



Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

A “ESTÉTICA DO PÉ SUJO”:



Estudo da obra *Manual Do Podólatra Amador*, de Glauco Mattoso

Ana Paula Aparecida Caixeta

Brasília/2013

ANA PAULA APARECIDA CAIXETA

A “ESTÉTICA DO PÉ SUJO”: Estudo da obra *Manual do podólatra amador*, de
Glauco Mattoso

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos exigidos para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Wilton Barroso Filho

Brasília /2013

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

CAIXETA, Ana Paula Aparecida. A **“ESTÉTICA DO PÉ SUJO”**: **Estudo da obra *Manual do podólatra amador*, de Glauco Mattoso**. Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, defendida e aprovada em 29 de janeiro de 2013.

Orientador: Professor Dr. Wilton Barroso Filho (TEL/UnB)

Banca Examinadora:

Professor Dr. Wilton Barroso Filho (TEL/UnB) – Presidente

Professora Dra. Euridice Figueiredo (UFF) – Membro

Professor Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior (TEL/UnB) – Membro

Professor Dr. André Luís Gomes (TEL/UnB) – Suplente

Brasília /2013

*ao Rafael
ao Rogério*

AGRADECIMENTOS

A muita gente importante:

meus pais, Simão e Sueli, por tudo;

meus irmãos, João Paulo e Aline, pela compreensão e reconhecimento;

meu bebê (que já não é mais um bebê), Rafinha, por existir e ser minha alegria;

meu amor, Rogério, pelo amor e admiração;

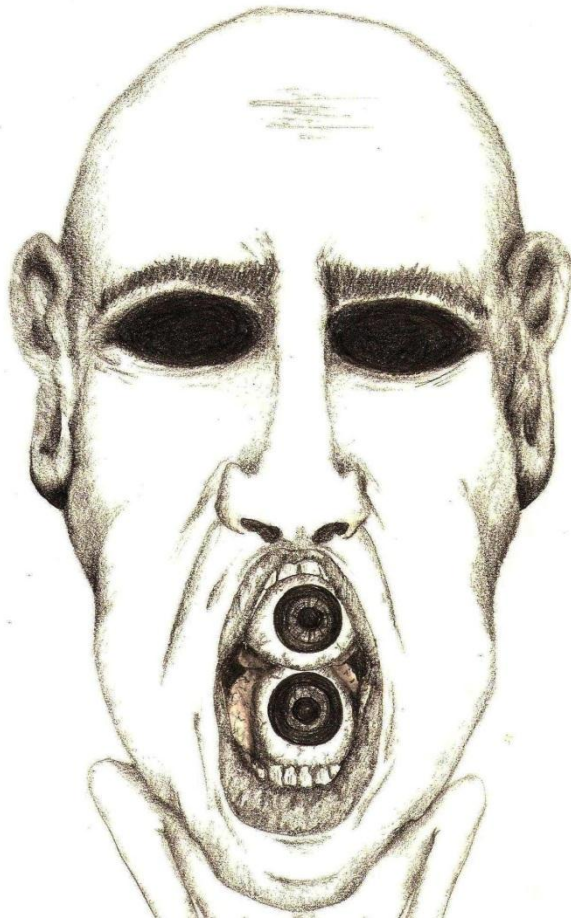
meus amigos, Fred e Eudes, pela afeição, lealdade e, claro, pela paciência;

minhas amigas, Mara e Vera, pelo apoio, carinho, ensinamento e leituras atentas;

meu orientador, Wilton Barroso, pelas sábias instruções e confiança;

minha amiga virtual, a professora Susana Souto, pelas considerações importantes;

meu poeta predileto, Glauco Mattoso, por ter me recebido com gentileza e atenção.



O glaucomatoso, de Ana Paula Caixeta, 2012.

SONETO GLAUCOMATOSO [242]

*Barroco é uma charada cuja chave
depende da veneta do freguês.
Vendendo alguma dose de talvez,
compõe a pauta toda só com clave.*

*Glaucoma é uma ocular moléstia grave,
vendeta original de Quem nos fez.
Queimar ou torturar com a torquês
ao morbo comparado, é mais suave.*

*Requinte é uma palavra que bem calha
a Góngora, Quevedo ou Torquemada,
na fórmula forjada na fornalha.*

*Bem antes que a visão se torne um nada,
as cores do arco-íris formam malha
concêntrica na noite iluminada.*

Glauco Mattoso

RESUMO:

Glauco Mattoso (1951), escritor brasileiro, artista de diversas mídias, é um forte representante da literatura marginal, fescenina, sadomasoquista, escarnecedora e desumanista. Este trabalho, composto a partir da análise do romance autobiográfico *Manual do podólatra amador*, tem por objetivo trazer a estética presente em Glauco Mattoso, descrita sob a perspectiva da Epistemologia do romance. Sabendo que a podolatria é temática recorrente nos textos de Mattoso e, principalmente, é fecunda no romance aqui estudado, esta dissertação intenciona entender os fundamentos principais de uma estética glaucomattosiana ligada ao desejo pessoal do autor: o fetiche por pés masculinos. De maneira geral, o estudo apresenta quatro partes principais: a primeira trata-se de uma breve apresentação do romance, do autor e da sua escrita intertextual e confessional, declaradas no *Manual do podólatra amador*; a segunda traz um resumo das leituras e considerações sobre o romance (*corpus* da análise); a terceira parte esboça apontamentos sobre as possibilidades de uma epistemologia do romance e estudos sobre estética em um diálogo com o romance de Mattoso; na quarta e última etapa, há um levantamento dos principais elementos que conduzem a “estética do pé sujo”, destacando o gosto, a tortura, o cheiro e o escárnio como pontos principais para a consolidação dessa estética.

Palavras-chave: Glauco Mattoso, Epistemologia do romance, “estética do pé sujo”.

ABSTRACT:

Glauco Mattoso (1951), Brazilian writer, diverse medias artist, is a strong representative of marginal literature, fesceninne, sadomasochistic, scorning and inhumanism. This paper, compounded from the analysis of the autobiographic novel *Manual do podólatra amador*, aims to bring the aesthetics present in Glauco Mattoso, described from the perspective of Epistemology of the novel. Bearing in mind that the podophilia is the thematic recurrent in Mattoso's texts and, mainly, it is deep in the novel here studied, this dissertation intends to understand the principal fundaments of an aesthetics glaucomattosian linked to the personal desire of the author: the fetish for men's feet. In general, the study presents four principal parts: The first one is about a brief presentation of the novel, of the author and his intertextual and confessional writing, declared in the *Manual do podólatra amador*; the second brings a summary of the readings and considerations about the novel (*corpus* of the analysis); the third part outlines notes about the possibilities of an epistemology of the novel and studies of an aesthetics in a dialogue with the Mattoso's novel; in the fourth and last stage, there is an analysis of the principal elements that lead to the "aesthetics of the dirty foot", highlighting the taste, the torture, the smell and the scorn as main points to the consolidation of this aesthetics.

Keywords: Glauco Mattoso, Epistemology of the novel, "aesthetics of the dirty foot".

ABREVIATURAS

GM Glauco Mattoso

JD..... *JORNAL DOBRABIL* (2001)

Manual..... *Manual do podólata amador* (2006)

DESCRITIVO DE ILUSTRAÇÕES E FIGURAS

Ilustrações¹:

Capa – <i>O pé sujo</i> , de Ana Paula Caixeta, 2012.....	01
Epígrafe – <i>O glaucomattoso</i> , de Ana Paula Caixeta, 2012.....	06
Introdução – <i>Glauquinho</i> , de Ana Paula Caixeta, 2011.....	12
Considerações finais – <i>Solilóquio</i> , de Ana Paula Caixeta, 2011.....	138

Figuras²:

Fig. 1 – Edição de número “hum!!!”, do <i>JORNAL DOBRABIL</i> . (MATTOSO, 2001).....	15
Fig. 2 – Capa do <i>JORNAL DOBRABIL</i> , edição de 2001. (MATTOSO, 2001).....	16
Fig. 3 – “Prefácio”, por Augusto de Campos, em <i>JORNAL DOBRABIL</i> . (MATTOSO, 2001).....	16
Fig. 4 – Capa, feita por Lourenço Mutarelli, do CD <i>Melopéia</i> (2001), de Glauco Mattoso.....	36
Fig. 5 – Capa do disco <i>Tropicalia</i> , foto de Oliver Perroy, 1968.....	37
Fig. 6 – Alex, protagonista do filme <i>Laranja mecânica</i> , de Stanley Kubrik, lambendo a sola de um sapato, 1971.....	42
Fig. 7 – <i>Revista Dedo Mingo</i> (suplemento do JD), de Glauco Mattoso, 1982.....	68
Fig. 8 – <i>As aventuras de Glaucomix</i> (capa), de Marcatti, 1990.....	75

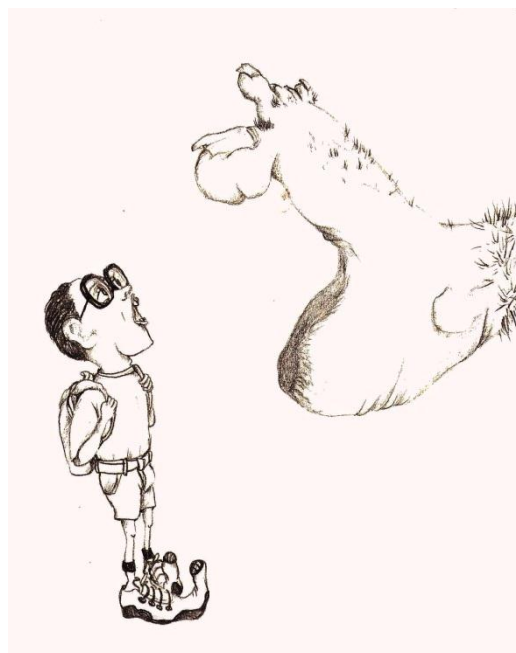
¹ Os quatro desenhos foram feitos com lápis 6B sobre papel *Canson A4*.

² Todas as imagens, incluindo as ilustrações, foram digitalizadas por nós, exceto as figuras 5 e 6, extraídas de sítios virtuais.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO – O PRETEXTO DO PÉ.....	12
2. GLAUCO, O MARGINAL E AS CONFISSÕES DE UM LAMBEDOR DE PÉS.....	23
2.1. A escrita confessional do <i>Manual</i>	29
2.2. Noções de intertextualidade no <i>Manual</i>	31
2.3. Glauco Mattoso como objeto de estudo.....	37
3. MANUAL DO PODÓLATRA AMADOR: UM GUIA QUE DESGUIA.....	40
4. O PRINCÍPIO DA RACIONALIDADE EM MANUAL DO PODÓLATRA AMADOR.....	78
4.1. A questão epistemológica.....	81
4.2. Gestalt e forma: o “pé sujo” como princípio fundamental de uma sensação particular que descreve o mundo.....	86
4.3. A paródia como elemento formal no romance de Glauco Mattoso.....	95
5. ESTÉTICA DO PÉ SUJO”: A CONDIÇÃO COMO PRINCÍPIO PARA UMA ESTÉTICA.....	104
5.1 A memória como alicerce na construção do romance glaucomattosiano.....	106
5.2 O <i>Manual</i> por uma construção temática.....	110
5.2.1 Tortura <i>Manual</i>	111
5.2.2 A podolatria: uma questão de gosto.....	117
5.2.3 Odor de pé: uma territorialização.....	125
5.2.4 O escárnio presente no <i>Manual</i>	130
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	143
APÊNDICE A – Esclarecimento.....	149

1. INTRODUÇÃO – O PRETEXTO DO PÉ



Glauquinho, de Ana Paula Caixeta, 2011.

(...)
*Não viso academia, chá nem farda;
só peço a cada membro que me deixe
lamber seu pé com minha língua barda...*
Glauco Mattoso

Na cidade de São Paulo, em 1951, nasce Pedro José Ferreira da Silva que, futuramente, seria conhecido por seu heterônimo³ Glauco Mattoso. Artista (ou antiartista) de diversas linguagens e mídias, da poesia visual à produção musical, desde 1970 vem compondo um extenso repertório literário/artístico, destacando-se, atualmente, como um dos maiores escritores de sonetos em Língua Portuguesa.

Seu heterônimo é um “autoescárnio” procedente da sua condição de cego – estado acometido por um glaucoma congênito. É também o nome que declara laços literários com Gregório de Matos. Ao brincar com a própria doença com uma intenção autoirônica e homenagear o “Boca do inferno”, Pedro cria uma nova identidade: a *persona* Glauco Mattoso.

³ Apesar da nossa afirmação (ousada) de que “Glauco Mattoso” é um heterônimo, não desenvolvemos, nesta dissertação, a questão de heteronímia, visto que o foco foi a estética na obra *Manual do podôlatra amador*. Nossa ação é justificada pela percepção sensível de leitor, que nos depõe um distanciamento entre Pedro José e Glauco Mattoso.

O escritor, cego desde 1990, destaca-se por sua escrita zombeteira e crua, expositora de suas sensações e, principalmente, exploradora da sua condição de cego e homossexual. Seus textos são uma amostra constante de diálogos com a literatura, destacando um intertexto com uma Literatura Moderna.

O que chamamos aqui de "Literatura Moderna"⁴ está conduzido por uma ideia de literatura que se desenvolveu a partir final do século XVI e início do século XVII - período em que, para muitos estudiosos, esboçam-se os primeiros traços da modernidade. Entendendo que essa época destaca a transição entre o medieval e moderno, é também nesse momento que autores como Gregório de Matos (datado no período colonial) apontam um conflito fundamental entre viver os prazeres terrenos e permanecer na fé. Principalmente, ao evocar a expressão "Literatura Moderna", pensamos na proposta do autor Glauco Mattoso em dialogar com literatos transgressores em diversos contextos, como Marquês de Sade, Sacher-Masoch, Manuel du Bocage, Apollinaire, Aretino, Oswald de Andrade, entre outros, cuja intenção literária permitia, dentro de cada época e contextura, uma quebra de discurso de poder.

Para Rosimere Meireles Nascimento⁵, estudiosa de Glauco Mattoso,

O cânone glauquiano é antes aquele que é posto à margem. Suas opções (a escatologia, o fescenino, o sadomasoquismo) remetem-nos à literatura pornográfica, cujo aparecimento está intrinsecamente ligado às elites culturais dominantes desde o Renascimento, obscurecida em vista do favorecimento de um determinado tipo de moral vigente na sociedade ocidental.

As referências a Aretino, Marcial, Juvenal, Sade, além de Gregório, Bocage, Laurindo Rabelo, Bernardo Guimarães, dentre outras, encontradas na obra do poeta paulista demonstram uma opção pela marginalidade, pelos temas que desagradam à moral e aos bons costumes. A consciente opção de Glauco não constitui em si novidade e sim provam sua filiação erudita, ainda que suas escolhas não sejam as mais bem quistas pelos amantes do refinamento em geral. (2002, p. 20-21)

Esses e muitos outros escritores dão forma ao arsenal bibliográfico que o bibliotecário Mattoso adquiriu ao longo do período em que ainda enxergava. Mas, acima do intertexto, sua escrita é caracterizada pela podolatria, ou seja, pelo desejo por pés. Isso permite ao autor moldar uma estética (ou antiestética) singular, própria, que tece seus textos e caracteriza suas produções.

Inicialmente, para nomear a obra de Glauco Mattoso e evitar a semelhança com termos já existentes, cunhamos o adjetivo *glaucomattosiana*. Esta palavra será aqui

⁴ Mesmo não desenvolvendo essa questão nesta dissertação, julgamos necessária a menção como norteadora do "alinho literário" de GM.

⁵ Nascimento defendeu a dissertação *Glauco Mattoso: um marginal erudito* em 2002, pela Universidade Federal do Espírito Santo.

utilizada com a intenção de diferenciá-la de “mattosiana”, nome já imprimido para obras, também, de Mattoso Câmara e “glauquiana”, termo utilizado por alguns estudiosos de GM e que, para nós, aproxima-se de uma referência ao cartunista Glauco. A ideia, aparentemente irrelevante, é justificada pelos seguintes aspectos: Glauco Mattoso é glaucomatoso - portador de glaucoma; Glauco Mattoso, autoescárnio de Pedro José Ferreira da Silva- os dois “t” incorporam a proposta do autor em reforçar sua descendência literária com Gregório de Matos; logo, *glaucomattosiano* – adjetivo que, para nós, representa fielmente o trocadilho de um trocadilhista nato. Outra justificativa, mais sensível que prática, é que, ao pensar a obra desse artista, é necessário formar ideias que vão além da visão, o que está fantasiado por suas ambiguidades e seu sarcasmo onipresente. Para nós, a obra de Glauco Mattoso, assim como a doença, é portadora de um mal congênito: a ironia miscigenada à necessidade poética. Como o glaucoma é a designação genérica de um grupo de doenças que atingem o nervo óptico, nada mais óbvio que usurpar do termo glaucomatoso a fim de montar um jogo de palavras com a produção do autor - já que seu trabalho é uma profusão de gêneros que se misturam, a fim de atingir o leitor. Os dois “t” são o arremate do termo.

Dobre aqui, corte aqui, cole aqui. Assim aponta a primeira página (fig. 1) do irreverente *JORNAL DOBRABIL*, o trabalho mais conhecido do escritor. Folhetim datilografado e mimeografado, produzido entre 1977 a 1981, o jornal marca a fase de poesia visual do escritor e lhe confere notoriedade entre grandes personalidades artísticas como Augusto de Campos e Millôr Fernandes. Este, na segunda edição do JD (2001), compõe o texto de orelha do luxuoso livro (fig. 2) enquanto Augusto de Campos prefacia a mesma edição (figura 3).

JORNAL DO AMASSABIL

organ da academia brasileira de letras germinadas & do dee livre
na faculdade de orthographia phonetica da universidade gamma phi,
um trabalho dobrado de glauco mattoso & pedro o podre

numero hum!!! anno xiii!!!

AMASSABIL RAUCABIL INFLAMMABIL FEMMEABIL CORTABIL CARTABIL DESCARTABIL SUJABIL LIMPABIL & ATÉ MESMO LEGIBIL

canta mi

liberdades democraticas si fudê
direitos humanos tomá no cu
volta aos quartéis puta qui pariu
acto publico acto sexual
constituente prostituição
amnistia penis
une vulva
pc fdp

NENHUMA DAS ANTERIORES

canta mi

CORRESPONDENTES
no pais: elke maravilha
 plinio correa de oli-
veira plinio marcos
no exterior: paulo vi
 charles manson

jornal dobrabil.../jornal dadarte.../zero alla isquierda.../academia brasileira...
faculdade de orthographia.../and marx swei are registered marx (c) by glauco mattoso
//solicita-se & permite-se permuta & reprodução // type design (c) by pedro o podre

marretado numa xerecado numa

olivetti XEROX.

Fig. 1 – Edição de número “hum!!!” do JD

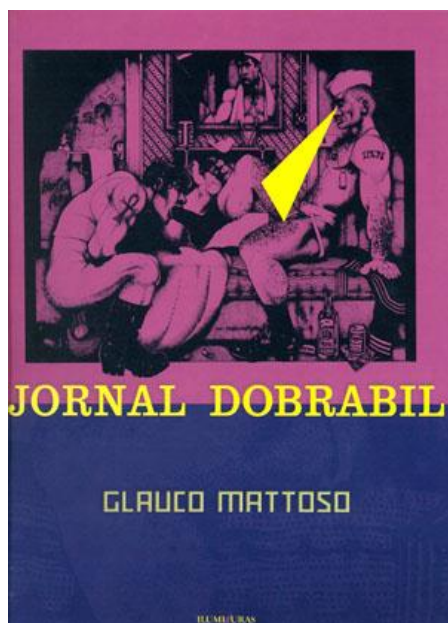


Fig. 2 – Capa do *JORNAL DOBRABIL*, edição de 2001

p r e f á c i o

o dobrável não precisa de prefácio
precisa é de espaço
e já está cheio de prefácios ou posfácios ou
infácios nos correios dos seus inúmeros números
huns
(q incluem inclusive o meu abraço
no número hum
e o do décio
no número hum)
mas se eu tivesse que aditar alguma
coisa
eu diria como cage a propósito de nam june paik
q o JD
me diverte
delicia
choca
e às vezes aterroriza

será dizer pouco?

augusto de campos

1980

Fig. 3 – “Prefácio”, por Augusto de Campos, em *JORNAL DOBRABIL* (2001)

O “fanzine anarco-poético”, como é mencionado pelo próprio Glauco em diversas entrevistas⁶, foi escrito durante o período de ditadura militar no Brasil, cujo momento influenciou a arte postal e a produção literária independente. Distribuído via correspondência, com destinatários selecionados pelo autor, o JD chegava às mãos de “magistras acadêmicos e marginais epidêmicos”⁷ (2001) com a intenção assumida de incomodar quem o lia. Foi editado em folhas avulsas, cuja sequência de publicação e postagem somente Glauco Mattoso conhece. Todas as tiragens têm como numeração a seguinte representação “numero hum!!!”, “anno xiii!!!”.

Em “Uma odisseia no espaço”, apresentação do JD feita por Mattoso para a edição de 2001, o autor confessa que a construção do *DOBRABIL* se deu justamente no momento em que ele atravessava seu “mais longo período de questionamento, não só quanto à sexualidade ou à expressão artística, como também em relação à doença” (MATTOSO: 2001) que, futuramente o levaria à cegueira.

De acordo com GM, sua angústia pessoal quanto à deficiência visual foi crucial para a consolidação de si enquanto artista, pois foi transformada em paliativo por meio da literatura. Isso lhe permitiu transitar por diversas linguagens as quais contribuem para a construção de um extenso repertório artístico/literário que, posteriormente, seria dividido entre a fase “visual” e “cega” de Mattoso.

A fase visual marca o período em que o autor ainda enxergava e produzia poesia visual, como o folhetim datilografado JD, dentre outros trabalhos poéticos, e também quando escreveu grande parte da sua obra em prosa: os ensaios *O que é poesia marginal* (1981), *O Calvário dos carecas – História do trote estudantil* (1985), *O que é tortura* (1986), o romance *Manual do pedólatra amador* (1986), além de outros títulos. Já a fase cega é definida como o momento em que, após uma década de silêncio literário devido à cegueira, Mattoso volta a escrever compulsivamente e publica a tetralogia: *Centopéia: sonetos nojentos & queijandos* (1999), *Paulisséia Ilhada: sonetos tópicos* (1999), *Geléia de Rococó: sonetos barrocos* (1999) e *Panacéia: sonetos colaterais* (2000). Nesta fase definida como cega, além de se dedicar com exímio à composição de

⁶ Nesta entrevista, concedida ao escritor e publicitário Ulisses Tavares, o autor menciona o adjetivo “fanzine anarco-poético” dado ao JD, em *Discutindo Literatura* – “Poetas que não foram (ainda) para a escola”. Disponível em: < http://ulissestavares.com.br/?page_id=141 >

⁷ As primeiras páginas do JD não contêm indicativo de página – especificamente em Uma odisseia no espaço, apresentação do jornal feita por GM.

sonetos, ele compõe obras como o *Tratado de versificação*⁸ (2010), escrito e publicado numa era de poesia visual e de verso livre.

Hoje, em confronto com o acordo ortográfico vigente, Mattoso adota uma escrita que está em desalinho com a ortografia oficial. Essa escolha, feita pelo próprio autor, parte dos princípios etimológicos do período clássico até a década de 1940, podendo ser claramente identificada na sua escrita atual⁹:

A scena é bondagista, uma exemplar
amostra de sadismo: elle labuta,
atado a grossas chordas. A conducta
será, dos philisteus, risadas dar!
(MATTOSO, 2011a – sem indicativo de página)

O *JORNAL DOBRABIL* representa um trabalho de diagramação criativa e ideia inusitada. Seu conteúdo e seu aspecto visual caminham juntos em favor da construção paródica que constrói o folhetim. O JD é composto por poemas visuais elaborados por meio dos “dactylogrammas” – termo que define o “artesanato tipológico” de Mattoso, cunhado por Augusto de Campos que, segundo GM, foi quem definiu o “imperiódico como ‘herdeiro da Revista de Antropofagia’” (MATTOSO: 2001).

Para Mattoso, o *DOBRABIL* é “UM JORNAL SEM NOVIDADES”, uma vez que o

JD não é o primeiro a dar as últimas, nem o último a dar as primeiras. JD só dá matéria de segunda mão, embora com segundas intenções. O único furo do JD é de tanto bater. Que o digam o seu vizinho direito do datilógrafo, o "o" minúsculo e o caralho. (GM, 2001, p. 16)

A ideia do panfleto se formalizou a partir da descoberta feita por GM, dos espaços entre as posições das letras, ao teclar numa máquina de escrever *Olivetti*, que permitia em cada ponto a inserção do “o” minúsculo. Devido à criatividade de Mattoso, esse recurso por ele explorado lhe possibilitou a manipulação de fontes tipográficas e tamanhos que deram forma ao trabalho poético-visual do JD. (MATTOSO, 2001)

Qualquer um que se deparar com o *DOBRABIL*, pela primeira vez, terá a impressão de um jornal de vários colaboradores e grande repercussão. Mais tarde o leitor entenderá que é só mais uma possibilidade criativa do autor. Desde sempre,

⁸ Antes de ser publicado em formato de livro, o tratado trazia o título original *O sexo do verso: machismo e feminismo na regra da poesia*. Esse tratado aponta que existem dois pontos de vista quanto à versificação lusófona: o masculino e o feminino. Nessa obra, a intenção de Glauco Mattoso é, também, a de revalorizar a escrita do poema metrificado.

⁹ As explicações sobre essa escolha, o autor expõe no site: <http://correctororthographico.blogspot.com.br/>

Glauco Mattoso insiste com a brincadeira de quebra de autoria, créditos, criação, patentes. Ao fazer do JD uma obra extremamente paródica e colaborada por heterônimos criados pelo próprio Glauco Mattoso, que já é um heterônimo, o autor se consagra como excelente relativizador de discursos, fazendo do intertexto sua verdadeira arma, tanto para a consagração de outros literatos como para a satirização de publicações, autorias e hegemonias.

Foi a partir da leitura do *JORNAL DOBRABIL* que nosso interesse em trabalhar com esse autor surgiu. Vasculhando mais sobre sua vida e obra, deparamo-nos com um número extenso de publicações, cujas linguagens diversas nos chamaram a atenção. O conteúdo corrosivo do autor, presente em seus textos, revelou-se mais que uma amostra de uma literatura subversiva, um exemplo notório da relação palavra-imagem no contexto literário, alcançado pelo folhetim.

A excelente diagramação do JD permitiu-nos um olhar mais atento sobre essa relação verbo-visual bem como as diversas interações de linguagens produzidas pelo autor. Foi possível, também, percebermos como Glauco Mattoso apresenta grandes influências artísticas, explícitas na produção do jornal, levando-o às academias como objeto de pesquisa para estudiosos, dentro e fora do país.

Nesse percurso de descobrimento do autor, deparamo-nos com o *Manual do podólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés*¹⁰ (2006). E, novamente, foi possível notar o quanto o autor está envolvido com uma escrita extremamente intertextual e paródica, mas, principalmente, de uma estética singular, criada, moldada e seguida pelo próprio autor, a partir de um desejo pessoal. Essa estética, chamaremos aqui de “estética do pé sujo”.

A vontade em trabalhar com esse título emerge, também, a partir do momento em que foi possível perceber que este “romance”¹¹ foi pouco estudado e ainda é mal interpretado por muitos. Em geral, ele foi rotulado como “a autobiografia de Glauco Mattoso”. Porém é nítida a opção do autor em não se fixar em uma só categoria literária, passeando por outros gêneros e dificultando, à primeira vista, uma percepção mais clara dos caminhos traçados por ele. Isso já é suficiente para ter em mente que esse texto não

¹⁰ Publicado pela primeira vez em 1986, o romance foi reeditado em 2006 com textos adicionais. Na edição de 1986, o título apresenta o termo “pedólatra” no lugar de “podólatra”: *Manual do pedólatra amador*. Aqui, utilizamos como *corpus* de análise, a segunda edição do *Manual*, publicada em 2006.

¹¹ Nesta dissertação, trataremos do texto de Mattoso como “romance”, embora estejamos cientes de que essa obra transite entre ideias de romance pós-moderno, memória, metaficção e, principalmente, de autoficção. Ao chamá-la de “romance”, não estamos ignorando a mistura de gêneros feita pelo autor nem uma definição mais concreta do livro. Em geral, o *Manual* é uma paródia, sendo, pois, difícil de caracterizá-lo em um só conceito de gênero literário.

é puramente autobiográfico, mas uma construção de caráter paródico acerca das autobiografias, de textos memorialísticos e cientificistas. Contudo, o que mais nos chamou a atenção foi a estética presente nesse romance, definida então como nosso objeto de estudo.

Ao propor uma análise da estética da obra de Glauco Mattoso, diversos aspectos se fizeram condutores. Entre eles, compreender a influência do desejo, do fetiche¹² do autor, foi a melhor maneira de chegar à escrita contundente e enigmática que o acompanha. Seu desejo por pés masculinos sujos, com micoses, frieiras, “chulepentos”, etc. tornou-se um “pré-texto” para uma escrita direta, irônica e, principalmente, escarnecedora. E foi exatamente a sensibilidade do autor que conduziu-nos à sensibilidade da investigação do texto.

Como é possível notar, tanto na capa, epígrafe, introdução e conclusão do texto, adicionamos ilustrações¹³ que não fazem parte, diretamente, do corpo da dissertação, embora dialoguem subjetivamente com nossa proposta. A intenção foi de expressar sensivelmente nossas impressões quanto à leitura e análise do *Manual*. O maior respaldo para essa “invasão” no texto acadêmico se deu justamente por nossa posição de leitor-pesquisador de Glauco Mattoso: uma autorização da sensibilidade.

No percurso de nossa pesquisa, percebemos que seria também importante uma conversa com o autor para pensarmos como se deu a construção do romance sobre o qual este trabalho se debruça. Glauco Mattoso nos concedeu um bate-papo¹⁴ em que esclareceu diversos aspectos relacionados ao seu processo criativo, colaborou com nossa análise e nos permitiu considerações interessantes acerca de seu trabalho literário e a sua relação com a cegueira.

Nesta dissertação, procuramos apresentar, tanto o escritor Glauco Mattoso como seu romance, numa tentativa de elucidar questões voltadas à estética do autor, principalmente no que concerne ao *Manual do podólatra amador*. Sabendo que nossos

¹² De acordo com o *Dicionário de Psicanálise* (ROUDINESCO e PLON, 1998), fetichismo, segundo Sigmund Freud, é o termo utilizado para “designar uma perversão sexual, caracterizada pelo fato de uma parte do corpo ou um objeto serem escolhidos como substitutos de uma pessoa.”

¹³ Em caráter lúdico, abro uma explicação particular, assumida por mim, Ana Paula, para informar que esses desenhos fazem parte de uma série que venho produzindo, chamada de “Glaucomattosiana”, na qual tento expressar meu olhar sobre a obra do artista. Simples na composição, traço, no material e suporte, esses desenhos são parte, de alguma forma, das minhas considerações sensíveis, tanto como artista, como leitora de Glauco Mattoso.

¹⁴ Essa conversa aconteceu em 13 de maio de 2012. Neste dia, Glauco Mattoso, juntamente com seu companheiro Akira, nos recebeu em sua residência (Rosimara Silva e eu, integrantes do grupo Epistemologia do romance, coordenado pelo orientador desta dissertação, Wilton Barroso Filho), possibilitando-nos uma conversa agradável, por quase duas horas. A transcrição da conversa pode ser conferida no endereço do nosso grupo de pesquisa <http://epistemologiadoromance.webs.com/>.

estudos não seriam suficientes para apontar a estética que perpassa toda a produção glaucomattosiana, ativemo-nos ao romance como um início para se compreender o processo criativo de GM. Mesmo assim, é possível observar que, até agora, a podolatria é temática recorrente em toda a obra do autor, possibilitando confirmar uma estética pessoal, da prosa à poesia.

A primeira parte do trabalho tem como intenção comentar, de maneira geral, o romance e as considerações do autor na escrita desse texto, levando a cabo a relação entre o autor, Glauco Mattoso, o narrador, Glauco Mattoso e o protagonista da história, Glauco Mattoso. Por esta razão, a discussão empreendida no início do texto está pautada por uma breve apresentação da narrativa e época de sua publicação, interrompida por comentários sobre o que entendemos de intertextualidade e como ela é identificada no romance, seguida de elucidações acerca da escrita autobiográfica e alguns destaques sobre a curta fortuna crítica do autor.

Em sequência, destacamos o *Manual* como o guia que desguia, trazendo as confissões do podólatra Glauco, analisando, por partes, o romance. Nossa intenção foi de fazer uma leitura atenta da obra, procurando abranger a escrita sensível que envolve a temática do autor, em busca das mais relevantes características que depõem em favor da “estética do pé sujo”.

Para melhor compreender essa estética, partimos de uma investigação que nos permitiu aproximar do processo criativo do autor e sua sensibilidade. Não intencionamos levar a cabo um ou outro esteta preciso, mas, a partir da necessidade de diálogo com teorias que nos respaldassem quanto ao estudo estético, fomos evocando teóricos que nos esclarecessem as questões que surgiam no decorrer da dissertação, insistindo na compreensão da ideia central do autor que norteia a “estética do pé sujo”.

Por meio da epistemologia do romance, procuramos traçar o caminho que Glauco Mattoso percorreu para com essa construção estética, numa proposta investigativa e, principalmente hermenêutica, que nos permitisse compreender o contexto principal da obra estudada: o desejo por pés que norteia uma ação, tanto sensível quanto racional. A intenção foi de, com a maior leveza possível, fazer um diálogo do texto de Glauco Mattoso com seguimentos teóricos ligados aos elementos que fecundam a estética do autor. Procuramos assim delimitar quais são esses elementos principais, apontando-os, separadamente, em busca de elucidações sobre como eles estão envolvidos com a sustentação da estética presente no *Manual*.

Por esta razão, apontamos alguns conceitos da teoria estética hegeliana, procurando uma aproximação com a estética de Glauco Mattoso. Em decorrência da análise formal da obra glaucomattosiana, chegamos ao principal elemento que a conduz: a paródia.

Em sequência, para falar do desejo pessoal de GM, evocamos o princípio de gosto. Com o trabalho aliado ao conceito de estética, foi imprescindível passarmos pela teoria kantiana de gosto para apresentar melhor a predileção de Glauco Mattoso e a inserção desse gosto em sua literatura.

Sabendo que o desejo por pés do autor está também conduzido e influenciado por sua condição de cego, evocamos os princípios para se pensar a condição como direcionadora, também, da sensibilidade.

Pensando que, em Mattoso, sua escrita, proveniente de suas sensações, percorre diversos caminhos que dialogam com textos armazenados em sua memória, esta foi diagnosticada por nós como uma condutora dos principais elementos que formam e completam o romance autobiográfico do autor, permitindo uma estrutura interna e externa na constituição do texto. Esses elementos estão apontados como: a tortura, o gosto, o cheiro e o escárnio e que, após serem comentados, dão encerramento à dissertação.

Seguindo essas indicações, toma-se, a seguir, o texto completo que abarca a análise do romance *Manual do podólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés*.

2. GLAUCO, O MARGINAL E AS CONFISSÕES DE UM LAMBEDOR DE PÉS

Glauco Mattoso começa a escrever num período de difícil liberdade de expressão. Seus primeiros trabalhos surgem alguns anos após 1968 - momento que marcou a juventude de alguns intelectuais ao redor do mundo cujos reflexos escancarados são sentidos no Brasil, em que o militarismo tomava a frente do país. Foi nesse período que as mordanças calaram as produções artísticas/culturais, asfixiando movimentos e ideologias no Brasil. Na mesma época, em meio às turbulências vividas pelo Golpe, há o ingresso de Glauco Mattoso no universo literário com o já citado JD, a obra mais conhecida do autor.

Como referido, em 1986 ele publica o *Manual do Podólatra Amador*, seu primeiro romance. Na conversa que tivemos com o autor, ele afirma que o romance ironiza uma sociedade maniqueísta, característica da época. É também um texto nascido no período literário marcado por sintomas de uma “literatura marginal”, com grandes tendências memorialísticas, como apontam muitos historiadores da literatura.

A década de 1980, no Brasil, foi palco de fortes acontecimentos históricos: repercussão da descoberta da AIDS; a morte de Tancredo Neves, em 1985; a criação da nova constituição brasileira e o fim da ditadura militar. E é nesse mesmo período que o romance *Manual* circula, ganhando o estigma de memória aliada à escrita analítica de temas polêmicos como sexualidade, tortura e condição humana.

Ao escrever o *Manual*, Glauco Mattoso esboça, segundo Sérgio Telles¹⁵

o percurso de sua forma peculiar de atingir o gozo, da qual se apercebeu desde a infância – a fixação em pés masculinos e, mais especificamente, em seu odor fétido advindo do suor, da sujeira, das frieiras e micoses. Essa é a mola mestra que aciona sua libido, mais forte do que o desejo propriamente homossexual. (TELLES *in* MATTOSO, 2006, p.7)

É o desejo de Glauco Mattoso, exposto no romance, que define a estética da obra e perpassa todo o *Manual*, traçando um caminho justificativo que dialoga com as histórias narradas por meio da evocação de outros textos no texto de GM.

Segundo o dicionário *Houaiss* (1999), manual significa compêndio. Qualquer escrita em forma de manual é um guia que apresenta noções básicas de um determinado assunto. Pode ser chamado, também, de tutorial prático de funcionamento.

¹⁵ Escritor e psicanalista, escreveu a “Nota de organizador da coleção”, parte de apresentação do *Manual do podólatra amador*, 2ª edição.

Quando se pensa em um livro com forma de manual, a ideia difunde ensinamento. Na obra *Manual do Podólatra Amador*, Glauco Mattoso subverte completamente as noções básicas do que se pode imaginar que seja um manual e escreve, a partir de uma irônica autobiografia, um guia que desguia.

O *Manual* consegue então se tornar forte expressão das sensações do autor na medida em que a narrativa é composta por uma escrita confessional, cuja intenção é, por meio de um discurso sexual, descrever episódios pessoais do narrador, que também é o autor e personagem: Glauco Mattoso.

O romance, que conta as “aventuras” sexuais de Glauco, é uma amostra de construção em caráter de tese, cuja credibilidade consiste em entremear narrativas com repertório artístico/literário. Com uma intenção dialógica e inversão de conceitos sobre desejo, submissão, tortura e prazer, o texto é intercalado por relatos e citações, entrelaçadas nas aventuras contadas.

Glauco comenta, no texto, sua dificuldade (na verdade, o medo) em produzir um romance ou memória. Essa afirmação dada por ele no *Manual* (2006, p. 162) é uma forma de dizer que sua escrita não seria propícia para este ou aquele estilo, cabendo ao próprio texto ir moldando seu formato e brincando com os gêneros.

A paródia, característica forte dos textos glaucomattosianos, é a principal articuladora dessa obra, ironizando manuais sexológicos, romances e textos memorialísticos. Isso é possível de ser compreendido na medida que o autor-narrador-personagem vai revelando sua tara com uma mistura de verdade e ficção, encaixando suas palavras em meio à intertextualidade.

Em cada início de capítulo, o texto começa com definições, apresentações, justificativas. GM expõe a necessidade de explicação/conceitualização de termos e origens, comparação com outros autores, incluindo citações de textos clássicos a textos apócrifos – algumas vezes com um teor paródico.

Entre “confissões”, o autor tece o texto com pausas para citar outros textos e credibilizar seus relatos. É como se as citações fossem um “referencial bibliográfico” que legitima a obra, dando à narrativa uma característica científica: “Para consumo menos sofisticado que o paladar acadêmico-literário, esboço minha própria tese, que deixa de lado a expressão poética pra se ater ao mero mérito da questão” (MATTOSO, 2006, p. 247). Nesta citação há não só a necessidade de legitimar, mas também de ironizar o academicismo do qual Glauco Mattoso se sente vítima, como comentado por ele na conversa que tivemos. Para GM, a crítica literária, a academia, a mídia e,

principalmente, o meio autoral, demonstram a nítida intenção de “boicotar” novos nomes da literatura brasileira, pois compartilham de uma tradição cultivada entre a própria crítica literária.

A posição do autor em relação ao assunto, durante a conversa, é que há, sim, uma negligência aos que, de fato, não fazem parte de um “cânone”, de uma “tradição”. Por sua vez, o autor afirma que isso está sedimentado em discussões compartilhadas, em que um cita o outro, próximo da ideia de “crítica literária circular” – uma articulação amistosa dentro da literatura. Glauco ainda diz que “há uma espécie de briga de foice”, em que, numa atitude, definida por ele como mesquinha, existe a ação de “um puxando o tapete do outro”.¹⁶

No *Manual*, o autor quebra a linearidade do texto, indo e voltando em fatos e personagens. Em algumas partes, Mattoso retoma cenas ou as reconstrói, possibilitando a realização de novas ações, dando ao autor-narrador-personagem o poder de modificar seu real destino por meio da palavra. Nesse contexto percebemos a astúcia de GM ao reformular suas lembranças a partir de seus desejos. Assim, ele consegue dialogar com questões profundas, reflexivas, principalmente sobre condição humana. Isso permite um vai-e-vem entre narrativa e tese envolvidas em sua podolatria.

A proposta de tese, no romance, comunga com a ideia de um “romance que pensa”, ou seja, uma narrativa em caráter filosófico, onde questões, principalmente da condição humana, são refletidas, discutidas e dialogadas com a própria narrativa. Isso é algo recorrente na literatura, tendo grandes representantes como Herman Broch, Milan Kundera, Carlos Fuentes e Machado de Assis¹⁷. Quando mencionamos o termo “romance que pensa”, estamos pautados numa ideia de estrutura formal e reflexiva dentro do romance, que possibilita uma provocação filosófica coerente sobre a existência humana (PAULINO, 2006).

