À PROCURA DE PÉS NO *DARK ROOM*: GLAUCO MATTOSO E A VISÃO SEM OLHOS

Baruc Carvalho Martins (UFF)[1]

Resumo: Glauco Mattoso é um poeta cego. A limitação do uso dos olhos gerou, desde 1995 com a perda total da visão devido ao avanço do glaucoma, a produção de uma estética diferenciada, que o próprio poeta deu o nome de *pornosiana* (voltada para a pureza formal e a impureza de conteúdo). Com este trabalho, procuramos investigar a distância mesma entre o poeta e o cego na antologia *O poeta pornosiano* (2011) que é mobilizada nos modos de fazer, ver e sentir convocados na produção da poesia; argumentando, assim, que a pornografia opera muito além do nível meramente representativo, indo trabalhar diretamente no próprio campo de forças que fabrica o poema e o abre para forças outras – não mais linguísticas.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; Glauco Mattoso; estética; visão; política.

O que fazer quando é às sombras, mais do que à luz, que um projeto de escritura se desenvolve? Algo como uma foto(= luz)-grafia (= escrita) se tornaria impensável em termos mais tradicionais e, com ela, qualquer desejo pelo realismo, de uma objetividade e predomínio da visão que se alicerça desde o final do século XVIII, configurando, nos marcos do pensamento de Michel Foucault (2007), a episteme moderna e, seguindo Jonathan Crary (2012), o modo como no século XIX o estatuto da visão se entrelaça com o da modernidade para produzir tanto o observador quanto, e ao mesmo tempo, um conhecimento sobre ele. O que nos faz perguntar: toda a visualidade seria, então, perdida? Todo modo de ver, fazer e sentir – ou, dito de outro modo, de uma partilha do sensível, para pensar a partir de Rancière (2005) e ainda que não inteiramente com ele – se arranjaria numa simples nulidade da visão? O que, ao esboçar a escritura do cego, das forças que coloca em jogo em sua prática poética, nos dá a ver? E que cego é esse de que falamos, de que apontamos primeiro o adjetivo para só depois revelar o nome?

Glauco Mattoso, a despeito da vontade sempre útil de fragmentar as palavras para encontrar nelas diversas relações de sentido que pulsam em vocábulos contíguos (seja do nome Glauco com a doença Glaucoma, sina que conhecia desde criança, seja com o Mattoso de Gregório de Mattos), é um nome próprio, ao modo deleuzeano, no exato sentido em que expressa uma multiplicidade. Ainda assim, guarda na genealogia que se

[1] Mestrando em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: baruccm@id.uff.br.

fabrica, a cada vez, com seus poemas, relação direta com o nosso primeiro antropófago: Gregório de Mattos (CAMPOS, 1978: 97). Proximidade que se expressa sobretudo pela voracidade de deglutição das palavras, indo além da antropofagia oswaldiana para o que o próprio Glauco chama de "coprofagia" ao recolocar na máquina antropofágica o que foi vomitado por ela (Mattoso, 2004a). Não há mais, nesse sentido, sobras ou restos. Pois tudo que foi rejeitado é reabsorvido.

A autopiese (movimento de autocriação) da máquina antropofágica de Glauco Mattoso não deixa margem, assim, para dicotomias entre dentro/fora, belo/feio, alta ou baixa literatura. Ainda que se utilize por vezes da produção de dicotomias, do confronto ou do embate entre polos temporários, pois busca sempre mobilizar saídas que abram o poema ao Fora que já o constitui. Nisso reside um processo de composição barroca que não anula com a dialética, mas retira a mediação com o intuito de fazê-la operar diretamente.

Ao analisar a antologia *O poeta pornosiano* sobrevém de imediato a imagem de um poeta-crítico, na acepção que Augusto de Campos confere a João Cabral de Melo Neto, na medida em que a sua crítica é expressa diretamente no modo da poesia, na dimensão da composição, do trabalho expressivo.

