

# O SONETO CAMONIANO NO CORPO DA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: GLAUCO MATTOSO, AUTOR-LEITOR DE UMA TRADIÇÃO INACABADA

## THE CAMONIAN SONNET WITHIN THE BODY OF BRAZILIAN CONTEMPORARY POETRY: GLAUCO MATTOSO, AUTHOR- READER OF AN UNFINISHED TRADITION

*Ana Clara Magalhães de Medeiros<sup>1</sup>*

*Susana Souto Silva<sup>2</sup>*

---

### RESUMO

O soneto escrito em língua portuguesa, depois de Luís de Camões, constitui sempre forma ético-estética que responde – retomando, negando, transformando – ao nome mais tradicional da lírica lusófona. Este artigo debruça-se sobre sonetos do poeta brasileiro contemporâneo Glauco Mattoso, cuja escrita caleidoscópica opera uma significativa metamorfose em poemas antropofagicamente incorporados em suas produções. Antropofagia que permite à poética glauquiana visitar (e reinventar) a alta tradição dessa forma lírica, icônica com Petrarca, Camões, Bocage e Bilac. Elegemos dois poemas como centrais em nossa análise: “Bilacamonía” (1981) e “Soneto Bocágico-Camônico” (1999). Os títulos anunciam referências várias de leitura, que tecem uma rede de multiplicidade, característica da escrita de Mattoso. As publicações brasileiras do final do século XX suscitam trânsito poético por diferentes períodos e tradições – que se revelam inacabadas, no sentido preconizado por Mikhail Bakhtin, na medida em que se desdobram e se revitalizam na cultura de todos os tempos. Neste esforço, atuam, ainda, como interlocutores teóricos, Danto (2006), sobre apropriação, e Perloff (1993), acerca da colagem. Assim, propomos uma leitura combinada do passado e da atualidade no corpo vivo dos versos.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia luso-brasileira; Camões; Glauco Mattoso.

## ABSTRACT

The sonnets written in Portuguese Language post-Luís de Camões always constitute an ethical-aesthetical form that – resuming, denying, transforming – answers to the most traditional name of lusophone lyric poetry. This paper focuses on contemporary Brazilian poet Glauco Mattoso's sonnets, whose kaleidoscopic writing operates a significant metamorphosis in anthropophagically incorporated poems in his productions. This anthropophagy allows Glauquian poetry to visit (and reinvent) this lyric poetry's high tradition, iconic in the works of Petrarca, Camões, Bocage and Bilac. We elected two poems as pillars of our analysis: "Bilacamonía" (1981) and "Soneto Bocágico-Camônico" (1999). The titles announce several reading references that weave a network of multiplicity, characteristic of Mattoso's writings. Late 20th century Brazilian publications evoke poetic transit through different periods and traditions that reveal themselves, in the sense affirmed by Mikhail Bakhtin, unfinished, based on how they unfold and revitalize in each period's culture. In this effort also act as theoretical interlocutors Danto (2006), on appropriation, and Perloff (1993), on collage. Thus, we propose a reading that combines past and present within the verses' living bodies.

KEYWORDS: Luso-Brazilian poetry; Camões; Glauco Mattoso.

Pode-se pensar na poesia de língua portuguesa como um caleidoscópio de formas múltiplas, espelhadas e conectadas. Proposta imagética para se traduzir uma lírica vigorosa e dinâmica que encontra em Luís Vaz de Camões "nome tutelar por excelência", para ficar com expressão do camonista brasileiro Luis Maffei (2018, p. 59). A presença do poeta português em inúmeros repertórios, de autores e de leitores, prolonga-se do século XVI até este terceiro milênio.

Ocupadas em analisar detidamente a forma soneto na lírica luso-brasileira, evocamos o escritor brasileiro contemporâneo Glauco Mattoso – pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva. Glaucomatoso é o qualificativo atribuído a quem sofre de glaucoma, enfermidade que levou o referido poeta à cegueira total no final da década de 1990. Em termos poéticos, trata-se de alguém que reelabora sonetos de Camões, em uma escrita aqui qualificada como caleidoscópica, por operar significativas metamorfoses nos poemas incorporados, em processo de responsabilidade criativa.