A quebra sequencial da narrativa acontece, muitas vezes, sem uma ligação direta entre um parágrafo e outro, funcionando como solidificação das lembranças do narrador, sustentando o texto, ao passo que dialoga com outros textos, corroborando com as ações narradas por Glauco:

Sim senhor, seu Glauco. Um verdadeiro sultão em seu harém, hem? Experiências. E por que não? Afinal, eu não podia mais ficar dependendo só do tênis do Glauber ou esperando pelo próximo trote do Mackenzie. Experiências!

¹⁶ Transcrição da conversa disponível em: <<http://epistemologiadoromance.webs.com/>>

¹⁷ Estes autores são estudados por uma visão epistemológica, pelo grupo Epistemologia do romance, coordenado por Wilton Barroso Filho

Eu falava de rastros que a podolatria tem deixado ao longo da história literária. Dei exemplos, mas eram passagens, flagrantes, lampejos. (Mattoso, 2006, p.81)

Na citação acima, é possível perceber como a linearidade do texto sofre interrupções entre reflexões do autor e memórias do personagem – mesmo eles sendo a mesma instância narrativa.

A forte temática utilizada pelo autor é, acima de tudo, a experiência pessoal. Ele parte do seu gosto particular, adquirido ao longo de suas vivências sexuais, fazendo dessa característica a fundamentadora de todo o texto. O fetiche por pés masculinos sujos e fétidos, desenvolvido ainda na infância, passa a ser o desencadeador das ações e relações vividas por Mattoso. Sua intenção, segundo Telles (2006, p.7), é a defesa do direito de liberdade de desejo que ele não escolheu, mas que decidiu vivê-lo.

Glauco Mattoso relata que o amor pela disodia¹⁸ é o que o faz sentir com mais intensidade o peso da solidão e da segregação. E neste contexto, Telles justifica que Mattoso “encontra seu caminho – percucientes relatórios deste mundo remoto ignorado pela maioria” (TELLES *in* MATTOSO, 2006, p.8) - o que, para nós, seria uma confirmação da necessidade em se mostrar o lado não-oficial do mundo, regido por preconceito e hipocrisia, numa eterna relação de poder, que negligencia ações ligadas ao prazer e ao corpo, principalmente quando se encontram fora dos padrões considerados normais. De acordo com Telles,

Manual do Podólatra Amador nos faz lembrar que a sexualidade humana, regida que é pelo mundo simbólico, afasta-se totalmente do mundo natural. Neste, a sexualidade visa unir os genitais dos diferentes sexos com fins reprodutivos, regidos pelos períodos de cio. (TELLES *in* MATTOSO, 2006, p. 8)

Ironizar a sexualidade humana por meio de um manual transgressor é o primeiro sinal de que o texto não seja uma confissão, mas uma paródia de confissão. Pela paródia, GM zomba, ironiza a própria vida, a condição particular de cego e também do próprio desejo. E isso é o que fundamenta sua escolha, definida e conceitualizada a partir do que ele chama de *coprofagia*¹⁹: releitura escatológica da antropofagia oswaldiana, em que há valoração daquilo que é meramente excluído.

¹⁸ Segundo o dicionário *Houaiss* (1999), disodia é o nome genérico de todas as exalações fétidas do corpo.

¹⁹ Coprófago, de acordo com o *Houaiss*, é aquele que se nutre de excrementos. Assim, a coprofagia pode ser definida como a ação de nutrir-se de fezes. Mattoso utiliza o termo como representação da deglutição

A ação primordial para a releitura da antropofagia, no romance, é a paródia com manuais e narrativas de educação sentimental. Isso leva a um aspecto formal que articula toda a obra. No prefácio do *Manual*, o escritor norte-americano David Willian Foster descreve a escrita de Mattoso da seguinte maneira:

Num estilo paródico dos tratados sexológicos ocidentais e das narrativas literárias de “educação sentimental”, Mattoso performa, na primeira pessoa, a estratégia que pode ser entendida como o projeto duma obra bem mais ampla, visando desconstruir e desmistificar os parâmetros ideológicos do heterossexismo – inclusive o conceito de “sexo seguro”, ao colocar retoricamente em questão a improbabilidade do contágio venéreo através da manipulação pedal. (FOSTER *in* MATTOSO, 2006, p. 11).

Ainda para Foster, Glauco Mattoso subverte o termo manual

como um notável exemplo de ficção marginal ou romance pós-moderno: a palavra “manual” deixa de ser mero jogo verbal para subverter a própria ideologia que respalda o cientificismo convencional dos textos didáticos. (FOSTER *in* MATTOSO, 2006, p. 12)

Para nós, essa é uma maneira autoescarnecedora de rebaixar o próprio sexo a uma ação de desejo particular sem intencionar prazer para ambas as partes do antes entendido “sexo normal”. E é nessa parte do texto que começa a própria representação de uma crítica ao desumanismo que, hoje, se torna uma temática forte em GM - como é confirmado por ele em suas atuais publicações. A exemplo, numa entrevista a Caio Gagliard e Pedro Marques, para o periódico *Crítica & Companhia*, Mattoso diz: “Daí porque insisto em desmascarar no sádico o impulso masoquista e vice-versa, ou em desmascarar nos humanistas o que chamo de ‘desumanismo’”²⁰. Esse desumanismo pode vir, primeiramente, por meio da diferenciação do sexo, da submissão e da não aceitação do prazer alheio ou da necessidade do prazer individual subjugando o prazer do outro. Um corte na relação do **eu vs. outro vs. mundo vs. prazer**. Novamente, segundo Foster,

A narrativa do *Manual* é ultrajante sob vários aspectos: pela desbragada franqueza com que o autor confessa seus traumas e alardeia suas “taras” sem qualquer sentimento de culpa; pela crueza do contato físico com a sujeira (representada pelo pó dos sapatos lambidos ou pelo chulé dos pés chupados), anulando qualquer abstração metafórica no conceito de fetichismo e rompendo padrões “civilizados” de higiene; enfim, pela conexão entre podolatria e homossexualidade, que desfoca todas as abordagens em torno da analidade ou do falocentrismo que “territorializam” a ideologia sexual. (FOSTER *in* MATTOSO, 2006, p. 12)

daquilo que, culturalmente é excluído - quase uma “antropofagia escatológica”. Mais adiante, este termo será retomado no trabalho.

²⁰ Disponível em: <http://www.criticaecompanhia.com/GlaucoMattoso.htm>

Pode-se observar, na obra de GM, características que se fazem presentes na linguagem por ele utilizada, seja em prosa ou verso, que contribuem como um modo peculiar de olhar o mundo a partir de suas sensações. Destas sensações, Glauco expõe, sem receio algum e com deboche, a cegueira e o fetiche: ambas o levam ao sadismo e ao masoquismo²¹ comuns em seus textos. Especificamente no *Manual*, em praticamente todo o livro há a presença forte de situações de humilhação e degradação com um viés erótico, sofridas ou desejadas pelo narrador, sedimentando as temáticas do romance, como pode ser notado abaixo:

... a lambida, quando dada diretamente sobre a pele, já é uma carícia oral, um gesto erótico, que implica o prazer físico de pelo menos uma das partes – ao passo que a idéia que se quer habitualmente passar é antes de tudo ética: a bajulação, o servilismo, a renúncia à dignidade.(...) Um rosto no chão, uma boca num pé, uma língua numa sola é algo que estimula o sadismo e o masoquismo, o fetichismo, o voyeurismo, o onanismo. É um ato sexual. Pelo menos pra mim. (MATTOSO, 2006, p. 96)

Em quase todo o *Manual*, o autor se apoia no repertório literário que adquiriu, fazendo da intertextualidade um diálogo entre grandes escritores, a partir dos reflexos de sua memória. No decorrer do texto, na medida em que GM publica e ganha espaço como escritor, esse diálogo literário passa a ser feito com suas próprias publicações. Com isso o escritor tece uma rede de diversidade temática e, ao mesmo tempo, se aproxima da literatura sadomasoquista, pornográfica e escarnecedora. Ademais, GM tem por princípio justificar e colaborar com suas próprias produções. Embora se presentifique constantemente no interior do texto, ele procura fazer isso sempre a partir de uma perspectiva intertextual e autotextual. GM começa citando outros para depois citar a si mesmo. E brinca: “De tanto citar nomes famosos, acabei citado entre eles” (2006, p. 139).

²¹ De acordo com o dicionário Houaiss (1999), **sadismo** significa “prazer mórbido em ver e fazer sofrer outra pessoa ou animal. (O sadismo é hoje considerado uma anomalia do instinto sexual, que impele à prática de atos de crueldade e até ao assassinio para atingir o orgasmo)”. Enquanto, na mesma fonte, **masoquismo** significa “perversão sexual que leva a procurar o prazer na dor./Fig. Anormalidade daquele que tem prazer em torturar-se”. É preciso esclarecer que não nos ateremos aqui a maiores definições dos termos masoquista, sádico e sadomasoquista, a fim de evitar lacunas quanto a uma alusão psicanalítica que envolve esses conceitos. O que nos interessa, especificamente, é o processo conversor de sensações criado, de modo particular, por Glauco Mattoso.

2.1. A escrita confessional do *Manual*

Como discutido anteriormente, Glauco Mattoso, no *Manual*, é o autor-narrador-personagem que descreve episódios sexuais relativos à infância, adolescência e fase adulta. Ao narrar suas “aventuras”, ele compõe cenas a partir de episódios de tortura e sofrimento os quais são transformados em algo prazeroso.

A ideia de um autor-narrador-personagem é solidificada pela compreensão de que a obra de Glauco Mattoso é escrita pelo heterônimo Glauco Mattoso, que está constantemente presente, não só no romance citado, mas em diversos outros textos seus, fazendo-se, além de autor, narrador e personagem. Isso faz com que a escrita glaucomattosiana carregue, constantemente, uma característica confessional.

Segundo Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2008),

Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. (LEJEUNE, 2008, p. 23)

O processo autoral em Mattoso, solidificado por meio de citações diversas que referenciam a autobiografia, sustenta a ideia do heterônimo e, por sua vez, a escrita confessional. Entendemos que isso é uma das possíveis justificativas do livro *Manual do podólatra amador* ainda ser entendido por muitos como uma “verdade”, ou seja, a “autobiografia de Glauco Mattoso”. Lejeune afirma que a “autobiografia é o gênero literário que, por seu próprio conteúdo, melhor marca a confusão entre autor e pessoa, confusão em que se funda toda a prática e a problemática da literatura...” (2008, p. 33). A autobiografia, por si só, é uma mistura entre o escritor/autor e a pessoa, mas, principalmente, é uma insistente possibilitadora da relação entre ficção e realidade.

O *Manual* aborda temas relacionados à vida de Glauco (infância, adolescência, fase adulta, fetiche e cegueira), quando já era glaucomatoso, ou seja, antes e depois de ser Glauco Mattoso. Isto faz do romance um texto fictício com caráter autobiográfico e não uma autobiografia com caráter fictício, já que é narrada a história do heterônimo Glauco Mattoso – nascido Glauco e não Pedro.

A ficcionalização programática da vida narrada por Glauco, vivida por Glauco, escrita por Glauco, desloca a noção de autor, bem como a de sujeito enunciador e,

principalmente, do gênero autobiográfico, pois ultrapassa concepções históricas, concebidas a partir de noções de “verdade” que se relacionam com a criação literária.

Para melhor entender essa “brincadeira” do autor, faz-se necessário pesquisar o que já foi escrito sobre ele, por ele mesmo, e por outros comentadores. A princípio, o que se nota é a referência constante de que o *Manual do Podólatra Amador* é uma autobiografia de Glauco Mattoso – para nós, mais que um pseudônimo, uma nova identidade de Pedro José Ferreira da Silva.

É importante, diante disso, sugerir que a escolha de Pedro deixa de ser um pseudônimo na medida em que outra vida é constituída, imaginada por ele, Pedro, para a personificação de Glauco. No livro, a história é de Glauco Mattoso. A narrativa segue acontecimentos vividos por Glauco Mattoso, passando pela imaginação do criador de Glauco Mattoso, que é Pedro José. Isso nos conduz a pensar que o vivido é transformado, modificado, imaginado em qualquer narrativa, já que narrar é selecionar, combinar, criar e recriar.

Pedro o Podre, Garcia Loca, Pedro Ulysses e muitas outras personalidades presentes em diversas obras de Glauco Mattoso são frutos da criação de Pedro José. Em todo caso, não será o foco de nossa pesquisa um aprofundamento sobre os heterônimos do “heterônimo” Glauco Mattoso. Contudo, torna-se necessário esclarecer quem é quem a fim de entender o que se passa no texto aqui analisado. Para isso, trataremos do autor-narrador-personagem ora como Glauco, ora como Glauco Mattoso, mas ambos dentro do contexto da ficção *Manual do Podólatra Amador* e não com a convicção da confissão de Pedro por trás do seu principal heterônimo.

É preciso esclarecer, também, que não faremos nenhum aprofundamento, nesta dissertação, sobre conceitos de autobiografia, autoficção ou escrita confessional, embora cientes da importância e relevância do tema para uma análise desse cunho. Nossa justificativa se respalda na necessidade de focar em nosso objeto principal: a estética presente no *Manual do podólatra amador*. Mesmo assim, achamos importante apresentar noções que caracterizam essa escrita que julgamos “confessional” do autor, levando em consideração a importância de se destacar o processo intertextual, a fim de apresentar ao leitor do nosso texto, ideias da construção artística de Glauco Mattoso.

2.2. Noções de intertextualidade no *Manual*

Glauco Mattoso é formado em biblioteconomia. Sua opção de formação acadêmica não ocorre de modo aleatório. Na entrevista que nos concedeu, ele afirma que decidiu pelo curso com uma intenção deliberada de ler o máximo possível de obras em um mínimo espaço de tempo, pois sabia que a visão lhe faltaria algum dia, sem tardar: “[...] li freneticamente, como se eu tivesse já prevendo que, depois de cego, eu não teria como conferir tudo o que eu li. Então, eu teria que confiar na minha memória [...]”²².

Assim como Jorge Luis Borges, que também foi bibliotecário e, gradativamente, ficou cego, Mattoso se entrega aos livros e faz da literatura o maior “paliativo”²³ contra sua angústia pessoal. Além dessa característica em comum com Borges, Glauco Mattoso é, também, um grande admirador dele, sendo um dos tradutores do escritor argentino aqui no Brasil.

Desde que fora acometido pela cegueira, as leituras de Mattoso são, por meio da memória, constantemente revisitadas e exploradas, contribuindo sistematicamente para com o processo criativo do autor. As leituras feitas em sua juventude foram cruciais para a construção do *Manual*, tornando-se um diálogo persistente com o que o autor escreveu e escreve, do modo como Susana Souto, pesquisadora do artista, apontou em sua tese de doutorado *O caleidoscópio Glauco Mattoso*. Para ela,

A produção de Glauco Mattoso configura uma Biblioteca de Babel (para retomarmos a imagem borgiana), na qual se desenha um vasto panorama de possibilidades de elaboração textual e de leitura dessas possibilidades. Há textos escritos em vários gêneros do discurso com referências a diversos poetas, países, culturas e línguas, muitas artes, variadas áreas do conhecimento. (SOUTO, 2008, p. 11)

Mattoso afirma, na conversa que tivemos, que sua escrita possui característica intertextual, paródica, referencial, justamente por estar constantemente relacionada com suas leituras armazenadas na memória. Mais do que referências, essas leituras são uma espécie de tributo aos grandes textos lidos pelo autor e sua paixão pela literatura.

²² Disponível em < <http://epistemologiadoromance.webs.com>>.

²³ Quando dizemos que a literatura para Glauco Mattoso é um “paliativo”, intencionamos depor em favor da arte como forma de expressão humana, denunciadora, também, das angústias vividas pelo Homem, permitindo maior sensibilidade na relação do indivíduo consigo mesmo, com o outro e com o mundo.

Partindo então da definição do termo intertextualidade, desenvolvida por Julia Kristeva, a partir da teoria bakhtiniana sobre dialogismo e ambivalência (*Introdução à semântica*, 1974), é possível se relativizar a intertextualidade nos textos de Glauco Mattoso. Nossas considerações acerca desse conceito emergiram da proposta feita pela crítica francesa Kristeva, em que a intertextualidade é definida como noção de intersubjetividade, ou seja, da relação sujeito vs. sujeito e/ou sujeito vs. objeto. Kristeva ainda aponta que todo texto “se constrói como mosaico de citações”, possibilitando a “absorção e transformação de outro texto”²⁴ (1974, p. 64), o que nos possibilita retornar aos conceitos bakhtinianos conferidos à análise do romance.

As concepções sobre polifonia, dialogismo e alteridade, trazidas por Mikhail Bakhtin, aparecem para modificar a percepção acerca do discurso do romance, destacando, entre esses conceitos, a ideia de dialogicidade.

De acordo com Bakhtin, o dialogismo é um processo relacional, que se encontra também no universo textual. Dessa forma, para o filósofo, o texto não pode ser visto isoladamente, pois o tempo todo há um diálogo natural com outros discursos próximos, intencionais ou não. Bakhtin afirma, em *Estética da criação verbal* (2003), que o dialogismo acontece a partir da consciência entre recepção e compreensão de um enunciado, cujo espaço dialógico fará a comunicação entre aquele que narra, o locutor, e/ou ouvinte/leitor. Nessa ação, ao se defrontarem com a linguagem de um e de outro, acontece o gesto dialógico, que leva a uma interdiscursividade (relações de discursos diferentes).

O processo dialógico parte, também, da relação de alteridade, que é o envolvimento do eu com o outro. O princípio de alteridade permite um processo de inacabamento, em que, dessa relação do eu com o outro, novos diálogos surgem e vão se confrontando com novas relações e automatizando novas discussões.

O gênero romance tem como característica a possibilidade de compreensão do homem, da relação deste com o outro, consigo mesmo e com o mundo. Essa compreensão só acontece porque parte de um princípio de alteridade que emerge das diversas vozes, geradoras de diálogos no texto. Para Bakhtin, quando aponta em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1986), “a compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo.

²⁴ Embora cientes da crítica feita por Paulo Bezerra sobre a utilização, algumas vezes, inconveniente, dos conceitos bakhtinianos sobre sentido, significado, enunciado e enunciação, presentes na introdução do livro *Estética da criação verbal* (2003), optamos por citar Júlia Kristeva por ser a principal referência a utilizar o termo “intertextualidade”.

Compreender é opor à palavra do locutor uma contrapalavra” (Bakhtin 1986, p. 131-32). Ou seja, compreender é relacionar-se com o texto e/ou com o contexto.

Essas relações só são possíveis porque o texto carrega em si a possibilidade de várias vozes: a polifonia. Tendo em vista que um enunciado não está desvinculado de algum contexto, as possibilidades de um discurso polifônico são automáticas, pois o texto carrega em si a composição de uma ação dialógica e/ou de alteridade, que emergem de enunciados.

Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin afirma que “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (2003, p. 272). Dessa concepção é que evocamos a noção de intertextualidade em Mattoso, pois, na medida em que seu texto é construído, sua solidificação está direta ou indiretamente ligada a outros textos.

Pensando que a intertextualidade é uma atitude humana, proveniente da relação do eu com o outro, ou seja, não só da relação dos textos, mas de um princípio dialógico de linguagem e cognição, essa ação torna-se recorrente no romance aqui estudado.

A noção de intertextualidade trazida por Julia Kristeva aponta que a característica intertextual não está somente ligada ao texto literário, mas em qualquer linguagem, verbal ou não verbal, sem que haja necessidade direta de se definir concepções de autoria. Com essas constatações, Kristeva abre novos campos para discussão no que concerne ao estudo do texto, principalmente por ela levantar a questão da quebra de hegemonia autoral. Para a crítica, o texto possibilita a presença, explícita ou não, da interferência e influência de outros textos e que, para nós, no *Manual do podólatra amador* torna-se uma constância. A exemplo, evocamos um intertexto direto, presente no romance de Mattoso, quando este cita o escritor Luís Delfino por meio de uma estrofe do soneto “Uma desesperada”: “Mas se te beijo a mão, o pé, a perna/ A minha dor, desesperada, eterna,/ Fica então à penumbra a olhar-me... a olhar-me” (DELFINO *apud* MATTOSO, 2006, p. 69).

Mais uma das inúmeras referências textuais que dialogam com a narrativa está na relação dos episódios vividos pelo narrador com a literatura que o próprio narrador, que também é o autor, teve contato:

Falsa modéstia à parte, nunca fui tão precoce como o Henfil, que, segundo Wilma Azevedo, aos dois aninhos tinha fixação em pés femininos e aos seis se masturbava de cinco a sete vezes por dia.

Um dos meus primeiros contatos teóricos com o assunto sexo foi um livro ridículo, dum analista americano, caretíssimo, chamado Frank Caprio. (MATTOSO, 2006, p. 16-17)

Os três nomes citados, Henfil²⁵, Wilma Azevedo²⁶ e Frank Caprio são só uma mínima amostra do diálogo textual existente no *Manual*. Outros nomes são lembrados, como o de Marquês de Sade²⁷ e Sacher-Masoch²⁸, ambos referidos com frequência no decorrer da narrativa. Sade e Masoch aparecem, principalmente, como possibilidade de diálogo para com o desejo pessoal de Glauco Mattoso quando este, constantemente, se referencia à podolatria numa associação sadomasoquista: “...nem Sade nem Masoch em pessoa deram destaque ao pé em suas maquinações” (MATTOSO, 2006, p. 99)

Ao expor exemplo de citação direta de outros textos literários contidos no romance de Glauco Mattoso, estamos autorizados a afirmar a constante intertextualidade por ele conduzida no *Manual* e que confere à obra seu caráter de tese, numa tentativa de justificar a poética textual defendida por GM: a podolatria.

Além disso, o autor envereda também por suas próprias criações – por outros textos seus já publicados – como quando relata a ideia e criação do *JORNAL DOBRABIL*, que pode ser conferida nas páginas 139 e 144-145 do *Manual*, apontando características autotextuais.

Chamamos aqui de autotexto a “autointertextualidade”, ou seja, a evocação de textos do próprio Glauco Mattoso em outros textos seus. A noção de autotextualidade retiramos do livro *Intertextualidade – Diálogos possíveis*, 2008, de Ingedore Villaça Koch, Anna Christina Bentes e Mônica M. Cavalcante (2008, p. 18).

Para elucidar melhor nossas afirmativas, apresentamos um pequeno exemplo de autotexto contido no *Manual do podólatra amador*, descrito por Mattoso da seguinte maneira:

Fiz muitos poemas fesceninos envolvendo a podolatria. Num arremedo de soneto, um dos quartetos era taxativo:
Quero a poesia muito mais lasciva,
com chulé na língua, suor na saliva
porra no pigarro, mijo na gengiva
pinto em ponto morto, xota em carne viva
(MATTOSO, 2006, p.144)

²⁵ Henrique de Souza Filho (1944-1998), desenhista brasileiro, caricaturista político, chargista, esportista e humorista. (HOUAISS, 1999)

²⁶ Escritora brasileira, famosa por escrever sobre temas como sexualidade e, principalmente, sadomasoquismo. Seu livro mais conhecido é *Sadomasoquismo Sem Medo* (1998).

²⁷ Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814), Marquês de Sade, foi um escritor francês, cuja obra se caracteriza pela descrição de personagens obcecadas pelo prazer de fazer sofrer. Principalmente, sua obra se destaca pela exposição do homem (um homem livre) contra a sociedade e contra Deus. (HOUAISS, 1999)

²⁸ Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), escritor de origem austríaca, tornou-se conhecido, principalmente por seu romance *A vênus das peles* (1870), em que o protagonista atinge o gozo ao ser chicoteado pelo amante da sua esposa. (FERRAZ in MASOCH, 2008)

A estrofe acima citada, conferida no *Manual*, é parte do soneto “Manifesto obsoneto”, publicado no livro *Memórias de um pueteiro* (1982), também de Glauco Mattoso. Aqui, nossa intenção foi de representar um dos autotextos do autor contidos no romance, destacando o diálogo que o próprio Glauco faz com suas obras, numa reflexão da própria criação.

Como dito anteriormente, a inserção de GM no espaço artístico/literário se dá a partir da criação do *JORNAL DOBRABIL*. Nesse contexto, no decorrer de uma insistente escrita intertextual, o autor acaba reconhecido no universo intelectual. Embora ele seja reconhecido, não se pode dizer que GM tenha imediatamente se feito presente nos meios acadêmicos. O reconhecimento desse autor se deu, especialmente nos meios intelectuais que lidam de modo direto com as questões da irreverência. Tal reflexão pode ser reforçada pela presença explícita de GM na música *Língua*, de Caetano Veloso, lançada em 1984 no álbum *Velô*:

(...)
Nomes de nomes
Como Scarlet Moon de Chevalier, **Glauco Mattoso** e Arrigo Barnabé
e Maria da Fé
Flor do Lácio Sambódromo Lusamérica latim em pó
O que quer
O que pode esta língua?
(...)
(CAETANO VELOSO, 1884 – grifo meu)

Aqui consideramos a música *Língua* não só como citadora do heterônimo Glauco Mattoso, mas como uma amostra da criação artística a partir da intertextualidade, fazendo um diálogo com a antropofagia oswaldiana, como bem faz o Tropicalismo e GM em suas produções. É também denunciadora da Língua Portuguesa por um grito de liberdade à “pátria linguística”. Diríamos que é um manifesto, próximo ao trabalho que faz Mattoso em sua literatura, como o *Manifesto escatológico* e *Manifesto coprofágico*, ambos publicados no *JORNAL DOBRABIL*, referidos aos heterônimos Pedro o Podre e Garcia Loca. Os recortes e menções são fatores cruciais que conduzem a letra da música a um universo gigantesco de informações. Nessa perspectiva, há um diálogo entre Veloso e Mattoso.

Essas configurações intertextuais empreendidas até aqui encaminham GM a uma reivindicação de liberdade de expressão, irreverência de escrita por meio da paródia e exploração de sensações, caracterizando a arte glaucomattosiana a uma perspectiva ligada ao tropicalismo, à antropofagia e à marginalidade. Tudo isso pode ser entendido,

de acordo com Hilda Lontra (2000) em *A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, como representação de vertentes que expõem as assincronias do país de uma maneira antropofágica, já que denunciavam “por meio da carnavalização, recurso temático capaz de relativizar os fatos de um contexto” (LONTRA in CYNTRÃO (org.), 2000, p. 46).

Vale lembrar que Mattoso também faz uma referência explícita ao Tropicalismo ao produzir o CD *Melopéia*²⁹, lançado em 2001 (figura 4): álbum que reúne vários de seus sonetos, cantados por inúmeros artistas como Arnaldo Antunes, Itamar Assumpção e Humberto Gessinger. A capa do CD de GM é uma releitura da capa do disco *Tropicália*, lançado em 1968 (figura 5), que continha músicas interpretadas por diversas personalidades, marcando esse movimento artístico liderado, principalmente, por Caetano Veloso e Gilberto Gil. A arte da capa do CD de Mattoso foi feita pelo desenhista e escritor brasileiro Lourenço Mutarelli.



Fig. 4 – Capa, feita por Lourenço Mutarelli, do CD *Melopéia* (2001), de Glauco Mattoso

²⁹ Glauco Mattoso lançou o CD *Melopéia* por meio do selo independente *Rotten Records*, do próprio Glauco Mattoso.



Fig. 5 – Capa do disco *Tropicalia*, foto de Oliver Perroy, 1968.³⁰

2.3. Glauco Mattoso como objeto de estudo

Seguindo os parâmetros iniciais deste capítulo, cuja intenção foi de apresentar o romance *Manual do podólatra amoroso* bem como a escrita do texto e o autor Glauco Mattoso, julgamos relevante destacar os principais (e poucos) estudiosos do escritor brasileiro em comparação com a vasta obra do autor – desde 1970, com uma publicação impressa que hoje ultrapassa 50 títulos.

As leituras e pesquisas realizadas nos permite afirmar que até a atualidade, o mais conhecido estudioso de Glauco Mattoso é o canadense Steven F. Buttermann³¹. Este doutorou-se na Universidade de Wisconsin com o primeiro estudo longo sobre GM, intitulado *Brazilian Literature of Transgression and postmodern anti-aesthetics in*

³⁰ Imagem disponível em: < <http://www.fotoclubef508.com/2009/12/o-dono-da-capa-tropicalia/>>

³¹ Steven F. Buttermann, Ph.D, é professor na Universidade de Miami. Lá, é diretor e pesquisador do programa de estudos de mulher e gênero; diretor do Programa Português e do departamento Línguas e Literatura modernas. É também representante de pesquisa sobre literatura brasileira, teoria *Queer* e estudos culturais.

Glauco Mattoso. Sua tese foi publicada nos Estados Unidos, em 2005, em formato de livro, com o título *Perversions on Parade: Brazilian Literature of Transgression and Postmodern Anti-Aesthetics in Glauco Mattoso*, ainda não traduzido para o português. O livro de Butterman parte do princípio de que, em razão do contexto histórico, político e social, do próprio conteúdo desenvolvido e da qualidade estética de suas obras, Glauco Mattoso é um nome relevante para a pesquisa literária brasileira, especialmente no que se refere aos estudos de gênero. Nessa tese, o escritor canadense se ateve, como objeto de análise, principalmente, ao *JORNAL DOBRABIL*. O livro do pesquisador tem um viés mais psicanalítico, destacando no texto uma aproximação da poesia glaucomattosiana com teorias sobre o erótico, a transgressão, o fetichismo e a Teoria *Queer*.

As pesquisas de Butterman não só trazem diversas contribuições para os estudiosos da obra de Glauco Mattoso, como também, suas considerações apontam o artista como um escritor de extrema relevância para a literatura brasileira, no que concerne à representação de uma estética literária transgressora.

Sabemos que, atualmente, Mattoso já é reconhecido por muitas instâncias em nosso país, contudo, ainda é modestamente estudado pela crítica acadêmica (conservadora), mesmo com um extenso número de publicações desde o final de 1970.

Ainda assim, em rede virtual, encontramos alguns artigos acadêmicos, entrevistas, blogs, etc. que destacam o autor e suas obras. Também foi possível, até o momento, ter acesso a teses e dissertações, escritas e defendidas no Brasil, que, de algum modo, tornam-se parte da sua pequena fortuna crítica.

Além de Butterman, outro importante comentador estrangeiro de Mattoso é David Willian Foster, professor na Arizona State University. Ele assinou o prefácio do *Manual do Podólatra Amador* (2ª Ed, 2006) com fragmentos adaptados do primeiro texto crítico sobre Glauco Mattoso, contido no livro *Cultural diversity in Latin American literature*³², publicado em 1994. No texto dedicado a este romance, com cerca de 12 páginas, Foster fala sobre o *Manual do Podólatra Amador* como possibilidade de transgressão na medida em que ironiza convenções, tratados sexológicos ocidentais e narrativas literárias em caráter de autoajuda. Por enquanto, nossas pesquisas apontam o texto de Foster como, até o momento, o único específico sobre o *Manual do podólatra amador*, mas que, infelizmente ainda não está traduzido para o português.

³² Uma parte do texto está disponível no site <<http://enochhaym.blogspot.com.br/2008/07/glauco-mattoso-i.html?zx=8373dc5dbdf67e98>>

Outra referência quem vem se destacando é a professora e pesquisadora Susana Souto, cuja tese de doutoramento tem sido fonte de estudos para pesquisa sobre o autor. O trabalho de Souto, de título *O caleidoscópio Glauco Mattoso*, defendido em 2008, traz uma investigação importante quanto ao processo de leitura na construção poética de GM. A autora, que prepara seu texto para publicação impressa, se ateve aos primeiros quatro livros de sonetos do escritor mais o *JORNAL DOBRABIL*.

Embora os estudos longos sobre Mattoso ainda sejam pequenos em quantidade, atualmente o autor começa a ser reconhecido por estudiosos da literatura, tornando-se, inclusive, referência nos estudos de poesia, principalmente quanto à teoria de versificação – devido ao seu *Tratado de Versificação*, o mais atual em Língua Portuguesa, aqui no Brasil.

Por esta razão, cabe aqui nos referirmos a Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, professor de linguística da USP, que vem acompanhando de perto o trabalho de Mattoso. Pietroforte posfaciou o último livro de contos de GM, *Tripé do tripúdio e outros contos hediondos* (2011) e tem, junto ao escritor, a organização de dois livros: *M(ai)s - Antologia SadoMasoquista da literatura brasileira* (2008) e *Aos pés das letras - Antologia podólatra da literatura brasileira* (2011).

Acreditamos que outros importantes estudiosos, espalhados pelo país (ou fora dele), possam estar, assim como nós, dedicando-se a entender a escrita contundente, irreverente e enigmática desse escritor tão polêmico e interessante como Glauco Mattoso. Em todo caso, nossas considerações acima tiveram a intenção principal de apontar a dificuldade em se encontrar estudos teóricos sobre o escritor brasileiro, merecendo, portanto, um destaque aos que a isso se dedicaram ou ainda se dedicam. Além do mais, esperamos que nossa pesquisa possa contribuir com os estudos literários, especialmente sobre o poeta, tendo em vista que ainda não há nenhuma pesquisa específica, de fôlego, referente ao romance *Manual do podólatra amador*.

3. MANUAL DO PODÓLATRA AMADOR: UM GUIA QUE DESGUIA

Após uma breve apresentação do romance, seguida de uma curta discussão sobre o processo intertextual e a escrita confessional existentes no contexto do *Manual do podólatra amador*, voltaremos agora ao conteúdo do romance, analisando os capítulos que compõem a narrativa.

O livro está organizado em seis partes mais os textos antecedentes: a) *Nota do organizador da coleção*, em que o escritor Sérgio Telles apresenta a segunda edição do *Manual do Podólatra Amador*; b) *À guisa de apresentação*, na qual David William Foster apresenta o livro como uma análise do “submundo territorial do chamado ‘sexo sujo’”(2006:11); c) *Dos significados insignificantes*, em que o autor define o termo podolatria; d) *Dos objetos abjetos*, em que a definição e solidificação do fetiche é a desencadeadora do capítulo; e) *Dos cheiros Chulos*, onde o foco é o odor; f) *Dos versos perversos aos palavrões-de-ordem*, momento em que Glauco se insere no ambiente literário; g) *Das cartas curtas às solas grossas*, em que cria a massagem linguopedal; h) *Do pré-pé ao pós-pó*, em que traz considerações sobre o texto, acrescentadas na segunda edição do *Manual* e, por fim, as notas bibliográficas, de grande importância na constituição do texto.

Na narrativa, muitas são as personagens que dão sequência à série de acontecimentos. Entretanto, os que são mais citados e lembrados em diversas histórias, e que para nós, têm maior relevância, são: o *Inimiguinho* (com I maiúsculo para personificar o amigo de infância e iniciador sexual de Glauco); o *Fillipo*, que apesar de uma curta passagem, fica marcado como a primeira paixão platônica do narrador; *Melchiades*, jovem por quem Glauco se apaixona e tem um “caso” adolescente; *Glauber*, irmão mais novo cujos tênis serviam de inspiração masturbatória e solidificação do fetiche por pés; *Sylvia*, uma amiga e amante que acompanha e entende os “conflitos internos” do narrador.

No primeiro capítulo, *Dos significados insignificantes*, Glauco começa o romance com a etimologia da palavra podolatria, afirmando que ela não está dicionarizada e fala, também, de como os amantes dessa prática chegaram a esse termo. Ou como ele chegou a esse termo, ao passar por definições gregas e latinas até ir ao encontro do adjetivo podólatra para especificar esse gosto particular, como podemos observar:

Pedolatria. A palavra não está dicionarizada, talvez por ser híbrida. Meio salto, meia sola; meio sapato, meia meia. *Pedo* (pé) vem do latim *pedis*; *latria* (adoração), do grego. Não é o mesmo caso de *pedofilia*, onde o *pedo* vem do grego (criança), como *filia* (amor). Pra ser genuína, a palavra teria que ser toda latina ou toda grega. Isso é o que pensam os puristas do vernáculo. Algo do tipo *podofilia* ou *podolatria*, onde *PODO* é o elemento grego que dá pé. Ou então *pedialidade*, ou *pesturbação*: não existem *cordialidade* (*cordis* = coração) e *masturbação*? (MATTOSO, 2006, p. 15 – destaque do autor)

A exploração etimológica feita por Mattoso exprime uma ideia de exploração da relação direta entre o humano e o prazer humano, o objeto e o desejo do objeto: a simples dicotomia entre o concreto e o abstrato. Ademais, é também a denúncia de uma necessidade sistemática de “enquadramento”, estar diretamente ligado, localizado em um grupo reconhecido, confirmado e justificado. Podemos, inclusive, insinuar que, para GM, a especificação do seu gosto é a legitimação do mesmo.

Após essa breve apresentação, o autor inicia seu texto em primeira pessoa, relatando fatos que ocorreram na infância do narrador, ou seja, de Glauco – que, mesmo sendo glaucomatoso, a esta altura ainda não é Mattoso.

Nesta etapa inicial do livro, já é possível compreender a brincadeira de Glauco ao se intitular, desde a infância, de Glauco e não de Pedro. Pensando nisso, podemos refletir sobre a ironia do GM em dizer ou não se o fetiche é do Glauco, como uma instância narrativa, ou do Pedro, sendo mais um “desdobramento” do sentido de “autobiografia” – no caso, da (discutível) denúncia de características “reais” de um autor.

Como já comentado, a leitura sempre foi a grande aliada do escritor na trajetória descrita no *Manual*. Começando por gibis e livros, chegando a escritores como Sade e Masoch, passando pelo cinema e a música, Glauco foi construindo um repertório artístico vasto que começa a ser tecido no primeiro capítulo do romance e que o influenciou de modo intenso na constituição da estética particular a qual este trabalho se propôs analisar.

Ainda no início da narrativa, o autor faz referências a autores, psicanalistas, cineastas e programas de tevê. O livro parece apresentar análises do narrador sobre as diversas linguagens de massa num período marcado pela ditadura militar.

Uma das referências mais marcantes para o autor, no romance, e também presente em inúmeras entrevistas é a sua predileção pelo filme britânico *Laranja Mecânica* (1971), dirigido por Stanley Kubrik (1928-1999). O filme, de título original *A Clockwork Orange*, é uma adaptação do romance (1962), de mesmo título, do escritor

inglês Anthony Burgess (1917-1993). Como objeto de voyeurismo, esse filme é significativo na constituição memorial de Glauco no que se refere à tortura, justamente por conter uma cena em que o protagonista é literalmente pisado e submetido à ação de lambar as botas do pisador (fig. 6). Glauco descreve o filme da seguinte maneira:

Em *Laranja mecânica* (A clockwork orange), de Stanley Kubrick, o personagem central é o jovem delinqüente que, após passar pela robotizante lavagem cerebral da prisão, é testado diante duma seleta platéia, tendo que obedecer sem reagir a um agressor que o derruba, põe-lhe o pé sobre o rosto e ordena-lhe que lamba, “again and again”. O close da língua sob a sola do sapato é uma das imagens mais excitantes que assisti. (2006, p. 19)



Fig. 6 – Alex, protagonista do filme *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick, lambendo a sola de um sapato, 1971.³³

A imagem, para Glauco, é a representação mais nítida do seu desejo, já que, é pela exibição imagética que o autor eterniza sua visão de glaucomatoso. Contudo, mais do que uma imagem armazenada na memória, o filme é a possibilidade de reflexão sobre questões de ordem e subserviência, como também de liberdade e manipulação. No caso do protagonista Alex, a ordem dada a ele só foi obedecida depois do mesmo viver uma experiência com o método Ludovico, como chamado no filme, que retoma a ideia de condicionamento clássico de comportamento (reforço positivo e negativo), trazida pelo fisiólogo russo Ivan Pavlov (1849-1936).

Pensar que a manipulação de comportamento e, principalmente, a manipulação de gosto é uma característica social, é também uma forma de compreensão do que a

³³ Imagem disponível em: <<http://garotasgeeks.com/wordpress/2011/05/08/matine-garotas-geeks-alaranja-mecanica/>>

imagem de Alex, um transgressor que se submete à sujeição, pode representar enquanto exemplo de condição humana, principalmente para GM. Pois a ideia de condicionamento é uma confirmação de que princípios sociais, morais, religiosos e éticos são direcionadores ocultos de comportamento, fazendo de nós seres presos e obedientes.

Não só *Laranja Mecânica*, mas outras imagens cinematográficas estão presentes em vários trechos do *Manual*, sequenciando os fatos e se fixando na mente daquele que em breve se tornaria cego.

Escrito ainda enquanto Glauco Mattoso enxergava, o *Manual* é tecido pelas lembranças. Glauco chama sua memória de “memória de cego”, em que muitas outras recordações vivas e coloridas, se sobrepõem cumulativamente em sua memória. (2006, p. 19)

É também no primeiro capítulo do *Manual* que Glauco descreve o que chama de “fórmula engenhosa” para sua data de nascimento: “Foi no penúltimo dia do primeiro semestre do primeiro ano da segunda metade do século”. Segundo ele, o signo de câncer é quem explica todo esse “cabalismo”, devido às suas “tendências à submissão, à passividade, à criatividade”, fazendo também uma analogia com seus pés pequenos ao passo que debocha de sua própria explicação: “Isso segundo alguns. Segundo outros, não explica porra nenhuma”. (2006, p. 21)

Nota-se, a cada página do romance, a necessidade, mais uma vez comentada aqui, de autoafirmação do autor ao buscar referências de credibilidade para seu texto, sua temática, seu fetiche, sua condição. Glauco começa rememorando episódios de sua infância que, no livro, são fatos decisivos indutores ao fetiche por pés e à submissão, na relação sexual homoerótica, especialmente.

No romance, o autor-narrador-personagem se apresenta como alguém de classe média-baixa, morador de subúrbio e criado com cuidado e zelo devido à deficiência visual.

O pequeno Glauco, ainda com cinco anos, é descrito como um inocente que sucumbe às brincadeiras do *Inimiguinho* em nome da amizade e do contato com outra criança. Essa ação revela uma ironia glaucomattosiana interessante ao (des)construir a imagem da infância como um lugar de inocência e perfeição - referências constantes em textos literários românticos. Tais episódios começam a traçar o percurso do narrador como fetichista por pés masculinos, assumindo o gosto pela humilhação – o que,

aparentemente está ligado à necessidade de contato humano e o distanciamento da solidão.

