

**ACUMULAÇÃO, SABER E ERUDIÇÃO: A FORMA ÉPICA E O *JORNAL DOBRABIL*,
DE GLAUCO MATTOSO**
***ACCUMULATION, KNOWLEDGE AND ERUDITION: EPIC FORM AND THE JORNAL
DOBRABIL BY GLAUCO MATTOSO***

Gustavo Scudeller¹

Resumo: O Jornal Dobrabil (1877-1981) é talvez uma das obras mais significativas da poesia brasileira experimental dos anos 1970 e 1980. Imaginado como um jornal literário batido à máquina, fotocopiado e distribuído por correio, em que poesia e prosa se misturam a um acentuado trabalho gráfico com os tipos e a diagramação, tem como um de seus procedimentos centrais de composição a acumulação. Figura importante da tradição da poesia épica e, também, da literatura enciclopédica, ela mantém estreita relação com a erudição, a paixão pelos livros e com as aspirações da literatura por saber. No Jornal Dobrabil, recebe um tratamento variado e exaustivo, que é responsável pela impressão geral de anarquia e amontoamento que recobre toda a obra. Este trabalho procura recompor um pouco da trajetória dessa questão na teoria e na crítica literária moderna, apontando alguns caminhos preliminares de sua investigação.

Palavras-chaves: acumulação; erudição; forma enciclopédica; épica moderna; poesia brasileira

Abstract: The Jornal Dobrabil (1877-1981) is probably one of the most important works of Brazilian experimental poetry made in the 1970's and beginning of the 1980's. Planed as a literary tabloid typewritten, photocopied and sent by mail, it interweaves poetry and prose in a dense and complex graphic work with types and layout and puts accumulation at the core of its making. As an expressive rhetorical figure of epic poetry tradition - and in a more profound way, of encyclopedic literature -, accumulation has a close relation to erudition, passion for books and literature's thirst for knowledge. In Jornal Dobrabil, it receives a vast treatment, giving a general impression of anarchy, amounting and chaos. This issue intends to cover part of the trajectory of this question in modern theory and critique, pointing some ways of apprehending it in the mentioned work.

Keywords: accumulation; erudition; encyclopedic form; modern epic; Brazilian poetry

¹ Professor do Departamento de Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - EFLCH/UNIFESP-Guarulhos. E-mail: gustavoscudeller@yahoo.com.br

“O inimigo publico numero
um é o Numero Um.”
- Marx Zwei

Citação de cabeçalho do caderno
Zero Alla Izquierda, do *Jornal Dobrabil*

A acumulação é figura conhecida, de longa trajetória na história da poesia épica. Suas manifestações mais antigas remontam aos primeiros tempos do surgimento da escrita, e, também, aos períodos mais arcaicos da cultura oral. Quem quer que tenha alguma familiaridade com a poesia épica conhece a importância habitualmente atribuída a passagens como o *Catálogo das Naus*, no Canto II da *Ilíada*; à procissão dos mortos, no episódio da *nékuia*, no Canto XI da *Odisseia*; ou, então, às listas de nomes das nereidas, na *Teogonia*, de Hesíodo (cf. BRUNEL, 2003, p.203; IOMMI, 1982, p. 1). São todos lugares-comuns que se atualizam de diferentes formas, em contextos culturais e históricos também diferentes. No *Antigo Testamento*, as intermináveis genealogias de patriarcas têm aparição recorrente, sendo muito comum em livros como o *Gênesis*, ou as *Crônicas I e II*, acabando por inspirar trechos dos *Evangelhos*. Não por acaso, o que boa parte das pesquisas arqueológicas tornaram conhecido nos últimos dois séculos, com a descoberta da biblioteca do imperador assírio Assurbanipal, em 1872 (SIN-LÉQI-UNNÍNNI, 2017, p. 16, 147), ou, das tabuletas com as escritas em grego arcaico da chamada Linear B, encontradas em Pilos, por volta de 1900, é que a maior parte dos vestígios desses escritos consistia de inventários de uso comercial e administrativo, entre os quais, vez por outra, apareciam cantos, poemas e narrativas históricas, heroicas e mitológicas (IOMMI, 1982, p. 2; VENTRIS ET CHADWICK, 1959, p. 26).