Ao falar de responsabilidade, tecemos diálogo explícito com Mikhail Bakhtin, mais acessado no âmbito dos estudos literários para discussões sobre o romance. Contudo, interessa-nos evidenciar como os conceitos de inacabamento, responsabilidade e dialogismo (BAKHTIN, 2006) são operantes para o estudo analítico de versos nas poéticas várias da cultura de Língua Portuguesa.

Assim, lançamos mão de perspectiva comparatista para ler os sonetos glauquianos “Bocágico-Camônico” (1999) e “Bilacamônia” (1981), a partir da tradição camoniana. Desde os títulos, os poemas indicados anunciam uma escrita de múltiplas referências. No primeiro, o soneto camoniano “Alma minha...” (este, por sua vez, expressão do diálogo português com o soneto petrarquiano) é associado a Bocage, em dicção devassa, obscena. segundo constrói um neologismo em que Olavo Bilac mistura-se a Camões, nos títulos e nos versos; mais uma vez, o poema “Alma minha” é incorporado, agora de modo mais radical. Via colagem, os versos são partidos e mesclados a trechos do poema parnasiano “Nel mezzo del camin...” (1985, p. 92), de Bilac. Este, por seu turno, estabelece relação dialógica evidente com a *Comédia* (século XIV), de Dante. Delineia-se, assim, um percurso pelo lido que reelabora e reorganiza o texto no grande tempo (BAKHTIN, 2006) da tradição lírica do soneto, embaralhando cronótopos no corpo de cada poema – acontecimento de palavra que debate os tênues limites da forma e da expressão literária.

A rede de referências em Glauco Mattoso desestabiliza e inquieta o leitor, convidando-o a um caminho longo e tortuoso, por diversas línguas, autores, obras e projetos estéticos que chamamos de inacabados – posto serem retomados e respondidos, em obra, no curso da história literária. Pode-se mesmo afirmar que a escrita glauquiana atua como procedimento de recuperação e preservação de uma extensa memória de leitura que se organiza pelas mãos e ouvidos de um poeta cego. Pela lírica lida, entoada e experimentada por Glauco, seguimos em percurso de retomada e atualização do soneto: corpo secular de nossa poesia.

Ao retomar procedimentos de poetas de outros períodos, entre os quais é concedido um lugar privilegiado a Camões, a escrita glauquiana parece não mais se preocupar com a ideia de superação do anteriormente produzido/lido, tampouco com um simples gesto laudatório. Antes, a tradição que precede o momento de sua escrita é demovida do lugar hierárquico para atuar oferecendo possibilidades à disposição do artista, conforme a ideia de “apropriação” de Arthur Danto: “Os artistas de hoje não veem os museus como repletos de arte morta, mas como opções artísticas vivas” (2006, p. 7). Vivas, na medida em que podem ser ressignificadas – não superadas, se ainda nos dizem de nós, mas atualizadas de acordo com a necessidade leitora, cultural e histórica. Nesse jogo, o poema outro lido/incorporado atua lançando o interlocutor em movimento, que continua interagindo com o escrito contemporâneo, no qual é reafirmada a sua permanência, em uma longa cadeia de enunciação chamada poesia. Essa escrita devoradora pode ser qualificada, em Glauco Mattoso, como caleidoscópica, conforme entendimento de pesquisador estadunidense Steve Butterman, dedicado ao estudo da obra de nosso poeta:

The title “Kaleidoscopio” reflects the visual and sonorous experimentation with form and meaning that would later become a hallmark of Mattoso’s best poems. The image of the

kaleidoscope also alludes to the author's partial blindness at the time he wrote this piece, for a kaleidoscope is typically viewed by covering up one eye – therefore disabling it – while focusing on the changing configurations of colors and designs with just one eye. The kaleidoscope has also been appropriated to metaphorize poststructuralist conceptions of the ludic multiplicity of meanings and forms (BUTTERMAN, 2005, p. 60)<sup>3</sup>.