PARA UMA SÓ PALAVRA
A lusa poesia fez eschola
cantando os septe mares, mas eu faço
questão de terra firme, e meu pedaço
de chão ninguem demarca nem controla.

Mais amplo que a terrestre esfera, ou bola
menor que o proprio espaço do meu passo,
o chão que um cego pisa, tão escasso
e imenso, mais que um solo, é o termo "sola".

Assim, no feminino, a sola é minha
lembrança da visão, quando o menino

pisou na minha cara e eu nove tinha.

Si tenho de compor, portanto, um hymno
ao maximo vocabulo, uma linha
bastava: escrevo "sola" e aqui termino.
(MATTOSO, 2011: 122)

Desse trabalho direto com os objetos, no lugar mesmo de emergência em que constitui sua poesia, a perda da visão não significou, por isso, uma perda da visualidade. Antes mesmo da cegueira total, já tinha forjado uma prática de escrita que não mais se encaixava no cânone tradicional da poesia, a partir da experimentação de "poemas visuais" publicizados, ainda na década de 1970, no *Jornal Dobrabil*. Com a perda total da visão, porém, os poemas assumiram uma forma fixa, típica dos sonetos italianos, com duas quadras e dois tercetos. A rigidez da forma, assim, ao contrário do que se poderia supor, deu início a uma produção poética distinta em que o próprio Glauco deu o nome de podorasta, em oposição à fase "visual"[2]. O que não significou com a ausência de olhos, frise-se, uma ausência de visualidade, mas a produção de um tipo diferenciado de visualidade, como afirma:

> Paradoxalmente, a cegueira me enclausurou e me libertou, escureceu e iluminou. Minha poesia ficou até mais "visual" que antes, pois agora imagino até o formato de cada letra, como se estivesse impressa e ampliada diante de mim. "Vejo" até a fonte, serifada e tudo. Além da imagem, trabalho na memória um "salvamento de arquivos" tão eficaz que dispensa gravador ou ditado, e mantém o poema guardado na cabeça durante uma noite, entre a insônia, o sono e o sonho, para ser "recuperado" na manhã seguinte, já digitado no computador falante. Se o trauma da cegueira potencializou meu masoquismo, também aumentou minha percepção metafísica, pois viver na escuridão é como estar suspenso no espaço sideral. Ou seja, ao mesmo tempo que dependo mais do plano material (apalpando para me locomover, praticamente rastejando até alcançar um pé, humano ou de mesa), raciocino em função do ilimitado e do infinito, portanto do imortal e do transcendente. Fiquei mais místico e mais bruxo do que já era. (MATTOSO, 2004a: 196)

Mas o que seria esse tipo de visualidade que entra em jogo no modo de fazer poético? Talvez, se nos for possível criar uma interface para analisar as relações entre

[2] Ver soneto *Ensaístico*, em: MATTOSO, Glauco. Pegadas noturnas (dissonetos barrockistas). Rio de Janeiro: Lamparina, 2004b, p. 131.

obra e autor como uma relação direta entre literatura e vida – de modo próximo à relação que Deleuze e Guattari (2003) estabeleceram entre Kafka e sua obra –, conseguiríamos, a partir das pesquisas com bebês e das noções de sentidos de si[3], desenvolvidas pelo psicólogo Daniel Stern, encontrar alguma trilha que nos forneça caminhos mais eficazes – ainda que repleto de riscos.

A visão antes dos olhos: os sentidos de si

Segundo Stern, ao contrário das teorias desenvolvimentistas de Piaget com os estágios ou fases para aquisição da linguagem sendo substituídos conforme o desenvolvimento da criança, há uma coexistência dos sentidos de si não verbais mesmo após o período de aquisição da linguagem. O exemplo que usa para esse movimento, particularmente em *Diary of a Baby* (de 1990), ao invés de *The Interpersonal World of Infant* (publicado antes, em 1985), é o da música: o aparecimento de outro sentido de si não exclui o anterior, mas, como uma nota que é acrescentada à primeira, ambos os sons se alteram na presença do outro; de modo que o aparecimento do segundo sentido também altera o primeiro e ambos coexistem (Stern, 1998:10).