A troca do termo “foder” para “feder”, numa brincadeira de criança, é a determinação da associação do prazer com a escatologia. Quando seu amiguinho lhe fazia o convite: “vamo fodê?”, Glauco entendia

...“feder”. Puxa, brincar de feder devia ser bacaninha (a julgar pelo entusiasmo dele), e ao mesmo tempo pouco educado (a julgar pela opinião de mamãe, quando me mandava pro banho porque eu “tava fedendo”). Por conseguinte, acedi incontinenti, isto é, topei no ato. O Inimiguinho me levou pro tal quartinho externo que servia de banheiro. Nos trancamos, e ele tratou de me mostrar o que era feder. Tirou a roupa, mandou que eu fizesse o mesmo e, enquanto eu permanecia em pé e muito curioso pra ver o que ia acontecer, ele se atirou no chão e começou a lamber o dedão. (2006, p.23)

É possível reparar que a ação de “feder” está diretamente ligada à ideia de transgressão, já que deturpa concepções de higiene, que, na visão infantil, é uma imposição dos adultos. Para as crianças, muitas das ordens vindas dos pais são questionadas por elas, pois, na maioria das vezes, essas mesmas ações controladas ou proibidas são também uma forma de diversão. Eis então um paradoxo infantil (?): por que o que é bom não pode? Ou por que o que não pode é bom?

Outra inversão interessante é a de chamar seu amigo de infância de “inimigo”. Glauco associa a lembrança de brincadeiras entre “mocinho e bandido” e, ao lembrar desses episódios, substantiva o amigo com um termo oposto. Essa inversão curiosa nos faz pensar no nome como algo relacionado à irregularidade da proposta feita pela outra criança, dado que foi o *Inimiguinho* o primeiro a despertar em GM um gosto contrário às noções comuns de gosto: lamber pés sujos. O melhor amigo é então o inimigo. E é das vivências com ele que Glauco se realiza prazerosamente (na memória).

A associação feita pelo autor-narrador-personagem, misturando o prazer da brincadeira com a necessidade de se sujeitar às ações comentadas tidas como nojentas e repugnantes está diretamente ligada ao fato de ser uma ação oculta, distante dos olhos dos pais, dos vizinhos, dos parentes – como já dito, uma ação transgressora, ou seja, burla as convenções que, para ele, os adultos estavam presos. É uma fuga às regras socialmente aceitas, ainda em fase infantil. A liberdade que a infância permite desaparece com os anos e a lembrança e imaginação ganham lugar de destaque:

Cada vez que recapitulo aquele ritual de iniciação, pergunto a meus botões da braguilha (hoje aposentados junto com os ternos): será que tudo aconteceu e foi como contei? Não, seguramente não. Os limites entre realidade e fantasia são (e convém que sejam) imprecisos em qualquer tipo de memorialismo, e este livro não foge à regra. Nos sonetos que compus, já cego e quase cinquentão, acho que consigo capturar com maior fidelidade fatos

escamoteados ou camuflados no texto original redigido nos anos 80, mas mesmo assim há que se ressaltar o lembrete passado num deles, o “Cético”: não creia em tudo aquilo que está lendo. (MATTOSO, 2006, p. 24)

No parágrafo acima, que foi acrescentado à edição de 2006, Mattoso volta a refletir sobre a escrita memorialística e enfatiza a noção de credibilidade no *Manual*. Também é possível perceber que o autor reflete sobre a condição de cego e as possibilidades que esta permite enquanto memória e criação. Naturalmente essa condição o leva a inúmeras possibilidades a partir de reflexos da memória, recriando, acrescentando ou inventando novas cenas que contribuem para as lembranças. E diz: “Há coisas tão cravadas (mais que gravadas) na memória que não dá para omitir nem distorcer” (2006, p. 24).

A partir da página 26, Glauco Mattoso começa a trazer grandes escritores e trechos de obras conhecidas (ou não), que contribuem para a temática fetichista, cujos pés são alvos desejados. Essa atitude do autor confirma a estratégia de referencial, que molda o texto como tese e que sustenta a escolha a partir de citações.

Gilberto Freyre é o primeiro grande literato alvo no romance, onde Mattoso o expõe como um “podólatra não-confesso”, citando um trecho de *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, como podemos conferir abaixo:

Ao que se deve acrescentar o regalo – este principalmente dos meninos das casas-grandes e dos sobrados – de terem os pés catados por bonitas mucamas, peritas na extração de bichos: extração quase sempre precedida de volutuosa comichão, a que os dedos das mulatas sabiam dar alívio, abrandando-se numa espécie de coceira pós-operatória. Era a extração de bicho-de-pé em menino ou menina, por mão macia de mucama de sobrado ou casa-grande, uma como catação de piolho nos pés. Volutuosa, também, como cafuné. (FREYRE apud MATTOSO: 2006, p. 26)

O livro *Sobrados e Mucambos* foi publicado originalmente em 1936. Trata-se, basicamente, da decadência do patriarcalismo brasileiro rural, acontecido do século XIX, tendo como referência os antigos aristocratas - e, conseqüentemente, os escravos -, que, com o declínio do regime escravocrata brasileiro, migraram para áreas urbanas.

A construção do *Manual* se intercala entre citações, referência e fatos pessoais do narrador Glauco, que volta à infância, a diálogos, a acontecimentos marcantes cuja memória e habilidade do autor se juntam e dão seqüência à narrativa.

No texto, Mattoso consegue associar suas fantasias e lembranças sexuais da infância ao desejo de submissão, sentindo-se atraído pela tortura, humilhação e

degradação. O narrador tem desejo de também sodomizar, dominar. Isso provoca prazer. É possível notar que essa sensação o faz lembrar do *Inimiguinho* - amigo de infância cujas brincadeiras entre os dois consistiam em lambar os pés descalços e imundos até chegar ao órgão sexual. Nesses episódios, Glauco foi primeiramente alvo de desejo, depois, o praticador. Daí por diante, no decorrer dos relatos, se tornaria mais o praticador, o realizador do desejo alheio, numa amostra de conflitos entre o desejo de sofrer humilhação e ter prazer. Essa seria a necessidade em que os reflexos da memória o fizeram se apegar a cenas e remontá-las a seu modo e desejo, insistindo na relação entre tortura e gozo: “Inclusive de imaginar que quem me chupasse teria de sentir o cheiro e provar o gosto do meu esmegma³⁴, que quase rima com néctar” (2006, p. 30).

A tortura também é ingrediente recorrente no *Manual*. Glauco traz relatos de tortura em campos de concentração e em prisões, muitas vezes decorrentes de regimes ditatoriais, como podemos observar no trecho abaixo:

A partir da morte de Herzog, quando a situação do preso político ensejou verdadeira avalanche de testemunhos, até o pós-anistia, quando tais testemunhos viraram gênero literário, tratei de ler tudo que saía, a ver se pintavam detalhes sadomasoquistas. Mas não me satisfiz. (2006, p. 31)

Visto no romance como espetáculo, esse tema, presente na literatura de cárcere, é trazido por Mattoso como representação de um assunto pouco explorado, sendo relacionado diretamente com seus relatos, conduzindo uma sensação de prazer pessoal.

Nesse percurso, o autor ironiza a dificuldade em descrever episódios de tortura e traz referências de escritores cuja literatura envolve essa temática. Mattoso afirma que a tortura é vista como indescritível, inenarrável, algo tão monstruoso que escapa à possibilidade de relato fiel.

Na narrativa, GM evoca, a princípio, o escritor Fernando Gabeira, afirmando que este é um autor que ponderou em suas descrições ao relatar, em seu romance, momentos de tortura quando foi preso. Para Mattoso, em *O que é isso, companheiro?* “o príncipe dos ex-exilados narra sumária & usurariamente, em duas linhas, um “espetáculo” que na mão dum observador pródigo renderia duas páginas mais juro & correção...” (2006, p. 31).

Em muitos intertextos sobre essa temática, presentes no *Manual*, há, por parte de GM, a intenção de apresentar cenas de dor e sofrimento sentidos pelos torturados, bem como a condição deles no mundo – como é o caso dos judeus. O fato é que, em

³⁴ Segundo do dicionário *Houaiss* (1999), esmegma é “matéria esbranquiçada, que se acumula nas dobras dos órgãos genitais”.

todo o tempo, Glauco expõe sua decepção em perceber que a tortura é algo pouco comentado no contexto oficial e negligenciado, em alguns casos, até pela literatura. Segundo o escritor, quem já sofreu, prefere esquecer, e quem nunca sofreu acaba descrevendo aquilo que imagina ser, diferente do que realmente foi. No *Manual*, o autor-narrador-personagem tem a necessidade de pensar como seria, mas sem jamais querer estar lá. Uma parafilia³⁵, uma imaginação, uma cena mental que possivelmente não teria necessidade de ser realizada, mas idealizada.

Glauco continua suas reflexões e diz que a tortura é ocultada “do Brasil brasileiro à Guiana Francesa, da Irlanda do Norte à África do Sul.” É descrita sempre com “trechos rápidos e econômicos.” (2006, p. 33) Ainda segundo ele, “só a ficção não se peja de descer mais baixo, isto é, aos detalhes & pormenores. Mesmo assim, sem se alongar” (2006, p.35).

O narrador também demonstra no texto informações de seu repertório de leitura sobre o *apartheid*, exilamento, prisão e estupro. Alguns textos citados: *Papillon, o homem que fugiu do inferno*, de Henri Charrière – autobiografia que narra as extraordinárias tentativas de fuga de um condenado, aos 25 anos de idade, à prisão perpétua nas Ilhas da Salvação – Guiana Francesa; *Confissões verídicas de um terrorista albino*, de Breyten Breytenbach, cuja história é a descrição do dia-a-dia de um adversário do *apartheid* colhido nas tramas da organização repressiva sul-africana; *Parte de minha alma*, de Winnie Mandela – biografia escrita pela esposa de Nelson Mandela no momento em que este ainda estava preso; *O batalhão maldito*, de Sven Hassel, em que relata a tortura de um pregador preso em campo de concentração na Segunda Guerra; Jean Genet em *O milagre da rosa*, que fala das paixões de um prisioneiro, suas lembranças, sua vida e a dos seus companheiros transformados em personagens lendários e de obras de arte; entre outros.

Quanto aos judeus, numa associação podólatra, Glauco escreve:

Já a situação dos judeus se revela mais peculiar, a começar pelo que se pode achar em livros. Nesse sentido, a Bíblia é paradigmática, dada a quantidade de alusões podólatras, tanto no Velho quanto no Novo Testamento. Do Novo a cena mais lembrada é Jesus lavando os pés dos apóstolos, mas há a recíproca nos pés do próprio Cristo, lavados pelas lágrimas da Madalena pecadora. (2006, p. 36)

³⁵ Parafilia, segundo o dicionário virtual de Língua Portuguesa *Priberam*, é a “designação genérica para comportamentos sexuais que se desviam do que é geralmente aceito pelas convenções sociais, podendo englobar comportamentos muito diferentes e com diferentes graus de aceitabilidade social.” Disponível em: < <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=parafilia> >

Como é possível notar, ao trazer referências, não só literárias, mas também bíblicas, Glauco novamente reflete sobre a dicotomia entre o exaltado e o humilhado, numa inversão de papéis. A ideia de um Cristo (Redentor) que se humilha aos pés do pecador, que se rebaixa, depõe contra a própria “noção comum”³⁶ de cristianismo, pois assume que o redentor, Jesus, é humano, assim como nós. Essa humanização do sagrado possibilita uma valoração do que antes estava considerado, apenas, como propriedade da carne, da terra, do prazer, do Homem – logo, ligado ao pecado e, necessariamente, descartável. O pecado, justamente por ser do plano terreno, é o que deturpa o ser humano, nas concepções religiosas, e o impossibilita da libertação por meio do que é divino, por meio da fé. O prazer defendido pelo autor-narrador-personagem é, por esta razão, denunciador de que o que é próprio do Homem e da sua natureza é o que realmente o encaminha a uma liberdade (ao menos individual). Só por uma luta em prol do próprio prazer, que se atinge o direito de viver plenamente, pois ignora concepções de um deus que controla o mundo.

Outrora, o direito de desfrutar do prazer, mesmo que esse prazer seja proveniente da tortura, da dor, do sofrimento de si e/ou dos outros, autoriza Glauco a compreender (e narrar) sobre sua vida, seu desejo, sua cegueira e sua solidão, sendo, insistentemente, justificado por referências históricas/literárias.

A Anistia Internacional também é comentada no texto, onde é relatada a prisão de um palestino sendo interrogado por um agente israelense. Todos esses fragmentos sustentam o texto de Glauco Mattoso e se conectam com um intuito premeditado: o desejo. Mas qual seria realmente esse desejo do narrador? Estar submisso? Estar próximo dos pés a fim de se sentir sustentado, firme?

A ironia que o autor usa ao descrever essas obras e intercalá-las com os próprios relatos memoráveis, faz com que seja possível pensar na necessidade do narrador de buscar um objeto de contemplação que o territorialize, que permita ser o alicerce daquele cuja visão será passageira.

Glauco não tinha muitos amigos. Ou quase nenhum. Havia no autor-narrador-personagem a necessidade de autoafirmação como um subserviente. Alguém que consente com o que lhe fazem por se sentir menor, inferior:

³⁶ Quando nos referimos à humanização de Cristo, no contexto de Glauco Mattoso, estamos associando à ideia de Cristo diferente do Cristo histórico – que, biblicamente e historicamente, é humano. Levamos em consideração a figura mística de Cristo, como “extensão” de Deus na Terra, puro e livre de pecados e julgamentos; ao passo que a Bíblia é julgada como livro sagrado, não sendo caracterizada, para o senso comum cristão, como um texto literário. O que nos permite essa interpretação é a nossa visão sensível do “cristianismo popular” e não uma posição teológica, intelectual.

Eu era vítima em potencial: fraco de vista, estreava meus óculos após a primeira cirurgia de glaucoma e evitava toda atividade física que pudesse ferir o olho, sem falar na incapacidade para a prática de esportes, pra pedalar ou dançar. (...) Já visado dentro da escola por me isolar e ser mais estudioso, eu tentava voltar pra casa com o uniforme limpo e os óculos intactos, mas isso tinha seu preço na hora em que quatro ou cinco capetas de onze a treze anos me cercavam e me levavam para o meio do bosque. (2006, p. 40)

Nesse contexto, ele intenciona sua revolta como inversão de situação: já que está fadado a sofrer, por que não tirar proveito disso e desejar o sofrimento? Isso possibilita a inversão de papéis, onde o humilhado se exalta no momento em que deseja a humilhação. Quem a pratica contra ele estará contribuindo para seu prazer pessoal: “(...) Era revoltante, mas eu só podia reagir com meu ódio remoído e com um fingido espírito esportivo de quem aguenta calado uma brincadeira passageira.” (2006, p. 41)

Em casa, Glauco se sentia bem ao se lembrar dos episódios de tortura sofridos no caminho da escola. Talvez isso o tornasse mais próximo de outras crianças e amenizasse sua solidão.

O sentimento platônico está o tempo todo presente. Transformar os coleguinhas em curradores dele a partir da imaginação é revelação dessa característica:

sonhei com aqueles coleguinhas fazendo parte da turma que me currara (e é capaz de algum ter mesmo participado), mas me limitei a cobiçá-los à distância, todos platonicíssimos. Tanto que nem me lembro do seus pés. (2006, p. 43)

Uma maneira de ironizar a própria desgraça é a lembrança do pé e o estigma de que houve uma “relação”, nada cordial, entre ele e outros colegas. Essa relação, para Glauco, acaba sendo um ganho quando ele mesmo a imagina com prazer e não com rancor. É uma maneira de driblar a dor, convertendo a ganhador aquele que perdeu.

Não é simplesmente sublime? Fico me imaginando, adolescente, sendo “abutre” dum desses pivetões da FEBEM, e o cheiro de seu pezão que calça 43. Mas vocês não perdem por esperar. Antes tarde do que nunca. A noite é criança, a carne é fraca, e o papel tudo aceita. Em frente. Quem viver, lerá. (2006, p. 47)

Segundo o autor-narrador-personagem, na infância e adolescência, os pais não conversavam com ele sobre sexo nem assuntos que encaminhavam para essa temática. Aliás, não se falava sobre sexo em “casa de família”. Muito menos sobre tortura. O sexo é um território invisível onde não se fala, apenas se pratica. Segundo GM, “toda nossa sexologia teórica sempre fora elementar ao mínimo”. (2006, p. 54) É então que os momentos com *Melchiades* se transformam em descobertas.

Para Glauco, a imaginação era representação da realidade (jamais a vivência). Por isso eram marcantes seus momentos com o *Inimiguinho*, *Fillipo* e *Melchiades*. A partir de episódios vividos com este último, Mattoso se rende à imaginação e conta:

Aquela noite gozei pensando no pé que tinha afundado gostoso nos bagos do outro. Eu me sentia escravo daquele pé pelo resto da vida. E tinha o resto da vida pra tentar chegar a cara até ele e agradecer com a boca. Meu travesseiro se chamava Melchiades. (2006, p. 51)

Assim, numa continuidade fragmentada da obra, ele insiste em justificativas e referências memorialísticas sobre tortura e cárcere (com característica militar), misturando suas lembranças (como de *Melchiades*) com suas reflexões. E ao racionalizar questões de sofrimento e privação, Glauco declara seu gosto da seguinte maneira:

Não é que eu vivesse devaneando ter a cara chutada ou ser morto a pontapés pra poder gozar. Mas que me via lambendo as mesmas botas que tinham feito aquilo, me via. Se eu soubesse que em qualquer xadrez de bairro poderia me colocar no lugar do primeiro pé-de-chinelo que caísse na mão (aliás, no pé) do primeiro tira que pintasse, pra ver concretizada a mesmíssima cena, quem sabe virasse, não digo trombadinha, mas alcaguete, só pra poder assistir às sessões na sala do pau e tirar minha casquinha, fazendo de conta que fosse eu o pendurado? Sim, porque tortura de verdade, na própria pele, nem morta! (2006, p. 52-53)

Como visto até agora, uma crítica à ditadura militar brasileira sempre esteve presente em passagens do texto. Sobre o AI-5, Mattoso diz, ao se referir à ficção *O jovem Törless*, escrita por Robert Musil (romancista de origem austríaca), que “na vida real a coisa costuma ser mais barra, a sola mais pesada.” (2006, p. 57). Nesse contexto nota-se que o desejo pela humilhação e tortura, provenientes da sensibilidade do narrador, são frutos da imaginação distanciadas da realidade.

Glauco também fala sobre Álvaro Caldas, torturado pela repressão do AI-5, que revela uma prática comum por ocasião do sequestro ou transporte de prisioneiros.

Esses trechos compõem o repertório de tortura, cárcere, solidão e impunidade e finalizam a primeira parte do romance.

**

No segundo momento, em *Dos objetos abjetos*, Glauco começa definindo o que é Fetichismo. Como é recorrente, o autor apresenta definições e classificações, com o intuito de formalizar, teorizar aquilo que a sensibilidade expõe.

A explicação do fetiche por pés masculinos sujos, pelo suor, pela sujeira, é o tempo todo contextualizada. Em um trecho, Mattoso diz:

Transar o pé de alguém sugere a sujeição à cabeça dessa pessoa, moral e psicologicamente falando: o exercício de seu poder, a imposição de sua vontade, o domínio sobre o outro. Mas também sugere a sujeição ao seu corpo todo, no próprio sentido dos sentidos: a extremidade inferior representaria justamente o começo, as preliminares daquilo que vai se completar no momento e no local do orgasmo. Além disso, o ato de transar o pé extrapola as relações pessoais pra sugerir sujeição a instituições mitificadas, como a autoridade militar, a hegemonia política, a ascendência social ou a superioridade racial. (2006, p. 62)

Glauco faz grande referência ao romantismo, período que o narrador considera o ápice da estética da sujeição, da subjetividade. E cita Álvares de Azevedo em um dos contos de *Noite na Taverna* em que, segundo Glauco, é de caráter podólatra e entrega o autor ao fetichismo disfarçado. (2006, p.68)

Delfino, Henfil e Manuel Bandeira também são comentados como podólatras confessos. Este último é trazido por GM, quando cita o soneto “Adinstar Delphini”, sobre a beleza e sensualidade dos pés de uma mulher, em que Bandeira faz referência a Luís Delfino:

Teus pés são voluptuosos: é por isso
Que andas com tanta graça, ó Cassiopéia!
De onde te vem tal chama e tal feitiço,
Que dás idéia ao corpo, e corpo à idéia?
(...)
Flor ou mulher, chave do meu destino,
Quero cantar, como cantou Delfino,
As duas curvas de dois brancos pés!
(BANDEIRA *apud* MATTOSO, 2006, p. 70)

A partir dessas citações, o narrador vai expondo sua paixão por sonetos e seu conhecimento da técnica, dirigindo-se a autores consagrados, cujas temáticas, Glauco se aprofunda até encontrar semelhança ou interpretá-las como desejosas de pés. É uma atitude deliberada de sustentar sua escrita partindo de literatos renomados. Uma brincadeira que liberta o autor para escrever o que quer ao mesmo tempo em que o prende ao jogo literário.

Entre a tortura e humilhação, o trote estudantil surge e o fetiche de Glauco ganha novos ingredientes. Sobre trote e vontade de ser um calouro troteado, diz:

Seria a grande oportunidade de provar o gosto da degradação em público, pra satisfazer justamente àqueles rapazes arrogantes, prepotentes, filhinhos-de-papai, acostumados a mandar e a abusar dos subalternos em todas as situações. (2006, p. 76)

Fernando (ou Zagão), personagem secundário que marcou uma das lembranças do narrador, foi um estudante que, na adolescência queria bater em Glauco, mas que, por sorte, *Melchιάdes*, já citado, tomou as dores dele e lutou em seu lugar. Zagão reaparece no romance por vontade e interferência imaginativa do narrador, como um estudante do Machenzie, em que aplica trote a estudantes calouros de engenharia.

Nessa brincadeira, Glauco faz a sua cena e, por vontade própria, raspa os cabelos e finge ser um calouro a fim de entrar na “onda” do trote. Mesmo sendo estudante de Biblioteconomia e estar na USP, o autor-narrador-personagem finge ser novo aluno do Machenzie e se submete à tortura de lambar botas de transeuntes e lustrá-las com a língua. Até dar calos.

Em sequência, Glauco retoma suas referências literárias e traz José de Alencar com o romance *A pata da gazela*. Publicado com o pseudônimo de Sênio, em 1870, o texto retrata de forma ironizada a sociedade brasileira do século XIX. Para Glauco Mattoso, essa narrativa é uma representação de romance podólatra, cujo pseudônimo serviu para mascarar o fetiche por pés, de José de Alencar. Sobre o texto, Mattoso diz: “Existe, contudo, em nossa literatura, o grande monumento ao pé, o clássico da podolatria em sua concepção feminil, elevada ao status de tese estética e ética. Um romance inteiro girando em torno do pé e de sua mística” (2006, p. 81).

Ao escolher Alencar, o primeiro grande romancista significativo do Brasil, Mattoso expressa não só uma ironia, mas também um tributo a um autor canônico como este. Quando comenta a escolha temática de Alencar e sua opção por usar um pseudônimo para escrever o romance, Glauco expõe:

Mas consolo é que, apesar dos eufemismos & moralismos, Alencar foi obrigado, nas entrelinhas, a admitir que a botina tinha lá seu chulezinho; que um pé grande e chato podia não ficar bem numa mocetona pudibunda, mas num mancebo desabotinado até que passaria; e que, afinal de contas, um sapato fino podia ser ‘voluptuoso’ também prum homem, sinal de que o macho pode perfeitamente sentir tesão em seu pé. Logo, alguém pode, em tese, querer provocar tal tesão, com plena aquiescência do tesudo... Pois é, como diria o Umberto Eco de Andrade, nada como ler uma obra aberta com os olhos livres! (2006, p. 88)

É nesta parte do *Manual* que Glauco confessa sua vontade em reescrever o romance de José de Alencar. Em 2005, com o título *A planta da donzela*, GM publica a paródia de *A pata da gazela*. Neste, ele explora o fetiche da obra, agora reescrita e parodiada, passeando pela estética de Alencar juntamente com a de outros autores do século XIX, preservando a linguagem do texto original.

Em sequência, no *Manual*, Glauco fala sobre a graduação em biblioteconomia e afirma que o curso era estereotipado como “curso para meninas”. Segundo ele, por haver poucos homens, as moças “davam em cima de todos”, inclusive dele. O autor ri dessa afirmação e confirma que isso acontecia apenas em sua imaginação. Ou seja, é possível notar, nesse momento, indícios de uma bissexualidade vivida pelo autor-narrador-personagem e que seria confirmada, em partes, com seu relacionamento com Sylvia, também colega de curso.

Sylvia foi sua grande amiga de confissão. A ela, Glauco conta suas taras, seus desejos, seu gosto por pés e pelo chulé. Ela recebe as informações com atenção e demonstra carinho e afeto, sem qualquer tipo de preconceito, com olhar puro, ao amigo Glauco.

Em geral, sobre mulheres, Glauco diz: “A maioria das mulheres fatalmente seriam recatadas demais pro meu gosto, e mesmo uma mulher tarada não me satisfaria: eu teria que ser eventualmente adúltero & bissexual, ao menos em pensamento.”(2006, p. 90) E continua:

No meio desse raciocínio saquei com clareza por que a sexualidade, além da conscientização, implicava uma opção. Pra muitos talvez parecesse mais fácil ou conveniente renunciar à tentação masculina. Pondo tudo na balança, preferiam sacrificar o prazer pra ficar com a comodidade; em vez da liberdade com risco de solidão, escolhiam a responsabilidade social com garantia de amparo na velhice. Pra mim, não. Tava claro que a opção irreversível só podia ser pela monogamia homossexual, pra não ser um hétero polígamo. Um homo-mono em vez de hetero-poli. (2006, p. 91)

O parágrafo acima demonstra como Glauco se via quando o assunto era sexualidade e como ele se sentia quando o ponto era relacionamento. A escolha do prazer, segundo ele, é a possibilidade da subversão daquilo que é moralmente aceito. Isso é uma crítica às convenções, à sociedade mascarada, que busca uma casca ao invés da felicidade plena.

Raduan Nassar, em *Um copo de cólera*, segundo Glauco, exhibe o fetiche por pés a partir do sexo oposto: no caso, da mulher com relação ao pé masculino. Ainda segundo GM, o autor da novela apresenta um estilo com características sadomasoquistas na relação dos dois personagens principais. (2006, p. 92)

Durante a narrativa, Glauco reforça suas tendências às paixões platônicas, o que leva o leitor a imaginá-lo como um infeliz no amor a cada véspera de relacionamento.

Ele também descreve sua vida acadêmica e profissional, sempre com um tom de solidão, que nos leva a pensar na dificuldade de se relacionar com outras pessoas,

quando sua sexualidade era colocada em destaque. No Banco do Brasil, enquanto funcionário público chegou a fazer bons amigos. Apesar de diferir das tendências da maioria dos colegas de trabalho, isso não o impediu de fazer amizades que, no livro, merecem ser comentadas à parte – como o Carlos Magno, que fazia teatro. A partir daí, Glauco começa a descrever suas aventuras no teatro amador, quando então já fazia parte do grupo de Carlos Magno:

Seu grupo se distinguia dos demais por ter se “especializado” num gênero não muito praticado pelo pessoal do ramo: o absurdo. E tome Arrabal, Beckett, Ionesco... Até Brecht passava por Releituras & reinterpretações pra receber sua roupagem nonsense. Numa época (início do governo Geisel) e num meio onde todo mundo só pensava em arte engajada, em denúncias & protestos, sem dúvida o grupo desenvolvia um trabalho de vanguarda. Muito pouca gente no Brasil conhecia Ionesco quando resolvemos montar A cantora careca. (2006, p. 93)

Teatro à parte, essa etapa do texto também retoma a temática de violência e tortura: “certas noções de violência dependem mais de fatores culturais e éticos que de fatos concretos.” (2006, p. 94) Aqui, Glauco traz, novamente, definições particulares, conceitos e teorias. Em determinado trecho, define a diferença entre soco e tapa, numa espécie de análise de golpe: “o murro é mais agressão física, golpeia forte, tonteia, fere, nocauteia. Pode decidir o começo ou o fim duma briga. A bofetada é mais ofensa moral, atinge a honra, fere a dignidade, humilha.” (2006, p.94)

Dessas concepções, Glauco traz Câmara Cascudo dizendo que este “aduz vários ditados para reforçar a ideia de que uma bofetada era considerada mais grave que o próprio homicídio” E cita Cascudo: “Bofetada, mão na espada!” “Bofetão, sangue no chão!”, “Bofetada, mão cortada!” (CASCUDO *apud* MATTOSO, 2006, p. 94)

Todas essas justificativas vão ao encontro de condição do pé e do contato com ele. Assim, Glauco explica que “nem tudo o que se faz com a mão sobre alguém tem o mesmo peso físico & moral. Com o pé é diferente. Pisar e chutar não são a mesma coisa, mas causam o mesmo efeito psicológico.” (2006, p. 95)

O autor-narrador-personagem traz, também, os efeitos significativos que o pé representa. O pé possui uma carga semântica muito forte, que demonstra a força de um diante da fraqueza do outro. Simbolicamente, reflete a condição de submissão e dominação, humilhação e exaltação. E nesse contexto, Carlos Drummond de Andrade é lembrado com um trecho do poema *O caso do vestido*, de *A rosa do povo*: “(...) beberia seu sobejo,/ lamberia seu sapato (...)” (DRUMMOND *apud* MATTOSO, 2006, p. 95).

A simbologia do pé, para Glauco, retoma seus devaneios de prazer, usando-o em imagens metonímicas, seja como referência cinematográfica, literária, plástica, etc.. Para ele, “lamber as botas” é a maneira que mais representa a sensação e sujeição de alguém. Isso o remete a pensar no cheiro:

É uma prova de baixeza absoluta, limpar com a língua aquilo que alguém usa pra se apoiar no chão, pra proteger o pé da sujeira e pra golpear o rosto do inimigo odiado e abatido. (...) Mesmo que duas pessoas assumam na própria cama que uma tá lambendo o pé da outra por puro tesão, ainda existe a diferença entre o pé limpo, desodorizado, perfumado e o pé sujo & fedido. Sempre se pressupõe o pé limpo. Pois bem: eu suponho, proponho, exponho e não me envergonho do pé sujo. Vale dizer: suado & chulepento. Nossa língua é uma das poucas que tem uma palavra especial pra isso, o chulé. E minha língua é uma das poucas que têm um paladar especial pra isso, o *olfato gustativo orgástico*. (2006, p. 95-96 – destaque do autor)

A descrição do próprio gosto e mais, a defesa do prazer pelo chulé é, para Glauco, a exposição de uma escolha e legitimação da mesma. Uma escolha intrigante e incômoda, pois, como é característico de GM, transgride. Ser um transgressor é assumir uma diferença do que é comum. Ser diferente por uma escolha própria torna o autor-narrador-personagem corajoso, já que ele consegue assumir seus impulsos sexuais sem nenhum rubor, logo, tornando-se destaque – e porque não, admirável. Podemos então pensar em diferenças como a cegueira ou a homossexualidade, vividas por ele. Impostas pela vida, elas se tornam aceitáveis pelo autor-narrador-personagem na medida em que o próprio decide criar para si outras diferenças bem mais atenuantes, como no caso do gosto por pés e pelo chulé. Isso o torna único.

Ainda na página 96, Glauco vem justificar o gosto pelo cheiro, pelo contato com o pé, não só calçado, mas também, com os pés descalços, como descrito na citação anterior. Talvez uma maneira de sentir o calor humano vindo da parte mais firme, contudo, também renegada no contexto sexual:

E por que será que não se fala em lamber pés descalços? Talvez porque a lambida, quando dada diretamente sobre a pele, já é uma carícia oral, um gesto erótico, que implica o prazer físico de pelo menos uma das partes – ao passo que a ideia que se quer habitualmente passar é antes de tudo ética: a bajulação, o servilismo, a renúncia à dignidade. (2006, p. 96)

Associar o pé ao prazer (lambê-lo, literalmente) é, no *Manual*, uma desforra aos conceitos de moral e ética. Qualquer tipo de sistema regido por convencionalismos não está ligado no que provém da ordem da sensação. Ao praticar o ato de lamber pés, principalmente sujos, ao passo que essa ação comunga com concepções de prazer, subserviência, escravidão e tortura, permite que Glauco construa uma ideia de liberdade

contrária aos padrões. Mais do que isso, sua escrita e reflexão sobre seu próprio costume nos permite, enquanto leitores, transitarmos em valores intrínsecos às nossas próprias convenções.

Retomando o teatro, Glauco diz que a passagem pelo grupo teatral marcou o início do seu “desbunde” (2006, p. 96). E comenta que antes mesmo do teatro, ela já tentava se livrar da imagem de careta, que, ele próprio se caracterizou. Ou seja, foi um momento de libertação.

Em seguida, ele relata sua saída de casa e o corte da relação de “mimo” com os pais. Isso o tornou mais independente e livre. Contudo, ainda comenta, como no início, que jamais teria tido uma relação muito forte com a família, principalmente com os pais, e fazer essa ruptura, portanto, não foi uma tarefa tão difícil – novamente o autor-narrador-personagem nos indica sua sensação de solidão.

Uma das coisas que pareciam afastar Glauco do centro familiar era, também sua autorreclusão devido às preferências e tendências, que, no fundo, ele já fazia ideia que não agradariam aos pais. E finaliza o capítulo ressaltando sua nova “liberdade”: a mudança para o RJ.

**

Dando sequência, no capítulo *Dos cheiros chulos*, novamente o autor inicia com uma definição dicionarizada: agora sobre sadomasoquismo.

Nessa parte, Glauco traz Marquês de Sade e Sacher-Masoch, apresentando-os como autores que enfatizaram o assunto de podolatria, tortura, submissão, todos em prol de um prazer sexual.

Nesse contexto, o autor também expõe as sutilezas que Masoch possuía e que diferem da ousadia contida em Marquês de Sade. Os dois autores se tornam, durante o livro, grandes influenciadores de Glauco e compõem o cenário que ele monta de autores intitulados anti-padrões.

É também aqui que ele descreve com mais detalhes sua mudança de São Paulo para o Rio de Janeiro. Nesse período da vida do narrador, ele conta, em meio a ironias e trocadilhos (sempre presentes no texto), seus obstáculos, encontros e acontecimentos. Destes, muitos envolviam sua temática favorita: pés.

Glauco conta da sua experiência de viver sozinho em um estado diferente. Novamente retoma sua dificuldade em fazer amizades, o que fez, nessa trajetória atual,

passar meses sozinho, em um ambiente ainda desconhecido para ele, como o da cidade de Rio de Janeiro.

Durante o período em que Glauco esteve no RJ, passou bastante tempo numa espécie de pensão onde conheceu pessoas interessantes, cujas referências são trazidas no livro como: o período em que Glauco trazia amigos para seu quarto a fim de compartilharem um som - já que o que narrador conta que possuía uma coleção magnífica de vinis preciosos como Chuck Berry, Do Diddley e Buddy Holly, entre tantos outros. Isso o torna mais popular e com um maior círculo social.

Nessas reuniõezinhas de quarto, Glauco relata sua primeira experimentação sexual no Rio, com direito ao ingrediente especial: lambida de pés.

É então que, por meio de uma barganha, Glauco consegue praticar o que tanto desejava desde a infância: lambe botas até chegar aos pés com intenção de prazer e gozo. E se delicia ao descrever: “O chulé que me invadia as narinas era maravilhosamente fortíssimo.” (2006, p. 104)

Como no decorrer de toda a narrativa, os acontecimentos estão intercalados por referências literárias, teatrais, musicais, artísticas num contexto geral. Aqui, como comentado logo atrás, Masoch e Sade ganham maior espaço e aparecem com maior frequência, a partir da interpretação do autor-narrador-personagem. Sempre com a temática intencional de trazê-los como fortes referências na área da podolatria.

Entre as referências desses dois autores, estão os títulos *Os 120 dias de Sodoma*, de Marquês de Sade e *A vênus das peles*, de Leopold Von Sacher-Masoch. Glauco também traz um comentador de ambos: Gilles Deleuze, com *A apresentação de Sacher-Masoch: o frio e o cruel*.

Sobre Sade, Glauco diz: “Até hoje Sade é o pornográfico insuperável, aquele que levou todas as taras às últimas consequências. Mas a crítica literária ainda discute se, tematicamente (ou matematicamente) alguém teria ido mais longe.” (2006, p.107) E sobre isso, Glauco afirma que Apollinaire, com a novela *As onze mil varas*, ultrapassa a literatura de Sade, já que a caricatura é fator rijo na concepção da narrativa. Glauco aponta a paródia como elemento de intensos efeitos cômicos na obra do francês Apollinaire, o que supera a ação sexual e fetichista da obra de Sade. Contudo, ambos os autores não renegam sua linha irônica, sarcástica e mordaz.

Desde o início, GM deixa transparecer sua revolta quanto a Deus, ironizando suas aparições na narrativa, citando passagens bíblicas ou ditados populares. É uma forma de ir contra o grande poder que nada fez para reverter ou curar sua cegueira.

Outro episódio relatado que demonstra a tortura e a quebra de limites e desrespeito humano, foi de uma experiência que Glauco viveu no Rio ao ser pego por policiais. E conta:

Desembolsar a grana foi o de menos. Mais difícil foi fazer o que um dos macacos chamou de “prece comunitária”: como se estivéssemos na beira dum altar aguardando a hóstia, tivemos que nos perfilar ajoelhados, enquanto os policiais ia distribuindo tabefes & cascudos, e introduzindo a pica na boca de um por um. Cada penitente tinha que fazer um pouco de “chupetinha”, besuntando os cacetes com uma saliva que, na boca do último da fila, já era a mistura da saliva dos demais. (2006, p. 110)

É notória a revolta e, ao mesmo tempo, a ironia do autor ao trazer a tortura, dessa vez, não como opção prazerosa, mas como situação de degradação sem consentimento da parte humilhada e sem uma espera de prazer sexual no final da ação. Contudo, o que o autor salienta, mais à frente, são as lembranças de episódios de tortura, como esses, que remontam sua memória com uma intenção *voyeurista*, com a malícia da erotismo. Isso leva o leitor a pensar em como a memória pode construir, desconstruir ou reconstruir um acontecimento a partir da necessidade do indivíduo. Uma recriação a fim de uma emoção.

Em sequência, Glauco diz, no *Manual*, que o gênero sadomasoquista ou ficção homo-sadomasô,

desdobra-se em duas vertentes, ambas diretamente relacionadas com a podolatria. A primeira é a servidão do corpo nu, que pode incluir flagelação ou agrilhoamento e culmina no sexo oral e na penetração anal. A segunda é o culto do couro, a linha “leather”, cujo esteriótipo vai do uniforme militar ou policial até o traje de motoqueiro, incluindo os apetrechos de cowboy. (2006, p. 111)

No decorrer do capítulo, ele também traz referências de textos em inglês, como *Pretty boys: part six*, de Tony Reynolds; *Hawaiian máster*, de Bob; *Keepers of the burning twilight*, MacBeth; *Nuts for nuts*, de Victor Terry; *Meat: how men look, act, walk, talk, dress, undress, taste & smell; true homosexual experiences from S.T.H.*, de Boyd McDonald; *Flesh: true homosexual experiences from S.T.H.* e *Sex: true homosexual experiences from S.T.H. writers*, de Winston Leyland e tantos outros em, aproximadamente 20 páginas contendo citações diretas. (2006, p. 112-128)

Nas laudas sequenciais, em um jogo com as menções anteriores, Glauco responde sobre o que mais o excita, quando lhe indagam: “Olha, acho que é o cheiro. Quanto mais forte, mais me excita. Principalmente do pé.” (2006, p. 122) E por conta

desse desejo, novos personagens vão ganhando espaço na narrativa, contribuindo para a elucidação de uma “estética do pé sujo”.

Krupa, Zé Banheiro e Lysandro são nomes de relevância nos momentos de Glauco no Rio. Banheiro e Lysandro foram personagens de vivências sexuais de Glauco. E por meio do colega de hotel, Krupa, tantos outros nomes foram aparecendo na narrativa e ganhando uma cena ou outra. Contudo, o que mais se aproximou de um relacionamento afetivo, merecendo algum destaque aqui, foi Lysandro: um militar que se interessa por Glauco e juntos ficam por um curto tempo, visto que a fidelidade não era prioridade para o “aspirante”. Vale lembrar que todas essas relações não estão dissociadas de seu fetiche.

Entre os atos narrados, a necessidade em diálogo com a literatura fescenina é a mola articuladora de seus relatos. Isso o leva ao recolhimento de outras linguagens dentro dessa temática, como comentado a seguir:

...a podolatria entre homens não aparece por escrito apenas na ficção. Existe ainda um outro gênero, não propriamente literário, e sim jornalístico-underground. São as chamadas “confissões íntimas” dos leitores de magazines dirigidos ao público guei. Algumas dessas publicações se especializaram em taras, sejam típicas ou exóticas. Trata-se dum gênero que pressupõe o conteúdo verídico (ou pelo menos verossímil, no caso de ser a mera fantasia do leitor posta no papel), e sua importância vem justamente do fato de refletir as preferências sexuais de um público, e não apenas do editor duma revista ou do autor dum conto. (2006, p. 124)

Os espaços disponibilizados pela mídia jornalística, tanto rádio como jornal ou revista (“carta do leitor”, por exemplo), são permissões para se falar abertamente sobre preferências ou problemas sexuais, desejos, parafilias, etc. ou qualquer outro assunto policiado – até porque não há a necessidade de identificação. Assim, o leitor, além de confessar seus prazeres e impulsos, pode dialogar com o autor e, conseqüentemente, com outros leitores, já que possibilita se reconhecer entre os casos. Esse tipo de espaço é, para Glauco, um arsenal riquíssimo para descobrir mais sobre assuntos pouco comentados na esfera social e, principalmente, identificar-se com situações tão “estranhas” quanto a que ele vive. Hoje, esse espaço é bem maior com o advento da internet.