Antes de prosseguirmos, cumpre citar o poema glauquiano que desencadeia a análise de Butterman:

KALEIDOSCOPIO [1.1] [1974]

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.  
Semente hermetica com olho cyclico.  
Serpente heretica com olho biblico.  
Sentença enclitica com olho obliquo.  
Substancia lithica com olho liquido.  
Sciencia critica com olho logico.  
Verdecencia cryptica com olho glauco.  
Experiencia optica com olho cego  
(MATTOSO, 2001, p. 32).

O poema torna-se metonímico de características “visuais e sonoras”, como adverte Butterman, expressas ao longo de toda a obra glauquiana. A brincadeira com os sons – repetidos e adulterados – contribui para a conformação de versos espelhados, já no plano da visualidade. Observe-se a transformação operada em uma única palavra na passagem de verso a verso, do terceiro ao décimo terceiro: “escripta” (verso 3)/ “elliptica” (v. 4)/ “espirita” (v. 5)/ “hysterica”(v. 6)/ “hermetica” (v. 7)/ “heretica” (v. 8)/ “enclitica” (v. 9)/, “lithica” (v. 10)/ “critica” (v. 11)/ “cryptica” (v. 12)/ “optica” (v. 13). Nesta poética de transgressão da forma, cada palavra é adulterada de modo que “escrita” (grafia padrão da Língua Portuguesa brasileira) grafasse-se como “escripta” e metamorfoseia-se até transformar-se em “optica” – com a incidência do “p”, consoante oclusiva que marca o ritmo agressivo da estrofe. Note-se que “escrita”, apresentada como “escripta”, detém em si o vocábulo “cripta”, de conotação fúnebre, que combina com a condição do olho cego: morto para ver o mundo posto; vivo para compor mundos “verbivocovisuais” (CAMPOS *et al.*, 2006, p. 43) singulares na poesia lusófona.

Nosso objetivo, aqui, contudo, é estabelecer análise detida sobre a forma soneto emprestada por Mattoso – o que não ocorre no “Kaleidoscopio” apresentado. Deste modo, do poema referido, destacamos apenas mais um indício relevante para prosseguirmos: seu verso final sintetiza o próprio fazer artístico de Glauco – “experiencia optica com olho cego”. Poé-

tica de experiência com a língua, com a lírica, com os sentidos, feita corpo de palavras, que é, antes de tudo, um corpo material, incrustado na língua de Camões, legado por um corpo cego de olhos, provedor de poesia de ver-ouvir-experimentar-sentir.

Avançamos, portanto, até o “Soneto quantitativo [251]”, em que o poeta cita de modo explícito dois poemas camonianos que eleger como referências:

“Sete anos de pastor”, o vinte e nove,  
que, se não for o mais belo, é o mais perfeito,  
a menos que em contrário alguém me prove.

Mas, como dois é dom, três é defeito,  
também um “Alma minha”, o dezenove,  
ocupa igual lugar no meu conceito.  
(MATTOSON,1999, s/p).

Os dois sonetos camonianos mencionados nos tercetos acima são referidos no poema seguinte do mesmo livro, “Soneto qualitativo [252]”, em uma típica organização glauquiana: atuar em pares, quantitativo e qualitativo:

Repito que um é dote, dois é dom,  
mas três já é defeito, tenha dó!  
Camões fez ‘Alma minha’ e o de Jacó:  
Terceiro é mui difícil ser tão bom.  
(MATTOSON,1999, s/p).

Além da citação de nomes de seu vasto repertório, a incorporação em Glauco Mattoso se dá em forma de devoração, nos moldes da antropofagia oswaldiana: “Só me interessa o que não é meu” (1976, p. 16), diz a máxima do paulista publicada em 1922, nas primeiras linhas do Manifesto Antropofágico. Um caso exemplar dessa forma de incorporação é o “Soneto Bocágico-Camônico [133]”, retomado em dicção fescenina, indicada no título, em desconcertante retomada de “Alma minha gentil, que te partiste”:

Ó luz, ó forma, ó cor que te partiste,  
tão cedo, te fazendo em mim ausente!  
Repouso já não tenho, eternamente,  
e vivo, rosto em terra, sempre triste.