Na obra mais conhecida de Stern – *The Interpersonal World of the Infant*, nos é apresentado quatro sentidos de si, com modos de funcionamento e organizações próprias, cada um sendo acionado a partir da configuração de um domínio de relação que já os constitui, são eles: sentido de si emergente (*sense of an emergente self*); sentido de si nuclear (*sense of a core self*); sentido de si (inter)subjetivo (*sense of a (inter)subjective self*) e o sentido de si verbal (*verbal self*). Posteriormente, ele acresce a essa sistematização o sentido de si narrativo (*narrative self*). Mas essa nova conceituação só é adicionada após o período de aquisição da linguagem. O que nos interessa aqui, no entanto, é justamente os três primeiros sentidos de si não verbais que ocorrem fora da consciência e que são ativados ainda muito cedo, estando diretamente relacionados com o nosso sistema de percepção do mundo. São justamente esses sentidos também que, por exceder à linguagem, vão interessar a Félix Guattari em seus últimos anos de vida (LAZZARATO, 2014: 90). Por volta dos anos 2000, em uma

[3] Aqui acompanhamos a tradução de Paulo Oneto feita no livro: LAZZARATO, M. *Signos, máquinas, subjetividades/ Signs, machines, subjectivities*. Tradução de Paulo Domenech Oneto com a colaboração de Hortência Lencastre. São Paulo: Edições Sesc São Paulo: n-1 edições, 2014.

introdução revista do livro *The Interpersonal World of the Infant*, Stern substitui a clara sequência temporal que definia o período de surgimento de cada um dos três sentidos de si (por volta de 2 meses para o primeiro; de 2 a 3 meses para o segundo e entre 7 e 9 meses para o terceiro) por uma compreensão que toma os 3 sentidos de si como já virtuais desde o início, desenvolvendo-se conjuntamente (Stern, 2000: xiv). Conforme Guattari apud Lazzarato, "os diferentes sentidos de si, anteriores ao sentido linguístico de si, não são absolutamente etapas na acepção freudiana, mas, sim, 'níveis de subjetivação', focos e vetores de subjetivação não verbais que se manifestam ao longo da vida em paralelo com a fala e a consciência" (LAZZARATO, 2014: 91).

O sentido de si emergente corresponde à gênese, "matriz" (para Stern), ou "foco de subjetivação" (para Guattari), que permite todo ato criativo e a constituição dos outros sentidos de si a partir da apreensão do mundo através da percepção amodal (que se situaria anterior à diferenciação dos sentidos, fornecendo uma constelação de informações abstratas, *crossmodal*, que poderia ser "transposta" para qualquer modalidade sensória), da percepção fisionômica (com a experiência direta dos afetos categoriais, ainda sem fronteiras definidas e, por isso, participando também como um tipo específico de percepção amodal) e dos afetos vitais (que se experienciaria de forma subjacente e concomitante, em presença ou não, dos afetos categoriais e seriam marcados por termos dinâmicos cinéticos, como 'surgir', 'esvaecer', 'crescendo', 'decrescendo' etc.) (STERN, 2000: 60). Em *Diary of a Baby*, o sentido de si emergente (*World of Feelings*) assume a forma de uma plasticidade musical. A criança apreende as coisas não em termos de concreto/abstrato, mas em termos de tons, ritmos e intensidades. Para cada momento vivido, uma multiplicidade de *feelings-in-motion*: sentimentos e percepções crescem ao mesmo tempo e estão sempre mudando a cada momento (STERN, 1998: 14). Não há dentro e fora. Só há exterioridade que produz interioridade. As coisas são apreendidas a partir dessa diferença de volume que elas evocam (como *feeling tone*) no presente experienciado. O bebê ainda não consegue perceber duas experiências ao mesmo tempo. Porém, a experiência seguinte não desaparece com a primeira. No presente da experiência, é possível ouvir o eco dessa primeira experiência na segunda: *one melody loud, the other quiet*.