Explorando então a literatura jornalística, construída a partir de depoimentos verídicos ou imaginados, Glauco diz:

Essa linha confessional é mais ou menos o que faço neste livro. A diferença é que na imprensa os depoimentos são curtos & anônimos. Nos States, o magazine com maior repertório de confissões podólatas (entre outras taras) é o nova-iorquino Straight to Hell, que mudou de nome várias vezes. (2006, p. 124-124)

A série de depoimentos que Glauco traz para o *Manual* compartilha espaço com depoimentos do narrador formando a sátira de um manual bem distorcido da realidade comum.

A seguir, o autor-narrador-personagem também conta do período em que dividiu moradia com outras pessoas. A casa ganhou um nome, Macoca, e a rotatividade de moradores era constante. Ele passou seis meses nesse local onde conta que “foi suficiente para travar contato com uma fauna variada” (2006: 130), que, segundo depoimento, lhe rendeu muitos namorados e novos amigos. E foi nesse ínterim que conheceu Sandra: uma nipônica “italo-carioca”. Glauco conta que ela

era adepta sincera do amor livre. Já tinha morado em diversas comunidades hippies, dentro e fora do Brasil, antes de acampar em Santa Tereza. (...) Assim que ela notou que eu não tomava parte nas orgias e só me trancava com um cara de cada vez (na maioria das vezes sem acontecer nada, como ela tratava de descobrir), passou a me assediar com todas as manhas que a sedução feminina sabe manejar. O fato é que ela era mesmo meiga e manteiga, quando queria, e eu crente e carente quando menos queria. (2006, p. 130-131)

Desse convívio com Sandra, uma grande amizade surge e ela volta na narrativa em diversos momentos como grande companheira de Glauco. Eles tiveram rápidas experiências no quarto, mas nada que ultrapassasse a “amizade colorida” e o respeito que ambos tinham um pelo outro.

Novamente, Glauco volta à sua rotina de leitura, poesia e degustação de pés, como ele mesmo comenta. É neste momento do texto que Glauco cita a si mesmo, como comentado anteriormente. Aqui, as criações de Glauco Mattoso são parte do referencial teórico que solidifica a tese contida no *Manual*. Entre histórias, poemas, trechos e trocadilhos, o autor-narrador-personagem realiza uma meta-referência, uma autointertextualidade em que Glauco cita Glauco Mattoso. É como se Glauco, na narrativa, estivesse, a essa altura, se dado conta da existência, sucesso e genialidade de Glauco Mattoso, trazendo-o como mais uma possibilidade de credibilizar sua narrativa.

Talvez aí se encontre a chave para entender a ficção escrita por Mattoso, mas contada por Glauco, que, só é Pedro longe de tudo isso ou, todos são Pedro e não sabemos.

Em sequência aos fatos descritos no romance, Glauco decide voltar ao seu estado de origem, São Paulo. Foi nesse período que conheceu Leila Mícollis, escritora

brasileira da geração mimeógrafo, e seu esposo Marcelo Liberalli. Glauco os descreve da seguinte maneira:

Formavam um casal *sui generis*. Impossível curtir a cuca de um sem admirar a da outra. Com Leila desenvolvi todas as afinidades possíveis, desde a confiança sexual até a fofoca venenosa sobre nossas amizades & inimizades comuns nos bastidores da vida artística. Em Marcelo descobri um cara intelectualizado & ativista, dos primeiros empenhados em questionar & discutir a condição guei, que naquela época já era designado pela gíria “entendido”, mas ainda pouco compreendido no contexto das “minorias”(2006, p. 134-135)

Isso se deu, segundo a narrativa, em mais ou menos 1977. Nesse período, Glauco também conhece João Silvério Trevisan³⁷ e finaliza o capítulo com o comentário:

Foram os “saraus” homossexológicos de Marcelo e seu contato com Trevisan o que me serviu de ponte pra duas experiências decisivas: participar do jornal *Lampião* e do grupo Somos, respectivamente o primeiro periódico vendido em bancas e o primeiro coletivo exposto em público a levantar a bandeira da “Santa Causa”, como se apelidava a vida guei, até então sem a seriedade e coragem necessárias pra sustentá-la fora dos guetos. (2006, p. 134-5)

Vale expor aqui que o periódico *Lampião da Esquina* foi um jornal homossexual brasileiro que circulou entre os anos de 1978 a 1981. O folhetim surgiu em meio ao contexto de imprensa alternativa na época da abertura política de 1970, durante o período de menor intensidade da censura promovida pelo Golpe Militar de 1964. Glauco Mattoso, neste período, torna-se um colaborador do tablóide e em sequência, dá vida ao seu próprio jornal, o *JD*, que tinha como suplemento a *Revista Dedo Mingo*, que falaremos mais adiante.

Glauco também colaborou para famoso *O Pasquim*, jornal humorístico. Em 1980, escreveu ensaios, críticas literárias, poemas, etc. para diversos periódicos como a revista *Chiclete com Banana*, *Tralha*, *Mil Perigos*, *Som Três*, *Top Rock*, *Status e Around* e, também, para o conceituado *Jornal da Tarde*.

**

³⁷ Trevisan (1944) é conhecido como grande ativista da ação LGBT. É escritor, jornalista, dramaturgo e cineasta. Disponível: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=8763>

Neste capítulo, *Dos versos perversos aos palavrões de ordem*, Glauco traz como discussão inicial a temática pornográfica. Como nos demais, a introdução se dá com a definição do termo. E após apresentar conceitos sobre pornografia, o narrador diz:

Acontece que existe a boa e a má pornografia, assim como qualquer outro tema pode ser motivo duma verdadeira obra de arte ou duma fajutice. Tudo só depende da habilidade & do talento criativo do autor, além do que, como dizia Wilde, “um livro não é, de modo algum, moral ou imoral; os livros são bem ou mal escritos, eis tudo”.

[...]

Por isso acho que não faz sentido tentar determinar a fronteira formal entre o erótico & obsceno, o artístico & o pornográfico. Onde existe o sexo está o pornográfico, e a boa pornografia se distingue da má por ter autores conhecidos ou que se quer conhecer, ao passo que as falsificações são sempre anônimas por vontade do público e do autor. Marcial, Catulo, Safo, Sade, Picasso, Henry Miller, Nagisa Oshima, Pasolini, são grandes pornógrafos (2006, p.137)

Glauco afirma que sua tendência em comentar sobre pornografia foi surgindo paralelamente à experiência sexual. O que, para ele, explica sua ascendência literária:

Depois do Decamerone de Boccaccio, descobri a edição inexpurgada das Mil e uma noites. Mais tarde, como bibliotecário, pude frequentar o chamado “inferno” dos acervos, onde se guardam os livros censurados & proibidos à consulta do público. Li ali toda a obra de Sade, Restif, Masoch, e respectivos epígonos. (2006, p.138)

Sobre poesia, ele diz:

Na poesia vernácula, não encontrei mais nada que estivesse no nível dum Bocage, dum Jazente, dum Gregório de Matos, dum Laurindo Rabelo, ou dos glosadores nordestinos. Parece que na língua portuguesa a poesia fescenina parou em Moysés Sesyom, e a escabrosa em Augusto os Anjos, ambos do Nordeste, por sinal. O modernismo do Sul não explorou satisfatoriamente o sexo. O concretismo paulista ignorou. (2006, p.138)

O narrador conta que começou a fazer poesia em 1974 e não ambicionava preencher a lacuna da temática “sexo”. Ele comenta que queria apenas brincar com alguns ingredientes de sua formação, cujas influências não poderiam ser ocultadas:

A masturbação me levava a Bocage e Sade; o teatro amador, a Ionesco, e este aos mestres do humorismo tipo Pittigrilli; os cursos de biblioteconomia e letras, a Mário, Oswald e à vanguarda concretista. Como nunca fui de me engajar política ou esteticamente, minha poesia não seria militante nem maneirista: teria que ser um pastiche daqueles ingredientes, uma somatória de tudo. (2006, p.138-9)

Um estilo com todos os estilos ou sem nenhum estilo específico. Assim Glauco vai adentrado ao universo da literatura com uma escrita poética bastante rica e miscigenada das influências que sofreu (ou buscou) para seu arsenal literário. As

temáticas, os recortes, a pluralidade de linguagens do escritor foi solidificada principalmente pelo seu papel de leitor.

A manifestação de ideias provinda desse vasto repertório literário e a necessidade de criação, para Glauco, foi a concepção do *JORNAL DOBRABIL*, já comentado no introito deste texto – produzido no mesmo período em que a “poesia marginal” estava em foco no ramo da nova poesia, pois era impressa e distribuída por conta própria dos autores. Em 1981 a coleção completa do jornal foi publicada, numa edição fac-similar, como feito, na década de 1970, com a *Revista de Antropofagia* e *Klaxon*.

A *Revista de Antropofagia* surgiu a partir do Manifesto Antropófago, após a revolução da Semana de 1922, que marca o Modernismo no país. Este manifesto, escrito por Oswald de Andrade – precursor de uma das mais importantes organizações literárias brasileiras – foi publicado na *Revista de Antropofagia*, em seu primeiro número, datado de maio de 1928. A intenção de Oswald era de sumariar a antropofagia como um movimento cultural, numa tentativa de desatar a linguagem literária de valores aristocráticos e de convencionalismos. “*Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente.*” (ANDRADE, 1975, p. 7)

Já *Klaxon*³⁸ foi um periódico mensal sobre arte moderna, divulgado por alguns meses, de maio de 1922 a fevereiro de 1923, em nove números. Sua produção inaugura uma estética curiosa que quebra os padrões tipográficos e a leitura linear, comuns em editorações de revistas e jornais. Isso depõe em favor da ideia de inovação e transgressão, insistentes na estética glaucomattosiana, principalmente quando relacionada ao aspecto visual do JD.

A ideia de vários colaboradores, destaque no mensário artístico, é identificada no JD a partir dos inúmeros heterônimos criados por Glauco Mattoso. Tanto no “fanzine anarco-poético” quanto no *Manual*, o passeio por diversas linguagens e a ação dialógica de discursos pela revisitação literária, promovem uma aproximação das publicações modernistas expostas.

Ambas as revistas foram grande influenciadoras de GM para a concepção do *JORNAL DOBRABIL*. Da tipografia aos manifestos, Mattoso retoma a antropofagia e a reconstrói segundo sua criatividade e repertório. Podemos confirmar, também, que os periódicos citados estão ligados ao processo fragmentado, irônico e paródico da

³⁸ Klaxon: buzina de automóvel e outros veículos. (Do ing. Klaxon, nome da firma que, pela primeira vez, fabricou este tipo de buzina). Disponível em < <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/klaxon> >

construção do *Manual do podólatra amador*, permitindo continuar nossa compreensão do que está por trás das confissões do autor-narrador-personagem.

Assim, Glauco, após comentar a criação do JD no *Manual*, volta a falar sobre as experiências de morar sozinho; sua entrada definitiva no grupo *Somos* (momento também em que se torna um militante da causa gay) e o reencontro com Sylvia – que, nesta parte do livro, assume sua homossexualidade.

O Grupo *Somos*, de afirmação homossexual, surgiu em maio de 1978 como Núcleo de Ação pelos Direitos dos Homossexuais. Segundo informações disponíveis no site da UNICAMP³⁹, o *Somos* foi o primeiro grupo paulista de militância homossexual, cuja intenção era ampliar a consciência individual sobre a homossexualidade e a inserção social dos homossexuais. Esse grupo também criou o *Clube de Cinema Somos*, publicou o boletim *O Corpo* e acolheu a disposição do *Grupo Ação Lésbico-Feminista* (GALF).

Ainda neste capítulo, Glauco narra maiores problemas com o glaucoma; conhece outra nissei: Selma Sadako; volta a comentar sobre sua solidão e retoma episódios do passado.

Mais adiante, ele volta a escrever sobre seu processo de criação literária e suas influências e nenhuma prepotência em se tornar um grande escritor. E diz:

Nunca tive veleidades literárias, no sentido de estar fazendo algo original, inovador, ou de vanguarda. Isso não existe. No Brasil, confunde-se vanguarda com elitismo, talvez porque num país semi-analfabeto há pouco espaço pra erudição, e toda & qualquer pesquisa estética, seja na área de criação ou de crítica, parece grande avanço. Em terra de leigo, original é quem plagia primeiro. Para um bom bibliotecário, não existe nada original. A única diferença entre o plagiado e o plagiário é que o nome do primeiro já constava das obras de referência e dos catálogos... (2006, p. 143)

Isso o leva a concepção da *coprofagia*.

A *coprofagia*, elemento chave do *JORNAL DOBRABIL* e da maioria de seus escritos, aparece definido por Glauco, no *Manual*, como a releitura escatológica da antropofagia. De acordo com GM, ela designa a linguagem baixa, fruto de suas leituras, parodiadas e transportadas para o papel através da máquina de escrever, tendo a *datilografitti* como a definição do formato tipológico do JD. Mattoso diz em entrevista a Marcus Maggioli, para o *Diário da Manhã*, que o termo *datilografitti* significa a

³⁹Disponível em: <<http://segall.ifch.unicamp.br>>

“caricatura de concretismo misturado com literatura de mictório”⁴⁰. É ela quem dá forma à poesia do *DOBRABIL*.

Em um dos exemplares do folhetim, Glauco Mattoso publica o *Manifesto Escatológico* e Pedro o Podre⁴¹, o *Manifesto Coprofágico* (como uma releitura do *Manifesto Antropófago*):

MANIFESTO COPROFÁGICO

Mierda que te quiero mierda
Garcia Loca⁴²

a merda na latrina
daquele bar de esquina
tem cheiro de batina
de botina
de rotina
de oficina gasolina sabatina
e serpentina

bosta com vitamina
cocô com cocaína
merda de mordomia de propina
de hemorróida e purpurina

merda de gente fina
da rua francisca miquelina
da vila leopoldina
de Teresina de santa Catarina
e da argentina

merda comunitária cosmopolita e
clandestina
merda métrica palindrômica
alexandrina

ó merda com teu mar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra fecunda
onde germina
minha independência minha
indisciplina

és avessa foste cagada da vagina
da américa latina

(MATTOSO, 2001: sem indicativo
de página)⁴³

⁴⁰ Disponível em <glaucomattoso.sites.uol.com.br/diariogo.htm>

⁴¹ O jornal criado por Mattoso apresenta como colaborador principal seu heterônimo, Pedro o Podre. Nas publicações, o autor se divide entre essas duas personalidades em que Pedro é, notadamente, o mais ousado. Há também outros nomes insólitos (heterônimos parodiados por GM) que participam do folhetim e fazem jus à estética moldada pelo autor.

⁴² Heterônimo colaborador do JD.

⁴³ Seguindo o alinhamento, à direita, que está no JD.

Segundo o autor-narrador-personagem, suas produções literárias, como compensação intelectual, não estavam nada más, já que ele começa a ser reconhecido por algumas instâncias. Contudo, o que Glauco realmente queria era brincar e, ao mesmo tempo, “sentir tesão”, escrevendo o que queria sobre tudo o que sentia. E diz: “Aquilo era antes de tudo uma diversão e uma punheta. Como tema lúdico, a merda podia servir de exercício verbal. Mas como motivação erótica o assunto-chave tinha que ser mesmo no pé.” (2006, p. 144)

Em sequência, ao retomar seu percurso jornalístico, GM comenta que, assim que o *Lampião* começou a circular, conheceu Darcy Penteados⁴⁴ e também o mestre do cinema, o belga Jean-Claude Bernardet, juntamente com Aguinaldo Silva (antes de entrar para a Rede Globo). Todos apresentados a Glauco por João Silvério Trevisan.

Na narrativa, autor-narrador-personagem relata que frequentou, durante muito tempo, um grupo de “bate-papo” iniciado por Trevisan, que tinha integrantes com um ponto em comum além da sexualidade: a solidão. Segundo Glauco, “esse quase isolamento, pro qual não havia alternativa a não ser os pontos de encontro do gueto” eram mais que reuniões; eram o espaço onde se expunham e trocavam vivências, tudo de uma maneira informal e sincera, sem constrangimento (2006, p. 148), do modo como expõe:

Não resta dúvida de que a atividade dos grupos formados nos moldes de Somos teve o mérito de abrir um espaço vital pro homossexual, tanto no panorama político como na área dos costumes. Quando mais não seja, exibiu, perante o poder público e a iniciativa privada, a nossa existência inquestionável e a nossa real proporção em meio à população eleitoral, contribuinte e consumidora, que é o que de fato importa numa sociedade capitalista. A “abertura” do governo Figueiredo trouxe de volta Gabeira, Herbert Daniel e outros teóricos da “política do corpo”, lado das demais “minorias” (negros, mulheres, índios) que bagunçavam o coreto dos esquemas simplistas (esquerda X direita, progressismo X reacionismo, oposição X situação, operariado X patronato), até então vigentes na cabeça e no discurso dos intelectuais engajados, que só pensavam em “luta maior”, isto é, tomar o poder. (MATTOSO, 2006, p. 149)

Glauco contribuiu com o “movimento” (como ele destaca no texto), como redator dos estatutos do grupo, registrando-o em cartório e formalizando como uma associação sem fins lucrativos, reconhecida como personalidade jurídica.

Anos depois, em 83, o GGB (Grupo Gay da Bahia) obteve na justiça seu reconhecimento legal como entidade declaradamente guei. Imaginem só em 78, com o Armando Falcão no ministério, mandando processar o Lampião por atentar contra a moral & bons costumes, aparecer uma agremiação que se

⁴⁴ Foi um dramaturgo, desenhista e coreógrafo, também militante da causa gay. Disponível em: <<http://www.pitoresco.com.br/brasil/dpenteado/penteado.htm>>

definissem como “SOMOS – Grupo de Afirmação Homossexual...” Nem pensar!(2006, p. 150)

Segundo ele, em termos práticos, o grupo rendeu-lhe muitos encontros e desencontros, amores e ódios, amizades e inimizades. Contudo, trouxe a chance de se relacionar por mais tempo, em “casos mais duradouros”. (2006, p. 151)

Em meio a esses acontecimentos, surge mais um episódio íntimo de Glauco, narrado assim:

Entre os novos integrantes que chegavam a cada reunião, conheci Forrest, um garotão de 19 anos com cara de Nureyev quando jovem (segundo a definição de Francisco Bittencourt, do Lampião, quando lhe apresentei como meu novo namorado), com quem transei quase um ano (se tanto). Ele não era muito chegado em pés, mas o tesão e o afeto mútuos pareciam fortes demais pra que eu fizesse questão do detalhe. (2006, p. 151)

Pés agora se tornam, aparentemente, secundários – isso quando se fala em sentimentos. O mero desejo é esquecido em prol de um possível fim da solidão.

Após Forrest, Glauco se relaciona com Fefeu: um garoto de 18 anos que, segundo o autor-narrador-personagem, aprendeu a gostar de seus pés, com chulé e tudo e ainda supria toda a sua carência afetiva com seu calor aconchegante:

Saber que meu amor por Fefeu restou até hoje vale por uma garantia de que existe algo mais forte que as leviandades da vida sexual e que a dor da ausência. O camafeu pode até ser frágil, mas vale a pena andar com ele no peito. (2006, p. 152)

Apesar da intensidade do sentimento de Glauco por Fefeu, seu parceiro desaparece sem explicação. Os dois mantinham uma relação que permitia que ambos exercessem funções, ora de dominação, ora de subordinação, com ênfase na ideia de escravização e marcante na ideia de amor.

Seguindo uma leitura linear, é possível perceber que suas produções literárias, que, de acordo com o livro, surgiram nas mais diversas situações pessoais e nem sempre são descritas dentro do mesmo tempo da narrativa. Isso é uma ação comum quando se fala do uso da memória para escrever, pois o tempo da memória não é linear, é fragmentado, permitindo, novamente, que Glauco cite a si mesmo: Glauco Mattoso. Como a narrativa apresenta, no decorrer dos fatos, intermediações entre citações, o autor-narrador-personagem intercala com suas próprias produções na medida em que vai ganhando espaço como escritor (relembrando: há, sutilmente, a intenção de citar a si mesmo entre os demais autores como fonte bibliográfica de uma temática que o

narrador escolheu: a própria vida miscigenada às sensações particulares provenientes do fetiche por pés).

Logo mais, na página 153, ele comenta a produção de contos e retoma a ênfase na temática sadomasoquista. Nesse ínterim, algumas citações são transcritas e o narrador consegue trazer, então, a possibilidade da metaficção. Isso acontece principalmente quando Glauco aponta para as descrições intelectuais de autores diversos e se inclui, por meio do gesto autotextual, refletindo sobre seu próprio trabalho.

O autor-narrador-personagem também conta, além da construção do folhetim *JORNAL DOBRABIL*, como se deu a concepção de alguns contos (inclusive publicados no JD) e, também, a possibilidade de criação de um “manual de tortura”.

Em sequência à narrativa, foi a partir da participação nos periódicos *Dedo Mingo* (fig. 7) e *O Pasquim*, que Glauco percebeu que jamais iria encontrar o que realmente queria ler, a não ser que ele mesmo escrevesse.

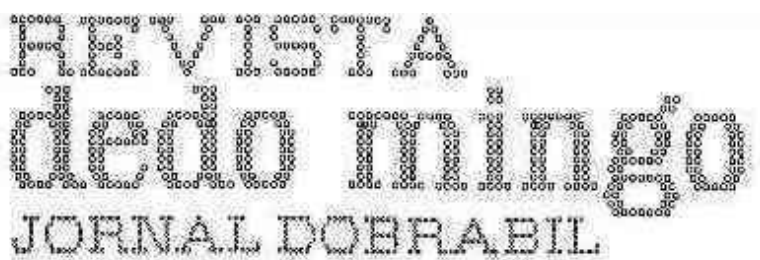


Fig. 7 – *Revista Dedo Mingo* (suplemento do JD), de Glauco Mattoso, 1982.⁴⁵

Glauco explica que a revista *Dedo Mingo* foi um suplemento do JD. Com a mesma intenção do trocadilho *JORNAL DOBRABIL* referente à *Jornal do Brasil*, *Dedo Mingo* brinca com a *Revista de Domingo*, caderno semanal do *Jornal do Brasil*. Segundo informações disponíveis no site oficial de GM⁴⁶, o periódico já estreava em formato de revista, diferente do JD, que era inicialmente publicado em folhas avulsas. As temáticas da *Dedo Mingo* não se diferenciavam da proposta do JD: “uma síntese pós-moderna de poesia visual, fescenina, underground e nordestina, mesclada à ficção e à crônica de cunho igualmente experimental e contracultural”. Ainda segundo o texto do site, essa revista contribuiu para a concepção dos títulos *Limeiriques* e *Chronicas do Baixo Bixiga* – esta que, por sua vez, teve continuação no *Pasquim*.

A *Dedo Mingo* também tinha um teor caricatural que se moldava com a criatividade glaucomattosiana, em que trechos desses conteúdos foram inseridos nos livros *Memórias de um pueteiro* e *Línguas na papa*.⁴⁷

Quanto ao periódico *O Pasquim*, editado entre 1969 e 1991, foi um semanário conhecido por suas temáticas contrárias à ditadura militar e se destacava por abordar assuntos de repercussão como sexo, drogas, feminismo e divórcio.

A colaboração de Glauco Mattoso ao *O Pasquim* se deu no começo da década de 80, quando, depois de três anos no Rio de Janeiro, volta a São Paulo. Em entrevista concedida a Frédi Vasconcelos, da *Revista Dos Bancários*, de São Paulo, Glauco diz:

Havia um clima totalmente diferente, estávamos em plena abertura. Formavam-se grupos específicos em defesa dos negros, mulheres, índios, homossexuais, meio ambiente. Tudo que fosse específico, alternativo, estava tomando espaço.⁴⁸

No mesmo ano de publicação do *Manual do Podólatra Amador*, Glauco escreveu *O que é tortura* (1986). Deste livro, novas ideias foram surgindo e a representação da *Enciclopédia da tortura* e *História do Trote Estudantil* são mencionadas no texto. Essas perspectivas vão ao encontro do título *O Calvário dos carecas: história do trote estudantil*, publicado em 1985, em que Glauco rastreia o costume dos veteranos e calouros através de documentos de época, fazendo um percurso

⁴⁵ Figura de capa da *Revista Dedo Mingo*, de Glauco Mattoso. Autoria da capa não encontrada. Imagem disponível em: <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br>>

⁴⁶ Disponível em <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br>>

⁴⁷ Informações disponíveis em: <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/fasevisual.htm>>

⁴⁸ Disponível em: <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/bancarios.htm>>

da Idade Média à atualidade. O tempo todo, o livro é tecido por uma proposta de tese, em que as citações alicerçam as ações narradas, sustentando, credibilizando o texto, como feito com o *Manual*. Ou seja, mais um reforço de que a intertextualidade é fonte primordial nas construções glaucomattosianas.

Voltando aos relatos do romance, no reencontro com Sylvia, Glauco repete sua admiração pelos nisseis e descreve, a partir da página 158, novos episódios de experiências sexuais com pessoas de características nipônicas.

Percebe-se a sensibilidade do autor ao admirar o formato dos olhos, o modelo do rosto, a maneira de olhar. Isso o seduz, particularmente.

E é também nesse capítulo que ele descreve uma ação bastante comum da época: “o correio sentimental” (2006, p. 158). Vale lembrar que, temporalmente, essas ações ocorreram num período de ditadura militar, onde a arte postal, o poema postal, a literatura mimeografada, ganham espaço como meio de propagação e comunicação cultural.

Glauco, em todo o texto, descreve episódios de solidão. Nota-se que ele se sente numa espécie de solidão eterna, determinada por sua sexualidade, pelo glaucoma, e, principalmente, por seu gosto em particular: o fetiche por pés.

O gosto, a escolha e aceitação, no texto, são determinantes de exclusão, já que se paga um preço alto por “ser o que se é” e ir em busca do que realmente lhe dá prazer.

E foi nesse momento que o autor-narrador-personagem conta como surgiu a ideia da correspondência como facilitadora de contato entre pessoas com gostos semelhantes. Algo óbvio. Contudo, o que Glauco realmente queria era saber é se havia mais pessoas com o gosto tão singular como o dele: pés masculinos e com chulé.

João Silvério Trevisan, já comentado aqui, não passou em branco pela vida do narrador e é descrito como um persistente na luta contra editoras para a publicação de seus textos com caráter homossexual – que no romance de Glauco, são citados e comentados. E, novamente, o autor-narrador-personagem vai em busca de rastros do que ele chama de podolatria na literatura. Não obstante, busca também descrições de tortura e subserviência, direcionando suas intenções de leitor-pesquisador-escritor. E comenta: “Trevisan é um dos únicos literatos que fizeram justiça à minha podolatria. Existe uma razão para isso: vivências afins” (2006, p. 169).

Nesse ínterim, em um bate-papo com Sylvia, ele decide, a partir de anúncio, procurar pessoas cujo interesse estaria em ganhar uma massagem “linguopedal”. Sim, o narrador decide transformar seu fetiche numa espécie de benefício para quem recebe

ação do oferecedor: no caso, Glauco. Sua intenção era de encontrar um prazer seguro, fazendo o que gosta em quem se dispusesse a isso, sempre com o desígnio de ser um subalterno aos pés dos clientes. E claro: sem nenhum tipo de remuneração.

Para a concretização da ideia, havia primeiro um contato via correspondência, e depois o contato físico. Segundo Glauco, isso lhe permitiu entender que inúmeras pessoas compartilhavam desse desejo por pés e, também, pela sensação de humilhação, masoquismo. Mas o que mais se percebia é a possibilidade que os interessados conseguiam de estar como dominadores, donos, sádicos e desejados. Essa era a intenção de Glauco, que foi atingida, a princípio, com sucesso.

Inúmeros casos são descritos. Pessoas de diversos locais, idades diferentes, ideias diferentes, mas simpatizantes com a prática de Glauco. Assim termina essa parte do romance

**

O capítulo seguinte, de título *Das cartas curtas às solas grossas*, quebra a sequência dos anteriores por não ser iniciado com definições de termos. Seus primeiros parágrafos são a íntegra do texto construído por Glauco que daria início a uma prática excêntrica, a massagem linguopedal:

MASSAGEM LINGUOPEDAL (PARA HOMENS)

Você já foi massageado nos pés por uma língua humana? Uma língua masculina? Provavelmente não, pois trata-se de uma inovação na arte de explorar a sensibilidade do corpo, numa de suas regiões mais menosprezadas: o pé. (2006, p. 173)

Apesar das possibilidades de uma leitura comum permitir entender que o desejo por pés, sentido por Glauco, é apenas uma tara, a ideia em fazer disso uma espécie de benefício, aproximando de um “tratamento fitoterápico” ou “místico”, retoma a característica principal dos textos de Glauco Mattoso: a ironia. É possível perceber isso na medida em que a proposta descrita no anúncio remonta propagandas de curas, libertação, bem-estar e autoestima, misturadas a um discurso científico (com características de seriedade do trabalho com sugestão de anuência da ciência e medicina): temáticas bem recorrentes quando a intenção é atrair um público consumidor. A linguagem que o autor usa também é denunciadora desse fato, já que apresenta os benefícios que o “cliente” poderá receber com a procura de tais serviços. Outro fator relevante é a comercialização da ação humana em busca de prazer sexual.

Um serviço cujo pagamento é a eternização na memória dos fatos ocorridos entre quatro paredes:

... a massagem linguopedal produz efeitos relaxantes, terapêuticos ou afrodisíacos, conforme a necessidade e a predisposição do “paciente”.

Além do aspecto fisiológico, a massagem linguopedal acrescenta algumas compensações psicológicas. Por exemplo:

Se você é um *negro*, poderá desferrar do preconceito vendo um branco másculo rebaixado a seus pés, mais vergonhosamente que um cachorro;

Se você é um *militar*, poderá ter seu próprio revanchismo vendo um civil másculo rebaixado a seus pés, mais submisso que um recruta em posição de rastejo;

Se você é um *atleta*, poderá comemorar o gostinho da superioridade vendo um intelectual másculo se sujeitando com a boca à parte do corpo que você mais usa para se apoiar no chão... (2006, p.173 – destaque do autor)

Glauco aponta, nessas palavras, a deflagração das diferenças que, por sutilezas, são trazidas aqui com um intuito de ordem e submissão, exaltação e degradação. Ou seja, sai da sutileza para algo mais explícito, direto e, às vezes, violento.

Glauco conta que trocou correspondências com pessoas de Norte ao Sul do país, permitindo uma aproximação de pessoas cujos desejos se assemelhavam. Ao tomar a iniciativa da massagem e distribuir folhetos propagandísticos em lugares estratégicos, o autor-narrador-personagem consegue se relacionar com desconhecidos de pontos em comum, em que o ofertante se coloca à disposição – esta por sua vez, não é uma disposição livre e sim, a disposição imposta pelo narrador que, de uma forma ou de outra, está preso aos seus próprios desejos e não os desejos alheios. É um trabalho em prol do próprio desejo, que não é material (dinheiro) e sim sexual (prazer):

É importante frisar que me dedico a esta especialidade por puro prazer, e não por dinheiro. Em face disso, desenvolvi a capacidade de apreciar aquilo que para outras pessoas seria motivo de nojo ou vergonha: o *suor* e o *cheiro* dos pés. (2006, p. 174)

Pelas condições impostas no folheto, o proponente, que se rebaixa, será exaltado ao receber o que deseja, da maneira que deseja. Uma inversão dos papéis entre terapeuta e paciente:

Para que a massagem linguopedal atinja plenamente sua finalidade, é necessário que funcione como um banho de saliva, razão pela qual os pés não podem estar lavados nem desodorizados, e sim cansados e abafados pelo calçado. Só assim a língua poderá executar sua tarefa com eficiência, isto é, limpar, relaxar, estimular e satisfazer ao tato, à visão e à libido... (2006, p. 174)

E finaliza sua propaganda com o seguinte pseudônimo: “GATO SAPATO”. Essa atitude, Glauco explica que foi necessária porque ele próprio visava um sigilo de identidade – e claro, a possibilidade de um trocadilho curioso e pertinente. Após a

seleção das cartas é que o proponente revelava telefone e marcava um contato ao vivo.

E justifica:

A cautela tinha motivos óbvios: eu não sabia que tipo de gente apanharia os “documentos perdidos”, nem com que intenções atenderia ao convite. Meus únicos recursos eram a prática da correspondência e um pouco de psicologia, pra discernir, pela letra, pelo vocabulário, pela procedência da carta, pelos dados físicos pelo papo ao telefone, com quem iria me encontrar. (2006, p. 175)

Em sequência ao anúncio, Glauco relata, numa espécie de diário, os episódios com a prática da massagem: primeiro a data de recebimento da carta do cliente, seguida de informações pessoais como cor de pele, idade, altura, peso e número do sapato. A condução dessas cartas, ao serem expostas no livro, vão a partir de uma ironia fina que critica anúncios de companhia, terapêuticos ou meramente mercadológicos. Afinal, informações precisas selecionam candidatos causando a exclusão de quem não se enquadra nos padrões - que desta vez não são os padrões impostos pela maioria e sim, por Glauco.

Como todo o texto se constrói por justificativas (desguiando por meio de um guia, de um manual), as cartas também entram neste quesito. Numa espécie de análise de resultados, o autor-narrador-personagem faz um levantamento dos pontos positivos gerados pela massagem linguopedal. Pontos positivos tanto para Glauco como para o “paciente/cliente”, como podemos perceber:

Desse modo, um outro ponto positivo foi que, no plano pessoal, eu satisfiz meus propósitos. Aliás obtive três tipos de resultado. O primeiro, pondo em prática minha tara com pessoas de fora do gueto guei. O segundo, colhendo material verídico pra este livro. O terceiro foi uma coisa que eu não previa: acabei produzindo involuntariamente um lance poético/fatual, conhecido como “intervenção urbana”, “ruído visual”, “estática estética”, ou coisa que o valha. Seguinte: a filipeta, anexa ao cartão com telefone e “esquecida” sobre centenas de aparelhos nos orelhões da cidade, provocou uma interferência no cotidiano de centenas de cidadãos anônimos, de transeuntes personificados em “leitores” ou “consumidores” numa forma de proposta artística, ou seja desviar o cara da sua rotina, colocando uma charada inesperada em seu itinerário. No mínimo o sujeito há de pensar “Porra, como tem cara louco nesta cidade....(2006, p. 194)

Destes saldos, Glauco ainda confirma que sua ideia, apesar de não ter resolvido sua vida afetiva, contribuiu positivamente em inúmeros aspectos, como em relação ao advento da AIDS, já que o contato com os pés impossibilita, teoricamente, o contágio.

O capítulo é finalizado com uma conversa com Sylvia e algumas reflexões sobre relacionamentos, AIDS e, claro, a excentricidade de Glauco.

**

Nesta última etapa do romance autobiográfico, *Do pré-pé ao pós-pé*, acrescentada na segunda edição do *Manual*, publicada vinte anos depois (2006), Glauco traz algumas considerações acerca do texto, moldadas por suas interferências e gostos literários. Em meio a isso, o autor retoma sua temática principal, o fetiche, e depõe em favor da liberdade da escrita marginal, que deturpa os padrões oficiais. Novamente ele recupera o assunto da AIDS, visto que a época a noticiava constantemente, em que o grupo gay e de prostituição, considerados de risco, eram severamente rotulados como “propagadores” da doença.

É também o momento em que o autor fala sobre a experiência após a cegueira – que, na primeira edição, não é comentada visto que foi publicado em 1986, período em que Glauco ainda enxergava.

Nesta parte do texto, é possível notar que quem fala já não é mais Glauco, enquanto possuidor de visão, e sim o Glauco Mattoso, cego, poeta, ficcionista, ensaísta, grande admirador de Jorge Luis Borges e revisador de sua obra. Essa separação só é possível de ser compreendida pelo seguinte: o último capítulo é acrescentado após a cegueira de Glauco e representa uma reflexão do autor em relação a sua “autobiografia”. São pós-considerações. Isso permite entender a diferença que o próprio Glauco faz sobre suas criações, dividindo-as em duas fases: do autor enquanto enxergava e depois que ficou cego – fase visual e cega, como consta. É o autor refletindo sobre sua própria criação.

Mattoso aqui descreve sua angústia quando se viu cego e, conseqüentemente, sua reclusão. Também destaca seu contato com Borges e a possibilidade em traduzir as obras deste para o português. Nesse momento, o autor vai de tradutor a produtor musical, lançando um selo independente – *Rotten Records*. Novamente alusões musicais são feitas e desconhecidos são trazidos numa intenção de “apresentar” artistas do universo *underground*.

A simbologia do pé, como em todo o texto, está diretamente ligada às ações do autor-narrador-personagem e, novamente ele, o pé, é trazido nesse capítulo em formato conclusivo, em que GM insiste miscigenar, entre desejo e palavra, suas sensações.

Como uma espécie de ajuste definitivo, Glauco Mattoso retoma também sua relação com as artes visuais, aceitando a proposta de criar do *Manual do podólatra amador* uma adaptação para HQ. Angeli e Marcatti, chargistas brasileiros conhecidos por suas temáticas anárquico-urbanas em quadrinhos *undergrounds*, foram grandes parceiros de Glauco visto que as tendências deles se enquadravam na proposta

transgressora do escritor. Desses contatos, Marcatti e Mattoso publicam em parceria a HQ *As aventuras de Glaucomix, o pedólatra*, (1990) (fig. 8), comentada no *Manual*:

Embora não fosse podólatra nem guei, Marcatti captou com felicidade a faceta mais grotesca da podolatria, no tênue limiar entre o vômito e o cômico, terreno onde se movia com rara habilidade. O fato é que o álbum do Glaucomix popularizou um pouco mais meu fetiche entre os jovens, habituais leitores de gibis. (MATTOSO, 2006, p. 219)



Fig. 8 - *As aventuras de Glaucomix* (capa), de Marcatti, 1990.⁴⁹

Na HQ, as histórias mais relevantes, contidas no romance de Mattoso, são agora recontadas e representadas por desenhos. É uma revista curta, condensada e as narrativas envolvem a infância de Glauco Mattoso até a fase adulta, passando por

⁴⁹ (MATTOSO e MARCATTI, 1990)

episódios marcantes, contados no *Manual*, como o *bullying* no colégio e a “massagem linguopedal”.

O quadrinho começa com uma apresentação da repercussão que o *Manual do podólatra amador* obteve quando publicado, apontadas por meio de citações de jornais de grande circulação. Essa introdução é indicada pelo título “*Quando saiu o livro, a imprensona até que reagiu favoravelmente...*” (1990, sem indicativo de página). Seguem algumas chamadas citadas no quadrinho:

Folha da tarde

**Escritor confessa: é tarado por pé de homem
Mattoso, uma poética radical voltada para o pé**

*

Folha de São Paulo

A cultura da escatologia

Glaucio Mattoso, misturando literatura e realidade

(MATTOSO E MARCATTI, 1990, grifo meu)

As frases notórias e de rótulo sobre o *Manual*, destacadas em veículos de informação, são uma consolidação da nossa proposta enquanto estudiosos de uma estética criada pelo autor. Essa justificativa confirma nossas premissas sobre a importância do gosto, do fetiche no romance e, principalmente, a relação entre verdade e ficção expressas por meio da paródia de autobiografia. É isso que gera a “estética do pé sujo”.

A HQ ainda faz referência paródica a gibis americanos, brasileiros e franceses, com uma intenção de comparação, por meio de uma quebra de sequência da história. Inclusive, quando essa quebra é feita, no final dos capítulos, a frase de título é: “*Enquanto isso, noutros gibis...*” (MATTOSO E MARCATTI, 1990). Essa ação traça um diálogo irônico com outras histórias em quadrinhos, submetendo-as forçosamente, como em todo o processo intertextual do *Manual*, a uma aproximação com a temática podólatra de GM.

Para Mattoso, suas publicações transgressoras lhe levaram ao rótulo de poeta maldito que, relegado ao limbo com a chegada da cegueira, satisfaria no mínimo uma pasta de correspondência, depoimentos e confidências, propostas e fantasias, dando a ele uma notoriedade. E confessa:

Virei o século e o milênio com a certeza de ter incluído novas malas na bagagem. Malas pros invejosos, que fingiam manter-se desdenhosos em relação ao soneto, mas para mim eram arcas dum tesouro resgatado do fundo do mar, após a deriva e a calmaria. Embora continuasse recluso e incapacitado pruma vida autônoma fora das paredes do apartamento, voltei a me conectar com o mundo, dar a cara em palestras na Internet. [...] O anonimato garantido pelos “emeios”, mais seguro que uma caixa postal ou o

sexo pelo telefone, animou alguns curiosos a me provocar, depois de terem visitado meu “sítio”, fosse acidentalmente por busca.

[...]

...humilhação. Ainda mais agora, que fiquei cego e me sinto mais inferiorizado. Tenho a personalidade forte, procuro me impor, inclusive em situações sexuais, sejam hetero ou homo, mas na prática isso vira contra o feiticeiro, já que cego, fico em desvantagem perante qualquer outro homem. (2006, p. 230-231)

Para finalizar o livro, Glauco Mattoso reflete sobre a ambiguidade da infância e afirma que isso é o que mantém a memória viva: “Menino, meninice. O menino que há no homem rememora e chora. Meninice é nice. Meninice é amenidade. Meninice é consequência duma reminiscência: meninice é saudade.” (2006, p. 249)

As relações entre memória e infância permitem, ao autor-narrador-personagem, transitar por experiências passadas que despertavam, em Glauco, lembranças infantis, ora imaginadas, reconstruídas, recuperadas por ele mesmo, acompanhando-o em sua sensibilidade de artista, sua condição de cego, seu fetiche, sua poesia.

As considerações finais do romance são também uma brincadeira de GM, numa biografia cronologicamente linear, falar do início da vida no fim do livro – espaço que, pela sequência do texto, deduz um final, não o começo. O que nos permite entender que o fim do *Manual* marca um início, uma nova fase de Glauco, que agora é, além de glaucomatoso, o reconhecido Glauco Mattoso.