E tu, que vês, e sobre mim subiste,  
se ainda teu capricho assim consente,  
não te esqueças da minha boca ardente  
que sob o teu solado duro viste.

E se vires que pode merecer-te  
alguma coisa a dor, que me ficou  
na língua, temerosa de perder-te,

Me fode, se teu pau não encurtou,  
até o fim da garganta, que, sem ver-te,  
com sebo e porra sabe o que levou.  
(MATTOSON, 1999, s/p).

O elogio à tradição portuguesa é ampliado pela incorporação do poeta renascentista em mote bocagiano, mais especificamente, do Bocage licencioso. Indicado no título da composição, é, assim como Camões, modelo para a produção glauquiana. Camões tem versos de um dos seus poemas mais antológicos incorporados ao soneto brasileiro. Bocage atua como referência de elaboração satírica e fescenina, assim como Gregório de Matos – *bocas do inferno*. No livro *O glosador motejoso* (2003), há catorze décimas elaboradas em motes retirados de sonetos de Bocage<sup>4</sup>. É nítida a separação entre os dois desde o título, em que os adjetivos “camoniano” e “bocágico” estão separados-unidos pelo hífen – marca gráfica da vitalidade dialógica da poética de Mattoso.

As expressões associadas ao baixo corporal e à cultura popular oral e prosaica, expressas sobretudo na última estrofe – “me fode”, “teu pau”, “sebo e porra” –, integram um projeto poético-político de “aterrissagem” (BAKHTIN, 1987, p. 49) do lírico que se verifica na poesia contemporânea, como marca corporal-discursiva de desejos de liberdade:

As relações da leitura com o corpo são consideradas, não raro, perigosas. A literatura dita fescenina ou pornográfica é vista com desconfiança e temor pela possibilidade de desencadear no corpo do leitor o desejo de transgressão da norma. [...] Esse “perigo” leva aos mecanismos institucionalizados de normatização da circulação do escrito, na tentativa de controlar o que não tem controle possível: o sentido (SILVA, 2008, p. 35-6).

O “rosto em terra”, expressão da primeira estrofe do “Soneto Bocágico-Camônico [133]”, convoca, desde o princípio do ato de ler, a uma relação terreal, corporal com o poema – leitura e corpo estão imbricados em relação que a cultura ocidental, especialmente da lírica tradicional, acostumou-se a considerar “perigosa”. O desejo do corpo que lê une-se ao “desejo de transgressão da norma”, de modo a fazer da experiência poética (corpo leitor em diálogo com corpo de palavras enformadas em quadras e tercetos), também experiência carnal, sensitiva, sexual.

Se a “circulação do escrito” adentra os domínios do corpo (individual e coletivo), então a palavra fez-se carne, para a literatura habitar entre nós. A liberdade discursiva enseja versos livres – não no sentido denotativo da teoria literária calcificada, mas na proposta de poesia que experimenta versos de forma, tema e procedimentos de autoria e recepção livres. O soneto fescenino, então, suscita a liberdade leitora e, conseqüentemente, a liberdade de pensamento e corpo – anseio tão latente no século XXI brasileiro, assolado por controles morais, libidinais, intelectuais e culturais que pareciam superados quando da publicação deste poema (no desfecho do XX).

O poema camoniano “Alma minha”, louvado em outros sonetos, é devorado pelo glauquiano, no qual todos os versos são finalizados com as últimas palavras dos versos do soneto camoniano, exceto o segundo do primeiro quarteto: em Camões, temos “descontente” e, em Glauco, “ausente”. Observe-se:

Alma minha gentil, que te partiste  
Tão cedo desta vida, descontente,  
Repousa lá no céu eternamente,  
E viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,  
Memória desta vida se consente,  
Não te esqueças daquele amor ardente,  
Que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te  
Alguma cousa a dor, que me ficou  
Da mágoa, sem remédio, de perder-te;

Roga a Deus, que teus anos encurtou,  
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,  
Quão cedo de meus olhos te levou.  
(CAMÕES, 1982, p. 193).