Assim, sob a forma de listas, catálogos, registros, inventários, recenseamentos ou enumerações, as variadas maneiras com que a acumulação se apresenta nas obras acima mencionadas sugerem que o seu entendimento poderia fecundar de maneira algo imprevista o debate sobre poesia moderna e contemporânea, caso pudesse ser entendida um pouco para além de sua classificação mais habitual como figura retórica, por mais abrangente e flexível que possam ser as definições dos seus usos e das convenções a que estaria subordinada, nesse tipo de abordagem. Anterior à própria variedade de formas e usos que funda, a acumulação parece se apresentar, antes, como uma maneira rudimentar de classificação da experiência, baseada na força evocativa, e mesmo encantatória, da nomeação; situação que gera um problema lógico particular: como classificar uma forma

que pode ser vista como princípio de classificação de todas as formas? ² Ora, como bem sabemos, o problema da nomeação não é de abordagem simples, tendo se manifestado como um campo, ele também, muito fecundo de especulação no âmbito da filosofia da linguagem, da poética e da antropologia, nos últimos dois séculos pelo menos.³ Deixemos, portanto, provisoriamente de lado essa questão e tentemos pensar um pouco como é que a investigação sobre a acumulação aparece articulada a questões específicas da poesia moderna na crítica e na historiografia deste período, tendo como um de seus eixos de interesse a poesia épica. Se possível, vejamos também, já em meio a essa discussão, como é que o *Jornal Dobrabil*, poderia ser lido à luz desses problemas.

1. A poesia de ‘bazar’ e o surgimento das primeiras lojas de departamento

Foi sem dúvida Leo Spitzer, com seu famoso ensaio de 1945, sobre *A enumeração caótica na poesia moderna*, quem, no campo da estilística, deu o primeiro passo importante nessa possível discussão sobre a acumulação em literatura. Abordando a obra de diversos poetas como Whitman, Rilke, Claudel, Rimbaud, Rubén Darío e Neruda, Spitzer tenta refinar a posição crítica de Detlev W. Schumman, para quem parte considerável da poesia moderna seria marcada por um princípio estilístico dominante, “a enumeração heterogênea” (SPITZER, 1945, p.9). Divergindo de Schumman, Spitzer centra foco na poesia de Whitman e chega a conclusão de que, na verdade, a “caoticidade”, bem mais que a “heterogeneidade”, seria a marca dominante do uso da enumeração na poesia moderna. Isso mesmo quando esses usos continuavam a remeter a uma unidade metafísica originária, como era o caso da “democracia das coisas” e da busca de unidade com o divino na ótica neopagã de Whitman, não havendo, portanto, uma contradição

² Pierre Brunel (2003, p. 203-204), em seu breve ensaio sobre o uso poético dos catálogos, comenta: “Um estudo genético, mesmo que sumário, da literatura dita ‘infernal’, sugere que o uso do catálogo é algo primitivo, permanente, e, não obstante, variado. Sem dúvida é ilusório tentar fazer uma história literária disso. [...] Toda evocação dos mortos, toda descida aos infernos é ligada a ritos xamânicos. O poeta é como que tributário de uma clientela que fornece uma lista de nomes – aqueles dos membros da família, da tribo, e num estado mais avançado da sociedade, do Estado.” Também Jacques Derrida, num interessante capítulo da *Gramatologia* (“A guerra dos nomes próprios”, 1967), dá uma boa ideia de como o problema da acumulação pode ser discutido na proximidade com o do nome próprio, quando aborda o costume de proibição deste entre os índios nhambiquaras, a partir dos relatos feitos por Lévy-Strauss durante a época em que conviveu com eles.