O segundo sentido, sentido de si nuclear, auxilia na impressão de um corpo coerente, que mais ou menos controla suas ações numa relação interpessoal (STERN, 2000: 69). A interação com o olhar é a marca desse sentido de si. Uma interação que não procura nada, pois JÁ É em si mesma (STERN, 1998: 51). Assim, o tema-e-variação da voz da mãe opera para manter a interação. Constituem-se três eventos de si: consigo, com o outro e com alguém que faz as vezes de si (por exemplo: quando a mãe brinca com o braço do bebê para apanhar alguma coisa, ensinando ações). Isso forma um embrião para a definição dos lugares de ator-agente e paciente e da instituição dos pronomes: eu, ela (no caso da mãe) e nós (eu, ela e nós). Ser carregado permite também outra compreensão do espaço (autolocomoção) e outra compreensão do tempo (separação entre o tempo cronológico e o tempo subjetivo) (STERN, 1998: 74). Ao contrário do sentido de si emergente, o bebê já consegue considerar duas experiências, mas estas se desenvolvem ao mesmo tempo. Ainda assim, tudo se passa no presente que agora se alonga. O que constitui representações abstratas a partir dos modos-de-estar-com[4] que atuam na integração dos invariantes de si e compõem o sentido de si nuclear.

O terceiro sentido, o sentido de si subjetivo, marca a percepção da criança de que ela tem uma mente e de que pode compartilhá-la com outras pessoas (STERN, 2000: 124). Agora, o bebê procura objetos que existam na mente para além do presente; há, com isso, desenvolvimento da memória (STERN, 1998: 85). Assim, comparecem para permitir a relação intersubjetiva: focos de atenção (a criança já indica com o olhar e compartilha isso com a mãe); comunicação de intenções e compartilhamento de estados afetivos (STERN, 2000: 128). Para estabelecer a comunicação com o bebê, a mãe se utiliza de uma espécie de sintonização que Stern chama de *affect attunement*, permitindo à mãe, a partir das propriedades amodais da criança colocadas em jogo na interação, sintonizar-se diretamente com os estados afetivos do bebê. Aqui, todavia, não se trata de uma "imitação" – pois a mãe expressou isso em suas próprias "palavras" (STERN, 2010: 114) –, nem de uma representação do comportamento – pois está ligada diretamente aos estados afetivos –, nem, por isso, de uma resposta reflexiva do bebê – pois antecede à cognição.

[4] Ways-of-being-with. Aqui, estaria referido o Representations of Interactions that have been Generalizeds (RIGs), mas o próprio Stern muda para melhor descrever a experiência vivida a partir de uma proximidade com as noções já utilizadas na clínica.

O *Dark room* e a pornografia em Glauco Mattoso

Se fizemos esse esboço, ainda que demasiadamente breve, dos sentidos de si na obra de Daniel Stern, foi com o intuito de perceber como os modos de operação e funcionamento desses sentidos implicam diretamente no acesso e comunicação da experiência. Com a aquisição da linguagem, conforme Stern (2000), a nossa experiência é fragmentada, os eventos episódicos de cada momento se transformam em eventos generalizados. As palavras do uso comum correm, então, em paralelo com a complexidade e riqueza da experiência global, dividindo nossa compreensão em dois mundos: de um lado, a experiência vivida e, do outro, a experiência narrada. Todavia, ainda segundo Stern, isso não rebaixa a linguagem, mas a redimensiona de acordo com a participação decisiva e constituinte do não-verbal.