Em uma leitura transgressiva, o que remete para o alto, em Camões, é atraído para o baixo corporal (BAKHTIN, 2008), em Glauco, via registro podólotra:

E tu, que vês, e sobre mim subiste,  
se ainda teu capricho assim consente,  
não te esqueças da minha boca ardente  
que sob o teu solado duro viste.  
(MATTOSO, 1999, s/p).

Além da podolatria, nesse quarteto, é também referido outro tema glauquiano central: a cegueira (“sem ver-te”). Em Camões, o amor remete à perda do outro já no verso inicial, no uso ambíguo de “partir” como “deslocar-se” e como “dividir-se”, visto a partir do mito do andrógino. A perda é também retomada de um verso de Petrarca: “Questa anima gentil che si diparte” (2002, p. 46), seguindo o princípio da imitação da estética clássica. Ainda que o poema camoniano fale de um “amor ardente”, esse é indicado apenas como visto nos olhos do sujeito poético, e mais, qualificado como “puro”, sem índice de realização de algo vivido no plano carnal. Os corpos dos amantes, no soneto de Camões, estão separados radicalmente pela morte. Em Glauco Mattoso, o lamento é voltado não precisamente para a perda da metade da alma, mas para a privação dos prazeres vividos na experiência do corpo. Trata-se de uma “boca ardente” sob um “solado duro”. Já “subir” não remete, como em Camões, para o alto, que na cosmografia católica indica o céu, o paraíso; mas sim para a realização do ato sexual, de um movimento do corpo, mais especificamente do baixo corporal.

A “palavra inoportuna” (BAKHTIN, 2010, p. 134) do poeta contemporâneo retira o soneto do lugar canônico de forma lírica tradicional intocada, regular, distanciada do leitor ordinário. Na escrita glauquiana, o poema é um corpo material passível de ser experimentado por leitores e leitoras que leem com os olhos, com as mãos, com o corpo em gozo diante do prazer de viver poesia.



A escrita caleidoscópica de Glauco Mattoso gira, mais uma vez, em torno do soneto “Alma minha” de Camões e o associa a um soneto do ourives do parnasianismo brasileiro. Os versos glauquianos percorrem os sonetos lidos, fazendo da leitura atividade devoradora e iconoclasta, em que a sacralidade do texto canônico é desmistificada: “Como um modo de destacamento e readerência, de transplantação e citação, a colagem inevitavelmente corrói a autoridade do eu individual, a ‘assinatura’ do poeta ou do pintor” (PERLOFF, 1993, p. 145).

Para efetividade da proposta comparativa, destacamos o soneto de Bilac:

NEL MEZZO DEL CAMIN...

Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada  
E triste, e triste e fatigado eu vinha,  
Tinhas a alma de sonhos povoada,  
E a alma de sonho povoada eu tinha...

E paramos de súbito na estrada  
Da vida: longos anos, presa à minha  
A tua mão, a vista deslumbrada  
Tive da luz que teu olhar continha.

Hoje segues de novo... Na partida  
Nem o pranto os teus olhos umedece,  
Nem te comove a dor da despedida.

E eu, solitário, volto a face, e tremo,  
Vendo o teu vulto que desaparece  
Na extrema curva do caminho extremo  
(BILAC, 1985, p. 92).

Glauco apropria-se de Bilac e de Camões, em um poema que subverte a métrica e rompe, assim, com a regularidade, a simetria – defendida pelos dois poetas devorados –, ao mesmo tempo em que mantém a distribuição italiana dos versos e o sistema mais convencional de rimas: ABBA, nos quartetos; e CDC e DCD, nos tercetos. A convenção nunca é totalmente eliminada nas incorporações glauquianas, o que impede o leitor apressado de encerrá-lo em uma postura que se repete. Antes, as referências díspares são reelaboradas. Neste caso, dois poetas da tradição luso-brasileira, dois períodos distintos, em uma escrita que não se submete ao ritmo e ao metro clássicos, o decassílabo heroico.