³ Cf. o já mencionado ensaio de Iommi (1982, p. 1-2 e 12).

insolúvel entre unidade e desordem no corpo de sua poesia. Ao contrário disso, ela, em parte viveria dessa disjunção fundamental. Escreve Spitzer:

No que Schumann chama globalmente 'estilo enumerativo' se fundem diversos elementos, de época e procedência histórica distintas: a enumeração, velha como o mundo; a anáfora (em Werfel e Claudel), procedimento de fisionomia particularmente medieval; o assíndeto, conhecido na Antiguidade e ressuscitado pelo Renascimento e, finalmente, o que em meu artigo sobre Salinas chamei de "enumeração caótica". O *caotismo* é sem dúvida a nota moderna que Schumann não definiu com bastante clareza, embora empregue o nome de 'enumeração heterogênea'. Parece, com efeito, que é a Whitman que devemos estes catálogos do mundo moderno, desfeito em uma pulverização de coisas heterogêneas, que se integram, no entanto, em sua visão grandiosa e majestosa do Todo-Uno. Nem Rilke nem Werfel nem Claudel conhecem o vigoroso assíndeto de Whitman (e, em grau menor, de Rubén Darío) que aproxima violentamente entre si as coisas mais dispersas, o mais exótico e o mais familiar, o gigantesco e o minúsculo, a natureza e os produtos da civilização humana, como um menino que estivesse folheando o catálogo de uma grande barraca de produtos, anotando em desordem os artigos que o azar pusera sob sua vista: mas um menino que, sendo ademais sábio e poeta, extraísse poesia e pensamento de uma lista de áridas palavras; um menino genial, com o gênio verbal de um Vitor Hugo. (SPITZER, 1945, p. 25-26)

Destaco aqui as palavras finais de Spitzer: o poeta moderno surge como "um menino que [...] extraísse poesia e pensamento de uma lista de áridas palavras". Catálogo, enumeração, poesia e pensamento aparecem aí reunidos numa única fórmula. A poesia, resumida ao mínimo em seus procedimentos, aproxima-se da mera anotação das coisas; o saber do poeta converte-se na perspicácia, na capacidade de ajustar o olhar para enxergar com acuidade o que mais importa, segundo sua sensibilidade, na disposição aleatória, caótica de tudo. Comparecem igualmente a tópica por excelência da poesia romântica, a ingenuidade infantil, e um de seus poetas mais celebres, Vitor Hugo – poeta frequentemente lembrado, nesses contextos de discussão, por seus poemas de cariz épico, recolhidos, por ex., em *La Légende de siècles* (1959); comparece o choque entre a dispersão e a unidade, como característica da percepção de mundo moderna, e o esforço de aproximação violenta de coisas disparatadas entre si, como traço dominante dessa racionalidade; mas o mais importante, aparece também aí a discreta suspeita de que é um tipo particular de ordem particular que começa a preponderar por detrás da aparente desordem de tudo. Essa nova ordem é a comercial, isto é, a do mercado mundial, ainda incipiente à época de Whitman, mas que já pode ser notada com traços nítidos em seus escritos. Continua Spitzer:

Se é possível dizer que Walt Whitman introduz a enumeração em que se mesclam as coisas materiais e as abstrações, é preciso dizer também que o “estilo bazar”, em que se confundem toda classe de objetos e de seres pertencentes a uma mesma ordem de ideias, havia sido inventado já na Europa. Em Balzac, este procedimento continua espontaneamente a enumeração à Rabelais, que o célebre romancista imitou tão minuciosamente em sua juventude. (SPITZER, 1945, p. 27-28)

E ainda uma página atrás, numa nota de rodapé acrescentada ao trecho em que comenta a “lista de áridas palavras” do menino poeta, ou autor menciona:

Não há anacronismo nisto de relacionar as enumerações de Whitman – o “poeta de catálogo” (*Katalogdichter*), segundo a expressão de Eulenberg – com os grandes armazéns de artigos variados. É desde 1855, quer dizer, da data de publicação de *Leaves of grass*, que começa o enorme desenvolvimento destes bazares ocidentais, os *department stores*, produzido pela acumulação de riqueza e pela extensão do comércio e dos meios de transportes. (*ibid.*, p. 26)