4. O PRINCÍPIO DA RACIONALIDADE EM *MANUAL DO PODÓLATRA AMADOR*

Após passarmos por uma leitura atenta do romance de Mattoso, daremos início à análise formal do texto. Para tanto, comentaremos o princípio fundador do nosso objeto de pesquisa: a estética no *Manual do podólatra amador*.

Ao se pensar em princípio fundador da obra, torna-se necessário refletir sobre a estrutura, tanto interna quanto externa do texto que envolve a literatura do autor Glauco Mattoso. Quando falamos em estrutura, buscamos a percepção da “ideia” do autor, que, aos poucos, é solidificada pela elaboração do texto literário. Tentaremos apontar essa estrutura a partir da identificação e análise dos fundamentos de uma estética, racionalizada por meio da ação/criação literária, proveniente da relação do autor-narrador-personagem com seu objeto de desejo: os pés.

De início, acreditamos na possibilidade de que há, em Glauco Mattoso, uma estética particular – a título do trabalho, a “estética do pé sujo” é a estética peculiar do autor aqui estudado, tendo em vista a sua forma enquanto obra literária.

Pensemos de início, no título: estética do pé sujo. O que seria uma estética e por que “do pé sujo”?

É a estética capaz de reproduzir nossos pensamentos mais íntimos, nossas sensações mais ímpares, particulares, nossos desejos ocultos, prazeres e frustrações, enfim, é fruto da nossa sensibilidade. Por meio da arte, a estética possibilita dizer aquilo que, em contextos diversos, seria impossibilitado, negligenciado ou severamente ocultado.

Glauco Mattoso, em seus textos, procura driblar essas inviabilidades e expõe de maneira livre suas ideias, derivadas de suas sensações. Isso lhe permite criar uma estética própria, a qual este trabalho se propôs a entender.

Ao pensar na estética de Glauco Mattoso, especificamente em *Manual do Podólatra Amador*, é preciso refletir sobre o princípio fundador que a constitui dentro do romance. Pois, se há um princípio fundador, há uma ideia. Estamos em busca dessa ideia primordial dentro da obra. A ideia inicial que faz GM seguir uma estética baseada exatamente na essência dessa ideia. Ou seja, é deste pressuposto que as sensações desse autor vão ganhando forma, constituindo o texto literário.

Antes de ganhar uma forma, a ideia, após concepção, passa pelo processo de significação, aparência. Pensemos, pois, que, a partir do que já falamos até agora, essa

simbologia se concentre nos pés: objeto de desejo de Glauco Mattoso, exposto na obra como articulador da narrativa. Ao pensar nos “pés”, no desejo por eles, no fetiche, conseguimos então destacar o ponto inicial da estética da obra, visto que, a partir da sensação (GM vs. pé) o autor molda o texto e narra suas aventuras sexuais.

Pensando nos pés como fundamento da narrativa, constatamos que a ideia inicial parte desse desejo. Mas o que é uma ideia senão um fruto da razão? Há razão na concepção artística de Glauco Mattoso a partir do momento em que existe uma ideia fixa ligada ao “desejo por pés”, onde o autor formula esteticamente sua obra.

Se essa é a ideia do autor e sua racionalidade é fruto dessa sensibilidade, há então a possibilidade de se pensar a racionalidade dentro do texto de Glauco Mattoso.

Pensar a razão de uma obra artística, seja ela literária, visual, cênica ou musical, é tarefa árdua, já que adentra no campo da filosofia e lida com a antiga discussão entre razão e sensibilidade.

Entendemos por razão a capacidade humana de pensar, analisar, agir, a partir de reflexões, em busca de uma determinada conclusão ou desfecho. Inerente à natureza do Homem, a razão possibilita a construção de conceitos abstratos em busca de resoluções coerentes que dialogam com novos conceitos, produzem novas explicações, mas que são concebidos de forma ordenada. Pensando na razão como forma de inteligência, é possível aproximá-la da sensibilidade, na medida em que se cria uma consciência e se permite refletir sobre as sensações, de modo a compreender sua influência na elaboração artística.

A sensibilidade permite ao Homem a possibilidade de, a partir dos sentimentos, experienciar o que está externo ao corpo. Sem querer sobrepor a razão à sensibilidade e vice-versa, nossa intenção é a de confirmar que, na obra à qual nos dedicamos, há um processo de “manipulação da sensibilidade”, ou seja uma racionalização de uma sensação em prol da elaboração de um texto em caráter autobiográfico.

Não discutiremos a cabo a relação entre razão e sensibilidade porque este não é o foco da pesquisa e, de fato, não é uma simples discussão - que, caso aberta aqui, não alcançaria resultados satisfatórios, já que nosso trabalho se trata de uma dissertação de mestrado, texto curto para tanta discussão. Por isso, ressaltamos que, para este texto, a definição de uma estética particular do autor está como o ponto principal a ser esclarecido.

O que pensamos aqui é que o trabalho de Glauco Mattoso, surgido exatamente de uma sensibilidade, proveniente do desejo, da humilhação, da degradação, da

condição de cego, da homossexualidade e inúmeros condicionantes outros, ata-o a um gesto estético em toda a narrativa. Para nós, tudo isso foi racionalizado a partir do momento em que o próprio autor, ao pensar, refletir sua condição, transforma suas ações moldando-as a seu modo, em benefício próprio, com a intenção de um não-sofrimento. É uma forma de driblar a dor de inúmeras consequências provindas de episódios vividos pelo narrador da obra, que, segundo o próprio Glauco Mattoso, condicionaram-no a uma literatura desumanista. Logo, entendemos que a sensibilidade do autor se manifesta através da razão. E é isto que, no romance, permite transformar a dor em prazer.

Nesta pesquisa, o que nos chama a atenção é que uma ideia condiciona uma escrita. O romance glaucomattosiano está condicionado por uma vivência que reverbera em um fetiche particular e é, no romance, ou seja, em caráter ficcional, que levamos em consideração as possibilidades de uma escrita racional, fundamentada e pautada em uma ideia fixa, elaborada pelo autor e conduzida por um desejo.

Mas, mais do que transformar a dor em prazer, essa ideia, essa racionalidade do fetiche, criado pelo autor-narrador-personagem, é, de fato o fecundador de uma estética que contribui para a solidificação e sustentação do heterônimo Glauco Mattoso. Pois essa estética é articulada dentro de uma narrativa com elementos autobiográficos, que personifica o heterônimo, dando a ele existência real fora do contexto literário.

A ideia central, fundadora da obra, são os pés sujos, o desejo por eles, que constrói, racionalmente, a linha pela qual toda a narrativa é traçada. Pensando nessa racionalidade, nessa ideia central, entendemos que houve um processo racional do autor ao escrever seu texto sem sair dessa linha estética por ele mesmo criada.

Para nos ajudar a pensar essa racionalidade, buscamos em Hegel uma compreensão mais clara a partir de seus estudos sobre estética. Nossa proposta encontrou, então, sólidos fundamentos para entender, não a obra em si, mas o que funda a obra, a partir da teoria hegeliana em que a dialética se faz norteadora. Pelos princípios dialéticos, é possível chegar à Ideia de uma obra, posteriormente à sua *Gestalt* e a sua Forma.

Contudo, antes de chegarmos a um estudo estético, passaremos pela proposta epistemológica para análise do romance. A ideia de uma epistemologia do romance, desenvolvida pelo professor e pesquisador Wilton Barroso Filho, é uma teoria ainda em construção. Para respaldo nesta pesquisa, partimos de seu texto teórico *Elementos para uma epistemologia do romance*, publicado em 2003, tendo como apoio as discussões

empreendidas junto ao grupo Epistemologia do romance, ligado ao CNPq, coordenado, também, por Barroso.

Será a epistemologia do romance a ferramenta capaz de nos levar a um estudo aprofundado dos elementos constituintes da estética glaucomattosiana, dentro do contexto do *Manual do podólatra amador*, permitindo-nos uma aproximação de sua estrutura.

4.1. A questão epistemológica

Para entendermos a obra de uma maneira mais profunda, julgamos necessária uma investigação que desvende os critérios formais e seus elementos temáticos que constituem a estética do romance *Manual do podólatra amador*. Uma análise que busca a decodificação de aspectos formais dentro de uma obra literária parte necessariamente de uma ação hermenêutica. Sabendo-se que a hermenêutica é um ramo da filosofia que estuda não só o texto, mas também a linguagem, essa ação filosófica torna-se imprescindível para os estudos acerca da “estética do pé sujo” em Glauco Mattoso. Uma investigação hermenêutica auxiliará na compreensão dos fundamentos que estão comprometidos com o romance glaucomattosiano, permitindo-nos esclarecer melhor o que seria essa estética, examinando-a da maneira como aponta Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e Método I*,

Quem quiser compreender um texto, realiza sempre um projetar. [...] A compreensão do que está posto no texto consiste precisamente na elaboração desse projeto prévio, que, obviamente tem que ir sendo constantemente revisado com base no que se dá conforme se avança na penetração do sentido. (GADAMER, 1997, p. 356)

Contudo, antes de propor à hermenêutica uma compreensão do texto, é preciso conhecê-lo primeiro, com a pretensão de eliminar conceitos pré estabelecidos. Por isso, trouxemos uma leitura atenta da obra, nas primeiras partes desta dissertação, a fim de retirar dela aquilo que tem a dizer. Gadamer (1997) observa que toda compreensão nasce de uma ação hermenêutica, que, por sua vez, está diretamente ligada à relação do sujeito com o objeto. Por esta razão, a investigação da obra literária necessita, a princípio, que a conheçamos e a destrinchamos, a fim de desvendar o que se fixa em sua

composição, não em busca de uma verdade absoluta, mas da abstração e das noções do que está envolvido com o texto.

Pensando no que Gadamer propõe, principalmente no que concerne à proposta de conhecimento da obra literária, os estudos teóricos da epistemologia do romance colabora com a investigação do romance, pois nos libera a uma análise interpretativa mais histórica, ou seja, um “conhecimento” da obra.

É a Epistemologia do Romance uma metodologia que, em caráter simples, visa decompor o objeto de estudo em partes para que haja maior profundidade de análise com o intuito principal de buscar o fundamento do romance, definido por um objeto.

Apesar do termo “epistemologia”, com um princípio moderno, julgar ser uma teoria de análise pura e simplesmente de caráter científico, a epistemologia do romance parte de um olhar diferenciado, cuja proposta é buscar possibilidades dentro do romance a partir de uma minuciosa investigação. Por ser uma busca do “conhecimento do romance”, explica Wilton Barroso Filho que, a epistemologia está mais para um estudo histórico, filosófico, contextual que para uma análise de experiências em busca de um resultado único comum. A ideia é ir ao encontro da essência do romance, o processo fundador, o elemento chave que constitui partes formais que levam a uma escrita, grosso modo, dentro de uma linha epistemológica contínua, cuja obra não se desvencilha, mas molda-se através desse princípio. (BARROSO, 2003)

Dentro dos estudos literários, essa metodologia se consolida a partir do instante em que julgamos possível uma decomposição de uma obra a fim de desvendar aquilo que a fundamenta, com um olhar histórico e filosófico, em busca de aspectos menores, porém essenciais na constituição da obra como um todo. Explica Paulino que

Por ser um processo interpretativo, a busca racional por um problema axial que nos leve a compreender uma obra como um todo, bem como suas estruturas estéticas, exige alguns fundamentos hermenêuticos.

Como assumimos que os objetivos tem uma história, uma história de conceitos, então a perspectiva epistemológica refratária, assumida por nós, necessita de um processo hermenêutico, que nos possibilite ir além da proposta epistemológica de investigar possíveis saberes inseridos numa obra. (PAULINO, 2006, p. 105)

Pensando nesse processo de decomposição, é necessário buscar justificativas que fundamente nossa escolha: compreensão da “estética do pé sujo” no *Manual do podólatra amador*. Por este aspecto, ao buscar entender essa estética, conseqüentemente estamos julgando que o autor, Glauco Mattoso, faz uso de um princípio fundador do seu texto e, porque não, de um fio condutor de sua escrita. Isso nos permite apontar que há

uma escolha racional dentro do romance glaucomattosiano que fundamenta a estética contida na narrativa.

Já falamos, a princípio, do nosso objeto de estudo e como alguns condicionantes estão intrinsicamente ligados ao processo constitutivo do “romance” de GM. Ao conversar pessoalmente com o autor, constatamos o que já vínhamos defendendo: há uma racionalidade (ideia fixa) latente no processo de criação de Mattoso. No caso do *Manual*, esse processo gira em torno do desejo por pés sujos.

Quando encontramos o princípio-chave do processo criativo do autor, estamos em busca, formalmente, de elementos que consolidam esse princípio-chave. Para nós, o autor passa por etapas processuais, formais, racionais até chegar ao produto final de sua obra.

Para que haja melhor entendimento, evocamos o texto base para a epistemologia do romance, de Barroso. Em *Elementos para uma epistemologia do romance*, há uma descrição sobre como foi pensada a ideia da possibilidade dessa epistemologia, partindo de uma explicação geral etimológica do termo “epistemologia”. Em seguida a essa explicação, Barroso nos apresenta justificativas dessa possibilidade metodológica e suas aplicações, a princípio, na obra *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

Segundo Barroso, sua proposta é:

(...) mostrar a eficácia das colocações epistemológicas para a teoria do romance; falo da genética do texto literário. Proponho uma epistemologia com sensibilidade histórica, tendo como objetivo declarado, comum à dimensão filosófica e histórica, esclarecer o processo interno de elaboração da teoria que prescreve a existência de um romance ou de uma obra literária. Fazendo com que progressivamente, com o auxílio de aspectos sociológicos, antropológicos e culturais, fiquem esclarecidos e entendidos os procedimentos formais contidos na gênese da criação literária, seja do ponto de vista das condições genéticas, seja do ponto de vista da história da sua constituição. (Barroso, 2003, p. 6)

Antes de prosseguir, é preciso pensar que por trás de um objeto, seja ele sensível ou não, há uma história. E a epistemologia do romance nos permite chegar a essa história, já que partimos de fragmentos que constituíram esse objeto como um todo.

Pensando nos estudos de Barroso e levando em consideração a importância dada à “enciclopédia” no século das luzes, é possível fazer um diálogo com o processo criativo de Glauco Mattoso, tendo em vista que este autor busca, insistentemente, a definição, a conceitualização, tendo, pois uma característica profundamente enciclopédica – perceptível claramente em seu romance e confirmado por ele mesmo em entrevista. Glauco Mattoso elaborou o *Manual* a partir de forte tendência ao

conceito, à necessidade de explicação, como bem colocamos nas partes anteriores a este capítulo.

Pensando nisso, é permitido fazer um diálogo com o que escreve Barroso sobre a relação arte e ciência, quanto ao processo racional de criação:

A construção da *Encyclopédie* põe um problema epistemológico curioso, o chamado problema da definição; a solução dada a ele marca de modo claro e constante a gênese e a constituição da obra. Por conseguinte, há implicações importantes tanto para a ciência, quanto para a arte, bem como para as suas relações. Para d'Alembert a relação arte e ciência deveria ser regulamentada a partir da primazia dos critérios ditos científicos, ou seja, a constituição da memória como uma espécie de arquivamento ou abstração das experiências sensíveis. Sucedendo-se uma linearidade de argumentação, que exclui a nuança ou a retórica, e se fundamenta numa dinâmica da relação causa e efeito. (Barroso, 2003, p. 5)

Seguindo essas noções de definição propostas na *Encyclopédie*, feita por Diderot e D'Alembert, comentadas por Barroso em seu artigo, é que podemos pensar, de modo geral, na proposta de uma racionalidade para constituição de uma obra de arte. Pois, segundo Barroso,

(...)o raio, que na construção do círculo é um invariante, é quem define a totalidade expressa através do círculo. Assim sendo, o critério de racionalidade abordado entre os editores da *Encyclopédie* é o de que cada totalidade leia-se, cada verbete, possui uma invariância fundamental. Dentro deste critério Diderot definirá Poesia e Literatura como atividades artísticas racionais (...) Se a equivalência existe, estou agora autorizado a aproximar a epistemologia da literatura. De maneira que, onde tínhamos epistemologia, entendida como Filosofia e História da Ciência, passaremos a ter epistemologia entendida também como Filosofia e História da Literatura. (Barroso, 2003, p. 5)

Seguindo as proposições expostas no artigo de Barroso, estamos em busca de um estudo do objeto da epistemologia do romance, que deve ser diferenciado do objeto do romance, como esclarece:

O objeto do romance é distinto do objeto da epistemologia do romance; o primeiro contribui com a criação, execução e divulgação do romance com a coisificação do romance; enquanto o segundo só pode dar a sua contribuição após a efetivação do primeiro, já que o objetivo declarado, a vocação da epistemologia, Filosofia e História, do romance é a de esclarecer as etapas da genética literária do texto. (Barroso, 2003, p. 6)

Nesse contexto, nossa proposta busca a fundamentação estética de Glauco Mattoso, como parte essencial na constituição do objeto romance. Para melhor esclarecer, dizemos que estamos em busca do fundamento “pé sujo” dentro do contexto da obra, já que este fetiche permeia todo o texto como um “pretexto” para temáticas constituintes da narrativa.

Será por meio do gesto epistemológico que encontraremos tais princípios fundamentadores do objeto. Para Barroso, esse gesto nos permitirá chegar

além do texto, perguntando-se o que lhe é possível saber do objeto/texto/conjunto de textos/obras. Este gesto epistemológico voltado ao texto literário faz com que se entre na estrutura íntima do romance, decompondo-o, procurando regularidades, procedimentos formais, em suma, um fundamento ou princípio geral. Acostumei-me a chamar essa atividade de *serio ludere*. (Barroso, 2003, p. 6)

Para a constituição de uma epistemologia do romance, Barroso expõe o *serio ludere* como vasculhador do princípio geral da estrutura do texto, em busca de seus elementos formais. Essa ação nos possibilita pensar o ponto único que faz com que o romance comece e termine. Para um estudo estético, essa questão é essencial, possibilitando-nos pensar numa epistemologia da sensibilidade. Aplicando o *serio ludere* nós teremos a permissão de compreender o contexto dos elementos de um dado objeto de análise.

A partir do momento em que descobrimos qual o ponto geral que funda a obra e a perpassa do início ao fim, criamos possibilidades de se fazer um estudo epistemológico a fim de desvendar quais elementos estão presos a esse ponto, solidificando o texto e formalizando, com um caráter racional, o romance. É o *serio ludere* que permite buscar os aspectos epistemológicos, em caráter filosófico, histórico e literário. Mas, principalmente, é ele que conduz a uma percepção contextual da elaboração do romance.

Pensando na obra aqui escolhida, qual seria então o papel do *serio ludere* dentro do *Manual do podólatra amador*? A princípio, a proposta epistemológica nos permite chegar ao ponto fundador do texto, como já explicado. Em sequência, para se entender o ponto fundador, é necessário pensá-lo, buscando os aspectos formais que o conduziram à existência. Para nós, o ponto fundador é o desejo por pés, sustentado por elementos que dão forma a uma estética. Logo, cabe-nos desvendar a história desses elementos quanto à sua significação dentro do nosso objeto de estudo. Isso nos permitirá chegar ao internalismo da obra. Pois, para Barroso, a epistemologia do romance induz à

...identificação do conceito fundamental do objeto/romance. O texto literário tem que ser decomposto, despido até chegar a seu aspecto mais primário, esse é o conceito ou problema que o autor do texto quis tratar. Nele devem estar contidos aspectos fundamentais: Pois "a essência lógica do conceito é o conceito fundamental subjetivo, mas a sua validade não se aplica a tudo, ela é igualmente variável; a essência real é objetiva". (Barroso, 2003, p.7)

Esclarecido isso, podemos agora aproximar o sujeito do objeto, pensando na estética e em seu processo de formação, levando a cabo uma exposição crítica mais sistemática no que se refere à análise do *Manual do podólatra amador*.

4.2. Gestalt e forma: o “pé sujo” como princípio fundamental de uma sensação particular que descreve o mundo

Seguindo a proposta epistemológica, chegamos, pois, ao princípio da estética. Para entendermos em caráter racional uma ação proveniente da sensibilidade, precisamos passar por uma teoria que nos consolide quanto à razão sensível. Nisto, partiremos do pensamento hegeliano como fonte teórica para análise do processo racional contido na obra aqui estudada.

A escolha pela teoria estética de Friedrich Hegel se justifica na medida em que notamos que, para a consolidação da Estética como ciência, este autor foi fundamental, trazendo-nos, principalmente, a partir dos *Cursos de Estética*, um profundo estudo sobre o processo sensível humano.

Aqui, utilizaremos como base, o volume 1 de *Cursos de Estética* (2001), de Hegel, juntamente com o livro, *Iniciação à Estética* (2009), de Ariano Suassuna, como fonte de apoio aos nossos estudos estéticos. Buscamos também um autor que nos auxiliasse na compreensão dos termos e teoria hegeliana, sendo ele Gérard Bras, cujo livro *Hegel e a Arte* (1990), julgamos contemplar nossas ansiedades.

Hegel, em *Cursos de Estética*, faz uma análise filosófica sobre a essência da arte, determinada conceitualmente a partir de indagações históricas cujo objetivo é pensá-la concretamente em sua realidade permanente.

Para pensar o ponto de vista, um lugar de onde se fala, dentro do contexto da arte, particularmente do romance, é preciso identificar e refletir a estrutura interna e externa do texto: *Gestalt* e Forma. Seguindo essas noções, acreditamos ser possível perceber que, na literatura, a dialética permite o estudo das formas de discurso interno e externo do texto, já que denuncia fundamentadores, articuladores, que transitam entre a obra e a ideia que constitui a obra.

Em Hegel, a dialética é um método ligado à razão, investigando ultrapassar suas limitações com o almejo do Absoluto. Este processo nos encaminha a uma percepção

individual de cada momento como parte de um todo, já que surge da tese e antítese, gerando uma síntese. Isso nos libera a pensar que a realidade não é imóvel, mas está em constante metamorfose.

Para uma possível análise da *Gestalt* e Forma no *Manual do Podólatra amador*, é preciso, a princípio, entender estes dois conceitos dentro da visão da dialética hegeliana.

Segundo Gérard Bras, em *Hegel e a arte* (1990), alguns termos são essências na obra de Hegel. Dentre eles, a figura (*Gestalt*) e a Forma (*form*) são fundamentais na concepção de uma proposta dialética.

Para Bras, a *Gestalt* é:

Noção essencial na Estética, visto que designa o elemento sensível em que se manifesta o espiritual, a matéria espiritualizada. Consequentemente, não é jamais um simples dado natural de que o artista poderia lançar mão: o uso que ele faz dessas figuras representativas, miméticas, pressupõe a espiritualização das figuras naturais. O espiritual na arte não pode portanto se manifestar senão numa figura que ele habita, não como se habita uma concha vazia, mas pela atividade de uma configuração dos elementos que é a essência do trabalho artístico, ao termo do qual a figura é em si e por si significante. É essa dialética imanente da figuração e do conteúdo espiritual que determina as diferentes formas de arte. (BRAS, 1990, p.12-13)

Pensando nessa figuração é que evocamos a simbologia do “pé” na obra de Glauco Mattoso. Tendo em vista que, a partir de uma ideia fixa, provinda de seu fetiche, Mattoso configura essa idealização à materialização simbólica dos pés: sujos, malcheirosos, como objeto de desejo.

Mas o que o pé representa para este autor? Entendemos que a figuração do pé, sua simbologia, está diretamente ligada ao processo formador das temáticas presentes dentro do contexto do *Manual do podólatra amador*. Glauco Mattoso idealiza uma imagem, a dos pés, e por meio desta ideia fixa, vai construindo atenuantes que se ligam a esse fio condutor. É um pretexto para a formação do texto.

Isso pode ser explicado de maneira mais simples. Pensamos que, a partir de uma sensação, o artista sente a necessidade de representá-la por meio de uma imagem, um símbolo concreto que a abarque. Essa imagem é a fixação por pés masculinos, sujos, malcheirosos. O pé se torna então um símbolo existente na obra do início ao fim, cujos significados são construídos a partir da estética da obra. Ou seja, o desejo, a sensação, que parte de uma simbologia, de um signo, e ganha, posteriormente, uma forma.

Quanto à Forma em Hegel, segundo Bras (1990, p.13), é uma noção que provém de um uso lógico em que a forma é o que abarca um conteúdo, compreendendo-se que um conteúdo determinado não pode existir senão numa forma. Segundo ele,

Disto decorre que o conteúdo advém efetivamente ao dar a si a forma que convém ao que ele é. Assim se passa com as formas de arte (*Kunstformen*), que constituem as três modalidades em que a ideia do belo se diferencia em si mesma. A forma unifica portanto uma diversidade de elementos característicos, neste caso de representação do divino e do mundo e das técnicas de produção artística. Cada forma encerra seus limites próprios, contradição que constitui o momento que a põe em movimento rumo à sua superação. (BRAS, 1990, p.13)

Antes de materializar uma simbologia (*Gestalt*) e construir uma forma, é preciso remeter-se ao Espírito. Em Hegel, segundo Bras, o Espírito (*Geist*)

ultrapassa portanto os limites de uma consciência individual. Se ela encontra uma expressão na representação religiosa do cristianismo, não se deixa reduzir ao tema de um Deus pessoal, que transcende o mundo. Ao contrário, o Espírito torna-se o que é ao se realizar efetivamente no mundo. Não é um infinito separado do finito: nesse caso, seria um infinito limitado, o que é absurdo. É portanto o infinito que engloba o finito, que se realiza no finito. É o Absoluto, e o Absoluto é resultado, resultado de si próprio. É a unidade do processo em cujo curso se torna efetivamente o que é em si. É portanto liberdade, concebida não como exercício de um livre-arbítrio, mas como realização do racional. (BRAS, 1990, p.12)

Tendo em vista que o Espírito leva à liberdade na realização do racional, pensamos que o Espírito é então a Ideia, provinda de uma racionalidade. Em Glauco Mattoso, a Ideia é o fetiche, que tomará um significante a partir da materialização do pé e, logo, a forma dada a essa simbologia que gerará significados, conceitos.

O Espírito leva à *Gestalt* que leva à Forma. Logo, a Ideia gera uma figura que se torna representação. E esta representação, proveniente da sensibilidade, é o que podemos chamar de Belo artístico.

Ariano Suassuna, em *Iniciação à Estética* (2009), afirma, segundo a teoria de Hegel, que a verdadeira Beleza se define como a manifestação sensível da Ideia. (2009, p.87). Pois “a unidade da Ideia e da aparência individual é a essência da Beleza e de sua produção na Arte”. (Hegel *apud* Suassuna, 2009, p.87) Glauco Mattoso consegue manifestar sua Ideia no romance a partir da materialização do próprio desejo. Isso só pode ser concebido por uma ação racionalmente sensível.

Segundo Suassuna, para Hegel, a Ideia, considerada enquanto em si mesma, é a Verdade exteriorizada no sensível e no concreto. “A Ideia é a própria realidade, a essência profunda da realidade.” (2009, p.89) O que nos leva a refletir sobre a construção da realidade a partir da sensibilidade na obra literária. Em consequência, a

ideia fixa do autor. É a ideia do pé sujo, a ideia da podolatria, que constitui uma estética que permeia todo o romance. E essa ideia é uma realidade individual, uma manifestação particular que, em si mesma, pode ser considerada como uma Verdade – nas proposições hegelianas.

Hegel escreveu sua teoria baseada no princípio de uma realidade infinita, individual, que fosse avulsa a princípios e alteridade. O processo fundamental da teoria hegeliana estava em busca de uma realidade individual e, por si só, infinita. Neste contexto, Hegel aponta a Ideia como fruto de uma razão pré-existente. O Homem pensa o que já, por alguma determinação, foi racionalmente projetado. Por esta razão, o pensamento ganha condições de se tornar livre e infinito, pois, a partir de concepções finitas ele é repensado, do ponto de vista particular, mas proveniente de um conhecimento já existente. Não é um infinito desvencilhado, é um infinito particular, nascido do conhecimento individual, mas influenciado por um contexto ou uma coletividade.

O pensamento individual passa por um processo de conceito, mas está no limbo entre o ser e o parecer real. Parte-se de um princípio julgado como real para chegar a conclusões particulares do que se pode dizer como real. Ou seja, o processo racional, o plano das Ideias, são processos íntimos que são constituídos a partir do lugar de onde se pensa: a partir do sujeito.

Hegel foi amigo de Schelling – filósofo alemão e um dos principais representantes do Idealismo alemão, bem como Hegel. Ambos, em suas teorias, falam a respeito da liberdade e da necessidade. Especialmente para Hegel,

Pode-se chamar, em resumo, liberdade aquilo que a subjetividade contém e pode captar em si mesma de mais elevado. A liberdade permanece puramente subjetiva e não se exterioriza, o sujeito se choca com o que não é livre, com o que é puramente objetivo, isto é, com a necessidade natural. (HEGEL *apud* SUASSUNA, 2009, p. 90)

A necessidade natural não é livre. A liberdade se choca com a necessidade natural. Pois “a liberdade é o domínio de tudo o que é universal e autônomo [...] é preciso admitir as inclinações do homem e seus sentimentos, as suas paixões, a tudo o que o coração do homem contém de individual” (HEGEL *apud* SUASSUNA, 2009, p.90)

A verdadeira liberdade está em aceitar, admitir, os sentimentos dos homens, a sensação individual. Essa é a essencial busca da liberdade. E é isso que Glauco Mattoso faz ao deixar que sua particularidade molde sua Ideia, formando uma estética e,

principalmente, assumindo um gosto. Partindo de uma visão interna, de um sentimento particular, ele constrói uma verdade, para si, a partir da visão externa do mundo em relação à sua condição. Por esta razão, ao se pensar numa “estética do pé sujo” na obra de Glauco Mattoso, é necessário saber os princípios formadores dessa racionalidade; é preciso pensar o ponto de vista do lugar de onde o autor fala.

Como a estética, para a filosofia, constitui-se na razão sensível a partir do conhecimento, da experiência, da contemplação e da existência, é possível dizer que a estética é capaz de transformar o real e fazer da nossa relação com o mundo e com os outros a possibilidade de sentir. Este ‘sentir’ pode ser alterado na medida em que o ponto de vista sofre alteração.

Seguindo essas ideias é que insistimos pensar a racionalidade do *Manual do Podólatra Amador* a partir do ponto de vista do autor.

A experiência leva a uma modificação de percepção sensível. Logo, a experiência do autor, em termos práticos, é possivelmente capaz de levar a uma racionalidade na obra *Manual*, já que, até agora, percebemos a intrínseca relação do autor e sua vida, sua essência individual, com sua criação.⁵⁰

Hegel, em *Cursos de Estética I*, vem nos dizer que a percepção do estético é abstrata. Segundo ele, “O nome ‘estética’ designa mais precisamente a ciência do sentido, da sensação.” (2001, p.27) Isso justifica nosso trabalho tendo em vista que a sensação de Glauco Mattoso é o ponto desencadeador de seu processo criativo.

Pensando na sensação, encaminhamo-nos ao Belo. Esta ideia de Belo, Hegel explica que, como princípio artístico, está acima da natureza. E continua:

[...] a beleza artística é a beleza nascida e renascida do espírito e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocadas acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza. Sob o aspecto formal, mesmo uma má ideia, que porventura passe pela cabeça dos homens, é superior a qualquer produto natural, pois em tais ideias sempre estão presentes a espiritualidade e a liberdade. (HEGEL, 2001, p.28)

O Belo seria então a manifestação da Ideia, provinda do espírito e, por isso, livre. Não importa o julgamento dado à Ideia em si, pois ela, enquanto sustentada pelo Espírito, está abstratamente livre e, consideravelmente Bela.

⁵⁰ É preciso ter cuidado ao trazer para este estudo as particularidades, em caráter pessoal e íntimo, de Glauco Mattoso, tendo em vista que o que nos interessa é a obra *Manual do Podólatra Amador*, uma ficção de um “heterônimo”. Contudo, como é sabido por meio de suas próprias falas, Mattoso tem uma forte relação autobiográfica com suas produções, partindo da experiência pessoal, principalmente da cegueira e da homossexualidade, para a criação de seus textos: características estas que ultrapassam o heterônimo, pois são também de Pedro José.

Para Hegel,

A superioridade do espírito e de sua beleza artística perante a natureza, porém, não é apenas algo relativo, pois somente o espírito é verdadeiro, que tudo abrange em si mesmo, de modo que tudo o que é belo só é verdadeiramente belo quando toma parte desta superioridade e é por ela gerada. (2001, p.28)

Podemos assim dizer que o Espírito é a forma livre do pensamento. O homem, ao refletir sobre si, ao buscar conhecimento de si e do mundo, ao manifestar suas sensações, parte, a princípio, do estado do Espírito. Logo, o Espírito se refaz com a Ideia em contato com o mundo concreto, o universo de conceitos. Pensando nisso, é possível evocar Suassuna, quando este diz:

Como se vê, o estado natural do homem é a contradição e o dilaceramento, não só perante a natureza, mas, dentro de si mesmo, entre a parte mais alta e mais nobre de seu espírito e suas paixões. A suprema aspiração humana é superar tal contradição, o que só é possível pela comunhão com o Absoluto, com a Ideia. (2009, p. 90)

Levando essas considerações ao *Manual do podólatra amador*, é possível apresentar, de um lado as coisas, o concreto – ou seja, o pé – e do outro, a Ideia Absoluta, o que significa o pé enquanto pé. De maneira bem simples, podemos dizer que há, no *Manual*, o seguinte paradoxo: de um lado o pé (masculino) sujo como objeto de desejo, mesmo contrariando um conhecimento geral de assepsia; do outro, o pé higienizado, mas descontextualizado quanto às noções comuns de gosto (sexual). A ideia de um pé sujo como desencadeador de desejo e objeto de prazer foge à concepções padrões, seja de higiene, seja de relação em caráter heterossexual, falocêntrico, seja em caráter religioso. Logo, não há uma verdade neste ou naquele conceito de pé, seja universal ou particular, pois

[...] a oposição da liberdade e da necessidade, do espírito da Natureza, do saber e do objeto, da lei e dos impulsos, em suma, a oposição e a contradição em geral, qualquer que seja a forma de que todas se revistam, perdem seu valor e seu poder de oposição e contradição. Esta verdade revela, por um lado, que a liberdade, tomada por ela mesma, subjetivamente e isolada da necessidade, não é algo absolutamente verdadeiro; e por outro lado, que não se pode atribuir à necessidade isolada nela mesma um caráter de verdade. (HEGEL *apud* SUASSUNA, p. 91)

Para Suassuna, a visão hegeliana sobre o mundo, a Arte, a Religião e a Filosofia são processos fundamentais no caminho do homem em busca do Absoluto, levando em consideração o contexto. Pois a cada campo, estabelece-se uma função: a Arte busca espiritualização do sensível; Religião, evocação interior daquilo que a Arte faz

contemplar como objeto exterior; e a Filosofia, como etapa racional entre a Arte e a Religião. Isso nos permite concordar com o que diz Suassuna:

No seu anseio de captação do mundo, o homem sente a oposição entre sua natureza espiritual e a realidade bruta que o cerca. Tendo, porém, por um impulso irresistível, que receber esse mundo cego dentro de si, procura espiritualiza-lo, para diminuir a diferença e a oposição.
[...] o homem procura humanizar as coisas, inserindo a Ideia no sensível. (SUASSUNA, 2009, p.92)

É preciso pensar como Glauco Mattoso humaniza sua ideia de humilhação e degradação por meio de uma estética particular. Pois é através desse gesto sensível que o autor fundamenta sua obra e molda sua ideia fixa, a fim de “humanizar-se”.

O gesto paradoxal de Mattoso em transformar um objeto de repulsa em objeto de desejo é a arma que ele construiu para driblar sensações ruins, projetadas em prazerosas, ao passo que transita entre o mundo interno da obra (as confissões) e externo (a intertextualidade). Essa atitude permite que, no romance, o narrador troque de posição, saindo do humilhado para o desejoso de humilhação. Logo, de perdedor, subalterno, para vencedor, dominador da situação, construindo paradoxos a partir da Ideia conduzida no texto, uma “estética do pé sujo”.

A atitude do autor ao trazer para a obra a possibilidade de inversão de papéis, excluindo concepções morais, reforça a ideia de que a obra de arte carrega sua própria moral, tendo em si a liberdade de construir ou desconstruir verdades e conceitos.

A Arte e a Religião, aplicadas ao contexto do *Manual*, podem ser entendidas: a primeira, como a liberdade interior, a essência da sensação, o desejo, indo contra o ideal comum a qual GM se propõe opositor; consecutivamente, o Absoluto é tido como Religião, possuidor da consciência como princípio geral e que, no romance, é o solidificador da Ideia: o fetiche. Logo entendemos que o papel da Filosofia, no contexto da obra, faz funcionar a fusão entre Arte e Religião, autorizando essa tríade a conduzir racionalmente, o objeto da narrativa.

Em sequência, chegamos ao pensamento interno e externo da obra, onde cabe à dialética entender esse contexto racional da ideia fixa do autor: o pé sujo. Essa ideia, como princípio Absoluto, tem necessidade de ser humanizado, como já dito. E é neste sentido que a Arte exerce o papel de naturalizador, levando a ideia, de um processo tido como contrário à concepção geral, à sensação humana provida de lugar. Diz Suassuna:

É assim que o homem tenta superar a contradição fundamental de seu destino. O homem é duplamente dividido. Ser livre, criado para o espírito e a liberdade, vê-se arremessado diante da necessidade da Natureza. E, mesmo

dentro de si, está sempre dividido entre a parte mais espiritual de sua alma e as paixões. (2009, p.92)

Em Glauco Mattoso, no contexto do romance *Manual*, o Espiritual carrega a sensação da Ideia fixa que perpassa a obra, ao mesmo tempo em que as paixões seriam a prática, o humano e concreto, a vida. Pois, “O conflito inerente à condição humana, só no Absoluto se resolve; mas a Beleza é uma das armas mais poderosas de que o homem dispõe para superar a angústia de seu destino trágico.” (SUASSUNA, 2009, p.91) E em Mattoso, a poesia, a palavra, é sua arma, sua válvula de escape contra sua angústia de cego, sua condição humana.

Nada mais humano do que repensar a própria desgraça. Mattoso faz do autoescárnio um condicionante ímpar, cujo objetivo é dilacerar a dor e o sofrimento causados por suas condições como ser humano. Essa ferramenta leva sua narrativa a uma ironia fina, capaz de, mais uma vez, ser contrária à concepção ideal de comportamento. Sua obra não chega a ser cômica, no sentido comum do engraçado, mas é verdadeiramente coberta de escárnio processado a partir da própria infelicidade. É a maneira de converter dor em prazer, não para o leitor, que se espanta ao ler (já que carrega em si um estado moral e Espiritual previamente condensado), mas para o próprio narrador, que cura suas feridas por meio de cada palavra escrita. Para Hegel, “O que caracteriza o Cômico (...) é a satisfação infinita, a segurança que se experimenta, sentindo-se elevado da própria contradição, em lugar de ver nisso uma situação cruel e desgraçada.” (HEGEL *apud* SUASSUNA, 2009, p. 92-93)

É a arte capaz de transformar qualquer sensação em conceitos diversos, cuja protagonista é a própria vida, como Hegel bem disse:

Pois o belo e a arte passam como um *genius* amigo por todas as ocupações da vida e adornam serenamente todos os ambientes internos e externos, na medida em que suavizam a seriedade das relações, os enredamentos da efetividade, extirpam a ociosidade, transformando-a em entretenimento e, onde não há nada de bom a ser feito, tomam pelo menos o lugar do mal de um modo sempre melhor que o próprio mal. (HEGEL, 2001, p. 29)

Glauco Mattoso utiliza a arte deliberadamente e faz com que seu desejo particular a oriente a desvincular-se totalmente das concepções humanas pré-conceitualizadas, modificando o que é mal para o bem. Assim, “... ao afastarem o mal, a arte pertence mais propriamente à *remissão*, *distensão* do espírito, enquanto que os interesses substanciais exigem antes o seu esforço.” (Hegel, 2001, p.29)

Ao analisarmos dessa maneira o romance de Mattoso, podemos refletir sobre os verdadeiros interesses contidos em sua constituição, seguindo sua representação como obra de arte. Pois,

[...] A arte tem à sua disposição não somente todo o reino das configurações naturais em suas aparências múltiplas e coloridas, mas também a imaginação criadora que pode ainda, além disso, manifestar-se em produções *próprias inesgotáveis*. (HEGEL, 2001, p.31- destaque do autor)

Não há como não reconhecer a Arte como a maior representante da liberdade humana. Por meio dela é possível transpor as mais profundas sensações, livre de qualquer julgamento moral, ético, religioso. Sua liberdade gera transformação, mesmo quando a intenção deixa de ser profunda para ser meramente distraidora, pois sua essência é a peça fundamental da sua existência. Para Hegel, é

[...] a arte livre tanto em seus fins quanto em seus meios. [...] Pois, por um lado, a ciência pode ser empregada como entendimento servil para fins finitos e meios casuais e assim não adquire sua determinação a partir de si mesma, mas a partir de outros objetos e relações; por outro lado, ela também se liberta dessa servidão para se elevar à verdade numa autonomia livre, na qual ela se realiza independentemente apenas com seus próprios fins. (HEGEL, 2001, p. 32)

Hegel entende que a obra de arte expõe diante de nós as forças eternas que administram a história, “do presente sensível imediato e de sua inconsistente aparência” (HEGEL, 2001, p. 34). Segundo o filósofo, nossa designação sobre a expressão Ideia é livre de censura, uma vez que a Ideia é em si mesma pura, concreta, abarcadora de uma totalidade de determinações que têm o poder de adequá-la objetivamente. (2001, p.122) Portanto, pensar que o pé sujo enquanto pé sujo ou o desejo por ele é Belo, é inconveniente já que, o que é Belo não é o objeto por si mesmo e sim a ideia que se faz dele, partindo do ponto de vista particular.