A colagem é um dos procedimentos operados como estruturais da elaboração artística no início do século XX, pelas vanguardas históricas que são, aliás, pontos de identificação importantes para Glauco Mattoso, continuamente referidos em manifestos e poemas no *Jornal DO BRABIL*. Perloff destaca o caráter demolidor ou desestabilizador da colagem, ao juntar elementos díspares em que são subvertidas as relações convencionais (1993), e acrescenta que a colagem é “[...] um conceito visual ou espacial que logo foi absorvido tanto pelo domínio verbal como pelo musical” (p. 139). Não se tem, nessa composição glauquiana, a textura híbrida de ele-

mentos visuais e palavras, mas apenas o uso de signos linguísticos. No entanto, os fragmentos de versos de Camões e Bilac são retirados do seu contexto de origem e remontados a partir da reconstrução dos poemas lidos no corpo do poema escrito. Despedaçados/recortados, os versos de Bilac são tecidos aos de Camões, na trama da escrita de Glauco Mattoso. A anterioridade cronológica de Camões é subvertida na ordem de junção dos elementos citados/colados; cada verso abre-se com palavra(s) do poema de Bilac “coladas” a trechos do soneto camoniano. Camões incorpora Petrarca, como vimos; já Bilac incorpora Dante:

A meio do caminho desta vida  
achei-me a errar por uma selva escura,  
longe da boa via, então perdida.  
(ALLIGUIERI, 1984, p. 101).

Glauco Mattoso, assim, participa de uma polifônica cadeia de citações, deslocando o princípio de imitação da estética clássica, predominante na escrita de Camões e Bilac. Esse princípio, porém, não é totalmente recusado, já que a seleção é elogio e reconhecimento da centralidade dos autores incorporados para a poesia de língua portuguesa. No entanto, a incorporação em Glauco subverte a organização formal, ao propor uma métrica não regular e ao recompor os versos como quem recompõe a estrutura de uma língua, o ordenamento de uma cultura: se “a última palavra do mundo e sobre o mundo ainda não foi pronunciada” (BAKHTIN, 2010, p. 191), a última forma do soneto – ensina a prática poética de Glauco Mattoso – ainda não foi experimentada.

Explicitada na escrita desse poeta, a leitura é um dos seus temas centrais. Parafraseando a proposição de Robert Scholes, segundo a qual “ler consiste em reunir textos” (1991, p. 26), pode-se afirmar que “escrever consiste em reunir textos”, para flagrar o que ocorre na obra glauquiiana, em que se opera a recuperação de uma extensa memória de leitura. Glauco Mattoso delinea um conjunto enciclopédico e coloca-o em movimento, como uma espécie de caleidoscópio, objeto emblemático da ideia de multiplicidade, tanto de referências, quanto de combinações:

No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo (CALVINO, 1991, p. 127).

No conjunto assinado por Glauco Mattoso, a incorporação de textos canônicos ocorre em registro distinto da tradição clássica, quando não oposto, e também na demolição da noção de autor como “gênio”. Os poemas de Glauco encenam as complexas relações entre escrita e leitura, pois este poeta contemporâneo está imerso em um conjunto que o abarca e que ele tenta, criativamente, organizar em sua apropriação. O inacabamento, portanto, define a poesia aqui estudada:

a época contemporânea viva representa tudo que é novo,  
que não existia antes, as novas coisas, noções, opiniões, ela  
atinge uma tomada de consciência de excepcional acuida-

de; as fronteiras dos tempos, as fronteiras das épocas, das concepções do mundo, do cotidiano são distintamente tateadas (BAKHTIN, 1987, p. 412).