Extraordinária observação, da qual Franco Moretti (1996, p. 63-67) vai se ressentir bastante por não ter sido levada às últimas consequências por Spitzer, em sua análise de Whitman. Essa divergência, e, mesmo, objeção, de Moretti, vai servir de principal argumento para a sua crítica de Whitman, numa passagem intitulada “Polifonia na América. II”, no terceiro capítulo de seu *Modern Epic*. Ali, Moretti critica em Whitman — e para isso se vale da passagem antes mencionada, de Spitzer – certa “retórica da ingenuidade” (p. 64) e “da inocência” (p. 54), que perpassando boa parte da “épica moderna” (termo com que ele designa um grupo muito específico de obras), levaria, em sua opinião, a uma neutralização ideológica das forças sociais, políticas e econômicas situadas na base das mudanças culturais que constituem o quadro histórico dessas obras. Para Moretti, essa objeção não se restringe unicamente às obras, mas mira, sobretudo, a cumplicidade da crítica que, mantendo-se muito colocada à atmosfera ideológica das obras, acaba deixando de atacar essas questões. Defende Moretti:

E se a história tão liberalmente difundida pelos textos mundiais [*world texts*] fosse precisamente a ilusão mais apropriada a uma Europa com intenções de conquistar o globo? As ‘enciclopédias andantes’ ridicularizadas por Nietzsche como grotescos rebentos de um século adoecido com história — ei-las: *Fausto*, *Ulisses*, *Cantos*, *Waste Land*... Graças a elas, o Ocidente ganhou a amplitude de visão consonante com seu novo poder mundial – ao mesmo tempo em que se mantinha a uma distância segura da crua verdade geográfica. [...] Retórica da inocência: história como metáfora da geografia.

Tenho falado destas construções, ao destacar sua utilidade social: sua função ideológica. Mas que tipo de ideologia? Quem já ouviu falar delas? Ninguém, acho, e *é por isso que são interessantes*. Pois no grande concerto da ideologia, a literatura tem suas próprias árias: frescas, irrepitíveis – jamais adivinhadas pelas ideologias a sua volta. A forma épica se mantém muito próxima, por exemplo, da ideologia do progresso, e inclusive trabalha com os mesmos ingredientes; entretanto, nunca nos deu um ‘épico do progresso’, assim como – apenas para mencionar um caso análogo – o romance francês e inglês do século XIX nunca nos deu um ‘romance do liberalismo’. Nos dois casos, a razão é a mesma: uma sociedade normalmente não tem necessidade de duplicações. Uma vez que algo já foi dito em uma linguagem, não há interesse em repeti-la no atacado numa outra linguagem (mesmo supondo – o que admito, acidentalmente – que seria possível). (MORETTI, 1996, p. 53-54).

Moretti (1996, p. 63-67) contesta, assim, a tendência recorrente na crítica — por exemplo, em A. Grossman, “The Poetics of Union in Whitman and Lincoln”, W. B. Michaels and D. E. Pease [edit.], *The American Renaissance Reconsidered*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 191-192) – de ver nos usos que Whitman faz dos catálogos uma espécie de “meio transparente, que deixaria intacta a autonomia das coisas listadas” (*ibid.*, p. 65), como se elas estivessem sendo apreendidas em si mesmas, nas suas próprias relações recíprocas. Moretti se pergunta se o uso da lista em Whitman não seria, na verdade, “uma forma” de persuasão “densa e opaca”, destinada a projetar “sua cor sobre o que quer que viesse a cair em sua órbita”. Para Moretti, portanto, não haveria nada de “neutro” nos usos do catálogo em Whitman. Antes, funcionariam como uma espécie de “módulo organizador”, uma “forma simbólica” (no sentido de Panofsky), submetendo a “variedade da América a uma voz onipresente e invariante. Uma voz, ou mais precisamente um crivo – *um olhar*” (p. 66). Ou, para pensar nos termos de Bakhtin, com que inicia o capítulo: ao lidar com Whitman, estaríamos, enfim, diante de um caso muito peculiar de monologismo. Um monologismo de fundo, porém, disfarçado, na sua superfície, de polifonia, de multiplicidade de vozes e dialogismo (p. 67).

2. A épica moderna: unicidade, fracasso e tendência enciclopédica

Mas fica faltando explicar, aqui, como é que o *Jornal Dobrabil* poderia ser lido como uma obra vinculada a esses experimentos da poesia moderna com a forma épica. E

também, que tipo de proveito uma reflexão sobre a acumulação poderia ter na sua leitura. Tentemos nos aproximar um pouco mais disso.