De maneira geral, o pé, enquanto forma, tem como significado a parte do corpo humano que se articula com as pernas. Em contexto mais metafórico, o pé é tido como alicerce, sustento. Ele é a mediação do corpo humano com o solo, a terra. Logo, é ele o fio condutor entre humano e terreno. Abstratamente falando, o pé simboliza o contato, sendo ele a parte mais humana do corpo. Contudo, pensando em Hegel, suas

[...]representações... não devem inicialmente ser denominadas de conceitos, mas de representações abstratamente universais, que apenas se tornam conceitos quando neles é demonstrado que contém diferentes aspectos em unidade, já que esta unidade em si mesma determinada constitui o conceito. (HEGEL, 2001, p. 123)

Sobre o conceito que se dá à forma, ele, o pé, “contém todas as suas determinidades na Forma dessa sua unidade e universalidade ideais, que constituem sua subjetividade, à diferença do real e do objetivo.” (HEGEL, 2001, p.123) É neste contexto que entendemos como o objeto de Glauco Mattoso, provindo da sensação, é fruto de uma racionalidade que perpassa toda a narrativa, carregando significados próprios, conduzidos dentro do texto.

Pensando a ideia fixa do autor, sua simbologia e significado, recorreremos agora à concepção do romance enquanto objeto literário e sua escrita.

Ao afirmarmos que houve um processo formal quanto à elaboração do *Manual do podólatra amador*, deixamos claro que, para que haja uma estética nesta obra, redentora da ideia que fundamenta o início e o fim do texto narrativo, é necessário um ou mais aspectos formais que constituem racionalmente o romance.

Para nós, o processo articulador do texto que conseguiu contemplar a Ideia de Mattoso, está representado pela paródia como a maior representante da estrutura externa do texto, pois parte de relações intertextuais. Para tanto, em sequência, trataremos deste elemento formal dentro da concepção do *Manual*.

4.3. A paródia como elemento formal no romance de Glauco Mattoso

Ao escrever um texto não estamos livres de influências internas nem externas, sejam elas pessoais, culturais, literárias, históricas, cotidianas ou não. O universo em que vivemos faz parte de nós e não está desvinculado daquilo que produzimos e vice-versa. Isso não é diferente na literatura de Glauco Mattoso, tendo em vista que sua obra está intrinsecamente ligada ao seu contexto cultural e literário, visivelmente intertextualizado, em que a paródia se torna então um processo natural da escrita.

Quando nos propusemos a esmiuçar o romance *Manual do podólatra amador*, já trazíamos a proposta inicial de desvendar os elementos formais que o constituíram. Ao pensar nesses elementos, levamos em consideração o processo de elaboração, em caráter racional, que constitui a obra como um todo.

Um aspecto formal é positivo, tendo em vista que pensa a obra do seu início ao fim, adaptando a escrita dentro da forma devida, planejada. Neste caso, a paródia é o

principal elemento formal e é preciso pensa-la como princípio de aplicação da racionalidade dentro do romance aqui estudado.

O autor Glauco Mattoso, em entrevista, confirmou nossos anseios quanto ao seu processo criativo no que diz respeito à racionalidade, levando-nos a pensar que há, no *Manual*, a necessidade de se encaixar no processo paródico para que sua intenção de autoescárnio não se perca. A intertextualidade manipula o discurso paródico no texto com forte tendência a ironizar, mas credibilizando. Pois traz em si a presença do passado, em que os vestígios literários e históricos são reconhecidos.

Entende-se como paródia, em geral, uma criação literária baseada em outro texto literário. Também pode ser feita uma paródia de letra de música, de uma imagem, de uma peça teatral. Ela pode trazer consigo uma ironia que joga com o texto original causando riso. É uma nova interpretação. Glauco Mattoso tem a paródia como fator comum na maioria de suas produções. O *Manual do Podólatra amador* é uma grande amostra de uma literatura que parodia, ironiza, e que faz com que, textos dados como sérios e instrutivos, sejam repensados a partir do escárnio produzido por Mattoso.

O processo de escrita do *Manual* solidifica a narrativa numa busca incessante de autorreferência e autolegitimação, o que possibilita ao texto o poder de crítica justificada. Por esta razão, o romance glaucomattosiano, já pelo título didático, sugere uma decorrência de passos e significação, produzidos pelo discurso paródico.

Em diálogo com Linda Hutcheon⁵¹, em *Uma teoria da paródia*, ela explica a importância da paródia moderna como uma estratégia de forma para produção artística intensamente presente em nosso século e conscientemente didática (1985, p.14) – o que pode ser claramente notado no romance de Glauco Mattoso.

Ao pesquisarmos um pouco sobre a teoria da paródia, autores como Hutcheon e Mikhail Bakhtin – apesar das particularidades de ambos – apresentaram-na como característica existente ao longo dos séculos e insistente na arte a partir do século XX.

Tendo-a como algo recorrente na literatura contemporânea, quase como uma consequência, como podemos julgá-la, então, como um processo formal (racional) escolhido por Glauco Mattoso na concepção do romance *Manual*?

Cientes de que o discurso paródico é claramente presente em diversas manifestações artísticas, com ênfase na criação literária, a escolha de Glauco Mattoso

⁵¹ Linda Hutcheon dissocia a paródia da ironia, tendo uma visão do conceito paródico um pouco solitária. Mesmo assim, trazemos a crítica francesa com a intenção de apontar elementos de paródia que dialogam com um contexto histórico moderno.

pode ser aparentemente diagnosticada como um processo formal na medida em que retornamos ao seu processo criativo enquanto fundamentador de um desejo pessoal. O autor poderia, racionalmente, buscar um gênero único que o ajudasse a manter, dentro do romance a Ideia que o fundou. Contudo, é notável que a escrita do *Manual*, dentro do contexto histórico da época, não caberia senão numa forte construção que, muitas vezes aponta elementos paródicos, já que retratava, de maneira irônica, o cientificismo e o maniqueísmo latentes da década de 1980⁵². Por isso, estamos autorizados a afirmar que a escolha da paródia, não como constituinte em si, mas como uma opção também capaz de ironizar, foi a escolha deliberada do autor para que seu julgamento enquanto leitor pudesse estar presente no contexto do romance.

Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1985) e *Poética do pós-modernismo* (1991), nos propõe uma profunda reflexão do papel da paródia enquanto discurso pós-moderno. Em *Poética do Pós-modernismo*, especificamente, seu interesse está mais voltado para os “paradoxos da paródia – como indicadores de uma diferença irônica no âmago da semelhança e como uma transgressão sancionada da convenção.” (1991, p.12) Apoiados nesse estudo, associamos a construção do *Manual* à ideia de texto transgressivo, dado que deturpa os convencionais manuais sexológicos e as autobiografias, com uma intenção crítica que, no texto, permite a presença da ironia – mesmo a ironia não sendo intrínseca à escrita paródica. Seguindo essas convicções, Hutcheon nos aponta a paródia como forte elemento pós-moderno⁵³, em que

As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal. (1985, p. 11)

A autolegitimação permite ao autor Glauco Mattoso uma autoridade dentro de um assunto que é proveniente de um desejo particular. Ele consegue, com a intertextualidade, uma paródia que o legitima, tornado seu romance um texto crível.

Dizemos, anteriormente, que o autor brinca com tipologias textuais a fim de ironizar textos convencionais em aspecto de manual, de textos científicos e de romance.

⁵² Característica paródica defendida pelo próprio autor Glauco Mattoso.

⁵³ Apesar da discussão de Hutcheon estar voltada à questão de “pós-modernidade”, não abordaremos esse conceito aqui no texto, entendendo que ele ainda está em construção/transformação e requer um espaço de discussão próprio, principalmente se referirmos ao texto de Glauco Mattoso como uma obra “pós-moderna”. Contudo, levamos em consideração o que Linda Hutcheon diz, em *Poética do pós-modernismo* (1991), que uma forte característica do pós-modernismo está na evocação do passado, permitindo-nos compreender o papel memorialístico do autor-narrador-personagem em *Manual do podólata amador*, principalmente por meio do diálogo com outras épocas/estilos literários, bem como sua forte característica de contestação e paradoxo, contextuais ao panorama pós-moderno.

Esse artífice do autor é claramente classificado como uma escrita fragmentada, tendo em vista que carrega em si propriedades paródicas comumente presentes na literatura. Pois, como bem explica Linda Hutcheon, a paródia permite, não só recuperar a história e a memória, não podendo romper-se com o passado, mas também busca

questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade. (HUTCHEON, 1991, p. 169)

A originalidade do texto passa então a existir somente enquanto dentro do texto. Ali, o romance cria um conceito próprio, carregando em si a história dentro de histórias, sem perder o tom irônico constituinte da paródia.

Segundo Rogério Lima, em *O dado e o óbvio*, essa característica é reveladora do processo dessemiotizador que busca estabilizar uma lógica atual no interior do discurso ficcional. (LIMA, 1998, p.12) Entendemos que, para ele, a criação literária hoje

longe de ser um mero repetidor de estilos mortos, realiza na verdade o que denominamos de dessemiotização dos signos da cultura, esvaziando-os de seus significados para utilizá-los somente, como signos linguísticos. Dessa utilização nasce um novo mundo, um mundo concebível. Porém um mundo irrealizável. (LIMA, 1998, p. 13)

O mundo dentro do romance *Manual* é criado a partir da reinvenção de conceitos, feita pelo próprio narrador ao naturalizar seu fetiche. Sendo assim, Mattoso consegue, por meio da arte, “avançar além das fronteiras” – como bem expõe Lima (1998, p.65) – através do discurso paródico.

Esse discurso pós-moderno é caracterizado pela metaficção historiográfica em que se pode identificar os mecanismos textuais da produção literária. Segundo Hutcheon, “a metaficção historiográfica representa um desafio às formas convencionais (correlatas) de redação da ficção e da história, com seu reconhecimento em relação à inevitável textualidade dessas formas” (1991, p. 169).

Embora a narrativa de Mattoso não seja definida como uma metaficção historiográfica, seu texto aponta elementos que denunciam uma discussão da criação literária e um diálogo com episódios históricos, contextuais da época de sua publicação.

A partir da intertextualidade paródica, como discurso metaficcional, o romance *Manual* é tido como um reconstituente do passado por meio de uma nova “verdade”. A mistura entre história e ficção é a possibilidade da ressignificação da memória, existente sob uma nova história. Essa técnica permite ao autor quebrar concepções de autoria, veracidade (historiográfica) e de discurso de propriedade, já que constrói, por meio do

discurso paródico, uma outra realidade dentro da ficção. Contudo, exige do leitor uma atenção maior,

não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios. O leitor é obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado, mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento. (HUTCHEON, 1991, p. 167)

Mikhail Bakhtin, no texto “Epos e Romance”, presente no livro *Questões de literatura e estética* (2002), apresenta-nos o gênero romanesco como um parodiador convicto, já que permite “apropriar-se de”. Para Bakhtin,

[...] O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. (BAKHTIN, 2002, p. 399)

Logo, ao se evocar o romance de Glauco Mattoso, conseguimos dialogar com Bakhtin, tendo por justificativa o hibridismo genérico de inúmeros textos literários no que concerne à escrita do *Manual do podólatra amador*. Neste, os gêneros mais latentes, cujas características são facilmente notadas enquanto parodiados são: a própria narrativa, como parodização do romance; a autobiografia, como discurso confessional; o texto jornalístico, enquanto entrevista, esquema pergunta – resposta; a enciclopédia ou dicionário, em contexto conceitual e científico; o texto autoajuda, enquanto fomentador de discurso positivo em cima de algo negativo e o texto-tese, em caráter científico respaldado por uma fundamentação teórica. Dentro do *Manual*, essas tipologias textuais têm total intenção paródica, fazendo do texto uma “colcha de retalhos”, no caso, uma “colcha de gêneros”.

Mas se há uma configuração de gêneros, como bem afirmamos, por que não dizer que o *Manual do podólatra amador* é um pastiche?

Ao dizer que a construção do *Manual* está apoiada formalmente no discurso paródico, embora com elementos que característicos do pastiche, estamos levando em consideração a assertiva feita por Affonso Romano de Sant’Anna quando nos diz que a paródia é um possível sinônimo de pastiche – dando importância a que ambos os discursos trabalham com o agrupamento de partes diferentes, estilos diferentes, artistas diferentes, dentro de um processo de estilização (SANT’ANNA, 2003, p. 13). Contudo, estamos cientes da diferenciação feita por Hutcheon (1991) ao dizer que a paródia difere do pastiche, ao se notar que a primeira busca atenuantes de diferença entre si e o texto

parodiado, enquanto o pastiche destaca semelhanças entre ambos. Para nós, GM conduz as duas formas numa insistente caminhada entre a semelhança e diferença, com uma intenção primordial de ironizar.

Segundo Bakhtin, “As estilizações paródicas dos gêneros diretos e dos estilos ocupam lugar essencial no romance.” (2002, p. 399) De acordo com o filósofo russo,

Em geral, qualquer comedimento estrito de um gênero a si próprio, salvo a vontade do autor, começa a dar sinais de estilização, às vezes mesmo de estilização paródica. Na presença do romance, como gênero dominante, as linguagens convencionais dos gêneros estritamente canônicos começam a ter uma ressonância diferente, diferente daquela época em que o romance não pertencia à grande literatura. (BAKHTIN, 2002, p.399)

Como a paródia se propõe a um novo modelo de processo artístico, ela necessita buscar elementos que a sustentem. Por esta razão, como bem comenta Hutcheon, a paródia consegue, por meio da autorreflexividade, fornecer novos meios de sistema enquanto arte, não se livrando da intenção “irônica e jocosa, indo ao desdenhoso ridicularizador”. (1985, p. 16-17)

Por esta razão, justificamos o latente autoescárnio contido na narrativa de Mattoso, como consequência da ironia permitida no discurso paródico. O autoescárnio, além de fornecer forças ao narrador, consente a GM depor em favor de si mesmo, fazendo também parte do processo legitimador do discurso.

Naturalmente isso faz da paródia “um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas”. (HUTCHEON, 1985, p.13)

Para Hutcheon, a “ironia e paródia tornam-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido” (1985, p.46). Ou seja, ironia é o fator fundamental dentro da paródia glaucomattosiana, sendo, pois, um elemento à parte que, dentro da narrativa, permite a construção autoescarnecedora – esta como um novo nível de sentido.

Isso nos permite refletir sobre a afirmação de Rogério Lima ao dizer que o texto parodiado insiste em dizer aquilo que o texto original ocultou, já que novos sentidos são configurados:

A paródia é um texto que carrega consigo a marca da duplicidade, pois contém o texto parodiado e, ao mesmo tempo, a negação dele, esse é o seu estigma. Ela é, dessa forma, a síntese de uma contradição dando prioridade para a antítese, em detrimento da tese proposta pelo texto parodiado. (LIMA, 1998, p. 110)

Entendemos que há um contraste e este é a parte oculta, afirmada por Lima, que se torna, então, latente no texto. Sobre isso, diz Hutcheon:

A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de “contra” ou “oposição”. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos.

[...] A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença (1985, p. 47-48)

E qual seria o contraste do *Manual do podólatra amador*? O romance intertextual, moldado por diferentes gêneros, é uma exposição crítica contra os discursos da época (1982), em que a literatura, pós ditadura militar, via-se em processo de uma nova era, mais livre, porém, menos profunda. Ironizar uma autobiografia justamente em época de autoafirmação pessoal e literária é trazer à tona a discussão do “quem sou eu” e “a qual grupo eu pertença”.

O autoescárnio é a ferramenta para, a partir de si mesmo, o narrador conseguir atingir aos outros, alertando-os sobre suas próprias condições. A literatura, como denunciadora (do Homem), é, senão, a maior arma contra discursos. A paródia, na literatura, exalta a denúncia sem um comprometimento evidente, já que o processo intertextual é ressignificado no texto narrativo. E, dentro do *Manual*, não há paródia sem ironia. Seja ela depreciativa, destrutiva ou criticamente construtiva, seu papel proporciona uma reflexão do leitor quanto à condição humana, sem tirar do texto aspectos de bom humor.

Para Hutcheon, “o prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual (*bouncing*)” (1985, p. 48). E continua:

... a ironia é, por assim dizer uma forma sofisticada de expressão. A paródia é igualmente um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e intérpretes. O codificador e, depois, o descodificador, têm de efectuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo e o novo. (1985, p. 50)

Hutcheon nos diz que, “ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige essa distância irônica e crítica.” (1985, p. 50) Neste contexto, Glauco Mattoso é autônomo ao escrever o romance, já que não parodia uma obra em si, mas estilos, tipologias textuais, linguagens, discursos. Isso apaga o plano de fundo, que poderia ser uma obra específica, por exemplo, e dá destaque à obra pronta, fruto de um processo paródico, com ênfase para características de ironia e escárnio – elementos constituídos à parte da paródia. Não que isso desvincule por completo a paródia (o *Manual*) de textos tidos como “originais”. No caso de Mattoso, essa autonomia só existe

porque não há uma escolha deliberada de um texto específico, mas sim de vários textos e estilos.

Para Hutcheon, a paródia pode ser tida como uma repetição com diferença. Pois “é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo.” (1985, p. 54) Neste caso, ela propõe que a paródia, proveniente da intertextualidade, amplifica a necessidade do reconhecimento. Logo, exige uma interpretação que reconfigure o processo intertextual buscando entender seu relacionamento com outros textos. Caso contrário, sua existência torna-se desprovida de significado para o leitor. Por esta razão, explica Hutcheon,

...devemos considerar todo o acto da *énonciation*, a produção e recepção contextualizadas de textos, se queremos compreender o que constitui a paródia. Devemos, portanto, ultrapassar esses modelos de intertextualidade texto/leitor, levando-os a incluir a intencionalidade codificada e depois inferida e a competência semiótica. (1985, p. 75)

Por ser um gênero sofisticado, a paródia exige ser decodificada, mas isso só é possível se o leitor estiver atento. No *Manual*, essa atenção deve ser redobrada, pois exige do leitor maior esforço, já que não está sendo parodiado de um texto em específico. O texto de Mattoso pode ser tido como uma reunião de intertextos por meio de paródia, pois tudo o que é narrado, citado, comentado, parte da concepção do autor previamente, para depois passar pelo processo referencial. Por esta razão, a construção intertextual de Mattoso é majoritariamente ligada ao seu repertório de leitura tanto quanto seu repertório pessoal e memorialístico. É preciso, para que haja uma comunicação entre leitor e obra, o reconhecimento dessas etapas dentro do contexto do *Manual*. Outrora, o texto acabaria perdendo sua forte expressão escarnecedora.

Todo texto acaba sendo uma representação particular de outros textos. Seja pelo discurso paródico ou não, há, dentro da escrita, de modo geral, os vestígios deixados por textos anteriores, o que impossibilita uma “ruptura” dentro do contexto literário.

Por esta razão, a obra *Manual do podólatra amador* é, necessariamente, uma paródia do Homem enquanto ser desejoso, sofredor, terreno, dominador e submisso. Sua condensação só pode ser feita pelos retalhos literários constituintes do processo estético de Glauco Mattoso. A história unida à autobiografia são os aspectos que permitem que o *Manual* se torne crível, pois sustenta o discurso do narrador e justifica sua linha estética.

Contudo, se há uma justificativa, ela só pode ser concretizada por meio de temas que solidificam o discurso paródico. Há, dentro do *Manual*, temáticas específicas que

podem ser citadas individualmente, que são o arremate do processo formal representado pela paródia.

Em sequência, falaremos das temáticas que formalizam o discurso paródico, juntamente com o alicerce do processo intertextual representado pela memória em *Manual do podólatra amador*.

5. “ESTÉTICA DO PÉ SUJO”: A CONDIÇÃO COMO PRINCÍPIO PARA UMA ESTÉTICA

O alicerce para a construção de Glauco Mattoso é sua própria condição. Ele utiliza sua condição de cego para ir ao encontro da sensibilidade poética, miscigenando características estéticas e fazendo delas parte primeira do seu processo criativo. O mérito de sua expressão sensível é proveniente do contexto no qual ele viveu e vive, descrito no romance.

Estar condicionado é estar preso. Quando dizemos que estamos condicionados a isso ou àquilo, necessariamente estamos atados a um processo que nos leva a enveredar por rumos desejados ou indesejados, muitas vezes impensados.

Falamos de condição humana pensando no que esta seria enquanto escolha. Há uma escolha de condição ou a condição remete à escolha? De acordo com Hannah Arendt, em *A condição humana* (2005), condição não pode ser igualada à natureza, pois a condição é algo recorrente de uma imposição ou um contexto. Logo, entendemos que Glauco Mattoso está preso a um contexto: o glaucoma.

Segundo Arendt (2005), a condição humana está constituída em três aspectos: labor, trabalho e ação. O que nos interessa aqui é a ação enquanto fruto de uma condição. Pois é a ação propiciadora de forma de vida dentro de um contexto. E explica Arendt: “A ação [...] cria condição para a lembrança, ou seja, para a história.” (2005, p.16-17) Ela contribui diretamente para o transcurso de uma condição.

É de se supor que a condição iminente de uma cegueira leva a uma ação preventiva. Um homem como Glauco Mattoso, considerando aqui o heterônimo, que cresce com essa expectativa, como descrito no romance, está notoriamente condicionado a se adaptar a ela, moldando sua existência quanto a essa perspectiva de vida, fazendo de suas ações uma facilitadora. A dor toma lugar de destaque e, por tanta familiaridade, acaba por se tornar aliada, sendo então o maior suporte para uma convivência amistosa consigo mesmo.

Os “homens são seres condicionados: tudo aquilo com o qual eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência.” (ARENDT, 2005, p.17) Não há como fugir disso. É necessário pensar sobre a própria condição e estabelecer princípios que falseiam a prisão condicionada, dando ao sujeito as rédeas de uma situação obrigatória. A ação mais urgente é a de suportar a condição.

A tática de tornar aliado aquilo que antes é tido como inimigo leva o sujeito ao papel dominador, pois consegue, independente do significado, ditar força e autonomia àquilo que antes o aniquilava. O processo inversor, utilizado por Glauco Mattoso, é o que o enaltece, pois o transforma, em todos os aspectos, dominador de sua própria condição. É uma escolha a partir da condição que o leva, por meio da sua (ação) criação literária, à consolidação de si enquanto ser humano.

A ação e o discurso são os modos pelos quais os seres humanos se manifestam uns aos outros, não como meros objetos físicos, mas enquanto homens. Esta manifestação em contraposição à mera existência corpórea, depende da iniciativa, mas trata-se de uma iniciativa da qual nenhum ser humano pode abster-se sem deixar de ser humano. (ARENDR, 2005, p.189)

Para pensar de maneira mais pragmática na condição do autor aqui estudado, poderíamos fazer um exercício mental breve, de inversão de papéis, enaltecendo aquilo que mais nos aflige, tirando disso efeitos positivos. Fazendo isso, perceberemos o quanto é difícil trazer à tona nossas maiores angústias e fazer delas um bem, cujo destino é o da transformação. É isso que Pedro, ao criar Glauco Mattoso, faz, e faz com maestria, já que converte, no *Manual*, o seu mal maior (o glaucoma) em um bem indiscutível (a literatura), cuja dor é a grande matéria prima para a criação ficcional.

A condição, tida como o princípio para uma estética, carrega em si a racionalidade, antes discutida aqui, que delimita novos aspectos para uma construção artística seguindo uma linha de pensamento, uma Ideia e, logo permitindo identificar uma forma.

Pensando na condição do autor e retomando aquilo que foi discutido nos capítulos anteriores, poderemos agora expor as temáticas que fecundam e formam a obra, possibilitando a concepção da ação estética de GM, chamada aqui “estética do pé sujo” – já que é esta a reveladora da sensação proveniente da condição.

Especialmente no capítulo antecedente, trouxemos a racionalidade como princípio fundador da obra *Manual do podólatra amador* e a paródia como principal elemento formal que constitui esse romance. Para isso, foi necessário esclarecer o porquê desse percurso e quais nossas intenções em permear por esta margem a fim de chegar à estética do *Manual*. Entendemos que, ao se pensar numa estética e investigá-la por meio da epistemologia do romance, torna-se necessário passar por essas etapas citadas, contribuindo para uma análise do contexto, não só da obra, mas do que a fecunda. Daremos então continuidade no “desmanche” do romance, trazendo à tona

aquilo que está diretamente ligado à sua concepção, à sua ideia, especificamente à “estética do pé sujo”.

Pela condição do autor, a condição em que ele se insere (ou foi inserido), seu pensamento se constrói, possibilitando caminhar em vias previamente racionalizadas com uma intenção pessoal de ganho, em que consegue converter em lógico, racional, o que antes é tido como fruto apenas da sensação. Esta, por sua vez, classificada como processo natural e involuntário, ganha, na narrativa, força e razão para ser condicionada dentro do contexto inerente ao autor.

Como aliada a essa condição, Glauco se utiliza da memória como condutora das temáticas existentes no *Manual*. A memória de alguém que ainda enxerga, mas que está prestes a perder a visão. A memória invocada nos mais difíceis episódios, nas mais inusitadas situações, onde o autor se propõe a revisitar ações peculiares, (re)vivendo e (re)construindo sensações.

É a memória fonte de criação no romance autobiográfico de Mattoso. Assim ele se atém às lembranças para conduzir sua estética.

5.1. A memória como alicerce na construção do romance glaucomattosiano

Glauco Mattoso foi, aqui no Brasil, um dos tradutores do escritor argentino Jorge Luís Borges⁵⁴. Junto com Jorge Schwartz, ganhou o prêmio Jabuti pela tradução, feita na década de 1990, do livro *Fervor de Buenos Aires*. A ligação de Mattoso com a literatura borgeana não se deu somente pelo ofício da tradução. GM encontrou em Borges mais que uma semelhança da condição de cego, mas também seguiu seus passos no que concerne ao processo de criação repercutido na memória, como apontamos anteriormente.

Enquanto enxergava, Mattoso tinha obsessão pelo presente, visto que sua única saída era de memorizá-lo para que se tornasse um passado visual vivo. Suas leituras, articuladas em sua obra pelo processo intertextual, é um ponto de sua memória que reverbera seu passado e o conduz a uma existência já ocorrida. Porém, ao ser rememorada, essa existência se torna dominada. Para um quase cego, é na memória que

⁵⁴ Ao mencionar Borges, queremos apenas apresentar GM como um grande admirador do escritor argentino. Não intencionamos nenhuma comparação/relação/diálogo nesta dissertação, embora cientes da relevância dessa discussão.

se encontra a arma para lidar contra o tempo. Para um cego – que já possuiu a visão – o desejo do controle de situações é mais latente, pois busca em outros sentidos aquele que lhe está ausente.

Essa necessidade de controle, entendemos, é o que conduz, no romance, a memória de Mattoso mesmo antes de ficar cego. Pois, na medida em que o tempo passa e a visão padece, GM vai em busca de um domínio de sentidos, aguçando-os ao máximo e tirando deles as mais profundas sensações, armazenando-as e, posteriormente, revisitando-as na memória. É um processo de perpetuação de sentidos. Eternizar para não se perder.

No artigo *Esse elogio da sombra: poesia e cegueira em Glauco Mattoso*, o professor Franklin Alves Dassie⁵⁵ descreve a memória e a necessidade dela como libertadora a partir da concepção do próprio Mattoso:

Estar cego, ou preso, numa de suas metáforas mais usadas no que concerne à cegueira, é, paradoxalmente, a condição de sua liberdade: cabe ao poeta passar em revista tudo o que viu, leu e viveu quando ainda tinha o sentido da visão, aventurar-se em (re)construir contemplativamente seu passado.⁵⁶ (DASSIE, 2002 – sem indicativo de página)

O re(construir) é expressão da intertextualidade nítida no romance *Manual do podólatra amador*. Essa ação é justificada pela necessidade memorialística existente no texto, que sofre processos de atualizações a partir do momento em que é revisitada. Sobre isso, Rosimara Aparecida Silva, estudiosa da memória em Milan Kundera, nos explica que

...o sujeito não mais está preso em um tempo fixo, estático, mas por causa do movimento, está em um tempo que flui e consegue perceber esta fluidez comparando as imagens do presente às do passado. Com isso, a todo momento, as imagens do passado ganham mais detalhes, mais contorno e ficam parecidas com o real quando são atualizadas. (2011, p. 43)

Retomando novamente as primeiras partes desta dissertação, confirmamos que a memória, no romance, é articuladora do processo intertextual existente em toda a narrativa. Como bibliotecário, Mattoso teve total intenção de memorizar suas leituras como um banco de dados, fazendo um *backup* de tudo o que julgou imprescindível para a memória enquanto alguém que enxerga. As cenas, presentes no romance, estão diretamente ligadas com o contexto intertextual da leitura, não só do autor-narrador-personagem (GM), mas do próprio Pedro, como bem nos confirmou em entrevista.

⁵⁵ Doutor em Literatura, é professor adjunto na Universidade Federal Fluminense.

⁵⁶ Artigo publicado na *Zunai – Revista de poesia & debate*. Disponível em <http://www.revistazunai.com/ensaios/elogio_sombra_poesia_glauco_mattoso.htm>

Poderíamos classificar então essa memória como uma “memória intertextual”, em que, ao lado da vivência, a leitura caminha com a mesma importância histórica. Pois o romance se mistura, o tempo todo, entre episódios vividos, desejados ou escritos em outros textos, formando uma nova narrativa com característica autobiográfica. É uma memória reduzida à rememoração que, segundo Paul Ricoeur,

opera na esteira da imaginação. Ora, a imaginação, considerada em si mesma, está situada na parte inferior da escala dos modos de conhecimento, na condição das afecções submetidas ao regime de encadeamento das coisas externas ao corpo humano. (2007, p. 25)

Por esta razão, cabe à imaginação complementar aquilo que, historicamente considerado, moralmente justificado (ou não) e literariamente construído, necessita fazer parte da história de vida do autor-narrador-personagem, mas que, sem uma participação imaginativa, perderia a essência de narrativa confessional e, principalmente, autoescarneadora. Pois é pela imaginação que a memória de GM se solidifica, numa fusão em prol de uma realidade dentro do romance, elaborado por (re)construções de relatos, dialogados com textos literários. Essa busca ao que está externo ao texto, ou seja à narrativa pessoal, é uma permissão para transitar livremente entre imaginação e memória (principalmente a memória literária).

No *Manual*, as lembranças tecidas em meio a outros textos, não só expõem reflexos do arquivamento textual do autor, mas, principalmente, sustenta uma estética unificada. Os reflexos da memória pessoal de Mattoso estão miscigenados com a Literatura, especialmente àquela que contribui tematicamente com a “estética do pé sujo”.

Por esta razão, GM consegue, por meio desses *insights* memorialísticos, tornar-se parte de seu próprio repertório literário, numa constante mistura entre “verdade” e ficção. Nada mais humanizador que tornar a ficção uma realidade particular em que o leitor confunde a transitoriedade do narrador. Isso só é possível porque Mattoso traça um referencial de articulação memorialística em torno das leituras armazenadas na memória, que necessitam dialogar com a estética criada por ele. Essa articulação, além de um alicerce para sua temática pessoal, o desejo por pés, é também uma associação à necessidade de se firmar como personagem literário, pois lhe possibilita uma ideologia própria, e lhe permite moldar uma identidade a partir da narração.

Para Paul Ricoeur, essa ação da memória em influenciar na afirmação de uma identidade parte de intervenções e mediações simbólicas da ação, em que

[...] a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa. A ideologização da memória torna-se possível pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. E como os personagens da narrativa são postos na trama simultaneamente à história narrada, a configuração narrativa contribuiu para modelar a identidade... É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração. (RICOEUR, 2007, p. 98)

De acordo com o que propõe Ricoeur (2007), é possível fazer uma analogia com a ação de Glauco Mattoso ao construir seu heterônimo e fazer dele parte de seu projeto literário. Pois a partir do momento em que Mattoso se sente fora do contexto social, seja pela questão da cegueira ou da sexualidade, isso o coloca em uma constante busca de autoafirmação. A memória manipulada de Glauco Mattoso pode ser um reforço identitário. Para Ricoeur, esse tipo de memória, sempre próxima à imaginação, é frágil, já que

[...] é na problemática da identidade que se deve agora buscar a causa de fragilidade da memória assim manipulada. Essa fragilidade se acrescenta àquela propriamente cognitiva que resulta da proximidade entre imaginação e memória, e nesta encontra seu incentivo e seu adjuvante. (RICOEUR, 2007, p. 94)

Ricoeur também fala de uma memória imperativa que permite a manipulação memorialística, do modo como observamos em Glauco Mattoso. Essa manipulação possibilita “...extrair das lembranças traumatizantes seu valor exemplar, transforma a memória em projeto; e é esse mesmo projeto de justiça que dá ao dever de memória a forma do futuro imperativo.” (2007, p. 101) Isso é, deliberadamente, uma permissão para moldar a memória para ser revisitada no futuro.

Em suma, a escrita de Glauco Mattoso se mostra constantemente ligada à memória. Mas, mais do que uma representação da leitura de quando ainda enxergava, sua literatura é fortemente marcada pela ação autotextual. Essa ação permite uma aparência de linha circular da produção glaucomattosiana, podendo ser confirmada ao se constatar que, o que Glauco Mattoso leu gerou o que Glauco Mattoso escreveu que gera o que Glauco Mattoso escreve.

GM pensa sobre si mesmo e descreve sua própria vida de um ponto de vista intertextual. É uma técnica de reconfigurar suas lembranças como um arquivamento, fichamento de textos. Entendemos como um processo quase científico de recapitular lembranças por meio de citações. E é isso que nos permite pensar a racionalidade dentro da criação literária de Mattoso.

O *Manual* compartilha de imagens que se fixam na história, tornando-se parte inconfundível da memória do narrador. Essas imagens, identificadas pelas citações constantes, reforçam a estética do romance e solidificam o pretexto do “pé” como um sustento temático de confissões. Ainda no texto glaucomattosiano, podemos fazer uma analogia com o que diz Maurice Halbwachs: “... o “eu” e sua duração se localizam no ponto de encontro de duas séries diferentes e às vezes divergentes: a que se liga aos aspectos vivos e materiais da lembrança, a que reconstrói o que é apenas passado.” (2003, p. 12)

Relembrar uma cena é repensar a si mesmo. Relembrar uma cena a partir de cenas fictícias é, além de repensar, reconstruir a si mesmo. Isso possibilita moldar o passado a fim de um presente mais confortável, próximo de um ideal real e ficcional ao mesmo tempo. É também o sentimento vívido de ter o controle de si mesmo a partir de uma (re)configuração do passado – no caso de Mattoso, um passado visual.

5.2. O *Manual* por uma construção temática

Como vimos, alguns princípios são elementares para o entendimento do processo criador do *Manual do podólatra amador*. Dentro desses princípios, existem temáticas norteadoras, sendo parte importante no fio condutor da estética glaucomattosiana, no que concerne ao romance.

No *Manual*, identificamos, dentro do processo formal, elementos existentes que caracterizam a escrita de Glauco Mattoso. A tortura, o desejo – caracterizado pelo gosto e o cheiro – e o escárnio são elementos finos que permeiam a narrativa envolvendo-se na escrita intertextual do autor.

Chamamos de elementos por fazerem parte do processo constituinte da obra. Quando a dividimos, estes aspectos ganham destaque e nos apresentam como fundamentais para a concepção do texto.

Começaremos falando da tortura.

5.2.1 Tortura *Manual*

Ao trazermos o romance *Manual do podólatra amador*, comentamos, em boa parte da dissertação, sobre a questão da tortura presente no contexto da obra. Falamos do ponto de vista do autor, dentro do romance, ao descrever o quanto esse assunto é pouco comentado em diversos contextos, sendo, na melhor das hipóteses, eufemizado, como na maioria dos textos referentes à tortura. Inclusive enquanto dicionarizado, o termo sofre influência e é citado com certo pudor. Vejamos alguns exemplos.

No dicionário *Aurélio* (2009), encontramos a seguinte definição:

tortura. [Do lat. *tortura.*] s.f. **1.** Suplício ou tormento violento infligido a alguém. **2.** V. *tortuosidade*. **3.** Fig. Grande mágoa. **4.** Fig. Lance difícil.

Já o dicionário *Houaiss* (2009) apresenta uma definição mais diversificada:

tortura. S.f. ato ou efeito de torturar. **1** volta tortuosa, curvatura, dobra. **2** dor violenta que se inflige a alguém, sobretudo para lhe arrancar alguma revelação; suplício. **3** grande tormento do espírito; sofrimento, angústia. **4** situação que encerra dificuldade; embaraço. **5** B joelho valgo, volta para fora. *Etim lat. turtura,ae* ‘ação de torcer’ – Sig/var ver sinonímia de *martírio* – HOM *tortura* (fl. torturar)

Para Glauco Mattoso, a tortura é a verdadeira definição de um sofrimento em que uma pessoa é imposta, submetido por outra, com o propósito único da ação cruel de uma contra o desejo da outra. (1986, p. 29)

Quando Mattoso evoca essa temática no romance, ele já havia escrito um ensaio, de título *O que é tortura*, publicado em 1986 pela Editora Brasiliense, na coleção Primeiros Passos. Mas antes mesmo da publicação desse ensaio e do *Manual do Podólatra amador*, Glauco Mattoso publica outro ensaio, em 1985: o *Calvário dos carecas – História do trote estudantil*, ambos já mencionados neste trabalho. As duas obras são uma amostra perspicaz de um estudo sobre tortura – a última voltada diretamente para o quesito “trote”. E nisso Glauco Mattoso foi pioneiro, pois, tanto no *Manual* como no *O que é tortura* e *O calvário dos carecas*, ele afirma que a literatura é sutilmente capaz de nos dizer o que é tortura, no sentido mais latente da palavra, pois carrega em si a sensibilidade da obra de arte aliada à matéria-prima da realidade – embora ele comungue da ideia de que este tema ainda é negligenciado quando descrito.

Em particular, falar da tortura no romance *Manual do podólotra amdador* é evocar todo o texto, já que esse tema é processo recorrente na narrativa. Seja durante as descrições detalhadas de episódios sórdidos, vividos ou não pelo narrador, seja por

citações diretas ou indiretas, a tortura é aludida de forma constante. E para pensa-la dentro do contexto do romance de Mattoso, nada mais justificativo do que utilizar como referência o ensaio teórico sobre o tema, *O que é tortura*.

O que mais nos chama a atenção é o modo particular do narrador em trazer a tortura para o *Manual*. Quando Mattoso narra suas aventuras sexuais, ele insiste em representá-las de modo perturbador a partir de um estilo de tortura. Esta se faz presente desde a infância e é reconfigurada pelo desejo do próprio narrador.

Ao contar suas cenas com o *Inimiguinho* ou com algum parceiro sexual ou qualquer outro personagem, novamente a memória do narrador se volta por meio de uma atenuante descrição de tortura desejada, como um processo masoquista.

Esse “processo masoquista” é entendido por nós da seguinte maneira: depois de uma etapa de ironização do autor sobre relatos de tortura, suas próprias cenas são descritas de maneira a dialogar e zombar da tortura, fictícia ou real, sofrida ou desejada, convertendo-a em prazer pessoal. A importância dada a esse tema, por Glauco Mattoso, é a denúncia direta do quanto essa prática é comum e massacrante, denegrindo o Homem a sua pior condição, sendo, pois uma forte candidata a representar o desumanismo que Mattoso aponta em suas obras. Entendemos, portanto, que é isso que leva o autor a pensar em si como um deficiente visual, que é torturado o tempo todo, no romance, pela possibilidade da ausência total de visão. A diferença entre o comum é que ele ri disso (no texto).

No *Manual* é possível perceber o quanto esse processo é doloroso e, por isso, necessário de ser amenizado por um escárnio direto a uma dor particular vivida pelo autor-narrador-personagem:

Sempre de quatro, de joelhos ou de cócoras, sem conseguir livrar o uniforme da sujeira, obrigavam-me a manter a boca aberta enquanto cuspiam e escarravam dentro; em seguida, mandavam-me engolir tudo numa vez. Faziam-me descalçar tênis e meias com a boca e chupar dedos chulepentos. Por fim, como desfecho previsível, forçavam-me a mamar em seus pintos ensaboados e até a beber mijo, uma vez, quando a camisa ficou molhada e fedendo, restando-me em casa a desculpa esfarrapada de ter escorregado no banheiro da escola. (2006, p. 41-42)

Ao falar das cenas “sofridas”, o próprio Glauco atenua a ideia de tortura e faz dela uma possibilidade de prazer pessoal, principalmente quando são lembradas como situação fetichista.

A tortura é um elemento sutil de dominação do outro. Glauco traz, também, em seu romance, a tortura direta de forma intertextual – falamos daquela tortura feita com

as próprias mãos, em que se conduz alguém a fazer o que o mandante determinar. Mas não é só isso. Há também, no texto, a tortura sutil, mascarada, das palavras, da condição, da própria vida e da concepção divina. No romance, nota-se que Glauco deixa claro que quem está no controle é Deus⁵⁷ e este o tortura com a viabilidade da cegueira. Para o autor-narrador-personagem, o dominador da vida humana (Deus) determina as condições do ser enquanto vivo, desde que este obedeça as opções ofertadas a si generosamente – a graça e o dom da vida. Estar vivo é estar propício a infortúnios causados pela própria possibilidade de vida. Deficiências são para o narrador uma consolidação de que quem manda não somos nós. Há um onipotente que manipula as situações fazendo do ser um torturado constante enquanto vivo.

Para Glauco Mattoso, no romance, estar vivo é estar sob tortura. Seja ela direta ou indireta, vivê-la faz parte. O que difere é fazer dessa vivência uma possibilidade de transgressão.

Converter as sensações é driblar a dor, como já dito aqui. A tortura, para Glauco Mattoso, é uma aliada. Conduz sua escrita de maneira profunda, levando-o a pensar sobre si mesmo e seu estar no mundo a partir da condição em que se encontra.