Escrever, num tempo histórico, numa língua que é lugar marcado pela tradição literária, significa inscrever-se em uma longa cadeia enunciativa que precede a sua produção e que a emoldura:

O que lemos constitui o passado; o que escrevemos representa o futuro. Mas podemos escrever apenas com o que lemos e só pela escrita podemos ler. O que com isto sugiro é que reconhecemos a nossa situação num mundo textual sempre em vias de ser escrito e que nunca conseguimos ler na realidade, porque jamais nos é possível sair dele (SCHOLLES, 1991, p. 22).

O que move esta reflexão é a tentativa de compreender a substituição de um complexo de práticas poéticas por outro que ainda não pode ser completamente definido – por inacabado –, mas que já se diferencia do que predominava anteriormente. É aí, na retomada dialógica de procedimentos consagrados pela tradição, que *moderno* e *contemporâneo* se distinguem. Na contemporaneidade, prevalece uma perspectiva na qual o diálogo com o passado despe-se da pretensão de criar algo novo e melhor.

Glauco Mattoso, *adivinho do passado*, recupera poemas, poetas, propostas e faz tudo isso ecoar no presente como algo vivo e inacabado – não como algo a ser reverenciado com distância ou evitado com aversão. Sua produção compõe uma ampla e contraditória lista de valores para este milênio, sempre transitivos e passíveis de novas ordenações.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

ANDRADE, Oswald de. *Revista de antropofagia*. Edição fac-similar. São Paulo: Cia. Litographica Ypiranga, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB, 1987.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BOCAGE, Manoel Barbosa do. *Poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

BUTTERMAN, Steven. *Brazilian literature of transgression and postmodern anti-aesthetics in Glauco Mattoso*. San Diego: Hyperbole Books, 2005.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Lírica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. 4. ed. São Paulo: 2006.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: EdUSP, 2006.

MAFFEI, Luis. Uma mensagem entre Camões e Campos. FERREIRA, S.; BERGAMO, E. (Orgs.). *Em Pessoa: estudos sobre a poesia e a prosa de Fernando Pessoa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018, p. 59-76.

MATTOSO, Glauco. *Geléia de rococó: sonetos barrocos*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.

\_\_\_\_\_. *JORNAL DO BRABIL: 1977/1981*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_. *O glosador motejoso*. São Paulo: 100 (Sem) Leitores, 2003.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: EdUSP, 1993.

PETRARCA, Francesco. *Poemas de amor*. Edição Bilíngüe. Trad. Jamil Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SCHOLES, Robert. *Protocolos de leitura*. Trad. Lígia Gutterres. Lisboa: Edições 70, 1991.

SILVA, Susana S. *O caleidoscópio Glauco Mattoso*. 2008. 151 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2008.

*Recebido para publicação em 31/05/19*

*Aprovado em 12/09/19*

## NOTAS

1 Profa. Dra. da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas – FALE/UFAL. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura – PPGLL/UFAL. Contato: a.claramagalhaes@gmail.com.

2 Profa. Dra. da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas – FALE/UFAL. Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura – PPGLL/UFAL. Líder do Grupo de Pesquisa Poéticas Interartes – DGP/CNPq/UFAL. Contato: ssoutos@gmail.com.

3 O título “Kaleidoscópico” reflete as experimentações visuais e sonoras com forma e significado que iriam se tornar uma das principais características dos melhores poemas de Mattoso. A imagem do caleidoscópio também evoca a cegueira parcial do autor no período em que a obra foi escrita, pois o caleidoscópio é tipicamente utilizado tapando-se um dos olhos – e, portanto, incapacitando-o – e focalizando com o outro as configurações de cores e formas em constante mudança. O caleidoscópio também foi apropriado para metaforizar concepções pós-estruturalistas da multiplicidade lúdica de sentidos e formas (tradução nossa).

4 As décimas trazem como título o mote composto por versos fesceninos de Bocage: “Tanto tempo meneia e sua o bicho/que em Bocage o tesão vence a vergonha”, “Pois se é isto o que tanto se enamora./Em ti mijo, em ti cago, ó formosura”, entre outros. No final do livro, são transcritos, em notas, todos os poemas de Bocage dos quais foram “desentranhados” (palavra usada por Mattoso) os motes.