Na arte, e no caso específico dos poetas, Stern fornece o exemplo de Baudelaire e dos poetas simbolistas franceses (STERN, 2000: 155) que procuraram as propriedades amodais das coisas para transpor de uma modalidade sensória para outra com o objetivo de criar "um processo subjetivo mais transcendental" (STERN, 2010: 78). Desse modo, os poetas captariam as propriedades invariantes abstratas das coisas dispostas na dinamicidade dos eventos em que se situam para delas extrair as informações crossmodais. Esse exemplo de Daniel Stern nos permite forjar um ponto de contato com a poética de Glauco Mattoso para pensar o seu modo próprio de visualidade.

Em *O poeta Pornosiano*, a forma fixa do soneto ao modo italiano é acrescida por duas séries principais de estrofação, com poucas alterações entre as variantes, são elas: ABBA-ABBA-CDC-DCD e ABAB-ABAB-CCD-EED. A única série que destoa, ainda assim não inteiramente nos tercetos, é a do poema "Do gentil seresteiro", formado por: AABB-CDCD-EEF-GGF (MATTOSO, 2011: 24). Durante toda antologia, Mattoso, como bom antropófago, promove a deglutição de palavras por dois processos principais: por um lado, a tentativa de manter a grafia das palavras como a utilizada no período colonial, criando por vezes um interessante balanceamento dos vocábulos, e, de outro, com a justaposição tanto de palavras quanto de orações para produzir efeitos de sentido inesperados. Desse modo, não há utilização de metáforas e de uma consequente antropomorfização do poema – estamos pensando aqui nesse trabalho direto com os

objetos em Kafka observada por Deleuze e Guattari (2003) –, mas de um processo mais bruto que o poeta consegue simplesmente pela habilidade de versificação.

E é aqui, na versificação, que reside ponto importante dessa virada visual da poética de Glauco Mattoso. Em *Filme para poeta Cego* (2012), curta-metragem de Gustavo Vinagre que aborda o processo de composição poética promovido pelo conflito entre baixa e alta literatura na obra de Glauco Mattoso, o poeta aparece concebendo os poemas a partir da sonoridade. Até aqui, nenhuma novidade. Mesmo porque, a própria poesia, como nos lembra nossos poetas concretistas Décio Pignatari e Augusto de Campos, está mais próxima da música, da pintura e da escultura que da literatura. O fato novo, porém, é a marcação e nova mobilização do tempo que é feita, principalmente, a partir da cegueira e requer uma nova espacialização da estrutura do poema.

Para isso, é necessário convocar novas forças que não compareciam antes ou, se compareciam, participavam em menor escala. É preciso, assim, acessar a experiência de um jeito diferente do uso cotidiano da linguagem – não mais estando interessado na representação dos acontecimentos, mas no próprio acontecimento. É necessário, por fim, de um novo trabalho da percepção e da atenção que permita a comunicação direta, por contágio, com o campo de forças que atua a cada momento no presente vivido.

Com efeito, esse trabalho só pode ser feito se mobilizarmos os outros sentidos de si que participam de nossa experiência de apreensão das coisas. Em *Forms of Vitality* (2010), Daniel Stern expande a noção de *affect attunement* para formas dinâmicas de vitalidade (*dynamic forms of vitality*), tomando-as como um fenômeno subjetivo que se desenvolve e constitui no próprio movimento, integrando tempo, força, espaço e intenção/direcionalidade. Assim, nada pode ser experimentado e/ou percebido sem as formas dinâmicas de vitalidade. Desse modo, a percepção amodal constitui as formas de vitalidade na medida em que fornece informações abstratas sobre forma, quantidade, nível de intensidade etc. ao invés de informações concretas sobre coisas vistas, ouvidas, tocadas. É com as formas de vitalidade dinâmicas que os artistas trabalham. De modo que não há trabalho estético que se dê sem elas, diferindo apenas entre os usos mais ou menos eficazes que se possa fazer. Essas formas de vitalidade atravessam, carregam e fabricam a intensidade e o contorno temporal do conteúdo (STERN, 2010: 23). Nesse

sentido, muito embora quase sempre apareçam juntos, conteúdo e formas de vitalidade dinâmicas não se confundem.