Outro fator importante a se pensar em relação ao tema é sua ligação direta com o processo memorialístico. Glauco Mattoso nos conta que quem sofre tortura sente dificuldade de falar, quer esquecer, mas não esquece. Fazer da vida uma constante tortura é tornar as lembranças, seja quais forem, em episódios de sofrimento, que, no *Manual*, parecem mais fáceis de serem armazenados na memória. Mesmo que Mattoso não defina sua narrativa como um produto de sofrimento, ela é, por meio da memória, relembrada com uma ressignificação de sofrimento. Ela pode não estar, em caráter definitivo, encaixada num quadro de dor, já que deturpa a ideia de sofrimento, mas está fixada na memória pelo mesmo processo de quando se guarda uma dor profunda. Por esta razão, entendemos que a ironização da dor leva o autor a reconduzir as cenas no mesmo espaço em que uma dor é armazenada na memória.

Em *O que é tortura*, logo de início, Mattoso nos indaga se já fomos torturados, se já torturamos ou se conhecemos alguém que sofreu. Esse diálogo com o leitor nos permite uma sensação estética mais atenuante em relação a essa ação, pois, segundo Glauco Mattoso, poucas pessoas falam verdadeiramente sobre o assunto quando

⁵⁷ Na narrativa, interpretamos que o autor-narrador-personagem culpa Deus por sua cegueira, principalmente porque o Criador não reverteu sua situação. GM, em entrevista, mostra-se um tanto místico e, atualmente, afirma ter como “proteção” os poetas malditos do passado, ligados mais à figura do Diabo que a de Deus.

envolvidas. É como se existisse uma camada nebulosa em cima do que se entende sobre tortura e isso aprisionasse qualquer relato a uma necessidade de esquecimento, de não-comentário. Mas para alguém como Mattoso, que tem a memória como chave-mestra de sua condição, as entrelinhas da tortura não podem e não devem ficar ocultas. Há que se falar, sentir e racionalizar essa questão. E confirma no *O que é tortura* o que já foi falado no *Manual*: “Na verdade, os testemunhos não são rigorosamente confiáveis, pois quem pensa que nunca sofreu assim nem fez sofrer tem memória curta, e quem depõe ou confessa fala daquilo que quer esquecer.” (MATTOSO, 1986, p. 7)

Esse estudo sobre tortura, composto por Glauco Mattoso, é quase uma estética da tortura. Pois é por meio da sensação, vivida ou desejada, que o autor expõe essa temática, tanto em seus textos teóricos como no romance aqui estudado, em um diálogo natural. Para o escritor, sua ação criadora em relação ao tema permite ao leitor, por meio de uma relação filosófica, estar

na antecâmara da questão [...] Ao contrário do habitual nos livros sobre tortura, este não fala na primeira pessoa. É você quem vai se colocar na pele da vítima, do carrasco, do médico, do psicólogo, do advogado, do soldado, do sacerdote, e, naturalmente, do juiz. (1986, p.8)

Com esta afirmação, Mattoso nos convida a “sentir na pele” a tortura, seja de qualquer ponto de vista. O importante é sentir. E nada mais provocativo que fazer o leitor sentir (refletir) ao invés de apenas ler sobre um tema como este, que está sedimentado na escrita do *Manual*. E confirma, para respaldo sensível: “minha posição neste assunto não vai ser ética, mas sim estética”. (1986, p.9)

Para Glauco Mattoso,

A tortura é antes de tudo um choque, uma surpresa. Por mais que você pense estar preparado para uma situação dessas, vai estranhar logo de cara o *ambiente*. Para que o ambiente seja estranho ao máximo, é preciso que você *não saiba* exatamente onde está. Daí o primeiro fator comum à maioria dos depoimentos: o olho vendado. Às vezes até durante uma sessão, às vezes só até chegar à oficina. Uma máscara já dá para desorientar, mas um capuz é mais usado (de fato, é raro ver um capuz novo), geralmente complementado pela manietação⁵⁸. (1986, p.12 – destaque do autor)

Nessa descrição, podemos evocar novamente o *Manual*, dialogando com o que diz Mattoso sobre a venda nos olhos, a surpresa, o novo e o medo do desconhecido. Isso nos permite pensar a situação de cego, que sente em si a necessidade de estar nos lugares já conhecidos, evitando surpresas. O cego está num constante processo de

⁵⁸ De acordo com o dicionário *Houaiss*, manietar é o mesmo que manietar: a ação de “atar as mãos a; tolher os movimentos a; subjugar, prender. / Fig. Castrar a possibilidade de ação a, tolher a liberdade a, constranger, forçar”.

tortura, tendo em vista que se encontra numa posição desprivilegiada de sentido visual, dando-lhe a sensação de descontrolo da situação e, logo, medo do que está a sua volta. No *Manual*, escrito ainda quando Glauco enxergava e enxertado por reflexos de uma memória quase que controlada, o autor consegue fazer de episódios de tortura fontes sinestésicas, pois dialogam com a iminência de uma cegueira. O medo de ficar cego, o medo do que virá, o medo do que ele irá se tornar e do que esperam dele.

A cegueira é torturante por si só. Por isso, em inúmeros trechos do romance, episódios de tortura, quando não confessados, são visualizados de maneira *voyeurista*, são idealizados, como uma premeditação de situações porvir. Partindo do princípio de tortura é que Glauco alcança semelhança entre o enxergar e ficar cego.

Também há a simbologia dos objetos de tortura evocados por Glauco Mattoso em seu ensaio e que são importantes para compreendermos melhor a tortura no *Manual*. Quando ele comenta do capuz, da escuridão, da surpresa, logo imaginamos uma cena assim. E nisso, o autor consegue transferir os objetos de maneira tão real, que passamos a nos colocar na posição de torturado, sentindo, como descrito no ensaio, o “cheiro do capuz”. Neste contexto podemos pensar no quanto o cheiro é importante como territorializador do sujeito, principalmente enquanto desprovido de visão.

O cheiro de suor do capuz, no aspecto de tortura, nos conduz a pensar em quantas pessoas estiveram ali e quantas passaram por esta mesma situação, ou talvez pior, dando-nos uma sensação de angústia, dor e sofrimento. Por um efeito catártico, somos bombardeados de sensações que, ao serem divididas conosco, amenizam o peso do autor-narrador-personagem e nos conduz a uma reflexão humana.

O território da tortura está envolvido com elementos simbólicos. Aspectos concretos são facilmente identificados e nos influencia a pensar nisso – para Glauco Mattoso, no *Manual*, a maior simbologia de tortura está no “pé”.

O local de tortura também é parte crucial para se formalizar o ambiente hostil e medonho. Para Mattoso, “precários ou não, pouco importa: o importante é que você não se sinta em casa” (1986, p.13).

Uma espécie de não pertencimento, de deslocamento é o que gera o desconforto do desconhecido. No *Manual*, podemos pensar no local de tortura, sofrida pelo narrador, em imagens, como o local onde ele não queria estar ou se sentia desconfortável: como no trajeto da escola para casa ou numa casa nova, escola nova, emprego novo. Tudo pode ser visto como um novo palco de novos “acontecimentos”.

No ensaio, Mattoso também aponta para a questão da nudez, o que nos permite dialogar com o romance quando são narrados episódios de abuso sexual, violência e aflição. A nudez enfraquece qualquer pessoa, pois a expõe e fragiliza ao mesmo tempo. E para o escritor, ela é um fator quase obrigatório, quando o assunto é tortura física. Ele descreve o seguinte:

Logicamente uma pessoa trajada atrapalha o trabalho de qualquer torturador, mas o efeito imediato da nudez, antes de facilitar as coisas para o carrasco, é dificultar para você. Pelado você está mais indefeso, e ainda por cima acanhado. Ou seja, além do desnorteamento, a vergonha e o medo. Bons ingredientes de confusão mental. Se, como diz o ditado, o melhor da festa é esperar por ela, na tortura, o medo da dor é mais forte que a própria, e a cuca mais fraca que a carne. (1986, p. 13)

Quanto ao medo, Glauco nos afirma que “é tão fundamental que, na Inquisição, os dois primeiros graus da tortura eram ameaçá-lo de ser torturado e levado até a câmara de tortura.” (1986, p. 13-14)

Pensando nisso, podemos dizer que Mattoso se utiliza da literatura, a partir do *Manual*, como uma “paliativa” contra seus medos, contra seu principal medo: a cegueira. Já que, um menino com glaucoma, sem muitos amigos, vítima de *bullying*, passa infância, adolescência e fase adulta na angústia de uma possível cegueira. É uma vida toda dentro de uma “câmara escura”, cuja vítima está prestes a ser torturada pela condição definitiva da ausência de visão.

A difícil convivência com outras pessoas, a solidão, o medo, tudo é gerado no “romance” *Manual* como parte processual de uma tortura legitimada, obrigatória, cujo narrador será fadado a passar e, por isso, tentar conviver com ela da melhor maneira possível e fazendo dela, além de uma condição, uma possibilidade de reversão é a ação mais racional para Mattoso. Mesmo que a tortura passe da fase psicológica para a sexual.

No romance, Glauco é vítima de abuso sexual. Ao narrar tais acontecimentos, sua intenção favorece o ato de maneira tão irônica que se torna uma ação quase positiva. Permitindo, por exemplo, que o estupro, na narrativa, seja uma ação consentida. Contudo, ele comenta no ensaio que, “quando se fala de tortura sexual o que menos se verifica é o estupro propriamente dito. É mais fácil um homem tomar pau ou levar ferro na acepção da palavra do que ser penetrado por um puro e simples pênis.” (1986, p.18) Essa constatação nos leva a repensar a condição de Mattoso novamente no papel que ele próprio se converte: do prazer em ser “abusado”.

Em particular, o sexo masculino apanha, mas não aceita (ou convive com a ideia de) a servidão sexual, o estupro. Não que deva aceitar (e nem estamos afirmando, com isso, que o sexo feminino aceite). O fato não é esse. A questão é que a dor poderia ser bem menor num estupro do que numa surra com um pedaço de pau ou choque elétrico. Contudo, a significação da dor é bem mais leve que a da vergonha do estupro, neste caso. Na verdade, homem estuprado já é um assunto bastante nebuloso. No geral, sabemos que a maioria dos homens que tenha passado por esse tipo de situação oculta-a bem mais que a mulher. Existe, por trás disso, a vergonha, a humilhação (fatores culturais intrinsecamente agregados). O ato sexual está envolto de uma camada de culpa e constrangimento. Independente de ser forçado ou não, ele é moralmente escandaloso e deve ser ocultado. E “[...] antes de querer contar quase tudo e esquecer outro tanto, você terá que parar para pensar e formar uma noção do que lhe aconteceu” (1986, p. 27).

O torturado é um ser desprovido de vontade. Não importa o que deseja, se está bem ou não. A contrariedade determina a prática. E se há contrariedade na prática da tortura, contrariar a tortura é desconfigurar a noção de desejo, de vontade. Com essa atitude, Glauco Mattoso alia-se à tortura e a desprovê de significado. Ao menos para (si) o torturado.

5.2.2. A podolatria: uma questão de gosto

Quando se depara com a obra de Glauco Mattoso pela primeira vez, uma inquietação surge: por que ele gosta de pés? Ao pesquisar num site de buscas o nome Glauco Mattoso, uma infinidade de matérias que dão maior ênfase ao seu gosto que a sua arte é interessante, contudo, conveniente. Pois a um primeiro contato, o que se fixa em nossa memória é: Glauco Mattoso, o escritor que gosta de pés.

É engraçado ver o quanto um gosto interfere numa escolha, resultando no molde de uma estética. Quando falamos do gosto de Mattoso, estamos evocando a presença dele no romance o qual nos propusemos estudar. Em todo caso, falar desse autor é, consequentemente, falar de sua podolatria. Entretanto, há de lembrarmos que, no primeiro capítulo, esclarecemos que o gosto, o desejo por pés, é uma característica de Glauco Mattoso, heterônimo de Pedro José Ferreira da Silva, ideia central do romance *Manual do podólatra amador*. Saber se essa predileção é do próprio Pedro ficará somente no desejo e imaginação de nós, leitores.

Comentamos anteriormente que o pé é uma espécie de pretexto para uma ideia. Agora, como dito, nos ateremos ao gosto. Por isso, é preciso pensar o que nos faz, racionalmente, gostar ou não de uma coisa, antes de refletir sobre o gosto de Mattoso – no caso deste, gostar de algo que, aparentemente contraria as “noções comuns” de gosto.

Utilizaremos os escritos kantianos sobre juízo de gosto para falar da escolha feita por Glauco Mattoso juntamente com o apoio do livro *Iniciação à estética*, de Ariano Suassuna, já trazido aqui anteriormente.

Começando com Suassuna, ele nos expõe a intenção de Kant ao escrever a *Crítica da faculdade de juízo*, como uma confirmação da importância sobre a relação sujeito vs. objeto proposta pelo filósofo alemão. Segundo Suassuna, Kant “pretendeu deslocar o centro da existência da Beleza do objeto para o sujeito.” (2009, p. 69) Ou seja, Kant estuda a ação consciente que julga o gosto e que, propriamente, parte do indivíduo.

Aproximar o sujeito do objeto é a condição para a sensibilidade artística. Dessa atitude, é possível senti-lo e tirar dele possibilidades de compreensão por meio de uma experiência sensível. Logo, é permitido entender que é a experiência sensível de GM que o leva ao seu gosto peculiar, pois o gosto interfere na sua escolha e, em consequência, nas suas ações/criações artísticas/literárias.

Por esta razão, é importante esclarecer a escolha de Mattoso. O gosto que ele tem por pés é uma escolha que parte, primeiro, da sensação estética, contudo, com um interesse, uma finalidade. É estético porque o juízo que GM dá ao pé é justificado por um referencial que o coloca na posição de um valor universal. É uma sensação particular que visa uma aceitação geral. Isso faz parte de um dos paradoxos kantianos, como bem explica Suassuna (2009, p. 70-74).

Contudo, o pé, para Glauco, não é relativamente Belo em si, já que é provido de uma finalidade: um pretexto para sua própria condição. Mas enquanto ligado ao escritor, o conceito de pé pode se tornar Belo, logo, adequado ao contexto de GM: o romance *Manual do podólatra amador*.

No livro *Crítica da Faculdade de Juízo* (2010), Immanuel Kant nos demonstra a diferença entre os juízos estéticos e os juízos de gosto. Para Kant, o juízo estético pede uma universalidade, mas não é universal; enquanto o juízo de gosto pode partir de um conceito. E qual seria o juízo de Glauco Mattoso em relação ao seu objeto de desejo?

Antes de esclarecer, precisamos também diferenciar nosso juízo, de leitor, em relação ao juízo do autor-narrador-personagem. Temos um juízo pré-estabelecido do que seja pé. Para nós, esse juízo é universal, pois é comum à compreensão de todos. Para Glauco Mattoso, o pé possui outro significado, logo, outro juízo, pois parte da sensação. Como parte da sensação, o gosto que ele possui pelo pé é particular, tornando-se provedor de valor estético. E quando falamos de uma estética na obra de Glauco, é porque estamos autorizados a dizer que há uma escolha para essa estética que pode ser julgada.

Segundo Suassuna, “De acordo com Kant, os juízos de conhecimento emitem conceitos que possuem validade geral, por se basearem em propriedades do objeto.” (2009, p. 69) A escolha, o gosto do narrador, o desejo por pés, é fruto senão de uma sensação que se liberta dos valores de conhecimentos agregados ao termo em si (pé) para trazer a sensação como norteadora. Vale lembrar que a sensação de Glauco não é apenas uma sensação de prazer particular. É provinda do particular, mas racionalizada, com uma intenção de introduzi-la ao caráter universal a partir do momento em que se solidifica no processo intertextual, porém, sem perder a essência sensível. Eis então um paradoxo no juízo de gosto do autor. Ou seja, seu gosto não é universal, tendo em vista que parte da sensação (da sua relação com o objeto, o pé), mas está ligado também à sua racionalidade, fazendo desse gosto uma ação condutora de outras sensações (como sua condição de cego). Fazendo isso, o autor justifica seu gosto, trazendo-o, para nós, leitores, uma estética e não a predileção por si só. Em resumo, Glauco não é só o escritor podólotra, e sim o escritor de uma estética podólotra. Isso nos propõe uma reflexão sensível do seu gosto e da sua obra.

Mas o gosto por pés, ou seja, o pé, é, na obra, Belo? Essa definição é complicada, pois o gosto de Glauco Mattoso, no romance, não é desprovido de interesse. Contudo, a escolha e julgamento do romance pode se caracterizar como Belo tendo em vista que a partir da nossa relação com o objeto, sofremos a sensação e entendimento que nos faz querer definir o texto deste autor como obra universal, logo, consideravelmente Bela – porque nosso julgamento parte do juízo de gosto sobre a obra e não sobre o desejo do autor. Logo, entendemos que o pé, para Glauco, não é Belo em si, mas aprazível enquanto fora do romance. Pois, diz Suassuna, “os juízos estéticos não emitem conceitos: decorrem de uma simples reação pessoal do contemplador diante do objeto, e não de propriedade deste” (2009, p. 69-70).

Para esclarecer melhor, evocaremos Suassuna numa síntese em que aponta a questão do juízo em Kant:

Ocorre coisa semelhante se compararmos o juízo estético com o juízo de conhecimento. Por um lado, ele difere deste, porque não se baseia em conceitos, e sim numa sensação; por outro lado, é semelhante, porque nós exigimos para ele validade geral. Temos então sobre o que até aqui foi exposto:

Juízo de conhecimento: “Esta rosa é branca”. (Conceito, validade geral.)

Juízo sobre o agradável: “Este alimento me agrada”. (Sensação, reação puramente pessoal do sujeito, ausência de validade geral.)

Juízo estético: “Esta rosa é bela” (Sensação agradável do sujeito, ausência de conceito, mas exigência de validade universal).

...o juízo estético..., se distingue do juízo de conhecimento porque não exprime nenhum conceito fornecido pelas propriedades do objeto, mas simplesmente uma sensação que foi agradável ao sujeito. (2009, p. 71)

Não cabe em GM chamar seu juízo de universal como também não é possível apenas distinguir esse desejo como fruto de um juízo sobre o agradável. Contudo, o desejo do autor parte de um processo sensível individual, apazível, mas com uma finalidade, já que corrobora com sua estética particular (como mencionamos, é um pretexto).

Para Kant, o juízo de gosto é estético.

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação (KANT, 2010, p. 47-48)

A afirmação de Kant nos possibilita entender o juízo estético de Mattoso enquanto desejoso de pé. Na medida em que sente, GM conduz seu desejo a representações objetivas que expressam sua sensibilidade individual, sem com isso, fazer do seu juízo sensível um juízo de conhecimento, embora não se livre da objetividade do seu desejo.

Em um diálogo sobre a exposição do gosto de Mattoso com o que nos expõe Kant, é possível entender que

a representação é referida inteiramente ao sujeito e na verdade ao seu sentimento de vida, sob o nome de sentimentos de prazer ou desprazer, o qual funda uma faculdade de distinção e ajuizamento inteiramente peculiar, que em nada contribui para o conhecimento, mas somente mantém a representação dada no sujeito em relação com a inteira faculdade de

representações, da qual o ânimo torna-se consciente no sentimento de seu estado. (KANT, 2010, p. 48-49)

Sabemos que há prazer no gosto de Mattoso, logo sua representação na obra está paralela a essa sensação sem uma ligação direta com o processo objetivo de significação do objeto. Mas, conseqüentemente particular, encaminha o desejo a uma expressão estética a partir da escrita literária.

O que determina o juízo de gosto é desprovido de interesse. Contudo, o que se liga ao agradável está diretamente unido ao interesse. Explica Kant que:

Agradável é o que apraz aos sentidos na sensação. [...] Portanto, tudo o que apraz é precisamente pelo fato de que apraz, agradável (e segundo os diferentes graus ou também as relações com outras sensações agradáveis, gracioso, encantador, deleitável, alegre etc.). Se isso, porém, for concedido, então impressões dos sentidos, que determinam a inclinação, ou princípios da razão, que determinam a vontade, ou simples formas refletidas da intuição, que determinam a faculdade do juízo, são, no que concerne ao efeito sobre o sentimento de prazer, inteiramente a mesma coisa. Pois este efeito seria o agrado na sensação de seu estado... (2010, p. 50-51)

Pensando nisso, surge a indagação: o gosto de GM é desprovido de interesse? Como fruto de uma sensação, entende-se que a priori, carrega em si desinteresse. No entanto, como processo de uma criação estética, o desejo se torna não só expoente da sensação, mas interessado, já que passa a ser racionalizado e trabalhado dentro de uma concepção estética. É isso que Mattoso faz: converte uma sensação particular em uma ferramenta de representação sensível.

A sensação é descrita por Kant como “uma representação objetiva dos sentidos” (2010, p. 51). O que nos leva a entender o processo estético de uma obra de arte, já que nos encaminha a refletir sobre a expressão sensível contida na relação sujeito X objeto. Seguindo a sensação, o sujeito se torna suscetível ao desejo de determinado objeto. Isso é independente de concepção de bondade ou agradabilidade.

Para ser Bom, necessita-se de conceito pré-estabelecido, de valor universal. Para sentir prazer, não se exige conceito, pois parte da simples sensação do sujeito em relação ao objeto. A Bondade depende da conceitualização por prescrever valores anteriores à experiência sensível. Já o Agradável é imediato; assim como o Belo. Diz Kant: “O agradável, o belo, o bom designam, portanto, três relações diversas das representações ao sentimento de prazer e desprazer, com referência ao qual distinguimos entre si objetos ou modos de representação” (2010, p.54). Dessa distinção sensível, podemos alcançar o processo de Gosto, que, para Kant, “é a faculdade de

ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo interesse” (2010, p.55).

A ação glaucomattosiana é constituinte de um gosto que pressupõe uma relação de agrado. Pois,

resigna-se com o fato de que seu juízo, que ele funda sobre um sentimento privado e mediante o qual ele diz de um objeto que ele lhe apraz, limita-se também simplesmente a sua pessoa. [...] ...acerca do agradável vale o princípio: cada um tem seu próprio gosto (dos sentidos). (KANT, 2010, p. 56-57)

Para Kant, cada sujeito possui seu gosto particular: “Isto equivaleria a dizer: não existe absolutamente gosto algum, isto é, um juízo estético que pudesse legitimamente reivindicar o assentimento de qualquer um” (2010, p.57).

Glauco Mattoso, ao escrever o *Manual* a partir de seu gosto particular, não pretende com isso exigir um consentimento geral, uma unanimidade. Em todo caso, seu processo estético é exposto a partir de um juízo de gosto, que não legitima o gosto em si, mas legitima a estética condutora do romance, pois está sustentada por um intertexto que colabora com a temática podólatra.

Kant nos aponta que é preciso pensar “se no juízo de gosto o sentimento de prazer precede o ajuizamento do objeto ou se este ajuizamento precede o prazer”. (2010, p. 61) Ou seja, é necessário pensar sobre o juízo de gosto do autor-narrador-personagem, GM, que funda sua estética a partir do seu gosto. Pois, o fruto de sua sensação “...é a universal capacidade de comunicação do estado de ânimo na representação dada que, como condição subjetiva do juízo de gosto, tem de fazer como fundamento do mesmo e ter como consequência o prazer no objeto” (2010, p. 61). Logo,

...se o fundamento determinante do juízo sobre essa comunicabilidade universal de representação deve ser pensado apenas subjetivamente, ou seja, sem um conceito do objeto, então ele não pode ser nenhum outro senão o estado de ânimo, que é encontrado na relação recíproca das faculdades de representação, na medida em que elas referem uma representação dada ao conhecimento em geral. (KANT, 2010, p. 61)

O pé não é Belo, pois o “Belo é o que apraz universalmente sem conceito” (KANT, 2010, p. 64). E quando pensamos no “pé”, automaticamente lhe atribuímos conceitos. Por esta razão e aplicado ao romance, o pé acaba por ser tornar “agradável” ao autor, já que parte de uma finalidade promotora de uma estética. A finalidade, segundo Kant, é explicada da seguinte maneira:

Se quisermos explicar o que seja um fim segundo suas determinações transcendentais (sem pressupor algo empírico, como é o caso do sentimento de prazer), então fim é o objeto de um conceito, na medida em que este for considerado como a causa daquele (o conceito com respeito a seu objeto é a conformidade de um *finalis*). Onde, pois, não é porventura pensado simplesmente o conhecimento de um objeto mas o próprio objeto (a forma ou mediante um conceito do último, aí se pensa um fim. A representação do efeito é aqui o fundamento determinante de sua causa e precede-a. A consciência da causalidade de uma representação com vistas ao estado do sujeito, pra conservar a este nesse estado, pode aqui de modo geral designar aquilo que se chama prazer: contrariamente, desprazer é aquela representação que possui o fundamento para determinar o estado das representações ao seu próprio oposto (para impedi-las ou eliminá-las). (2010, p. 64)

No entanto, não podemos afirmar que o “pé”, em relação ao romance, esteja embutido de conceitos. O que acontece é que o “pé” passa de uma relação sensível deste com o sujeito, sendo, depois, racionalmente condutor de uma estética que norteará uma obra. É o que acontece no *Manual do podólatra amador*: o gosto perpassa todo o romance com uma finalidade credibilizadora do próprio gosto.

Segundo Kant, o juízo de gosto contraria a ideia de argumentos a priori. E explica:

Estipular a priori conexão do sentimento de um prazer ou desprazer, como um efeito, com qualquer representação (sensação ou conceito), como sua causa, é absolutamente impossível; pois esta seria uma relação de causalidade, que (entre objetos da experiência) sempre pode ser conhecida, somente a posteriori e através da própria experiência. (2010, p. 68)

Portanto, quando trazemos o gosto de Glauco Mattoso, não podemos senão tentar entender sua relação com o objeto de desejo para depois pensar num julgamento universal. O gosto provém do particular e da relação sujeito *vs.* objeto – no caso, Glauco Mattoso *vs.* pé.

O mesmo se dá conosco em relação a própria obra deste autor: não dá para ter um julgamento a priori. É preciso experienciar a obra literária para depois julgá-la como Bela ou Agradável, nos pressupostos kantianos, sem antes determiná-la como grotesca ou pornográfica, ruim e desclassificável. O que é recorrente em se tratando de rótulos a Glauco Mattoso, já que um leitor comum não consegue, na maioria das vezes, capturar a a essência sensível do romance.

Gostar ou não de algo Belo, Bom ou Aprazível, só é possível a partir do momento em que passamos por uma experiência sensível. Glauco vive de sua experiência, narra-a e a norteia como julgamento para consolidação da sua estética.

Sentir o pé da maneira que ele sente é algo complementemente individual, que parte necessariamente da sua experiência pessoal. Isso o leva a justificar seu gosto e derruba

qualquer intenção prévia de nojo ou desprazer, já que o gosto provém do particular. Pois, como expõe Kant, “o juízo de gosto é totalmente independente do conceito de perfeição” (2010, p. 72). Seria uma justificativa do gosto do autor, sem conceitos previamente estabelecidos. Como dito, fruto da experiência sensível, Kant afirma que

A conformidade a fins *objetiva* somente pode ser conhecida através da referência do múltiplo a um fim determinado, logo somente por um conceito. Disso, todavia, já resulta que o belo, cujo ajuizamento tem por fundamento uma conformidade a fins meramente formal, isto é, uma conformidade a fins sem fim, é totalmente independente da representação do bom, porque o último pressupõe uma conformidade a fins objetiva, isto é, a referência do objeto a um fim determinado. (2010, p. 72 – grifo do autor)

Ainda para Kant,

O juízo de gosto imputa o assentimento a qualquer um; e quem declara algo belo quer que qualquer um deva aprovar o objeto em apreço e igualmente declará-lo. O dever, no juízo estético, segundo todos os dados que são requeridos para o ajuizamento, é, portanto, ele mesmo expresso só condicionadamente. Procura-se ganhar o assentimento de cada um, porque se tem para isso um fundamento que é comum a todos; com esse assentimento também se poderia contar se apenas se estivesse sempre seguro de que o caso seria subsumido corretamente sob aquele fundamento como regra da aprovação. (2010, p. 83)

Logo, evocando o romance, percebemos que o juízo estético é representado por condições criadas pelo autor com uma intenção de assentimento. Mas é preciso estabelecer que essa representação impõe condições que não são, necessariamente, assimiladas pelo sujeito, já que é impossível uma concepção a priori, mesmo que se trabalhe arduamente para isso. A obra de arte não permite nenhuma pré-concepção. O que é fruto da sensação pode ser entendido somente por um novo processo de sensação e em sequência, uma racionalização, num eterno movimento relacional entre o sujeito e o objeto.

Kant nos diz que a condição do que é exigido em um juízo de gosto reclama a ideia de um sentido comum. Explica:

Se juízos de gosto (identicamente aos juízos de conhecimento) tivessem um princípio objetivo determinado, então aquele que os profere segundo esse princípio reivindicaria necessidade incondicionada de seu juízo. Se eles fossem desprovidos de todo princípio, como os do simples gosto dos sentidos, então ninguém absolutamente teria a ideia de alguma necessidade dos mesmos. Logo, eles têm que possuir um princípio subjetivo, o qual determine, somente através de sentimento e não de conceitos, e contudo de modo universalmente válido, o que apraz ou desapraz. (2010, p.83)

Mattoso quer a aprovação do leitor para seu gosto particular. A aprovação geral que ele busca é a legitimação a partir da intertextualidade. Porém, essa aprovação é

parte do desejo contido na produção estética que circunda o romance. Em diálogo com o que propõe Kant na citação acima, se o juízo de gosto, no caso de Mattoso, fosse apenas representado sem nenhum princípio objetivo, acabaria por se perder no rótulo do “gosto” sem antes induzir a uma análise dessa escolha e, logo, a possibilidade de uma estética dentro do romance. A nós é permitido pensar o gosto dentro da obra a partir do momento em que o autor nos permite, com seus elementos constituintes, chegar a essa análise.

É impossível falar de estética sem pensar no juízo de gosto, estudado pelo filósofo alemão. Isso nos permite a chegar no processo criativo, já que conduz racionalmente ao princípio sensível de uma obra de arte.

Quando determinados a apresentar a estética glaucomattosiana, no que concerne ao romance *Manual do podólatra amador*, torna-se imprescindível compreendermos o papel do desejo, atenuante em toda a narrativa, como fundamental no que constitui formalmente o texto de GM.

Entendido isso, passaremos agora a uma nova etapa analítica: o elemento do “cheiro” no contexto da narrativa de Glauco Mattoso – elemento este que está, claramente, ligado ao princípio de gosto pertencente ao autor-narrador-personagem.

5.2.3. Odor de pé: uma territorialização

Mais uma vez, aderindo à proposta enciclopédica de Mattoso, antes de continuar nossa discussão, apresentaremos a definição dicionarizada do nosso tema seguinte: o odor.

Segundo o dicionário *Aurélio* (2009), a palavra odor significa: “**1.**Impressão produzida no olfato pelas emanações voláteis dos corpos; cheiro. **2.** Cheiro agradável; aroma.”

Parece, a princípio, que, ao se utilizar o termo “cheiro” estamos, conseqüentemente, falando de algo agradável ao sentido olfativo. Trocando o termo para seu sinônimo, odor, essa palavra se torna mais crua, logo, mais pertinente para comentar a predileção de Glauco Mattoso. Em todo caso, não nos ateremos aqui a um termo específico, já que julgamos que o autor transpõe sensivelmente suas próprias significações, não sendo necessário levar em consideração cerrada as noções comuns desses significados.

Mas o quê, de fato, podemos saber do cheiro no *Manual do podólatra amador*?

O cheiro, no romance, possui um aspecto particular, já que parte do gosto do autor que molda a estética constituinte do *Manual*. O gosto difere do cheiro no seguinte aspecto: territorialização. Quando falamos do cheiro, estamos falando de uma característica do objeto cujo autor possui desejo e que, contudo, tem um fundamento à parte, já que carrega em si uma essência peculiar no que concerne a uma referência a alguém desprovido de visão perfeita. Logo, entendemos que o papel do cheiro, no romance, ganha destaque por ser provedor de uma intenção própria, que julgamos como espacial.

É espacial por remeter uma lembrança a um espaço e tempo. Quando falamos em cheiro, automaticamente fazemos associações a ele. Ou seja, ele não existe senão ligado a um objeto ou situação concreta. O cheiro, na narrativa de Mattoso, é a representação de um acontecimento, pois mesmo que seja momentâneo, traz reminiscências, associações a um contexto, a uma história e, logo, uma visualização (mental) de espaço.

A importância dada ao cheiro por Glauco Mattoso é, para nós, uma consolidação determinante do seu gosto. Gostar de algo com características olfativas conduz para uma configuração do presente com o passado. Uma configuração constante que tem o cheiro como processo articulador do reconhecimento. Para Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1974), o reconhecimento é a essência de tornar verdadeiro um espaço habitado.

Territorializar é demarcar um território. Conhecê-lo é sentir que este está, por completo, dentro de um contexto. Isso norteia o sujeito e o faz crente de que é dominador de qualquer situação. Quando se domina um espaço, é possível prever disposições. A previsão conduz a uma certeza de que tudo está bem. Dominar é ter convicção de que se pode controlar determinada situação.

O cheiro, no romance, é como demarcador de território. É onde o próprio autor-narrador-personagem encontra-se livre para conduzir suas sensações, como uma espécie de sacralização territorial. Mas, mais do que territorializador, o cheiro é um meio de relação pessoal de Glauco com outras pessoas, justamente por ser um importante caracterizador:

(...)Em meu delírio olfativo, o chulé fraterno preenchia o faro insaciável e dava combustível pras “viagens” mais fabulosas. Na falta do parceiro palpável, percebi que o único elo a ligar meu desejo ao seu objeto seria aquele par de tênis que já tinham sido brancos e agora viviam encardidos, jogados por todos os cantos da casa... (MATTOSO, 2006, p. 65)

Ao conduzir a sensação a partir do cheiro, Mattoso converte seu medo em desejo e propõe a si mesmo a imersão de si no espaço do contexto, pois sua “imaginação aumenta os valores da realidade”, do modo como descreve Bachelard (1974, p. 357).

Gaston Bachelard, ainda em *A poética do espaço* (1974), apresenta-nos um estudo importante quanto à sensibilidade cognitiva em relação à obra de arte. Pensado no que nos propõe o teórico e levando em consideração o *Manual* é que partimos da ideia de que o cheiro, o odor, para GM no romance, é uma possibilidade de sacralizar um espaço. Atribuir ao odor a possibilidade de sacralização⁵⁹ do espaço é conduzir a própria existência por uma sensibilidade que transpõe referências humanas, como um devaneio. Para Bachelard,

Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele desfruta diretamente seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio se reconstituem por si mesmos num novo devaneio. (1974, p. 359)

O cheiro do pé, o cheiro, não com uma definição agradável, mas com uma representação contrária, é, para Glauco, a possibilidade de humanização enquanto processo territorial. Dentre seres humanos, Mattoso se distingue, no contexto da obra, a partir do momento em que toma um gosto, representado por um objeto, o pé, que extrapola noções básicas de higiene, transgredindo aspectos comuns em sensações peculiares, caracterizadas pelo cheiro, logo definidoras de um espaço. Mas para que haja reconhecimento, é preciso rememoração. Bachelard explica que

Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. (1974, p. 360)

No caso de GM, a busca de um outro tempo, de situações passadas, é também a possibilidade de conversão estratégica de acontecimentos degradantes, rememorados como prazerosos. Há uma transferência transgressora de ordens, comum na obra glaucomattosiana, que julga o contrário como forma de poder: ser contrário a. Concentra a dominação na divergência. Gostar de um cheiro ruim, desagradável ao

⁵⁹ Entendemos que o processo sacralizador do espaço permite uma “manutenção” memorialística de um dado acontecimento, cujas sensações se tornam permanentes na memória, preservadas por uma linguagem simbólica relacionada com a significação do espaço.

contexto comum é driblar conceitos, logo, tornar-se peculiar naquele sentido. Isso o encaminha a um processo de dominação em que, gostar do cheiro é seduzir o espaço e controlá-lo, sem possíveis falhas, já que se solidifica terrenamente no processo de odor, sacralizador do espaço, transformado em benefício pessoal.

Em todo o romance, podemos lembrar de episódios em que o cheiro é descrito de maneira escandalosa, remetendo-nos a uma repulsa natural. Entendemos que essa demarcação, para um deficiente visual é essencial, pois, segundo Bachelard, o cheiro é o “único que assinala uma intimidade”, ao passo que permite que as lembranças mais distantes se fixem no inconsciente. (1974, p. 364-5)

Temos o odor na memória. Lembramos, por exemplo, de fatos da infância ao se sentir um cheiro. Isso nos faz transitar no espaço, colocando-nos em outros lugares, possibilitando-nos revisitar o passado:

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. (BACHELARD, 1974, p. 361)

No *Manual*, em uma das diversas descrições de cheiro, principalmente do chulé, o autor-narrador-personagem esboça indícios de que a sensação olfativa é um portal ativo entre suas lembranças principalmente quando relacionadas ao desejo sexual pessoal:

Comparei o cheiro do couro como da borracha, senti as diferenças de gosto e de aspereza. A borracha do tênis era amargosa, mas em compensação o chulé impregnava muito mais a lona que o couro da botinha. Na impossibilidade de checar o sabor do próprio pé de Glauber quando descalçava a bota ou o tênis, eu fazia analogias com o gosto do meu pé, que lambia assiduamente ao me descalçar. (MATTOSO, 2006, p. 66)

O trecho acima, numa descrição da relação de Glauco com o irmão Glauber – no caso a relação íntima é exposta como existente somente nas fantasias de Glauco e não numa convivência real, concreta – há indícios de que o cheiro é também uma forma de realizar uma experiência de contato que, no texto, parece existir apenas na imaginação. Entendemos então que o cheiro, o chulé, é o meio que leva Glauco a outras pessoas, já que este está, literalmente declarado como solitário em todo o romance. Essa solidão, no entanto, não é relatada como um peso, mas como um reforço da própria identidade de quem conta a história. Para Bachelard

...todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indeléveis. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. Ele sabe por instinto que os espaços de sua solidão são constitutivos.

Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos em todas as promessas de futuro. (1974, p. 361)

O cheiro determina. Um cão, por exemplo, marca seu território com a urina para indicar um espaço em que ele esteve presente. Muitos animais se conduzem pelo cheiro para saberem, por exemplo, a época de reprodução ou para encontrar seu alimento, seu parceiro, um habitat ou se defender de um predador.

Quando Glauco Mattoso expõe seu gosto com uma característica definida de odor, isso dá condições para que ele consiga se localizar espacial e temporalmente. É uma possibilidade, criada por ele, de dominar o tempo e o espaço em que ele se encontra.

Reforçar seu gosto pelo cheiro é também uma forma de solidificar suas ações na memória, já que o olfato estará fazendo o papel de reconhecedor do espaço – papel este que é comumente realizado pelo sentido visual.

O cheiro remete a lembranças. Logo, ele conserva nitidamente o presenteísmo dos acontecimentos. O cheiro como afirmador do humano. O cheiro como norteador de uma prática. O cheiro como possibilitador de uma estética. O cheiro como territorializador de um homem. É um instinto quase animal de que Mattoso se utiliza para se “manter vivo” enquanto vive. Pois o cheiro lhe permite pensar o local de acontecimentos. Transmuta-o ao infinito particular da memória. Reforça o episódio e a si mesmo.

O cheiro ruim, classificado como podre, nauseabundo ou qualquer outra definição, em geral, é uma negação do comum para uma nova concepção sensível da ação de cheirar.

Quando Glauco Mattoso faz isso, ele converte qualquer informação geral de odor para se territorializar enquanto deficiente visual, pois “mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade” (BACHELARD, 1974, p. 361).

É mais uma das atitudes que se une, por ação do narrador, para deblaterar contra as condições comuns de um portador de glaucoma. Tudo isso se confunde e forma um grande escudo que luta contra determinada convenção no que concerne à condição humana – no caso de Glauco, a condição da cegueira.

No romance, não há como falar do gosto sem mencionar o cheiro. A presença do odor como parte constituinte da narrativa é profundamente forte e está o tempo todo acionada, perpetuando os episódios narrados por Mattoso.

O cheiro do esmegma, o cheiro do chulé, o cheiro do sapato, o cheiro do suor. O cheiro é reflexo de que se está vivo. Ele é fruto de condições vitais. Mais que isso, o cheiro é denunciador e confessional. Mattoso se propõe confessional em todo o romance. E é através do odor que ele se localiza onde realmente gostaria de estar (ao menos na memória). Para Bachelard, "...a lembrança de solidões estreitas, simples, comprimidas, são para nós experiências do espaço reconfortante, de um espaço que não deseja alargar-se, mas que sobretudo desejaria ser possuído ainda." (1974: 361-2)

As sensações falseiam nossas ações. O cheiro consegue transportar. O transporte se dá por meio do reconhecimento. Quando se reconhece um odor, transita-se. É isso que Mattoso faz. Transita por sua própria estética. O cheiro o conduz.

5.2.4. O escárnio presente no *Manual*

Chegamos agora ao último elemento que julgamos ser parte constituinte de uma estética no *Manual do podólatra amador*. Não queremos com isso afirmar que não há mais temáticas, linguagens ou significações no que concerne ao romance em si, que, vasculhadas com maior minúcia, poderiam ser estudadas nesse e demais contextos e também fazer parte de uma estética. Contudo, nossa intenção é apresentar os principais articuladores da estética que julgamos existente no romance de Glauco Mattoso a partir desses constituintes por nós destacados, sem a pretensão de afirmar que isso se encerra por aqui.

Não é novidade que a linguagem escarnecedora é forte característica de Glauco Mattoso, da prosa à poesia. É difícil falar desse autor sem mencionar esse atributo. Em seus textos, o escárnio é articulado como forte meio de expressão, sendo a melhor maneira de exprimir sua arte literária.

Rosimere Meireles do Nascimento, ao escrever sua dissertação sobre GM (2003), apontou a ironia como elemento constante na escrita do autor brasileiro, principalmente nas quatro obras por ela estudada: a tetralogia de sonetos, escrita entre 1999 e 2000. O trabalho de Nascimento aponta o grotesco em Mattoso, tendo como respaldo principal a teoria bakhtiniana do grotesco e a carnavalização.