Em seu livro, Franco Moretti vale-se da noção de “épica moderna” para tentar classificar um grupo bem restrito de obras que, para ele, caracterizam de forma significativa a modernidade literária. Abordando criações tão diversas entre si como o *Fausto*, de Goethe, *As folhas da relva*, de Whitman, *Mob Dick*, de Melville, o *Anel dos Nibelungos*, de Wagner, o *Ulisses*, de Joyce, até chegar aos *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, Moretti lança a hipótese de que essas obras partilhariam entre si um fundo comum de ambições culturais, literárias e políticas que tornaria possível lê-las como se pertencessem a um mesmo gênero de obras modernas — ou, para ser mais exato, a um tipo de “supergênero”, como se diz na quarta capa do livro, o qual, situando-se acima ou mesmo fora das formas correntemente praticadas no período, ditaria, em parte, algumas das pretensões mais exaltadas dessa literatura. Ora, mas que características são essas?

Em primeiro lugar, Moretti considera essas obras “épicas” (1996, p. 2) por apresentarem uma série de similaridades estruturais que as ligariam a um passado distante, como nas épicas tradicionais. Por outro lado, considera-as modernas, por uma descontinuidade bem marcada em relação a essa tradição, ou seja: a tendência a dar uma *dimensão supranacional* ao espaço geográfico nelas representado. Isso justificaria, para Moretti, o uso da designação de “texto mundial” (*world text*) para esse tipo de obra; designação que, precisaria ser entendida em proximidade muito estreita com as noções de “economia mundial” (*world economy*), de Braudel e Wallerstein, e de literatura mundial (*Weltliteratur*), de Goethe.

Uma segunda característica dessas obras seria sua ambição de unicidade, isto é, a pretensão sustentada por elas de serem obras *únicas* (p.4), sem paralelos em suas respectivas culturas, e mesmo fora delas. Daí, também, sua extravagância e raridade. Dessa característica derivaria uma terceira, igualmente importante: a tendência de exigirem – e, correspondentemente, receberem – um tipo de tratamento que lhes conferiria um estatuto quase que de “obras sagradas” (*sacred texts*, p. 3) dentro de suas tradições e das instituições de pesquisa e ensino. O termo é emprestado de Frederic Jameson, que o usava para designar clássicos do modernismo como os *Cantos* e *The Waste Land*. No caso de Moretti, remete a obras de cunho monumental e de difícil leitura, normalmente muito carregadas de alusões eruditas, que, como o *Ulisses*, ou o *Finnigans Wake* de Joyce,

demandaria um contínuo e interminável trabalho exegético. De grande prestígio, tais obras “supercanônicas” (p. 3), encerrariam, no entanto, uma contradição: em geral, permaneceriam não lidas, mal lidas, ou, então, apenas parcialmente lidas. Quarta e última característica, enfim: tais obras se apresentam, inegavelmente, como obras-primas; e são assim consideradas. Mas como um tipo particular de obras-primas: pois programaticamente malogradas, fracassadas (“*flaw*”, p. 4-5). Ou seja: elas seriam a realização da ideia de uma obra-prima não realizada. Para Moretti, essa seria uma das características mais significativas desse gênero, pois revela, no cerne de sua estruturação como forma, um tipo particular de antagonismo: “a discrepância entre o desejo de totalização da épica e a realidade segmentada (*subdivide*) do mundo moderno”; tal “imperfeição dos textos mundiais”, seria justamente “o sinal” mais “seguro” de que tais obras “vivem” e estão enraizadas “na história” (p. 5).

Toda essa reflexão de Moretti sobre a épica moderna é em grande medida forjada a partir de um ensaio de Edward Mendelson, intitulado “Narrativas Enciclopédicas: de Dante a Pynchon” (*Encyclopedic Narratives: From Dante to Pynchon*), de 1977. O próprio Moretti reconhece a dívida, na introdução de seu livro. Contrariamente a Mendelson, porém, Moretti (1996, p. 4) prefere o termo “épica” à “enciclopédica”, pelas suas conotações narrativas. Já a noção de obra ou forma “enciclopédica”, o próprio Mendelson a toma de empréstimo à *Anatomia da Crítica* (1957), de Northrop Frye. Contudo, o que é decisivo notar aqui é que tanto para Moretti como para Mendelson a épica é a base de comparação para a investigação das obras modernas e contemporâneas que lhes interessa estudar, sendo que todo o trabalho reside em apontar as diferenças específicas que as separam das obras do passado. Porém, é o ensaio de Mendelson que acaba nos interessando particularmente, em razão do modo como aborda o problema da “acumulação”, na própria definição desse tipo de obra.