Com isso, em *O poeta pornosiano*, a pornografia não se desenvolve primeiramente como tema, mas se dá, ou se exprime, diretamente no poema a partir do nível expressivo. De modo que não é possível quebrar ou separar palavras de suas relações morfossintáticas e pragmáticas. É necessário ver o todo, como o poema aparece. Nada se esconde sob o poema porque ele se dá por inteiro e tudo que faz é se mostrar em sua própria superfície. É na superfície ou no que aparenta – no sentido de tudo que aparece – que reside a sua força e onde os verdadeiros conteúdos da poesia de Glauco podem dar às caras, mesmo ele, Glauco, estando às escuras.

A autocolocação do poema na tradição promove, então, uma genealogia bélica própria. Pois, se participa da tradição do poema camoniano, é simplesmente para atingir o seu avesso. Com isso, é a própria língua portuguesa que atinge a partir de uma composição que se coloca no entre-lugar do cânone e da vanguarda. Aqui, seguindo Gilles Deleuze (1997), faz minorar a língua, rachando a sintaxe ao mesmo tempo que produz uma nova. Convocando, nesse movimento, tudo aquilo que excede a linguagem e está para além do humano. Visto que, o interesse de Guattari pelos sentidos de si de Daniel Stern ao perceber a participação do não-verbal, do não-linguageiro, na experiência, reside, justamente, no que impede qualquer compreensão da percepção como uma simples propriedade humana. A poesia, por isso, ao permitir um acesso diferenciado na experiência por meio de um nível de subjetivação que excede a linguagem, também faz passar e captar forças que excedem o humano e, no entanto, o constituem: são forças cósmicas, geológicas, vegetais, animais etc. que atravessam o poeta e a obra e fazem-no dispor o seu plano de composição (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

Que a sátira ou a facilidade de leitura de seus poemas não nos subsuma dessa complexa carpintaria poética que produz. Se há pau, pé, cu e viadagens de toda sorte; também há verso, rima e tradição. E é no embate entre os dois, e não na tomada de um ou outro isoladamente, que o poema ganha consistência. A “visualidade sem olhos” de Glauco também se constitui por esse embate: entre o representativo e o não representativo, entre a percepção configurada em alguma modalidade sensória e a

percepção amodal, que constitui aquela e se dispõe na plasticidade de um mundo musicalizado, volumoso, intensivo, mas, ainda assim, não amorfo. Esse é o *dark room* de Glauco Mattoso, o quarto escuro do cego, mas também da pegação, do gozo, da poesia.

Referências bibliográficas:

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Tradução: Verrah Chamma; Organização: Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DANIEL, Claudio. O anjo de botas carcomidas: uma entrevista com Glauco Mattoso. In: MATTOSO, Glauco. *Pegadas noturnas (dissonetos barrockistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Kafka – para uma literatura menor*. Tradução e prefácio: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, G. Literatura e Vida. In: DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp. 11 a 16.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 9.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

LAZZARATO, M. *Signos, máquinas, subjetividades/ Signs, machines, subjectivities*. Tradução de Paulo Domenech Oneto com a colaboração de Hortência Lencastre. São Paulo: Edições Sesc São Paulo: n-1 edições, 2014.

MATTOSO, Glauco. *O poeta pornosiano*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. O anjo de botas carcomidas – Uma entrevista com Glauco Mattoso. In: MATTOSO, Glauco. *Pegadas noturnas (dissonetos barrockistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004a.

_____. *Pegadas noturnas (dissonetos barrockistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004b.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental, 2005.

STERN, Daniel N. *Diary of a baby*. New York: Basic Books, 1998.

_____. *Forms of Vitality: exploring dynamic experience, in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. New York: Oxford University Press, 2010.

_____. *The Interpersonal World of the Infant*. New York: Basic Books, 2000.