O escárnio, dentro do contexto do riso, é estudado em diversas áreas do conhecimento, da psicologia à literatura. Muitos filósofos se dedicaram a esse tema e trouxeram estudos que nos auxiliam na compreensão dos elementos provocadores do

riso. Desses estudiosos, dois são de grande importância no que concerne a teoria do riso: Mikhail Bakhtin e Henri Bergson – o primeiro já mencionado aqui. Quanto ao escárnio, o nome mais comum entre os estudiosos está o do historiador do riso Georges Minois.

Para uma definição mais precisa, fomos em busca do conceito de escárnio no dicionário Houaiss (1999), que nos afirma: **escárnio** é zombaria, mofa, menosprezo. Enquanto ao **riso**, o mesmo nos dá a seguinte definição: ação ou efeito de rir; risada; gargalhada; escárnio, zombaria; (figurado) júbilo, alegria, regozijo. Já **ironia**, o dicionário nos aponta: “tropo que consiste em dizer o contrário do que as palavras significam; zombaria, sarcasmo”.

Podemos compreender que os três termos se aproximam quando falam em zombaria, embora acreditamos que cada um tenha suas nuances particulares. Por esta razão, estaremos tratando aqui, especificamente do que acreditamos ser o “escárnio”: mais cru e direto do que o próprio riso e a ironia (sempre dentro do contexto da obra *Manual do podólatra amador*).

Apesar das divergências quanto à ênfase teórica dada ao tema por Bakhtin e Bergson, é possível trazê-los juntos aqui para tentar entender em que contexto o escárnio produzido por Glauco Mattoso se encaixa. Pois, a priori, compreendemos que há um resgate do contexto renascentista (pensado por Bakhtin), intencional do processo risível contido na obra de Mattoso, do modo como nos apontou Nascimento (2003).

Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular da Idade Média* (2008), apresenta-nos um estudo da obra de François Rabelais, com uma profunda análise do riso na Idade Média. A temática do riso também esteve presente em outro livro de Bakhtin: *Questões de Literatura e estética* (2002). Esse riso, trazido pelo filósofo russo, enaltece a “transformação”, ou seja, a possibilidade de regeneração a partir do riso – coletivo, social, popular. É a força para combater qualquer contrariedade por meio de um riso ambivalente. Segundo Bakhtin, “... para a teoria do riso do Renascimento (como para as suas fontes antigas), o que é característico é justamente o fato de reconhecer que o riso tem uma significação positiva, regeneradora, criadora...” (2008, p. 61).

Henri Bergson, no livro *O Riso – Ensaio sobre a significação da comicidade* (2007), apresenta-nos um estudo referente ao riso provocado pela comicidade, sem se prender a uma definição específica do que seria propriamente o riso. E deixa bem claro que “não há comicidade fora daquilo que é propriamente *humano*” (2007, p. 2 – destaque do autor). O que nos consente expressamente um diálogo com o “romance” de

Glauco Mattoso, pensando na perspectiva de transgressão humana em relação à libertação do riso.

Entendemos que esses autores, estudiosos do riso, apresentam-nos como os elementos cômicos, humorísticos, escarneadores, etc., estão estabelecidos com uma intenção crítica a pessoas, valores, sistemas. Ou, como no caso de Glauco Matoso, crítica a si mesmo, dentro de uma esfera social.

Unindo a proposta bakhtiniana, de um riso libertador, com a comicidade proveniente do humano, abordada por Bergson, é que daremos continuidade a nossa proposta de entendimento do escárnio presente no *Manual*.

Quando falamos de escárnio, evocamos na memória as cantigas trovadorescas, principalmente as de escárnio e maldizer. Elas continham, muitas vezes, críticas a reis, rainhas, povo, ao poder ou à prole ou ao próprio glosador, e apresentavam, também, a crueza das palavras seguidas de uma ideia de zombaria fantasiada de brincadeira. As cantigas medievais são um rico documento histórico, pois relatavam fatos muitas vezes negligenciados na “esfera oficial”, dentro da História.

Georges Minois, em *A história do riso de escárnio* (2003), vem nos dizer que o escárnio está diretamente ligado com a política. Em relação ao romance aqui estudado, é preciso esclarecer que o texto de Glauco Mattoso não está intrinsecamente voltado à crítica política, mas sua essência é de autocrítica, sem deixar, é claro, de se envolver com o ambiente externo e as mazelas históricas, datadas daquele período – como a ditadura militar e o advento da AIDS. Ou seja, o escárnio em Mattoso, no romance, parte de um riso interno e não de uma ação coletiva, como propõe Bakhtin. No entanto, mesmo não sendo coletivo, é libertador, já que sugere um processo de permissão para falar do que quiser, por meio das próprias angústias, com uma atitude individual, mas reflexiva quando associado ao contexto histórico e social.

Na verdade, Mattoso luta contra si e contra todos os humanos, trazendo à tona, por meio do riso escarneador, a condição em que se encontra. Isso, no romance *Manual*, se faz presente por meio dos relatos que Mattoso narra, expondo, a partir da sensação, as dores humanas, convertidas em dor pessoal.

Sem precisar citar este ou aquele teórico, sabemos que o riso é uma arma poderosa. Podemos rir de inúmeras coisas fazendo disso uma proteção contra qualquer mal. Ele nos dá poder.

Um homem como Glauco Mattoso que, durante o romance, confessa constantemente sua iminência de cegueira, é assumidamente um lutador contra seu mal

congenito: o glaucoma. E nada mais perspicaz que usar contra a doença o riso. Mas é preciso deixar claro que, ao ler o romance, não somos provocados a um riso dilacerado. Na verdade, é possível entender que todo o texto está revestido de uma fina ironia que nos conduz a uma reflexão com um teor cômico e não a gargalhadas.

Rir de si mesmo ou rir do outro é, para Glauco, um processo desangustiado. Quando não se pode fazer nada contra uma condição imposta ou contra uma realidade, rir torna-se um meio poderoso de convívio. Essa atitude (des)atenua a dor e o sofrimento. No romance, Glauco é um garoto com medos, um adolescente com medos, um adulto com medos. Como qualquer outro ser humano, está sujeito a infortúnios e consequências. Mas diferente de muitos, ele consegue, no romance, deblaterar contra isso a partir do processo escarecedor (principalmente autoescarecedor).

Entendemos que Glauco Mattoso se esconde por trás de heterônimos para rir de si mesmo. Seria esse um disfarce, uma fantasia, como de um bufão, um palhaço, para lidar com a própria dor? Na verdade, por mais que se consiga rir da desgraça pessoal (ou utilizá-la em benefício próprio) quebrando qualquer julgamento alheio e ganhando força contra o que está a sua volta, ainda assim é preciso pensar que isso não elimina o problema, a dor, a angústia. Rir de si mesmo é um processo falseador de uma situação real. Isso é amenizar, mas não curar.

O escárnio é cômico? Entendemos que o cômico está ligado à comédia, àquilo que faz rir ou que tem característica burlesca. Segundo o dicionário Houaiss (1999), cômico significa comédia; aquilo que provoca risos; divertido; engraçado; ridículo. O escárnio não precisa ser completamente risível, mas pode ser sutilmente engraçado ou burlesco, desde que zombe ou desdenhe de algo ou alguém. Apesar da característica de zombaria, o escárnio pode também partir de uma ironia, já que carrega em si indícios de uma relação depreciativa, contrária e sarcástica em analogia ao outro (alguém, coisa, situação, etc.).

Pelas leituras empreendidas até agora, compreendemos que o riso é provocado pela ação cômica. Esta, como dito, carrega em si as possibilidades da ironia, do burlesco, do escárnio. O riso não precisa estar expresso em uma gargalhada ou um “mostrar de dentes” qualquer. Ele pode ser implícito, interno, psíquico. Ele é consequência de uma atitude divertida ou não, mas que se associa diretamente à comicidade e pode levar a uma reflexão.

Bergson nos explica que

Vários definiram o homem como “um animal que sabe rir”. Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou um objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá. (2007, p. 3)

Sabemos que o riso é propriamente humano. Quando o riso é provocado, a intenção é imediata e à tona vêm as críticas, as sutilezas, a emoção. Contudo, diz Bergson, “cabe ressaltar... a insensibilidade que ordinariamente acompanha o riso. [...] A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção” (2007, p. 3). Ou seja, o riso, desvencilhado da emoção, é conduzido à mesma (à emoção), pois causa um distanciamento pretencioso, intencional, cuja finalidade é, após a insensibilidade, acontecer uma conscientização do quê ou porque se riu – mesmo que posterior a isso, a graça desapareça.

Bergson comenta que “...para produzir efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura” (2007, p. 4). Em análise ao escárnio produzido por Mattoso, podemos entender sua perspicácia ao se propor rir de si mesmo, como um processo racional, livrando-se da sensação de dor, proveniente de sua condição. Afastar a dor por meio do escárnio é um processo de inteligência contrariando o da emoção. Em todo caso, diz Bergson, “Por mais franco que o suponham, o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários” (2007, p. 5). Isso fortalece a intenção libertadora, proveniente do processo cômico, reflexo de si mesmo.

Ainda segundo Bergson, para que compreendamos o riso, é necessário inseri-lo em seu contexto natural, ou seja, o contexto social – mesmo quando proveniente do individual, particular, como no caso de Glauco Mattoso. E diz: “O cômico é inconsciente” (BERGSON, 2007, p. 12). A própria pessoa se ignora e se anula. Tornar-se invisível para si para ser visível aos outros.

É preciso entender que o riso carrega em si uma força que também dilacera costumes. Ele nos permite assemelhar-nos ao que deveríamos ser, “o que sem dúvida acabaremos um dia por ser de verdade” (BERGSON, 2007, p. 13).

Por esta razão, o riso é um gesto universal, social, sem deixar de ser oriundo da particularidade. De acordo com Bergson,

Pelo medo que inspira, o riso exprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza enfim

tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. O riso, portanto, não é da alçada da estética pura, pois persegue (de modo inconsciente e até imoral em muitos casos particulares) um objetivo útil de aperfeiçoamento geral. Tem algo de estético, todavia, visto que a comicidade nasce no momento preciso em que a sociedade e a pessoa, libertas do zelo da conservação, começam a tratar-se como obras de arte. (2007, p.15)

Quando Bergson fala de aperfeiçoamento geral, podemos evocar Bakhtin quando este nos expressa a intenção transformadora do riso. Por mais que a ação da comicidade se direcione para o corpo, em esfera social, um objetivo estético é traçado, pois aponta para a sensação a necessidade de liberdade e modificação enquanto no processo risível.

O filósofo também nos diz que, quando o homem ri e faz rir, é como um processo reflexivo em que o que é produzido é fruto do mesmo que consumirá. O riso é uma amostra do homem para o homem. Por esta razão, ele insiste em ser, também, uma arma intencional de transformação. E diz, “... o homem serve simplesmente de espetáculo ao homem... Essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo” (BERGSON, 2007, p. 15).

Quando falamos de comicidade, podemos confirmar que, por ela, é possível dizer aquilo que em outros contextos, não seria possível. Uma atitude cômica pode trazer muito mais informações que um discurso direto, seco e previsível. Por isso, desde a Idade Média, como apresenta Bakhtin, o riso é um meio de se dizer o indizível. De trazer para o “oficial” o lado “não-oficial” do contexto humano. Mais uma confirmação de que o riso é uma das ações mais humanas que existem. Pois, diz Bergson, o riso “...poderá fornecer-nos, nesse aspecto particular de nosso tema, mais informações do que a vida real” (2007, p. 49). Já que,

Toda a seriedade da vida advém de nossa liberdade. Os sentimentos que aprimoramos, as paixões que nutrimos, as ações por nós deliberadas, assentadas, executadas, enfim o que vem de nós e o que é só nosso, isso é o que confere à vida seu aspecto às vezes dramático e geralmente grave. O que é preciso para transformar tudo isso em comédia? É preciso imaginar que a liberdade aparente encobre uma trama de cordões, e que somos neste mundo, como diz o poeta, ... *pobres marionetes cujo fio está nas mãos da Necessidade*. (BERGSON, 2007, p. 58 – destaque do autor)

É claro que o riso contraria a seriedade da vida. Mas a necessidade do riso para o ser humano é insistente, pois comunga com as próprias condições de vida e nos remete ao nosso interior. O que Mattoso faz em seu romance, a partir de uma interiorização, é expressar-se por meio do escárnio o que lhe é imposto ou lhe é de direito e poder, numa busca incessante de liberdade individual.

A luta contra seus próprios males, existente no *Manual*, também não pode ser diferida de um contexto histórico. Glauco resgata, por meio do escárnio, um riso provindo de um contexto “não-oficial”, reflexo do instante histórico em que se vivia: fim de uma ditadura militar e de um século conturbado.

George Minois, em *História do Riso e do Escárnio* (2003), mostra-nos o que o século XX aponta em relação ao riso:

Mas esse século, que custou para morrer, encontrou no riso a força para zombar de seus males, que não foram apenas males de espírito: guerras mundiais, genocídios, crises econômicas, fome, pobreza, desemprego, integrinismo, terrorismo, proliferação de pardieiros, ameaças atômicas, degradações do meio ambiente, ódios nacionalistas... Entretanto, de ponta a ponta, uma longa gargalhada ressoou. O riso solto começou aos 14 anos e não cessou mais. Transformou-se num riso nervoso, incontrolável. O mundo riu de tudo, dos deuses, dos demônios e, sobretudo, de si mesmo. (2003, p. 553)

É possível, de acordo com o contexto humano, rir de si mesmo. Assim, ao riso é permitido representar a dor da condição humana e se propaga num grande e ecoante riso. O que Mattoso escreve no *Manual* é mais um eco desse riso coletivo, reconfigurado à dor pessoal da condição de cego. Diz Minois que, “Não há como escapar dele: o riso é obrigatório, os espíritos tristonhos são postos em quarentena, a festa deve ser permanente” (2003, p. 553). Só assim nos é permitido continuar: numa possibilidade de se rir de tudo, inclusive de Deus. Pois, como menciona o historiador:

O riso do século XX é humanista. É um riso de humor, de compaixão e, ao mesmo tempo, “de desforra”, diante dos reveses acumulados pela humanidade ao longo do século e das batalhas perdidas contra a idiotia, contra a maldade e contra o destino. (MINOIS, 2003, p. 558)

Como o riso é libertador, por meio do humor é possível tornar-se supremo, ao passo que desestabiliza situações tidas como sérias, ruins, angustiantes. Sem o riso, seria insuportável conviver com a dor que as condições humanas nos impõem. Glauco Mattoso consegue então se utilizar disso e exorciza suas angústias, salvando-se do próprio desespero: a possibilidade da cegueira⁶⁰.

A desgraça pessoal, convertida em escárnio, estimula a transformação, o desenvolvimento de si enquanto sofredor. Todos precisamos do riso. Pois este serve de máscara que nos permite expor aquilo que jamais poderia ser confessado de maneira aceitável, perante a sociedade. O escárnio converte algo julgável como imoral,

⁶⁰ Nesta dissertação, a ênfase dada a cegueira de Mattoso está ligada à dor do autor-narrador-personagem que, ao narrar sua história, convive e narra em diversos contextos o medo da possibilidade de ausência total de visão. Não queremos com isso destacar uma característica de Glauco Mattoso fora do contexto do *Manual do podólata amador*.

contestável, pornográfico, cruel, em algo “positivo”, já que se pode rir disso. É a libertação dada pelo humor que estimula a expressão individual em contexto social. O humor, definitivamente, é um comportamento dessacralizador. Ele permite que nos distanciemos do divino, do sagrado, desestabilizando nossas intenções e medos, já que está diretamente ligado à razão.

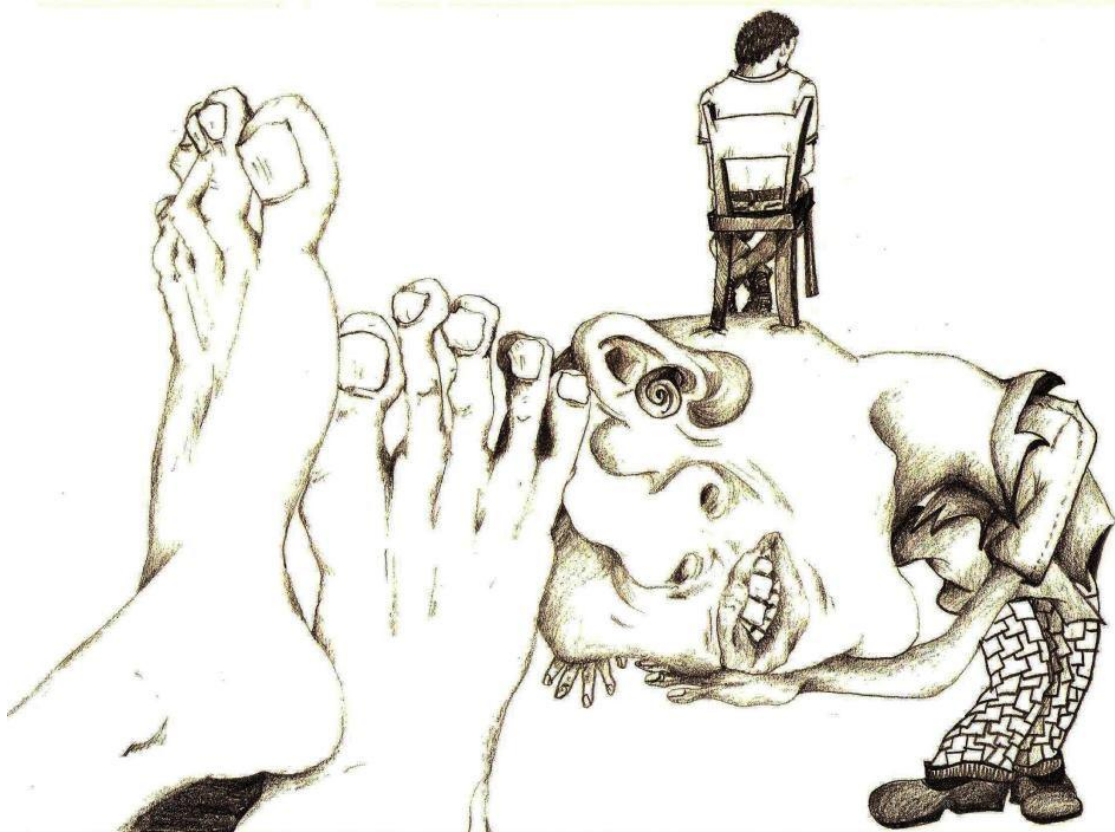
Por ser também uma ação racional, o riso pode ser expressado com um teor irônico. A ironia é também fator importante na concepção de uma escrita escarnekedora, já que traz em si a contrariedade de ideias a fim de uma intenção risível, porém perspicaz. E isso é perceptível no romance de Glauco Mattoso quando este ri de si mesmo, de sua própria dor e da sua incerteza do que virá, num processo irônico e pessimista.

Mattoso, no *Manual*, foge do presente, falseia situações, causando uma vulnerabilidade em relação ao tempo presente, mas dando força a si mesmo contra sua situação. Para Minois, esse é um processo comum a quem é irônico e escarnekedor, pois, “sempre pisa em falso, porque nunca adere completamente ao presente” (2003, p. 570), driblando-o e o reconstruindo por meio de reminiscências passadas, com um teor cômico.

Ainda segundo o historiador, “a ironia pode ir do cinismo frio ao humor caloroso” (MINOIS, 2003, p. 571), muitas vezes, indo ao encontro do escárnio. Pois, a “ironia... pode ser contundente, agressiva, ferina, misantropa” (2003: 571). O que nos conduz à reflexão da linguagem utilizada por Mattoso como um explícito processo de hostilidade e provocação.

Como dito, o humor é a única solução remediável que se alonga diante do mundo sem excluí-lo, dando uma liberdade de espírito sem necessitar estar fora dele (mundo). Essa liberdade, por meio do cômico, permite não se entrar no universo da loucura, pois alivia os desejos e a direção da vida. Contudo, diz Minois, “Não é suficiente rir de tudo para ficar livre. Ainda é preciso que o riso seja autêntico” (2003, p. 581). E o que Mattoso faz, em seu romance, é construir uma ironia fina, porém zombeteira e única, da sua própria condição e da condição humana. Eis sua autenticidade.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS



Solilóquio, de Ana Paula Caixeta, 2012.

Arte é tudo aquilo que não tem utilidade ou que, tendo utilidade, a questiona ().*

Antiarte seria tudo que, embora aparentemente inútil, tem a utilidade de mostrar que a arte não tem utilidade. A estética, portanto, não existe, pois sempre se descobrem utilidades para aquilo que é artístico, e sempre se inventam artes para aquilo que é utilitário, e assim não se podem estabelecer leis para separar o útil do agradável e o inútil do desagradável.

() Questiona-se a utilidade de alguma coisa usando a coisa para outra utilidade ou a utilidade para outra coisa.*

Glauco Mattoso in JORNAL DOBRABIL

Quando nos propusemos a falar de Glauco Mattoso e suas confissões de um “lambedor de pés”, intencionamos, principalmente, buscar uma visão mais sensível e, conseqüentemente mais fecunda, da leitura da obra *Manual do podólatra amador*.

Acreditamos que, para uma análise literária com maior profundidade, é essencial conhecer (intimamente) o objeto de pesquisa. Aqui, experienciar a obra sobre a qual nos debruçamos, foi, de fato a principal ação que nos denunciou uma estética.

Não valeria a pena passar pelo romance do escritor brasileiro sem racionalizar um pouco sobre o que norteia seu gosto particular tão impregnado, defendido nessa narrativa. A escrita confessional, existente no *Manual*, depõe em favor de um Glauco Mattoso humano, sensível e, claro, explorador deliberado de seus desejos narrados.

Um guia que desguia? Para GM, deturpar qualquer conceito pré-estabelecido é nada mais que uma expressão natural do ser – mas do ser que pensa, que questiona, que não se acomoda. Assim, o *Manual* acaba por se tornar uma narrativa, mais que confessional, intertextual, paródica e metaficcional, reflexiva enquanto noções do desejo e da condição humana.

Pensar que existe um princípio de racionalidade dentro do romance de Mattoso é permitir pensar que sua obra não é apenas fruto de uma sensação, declarada da emoção, descompromissada. Nossos estudos confirmam que, por trás do romance do escritor brasileiro há um pensamento crítico, uma Ideia, uma estética. A narrativa de GM decide, ainda mais, entender que a obra de arte não é arte por si só, porque mesmo fruto de uma sensação e experiência, é formalizada por constituintes racionais. Há um trabalho por trás do trabalho de Glauco Mattoso.

Quando confirmamos que houve, na escrita do *Manual*, intenções racionais que colaboram com a solidificação de uma estética, constatamos que, dentro da arte literária existe a possibilidade da razão caminhar junto com a emoção, em um contexto de reflexão filosófica. Para que isso seja possível, ao menos de ser identificado pelo leitor, tornam-se necessários dois quesitos. Primeiro, o leitor não pode ser um leitor comum, em que o texto é apenas assunto de uma leitura despreziosa ou de entretenimento; o leitor precisa ser atento, pesquisador, um arqueólogo do texto – do modo como nos aponta Michel Foucault. Segundo, é necessário, também que o próprio texto – pensando no que Kant expõe sobre aquilo que o objeto nos propõe – seja de caráter profundo, reflexivo e filosófico e, principalmente, nos conduza ao seu conhecimento.

Como identificar uma obra que nos indague, que nos proponha reflexão e investigação? Não acabaríamos por rotular uma escrita, diferenciá-la de outra, qualificar um romance em bom ou ruim? Talvez sim. É uma questão bastante delicada. Embora precisamos reconhecer que, de fato, a Literatura, quando destacada como objeto de análise, está ainda centralizada nos determinantes da Academia, logo, nos juízos de

valor emitidos pelos “intelectuais”. Em todo caso, procurar por obras que permitem esse desmanche ao arqueólogo do texto, é ter em vista que uma escrita, (talvez) vazia, (talvez) despreziosa e (talvez) superficial acabaria por destituir qualquer intenção analítica mais profunda, proveniente de um leitor atento.

Nossas afirmações acima não têm a pretensão de dizer qual, quando, onde, como ou porque uma obra tem ou não um “conteúdo” a nos apresentar. Até porque estamos falando de uma obra específica, *Manual do podólatra amador*, de Glauco Mattoso e, não temos nenhuma autoridade para confirmar tais elucidações, quando voltadas a um caráter geral. Entretanto, queremos que, com nossa análise, seja possível, dentro de um projeto maior, pensar na busca sensível daquilo que o texto nos traz, ao passo que, ao desvendar aspectos formais, permitidos por essa mesma ação sensível (relação leitor X obra), saibamos investigá-los racionalmente. Resumindo, de uma ação sensível do leitor-pesquisador é permitido, por fundamentos e justificativas concretas e racionais, conhecer, de fato, a obra literária – desconsiderando pré-conceitualizações e “achismos”.

Falamos, no texto, que o romance de GM possui uma estrutura interna e externa, porque a obra literária pode emergir desse sentido, mesmo que contrarie qualquer ideia de estrutura fixa. Desconsiderar uma organização é também criar uma nova. O *Manual*, quando escrito de forma transgressora, intertextual e paródica, e sustentado por uma estética, é a evidenciação de uma linha contínua que perpassa toda o romance em prol de uma Ideia, ou seja, de uma racionalização do autor a partir de sua relação sensível com um objeto de desejo. E é isso que permite confirmar que o “pé sujo” é o princípio fundamental para a constituição de uma sensação particular de GM para descrever o mundo. Logo, é a “estética do pé sujo” a consolidação para uma estrutura textual formal.

Toda essa estrutura a qual defendemos está embasada em uma construção memorialística que conduz as temáticas destacadas no texto. Seja pela tortura, pelo gosto, pelo cheiro ou o escárnio (como linguagem de destaque), estes pressupõem elementos importantes numa constituição da estética aqui definida. Está claro para nós que eles não são iguais em conceitos e colocações, mas estão estabelecidos como elementos por colaborarem com a “estética do pé sujo”.

Nessas considerações finais, levantamos uma questão: porque estética e não poética? O que difere realmente uma da outra? É possível diferenciá-las?

A estética, por uma investigação epistemológica, a qual nos propusemos nesta dissertação, é a compreensão da relação do autor/artista Glauco Mattoso com seu objeto de desejo, os pés masculinos, sujos, chulepentos, com micoses e frieiras, etc. O que de fato tentamos buscar, com esse texto, foi tentar entender, por meio da estética, a sensação, a experiencição e racionalização do autor em relação ao seu fetiche.

Entendemos que Poética, como disciplina teórica, é importante para a compreensão e análise, principalmente da narrativa, em busca de fatores que comprovem “literalidades”. Evocando o pensamento aristotélico de mimese e catarse, compreendemos que a ação poética é, tanto ativa quanto criativa, ligada ao conceito de arte e natureza, trabalhando com noções de verossimilhança.

Mas ao pensar no julgamento da obra e, principalmente, no julgamento (juízo de gosto) dentro do contexto da obra, é na Estética que encontraremos meios de compreender a criação artística/literária e a relação, tanto material e objetiva quanto sensível para a formação da obra.

Sendo assim, optamos pela Estética, como ciência, para conduzir nossos estudos. Para nós, caminhando junto com a Poética, a Estética, por uma visão epistemológica, é uma colaboradora dos estudos formais da literatura, pois assume, deliberadamente, uma análise formal, filosófica, histórica e, neste caso, literária. Confirmamos, então, que há, por trás da obra, não só uma possível “poética”, mas uma estética conduzida por elementos que formam e completam essa mesma obra.

Por isso, a principal intenção do nosso trabalho foi a de fazer uma análise fragmentada, dos elementos que constituem uma estética dentro do romance de GM. Insistimos em chamar de estética por entender que, por trás da escrita do autor, há uma relação sensível entre ele e o pé, enquanto objeto de desejo, fruto do gosto do autor. Isso é importante de ser repetido. Ao observarmos essa ação sensível por trás do romance, é possível então buscar, além de uma poética, uma estética.

É isso que nos autoriza, por meio de uma investigação epistemológica, chegar à gênese da ação criadora, da ideia central do romance, já que nos apresenta elementos formais que compõem a relação entre o autor e o objeto, norteador do texto.

Ademais, além de fazer uma análise literária, é nosso trabalho o de relacionarmos com o texto e extrair dessa relação, por meio de um olhar sensível, nuances que poderiam passar despercebidas caso nossa atenção se voltasse, por exemplo, apenas para a linguagem utilizada pelo autor. Isso justifica nossa intenção de

aplicação do *serio ludere*, visto que buscamos entender a história do nosso objeto e dos elementos que estão nele envolvidos.

Todas essas noções novamente assinaladas são para reforçar nossa escolha em buscar por fundamentos dentro de um romance. Contudo, acreditamos que uma discussão entre Estética e Poética jamais caberia numa conclusão de texto dissertativo, ficando então como indagação para uma continuidade na pesquisa literária por nós empreendida, definida como epistemologia do romance.

Encerramos nossa dissertação com a ideia (compartilhada entre acadêmicos) de uma não-conclusão. Não há como dar um desfecho a assuntos tão delicados, como a própria Estética, ainda mais quando envolvida no contexto do *Manual*: obra cuja escrita contundente merece espaço nos estudos de literatura brasileira.

Sabemos que o encerramento de qualquer texto acaba por negligenciar fatores que passam despercebidos pelo autor. Por isso, queremos dizer que este não é o desfecho de uma análise, mas o princípio para se continuar mergulhando na obra do paulistano Glauco Mattoso e, especialmente, no universo sensível da Estética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Glauco Mattoso:

MATTOSO, Glauco. *A planta da donzela*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2005.

_____ e MARCATTI. *As aventuras de Glaucomix, o pedólatra*. São Paulo: Ed. Expressão, 1990.

_____. *A aranha punk*. São Paulo: Annablume, 2007.

_____ (org.) e PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim (org.). *M(ai)s – Antologia SadoMasoquista da Literatura Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____ (org.) e PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim (org.). *Aos pés das letras – Antologia podólatra da literatura brasileira*. São Paulo: Annablume (Selo [e] Editorial), 2010.

_____. *Cautos Causos – Contos lyricos*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

_____. *Contos hediondos*. São Paulo: Annablume editora, 2008.

_____. *Dicionarinho do palavrão & correlatos (Português-Inglês/Inglês-Português)*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Faca cega – E outras pelejas sujas*. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *Jornal Dobrabil*. 2ª Ed. (fac-similar) São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *O calvário dos carecas – História do trote estudantil*. São Paulo: EMW Editores, 1985.

_____. *O Manual do podólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo: All Books, 2006.

_____. *O poeta da crueldade*. (Série Mattosiana, v.8). São Paulo: Annablume (Selo Demônio Negro), 2011.

_____. *O poeta pecaminoso*. São Paulo: Lumme Editor, 2011a.

_____. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

_____. *O que é tortura*. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1986.

_____. *Panacéia – Sonetos colaterais*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

_____. *Poemida e sonetilha*. (Série Mattosiana, v.10). São Paulo: Annablume (Selo Demônio Negro), 2011b.

_____. *Poética na política*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

_____. *Raymundo Curupyra, o caypora*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

_____. *Tripé do tripúdio e outros contos hediondos*. São Paulo: Tordesilhas, 2011b.

Sobre Glauco Mattoso:

ALVES, Franklin. “Esse elogio da sombra: Poesia e cegueira em Glauco Mattoso”. In. *Zunái - Revista de poesia & debates*. 2002. Disponível em <http://www.revistazunai.com/ensaios/elogio_sombra_poesia_glauco_mattoso.htm> acesso em março de 2012.

BARBOSA, Daniela Maria. *Jornal Dobrabil: a irreverência poética de Glauco Mattoso*. Brasília: Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília (UnB), 2007.

BUENO, Alexei. *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BUTTERMAN, Steven F. *Perversions on parade – Brazilian Literature of Transgression and Postmodern Anti-Aesthetics in Glauco Mattoso*. San Diego: Hyperbole Books, 2005.

FOSTER, David William. “À guisa de apresentação”. In: MATTOSO, Glauco. *Manual do podólatra Amador* (2ª Ed). São Paulo: All Books, 2006.

LISBOA, Emmanuel Gonçalves G. *Deus e o Diabo na Alcova: uma leitura do sonetário de Glauco Mattoso em busca das presenças poéticas de Deus e do Diabo*. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). PUC-SP, 2010.

MONTEIRO, Winnie Wouters. *Os sonetos na obra de Glauco Mattoso*. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL9Art3.pdf>> acesso em setembro de 2012.

NASCIMENTO, Rosimere Meireles. *Glauco Mattoso: um marginal erudito*. Vitória: Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal do Espírito Santo, 2002.

OLIVERIA, Solange Ribeiro de. *A literatura e as artes, hoje: o texto coprofágico*. UFMG/UFOP. <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga21/arqs/matraga21a05.pdf>> acesso em 10 de janeiro de 2012.

SILVA, Maria Aparecida L. H. da. *O des-curso Cínico: A poética de Glauco Mattoso*. Santa Catarina: Tese (Doutorado em Teoria Literária) Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

SILVA, Susana Souto. *O caleidoscópio Glauco Mattoso*. Alagoas: Tese (Doutorado em Letras e Linguística) Universidade Federal de Alagoas, 2008.

_____. *Crítica literária e heteronímia: Glauco Mattoso e Pedro Ulysses Campos*. Olho d’água, São José do Rio preto, pp. 116-125.

TELLES, Sérgio. “Nota do organizador da coleção”. In MATTOSO, Glauco. *Manual do Podólatra Amador: aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo: All Books, 2006.

Glauco Mattoso na rede:

MATTOSO, Glauco. Disponível em < <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br> > Acesso em maio de 2011.

_____. Disponível em <<http://correctororthographico.blogspot.com.br/>> Acesso em outubro de 2012.

_____. Disponível em < www.youtube.com/user/Gatinhocachorro> Acesso em novembro de 2012.

_____. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br>> Acesso em junho de 2011.

_____. Disponível em < <http://enochhaym.blogspot.com.br/2008/07/glauco-mattoso-i.html?zx=8579877ae5dd4dec>> Acesso em novembro de 2010.

_____. Disponível em < <http://novo.itaucultural.org.br/?s=glauco+mattoso>> Acesso em setembro de 2012.

_____. [Entrevista a Caio Gagliardi]. *Crítica & Companhia*, 2005. Disponível em <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/caio.htm>> acesso em 12 de maio de 2011.

_____. <http://www.roteirosonline.com.br/comentariosglauco.htm>> acesso em 10 de junho de 2011.

Bibliografia geral:

ANDRADE, Oswald de. *Revista de Antropofagia – 1ª e 2ª dentições (1928-1929)*. Edição fac-similar. São Paulo, Círculo do Livro, Abril S/A Cultural e Industrial, 1975.

ALENCAR, José de. *A pata da gazela*. São Paulo: Ática, 1984.

ARENDT, Hannah. *A condição Humana*. (Trad. Roberto Raposo) 10ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. (Trad. Baby Abrão) São Paulo: Editora Nova Cultura, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Coleção Os pensadores. (Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal) São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular da Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. (Trad. Yara Frateschi Vieira) São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 2008.

- _____. *Estética da criação verbal*. (Trad. Paulo Bezerra) São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. (Trad. Aurora Fornoni Bernardini et all). São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARROSO, Maria Veralice. *Milan Kundera: uma literatura dos paradoxos terminais da modernidade*. In XII Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba: 2011.
- BARROSO, Wilton. *Elementos para uma Epistemologia do Romance*. In Colóquio: Filosofia e literatura, 2003, São Leopoldo. Usininos.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. (Trad. Paulo Neves da Silva) São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERGSON, Henri. *O riso – Ensaio sobre a significação da comicidade*. (Trad. Ivone Castilho Benedetti) São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa Du. *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade - Lembrança de velhos*. São Paulo, SP. T.A. Editor, 1979.
- BRAS, Gérard. *Hegel e a Arte - Uma apresentação da Estética*. (Trad. Maria Luiza X. de A. Borge) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. (Trad. Jorge Bastos) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. (Trad. Waltensir Dutra) São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FABRIS, Annateresa (org). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. 2ª ed. rev. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.
- FERRAZ, Flávio Carvalho. In SACHER-MASOCH, Leopold von. *A vênus das peles*. (Trad. Saulo Krieger) São Paulo: Hedra, 2008.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 4 ed. – Curitiba: Positivo, 2009.
- FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. (Trad. Carlos Nouguè) Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GADAMER, H. G. *Verdade e Método 1*. (Trad. Flávio Paulo Meurer) Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- GALLE, Helmut. *Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica*. In *Matraga*. PPG-Letras/UERJ: 2006.

- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. (Trad. Beatriz Sidou) São Paulo: Centauro, 2003.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética I*. (Trad. de Marco Aurélio Werle – 2ª ed) São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.
- HOUAISS, Antônio. *Enciclopédia e dicionário*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1997.
- _____ e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1 ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: Ensinos das formas de arte do século XX*. (Trad. Teresa Louro Pérez) Lisboa: Edições 70, 1985.
- _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. (Trad. Ricardo Cruz) Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de juízo*. (Trad. Valério Rohden e António Marques) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- KLAXON – *Mensário de Arte Moderna*. Edição fac-similar. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1976.
- KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade – Diálogos Possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. (Trad. Teresa Bulhões) São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. (Trad. José Marcos Mariani de Macedo) São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. (Trad. Lúcia Helena França Ferraz) São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita M.G. Noronha. (Trad. Jovita M.G. Noronha e Maria Inês C. Guedes) Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LIMA, Rogério da Silva. *O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade*. Brasília: EDU/Universa, 1998.
- LONTRA, Hilda. “Introdução” in *A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Organizado por Sylvia Helena Cyntrão. Brasília: Editora UnB: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.
- MATOS, Gregório de. *Poemas satíricos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

- MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. (Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção) São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MONTESQUIEU, Charles de Secondat. *O gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- PAULINO, Itamar Rodrigues. *Um olhar sobre a degradação dos valores humanos a partir da obra “Os sonâmbulos”, de Hermann Broch*. Tese (Doutorado em Filosofia), Universidade de Brasília, Brasília: 2006.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. (Trad. Alain François) Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ROSENFELD, Denis L. *Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998)
- SACHER-MASOCH, Leopold von. *A vênus das peles*. (Trad. Saulo Krieger) São Paulo: Hedra, 2008.
- SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem*. (Trad. Alain François) São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SAMUEL, Roger. *Novo manual da teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- SANT’ANNA. Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- SILVA, Rosimara Aparecida. *Os signos da memória em Milan Kundera*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade de Brasília, Brasília: 2011.
- SCRUTON, Roger. *Kant*. Porto Alegre, L&PM, 2011.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 10ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- VENTURA, Zuenir. *1968 – O ano que não terminou*. 3ª Ed, São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

APÊNDICE A – Esclarecimento

Glauco Mattoso, desde o ano 2000, mantinha uma página pessoal na internet, hospedada pelo provedor UOL. No dia 17 de setembro de 2012, o UOL simplesmente desativou as páginas pessoais de seus usuários, causando um transtorno irreparável.

O escritor nos transmitiu, via e-mail, a seguinte nota explicativa:

Anna Paula, veja o que aconteceu. Abraço do GLAUCO

//

Communico que, em 17 de setembro de 2012, o UOL desativou, unilateralmente, todos os sites pessoais que hospedava. Da noite para o dia, portanto, perderam-se inúmeros arquivos pacientemente formatados e atualizados por meu colaborador Elson Fróes ao longo de mais de uma década, já que o endereço <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br> existia desde 2000. Caso Elson consiga recuperar e reenviar tudo que havia em backup, os novos conteúdos estarão em www.glaucomattoso.com e o endereço de e-mail continuará sendo glaucomattoso@uol.com.br até que uma alternativa mais prática e amigável me seja disponível. Estou à disposição para fornecer, via e-mail, os conteúdos avulsos que me forem solicitados. Obrigado e até um próximo encontro no ciberespaço. (grifo nosso)

//

A página do autor, com mais de 10 anos no ar, abrigava inúmeras informações, um vasto conteúdo biográfico, bem como dezenas de entrevistas transcritas; seu percurso literário desde a década de 1970; detalhes sobre a fase visual e cega do autor; imagens de publicações (capas de livros, ilustrações, etc); textos críticos sobre GM; todos os sonetos publicados, somando até setembro, mais de 5.000 disponíveis na página; dentre tantas outras informações importantes para qualquer pessoa (pesquisadora ou não) interessada em saber quem é Glauco Mattoso.

Qualquer trabalho feito sobre o escritor, datado de setembro de 2012 para trás, aponta como fonte de referência, também sua página pessoal, hoje desativada.

Por esta razão, cientes de que o link exposto em nossa bibliografia e referenciado em diversas partes da dissertação, está hoje inacessível, deixaremos na bibliografia, como fonte referencial, os sites que contemplam alguma coisa do que se encontrava na antiga página pessoal do autor, bem como o endereço informado por ele, via e-mail, e que, em breve, trará boa parte do que constava no antigo site.

O próprio autor se dispõe a esclarecer qualquer informação referente à sua obra pelo correio eletrônico: glaucomattoso@uol.com.br ou mattosog@gmail.com.

Portanto, com essa disponibilidade do escritor, deixaremos, no corpo do texto, as informações apresentadas, visto que estamos respaldados, também, em outras dissertações, teses e algumas páginas virtuais, em que nossas informações podem ser confirmadas.

Justificamos manter as referências porque nosso levantamento bibliográfico foi feito em 2011, com data de acesso entre 2009/2010/2011, período em que o site estava ativado e que se iniciaram nossas pesquisas.

Qualquer informação relevante, cuja referência esteja no site, hoje inacessível, pedimos que aguardem o acionamento da nova página: **www.glaucomattoso.com**. Ou, repetindo, entrem em contato com o próprio escritor, que se dispõe esclarecer, via e-mail, qualquer dúvida referente ao material que armazenava na página antiga, caso ele possua guardado em seu computador.