Como Moretti, Mendelson (1976, p. 1267) também discerne na “narrativa enciclopédia” uma série de características importantes. A principal delas, o fato de ocupar “uma posição especial em suas culturas” (p. 1267), se apresentando como uma espécie de “fulcro [...] entre o que os leitores posteriores consideram como a pré-história e a história nacional” (p. 1268). Mas com a diferença em relação à poesia épica tradicional de, em vez de colocar o foco de seu interesse no passado mítico, imemorial, mirar principalmente o aspecto ordinário e cotidiano do mundo presente. Outras características importantes: 1. o esforço dessas obras para dar uma visão completa “de todo o escopo do conhecimento e

das crenças de uma cultura nacional” ou de sua época, ao mesmo tempo em que procuram “identificar as perspectivas ideológicas a partir das quais essa cultura forma e interpreta seus conhecimentos” (p. 1269); 2. seu caráter monumental, gigantesco, por vezes, monstruoso (p. 1271-1272), não se conformado a um ou outro padrão formal de um gênero, mas dispostas a abarcar um vasto *repertório de formas narrativas* e literárias, de estilos (p. 1268); 3. uma problematização permanente das complexidades da política, isto é, da arte de governar (p. 1271); 4. o fato de serem obras “políglotas” (p. 1273), geralmente compostas em uma grande variedade de línguas; 5. a excepcional dificuldade que apresentam em integrar as figuras femininas “num nível mais cotidiano e humano do que aqueles do arquétipo e do mito” (p. 1272), por causa do caráter imperialista das culturas que representam; 6. o papel dominante que, em geral, assumem nessas obras uma figura carismática, sempre pensada como ilegal ou extralegal, um *outsider*, ou “alguém de fora das estruturas de governo ou das convenções” (p. 1273-1274), cuja energia repousa apenas em si mesmo e não pode ser transferida; e, finalmente, 7. o fato de essas obras sempre “ingressarem em suas próprias culturas a partir de uma posição de ilegalidade ou exílio” (p. 1274), opondo-se a elas.

Bem. Chega de listas de aspectos ou características. O resumo, até aqui, permite situar suficientemente o problema. É bem conhecida uma frase dita por Pound, numa entrevista dada à revista *The Paris Review* (2009, p. 75), em 1962, de que “um épico é um poema que contém história”. A fórmula, quase que rude, simplifica muito toda a problemática do tratamento do gênero na modernidade, abrindo campo para pensá-lo em sua atualidade. Mas não sem envolver, ela também, algumas complexidades de base: um poema que contém história pode ser entendido, em Português, como um poema que contém narrativa, ação, enredo; mas, também, e, principalmente, como um poema que contém aquilo que, sendo da ordem dos acontecimentos, se opõe à ficção. Mas de que forma pode chegar a fazer isso, exatamente?

3. *Jornal Dobrabil* — a acumulação de-forma

Sendo jornal, o *Dobrabil*, não é uniformemente nem predominantemente narrativa, prosa de ficção. Mas tão pouco se deixa ler como poema. “POESIA JÁ NÃO TEM

CESURA!!!” (MATTOSO, 2011) grita, em letras garrafais, a manchete do suplemento “Zero alla isquierda”, que encontramos já no verso do primeiro fascículo do jornal, na versão em livro da obra. Manchete datilografada em tipo grande, a frase, solta, assertiva e prosaica, não é nem verso nem poema propriamente. Mas, como muito do que encontramos no jornal, reflete exclusivamente sobre o próprio fazer poético, literário...

O que estamos procurando apontar aqui é que, em profunda consonância com o modo como Mendelson caracteriza a “narrativa enciclopédica”, também o *Jornal Dobrabil* tem algo, se não muito, de obra enciclopédica. Em particular, a especificidade de ser concebido como uma espécie de *repertório de formas*. Em que pese se apresentar em primeiro lugar como jornal, a imitação do tabloide é, no entanto, quase que mero pretexto para a experimentação com uma infinidade de registros e formas literárias e não literárias, que vão do soneto ao poema visual; do verso livre à colagem dadaísta; da anedota ao conto; da opinião pessoal, na seção de cartas, à recensão crítica; dos artigos de opinião, nos editoriais, à reflexão sobre o próprio fazer literário e o fazer jornalístico. Enfim, a lista poderia se prolongar até a exaustão; e demonstra o papel eminente da acumulação enquanto procedimento básico de composição da obra.

Mas não é só no plano das formas que o *Jornal Dobrabil* acumula variações. A mesma vertigem se prolonga no plano de consideração dos suportes e meios que o jornal presume ou aos quais alude em sua fatura. Há, é claro, sempre o jornal, num primeiro plano. O título e o trabalho gráfico com a página aludem a isso. Contudo, sabemos que o *JD* não é um jornal qualquer. Antes, é o resultado de um laborioso trabalho de produção artesanal. Um caso singular, se não *único* (na literatura brasileira, pelo menos) de arte tipográfica produzida inteiramente à máquina de escrever, num amontoado fulgurante de títulos, manchetes e colunas desenhadas a golpes de meio-espaco, de letras (como a minúscula “o”) e sinais, que vão compondo os pontos matriciais dos caracteres que, variados em tamanho, inclinação e tipo, constituem o trabalho gráfico deslumbrante das páginas do *Jornal*, e que *literalmente* salta à vista. Até aqui temos, portanto: a máquina de escrever, a escrita, o jornal, a arte tipográfica. Mas, também, imiscuído, um tipo peculiar de trabalho manual: o desenho ornamental à máquina⁴. Acrescentemos a isso que, ao produzir a matriz

⁴ Cf., na edição em livro de 2001, a apresentação “Uma Odisseia no meio espaço”, em que o autor relata: “Se naquele setembro de 1981 [data de lançamento da primeira versão em livro do *JD*] os grandes jornais ainda se preparavam para a aventura da computação gráfica, imagine-se 1977 [...] Jornalistas e escritores utilizavam máquinas de escrever, geralmente portáteis e manuais, isto é, não elétricas. [...] as escolas de datilografia só ensinavam a utilizar a máquina para redigir textos esteticamente apresentáveis do ponto de vista profissional. A chamada datilografia artística era um

dos fascículos do *Jornal*, primeiramente à máquina, logo depois Glauco Mattoso a fotocopiava e distribuía em mão ou por correio a um número selecionado de leitores, muitas vezes, também, eventuais colaboradores. Os nomes destes destinatários, “cujos endereços” o autor diz que ia “cadastrando e acumulando a partir de contatos anteriores” (MATTOSO, 2001, p. 2), formavam, à parte, e à sua maneira, um outro catálogo, dinâmico, sempre aberto, em permanente transformação.⁵ A própria instituição literária era inserida – ou melhor dizendo, apontada –, assim, no interior da obra, como um elo a mais nessa constelação de meios e “remediações” que constituem ao mesmo tempo o conteúdo e o espaço aberto de sua circulação.

Observando bem, a acumulação, enquanto princípio, já aparece programaticamente instalado no cerne da concepção geral do *JD*. Está ali, na divisão básica de suas seções e suplementos, na variação de heterônimos que assinam diferentes partes de texto, e na apresentação de cada fascículo sempre como a variação de um mesmo e único “número hum!!!”. Batido, reduzido e copiado em formato A4, numa única folha, basicamente o jornal se compõe da primeira página, publicada sempre na face, mais três suplementos fixos que, sem recorrência ou continuidade pré-estabelecida, se sucedem no verso. A primeira página é o *Jornal Dobrabil*, propriamente dito. Os outros três suplementos são: o *Jornal Dadarte*, o *Zero Alla Izquierda* e a *Galeria Alegria*. Como os títulos sugerem, o *Dadarte* é um espaço de experimentação e discussão sobre poesia e vanguarda; o *Zero Alla Izquierda*, um espaço de discussão sobre política; e o *Galeria alegria* (ambiguamente grafado como “gaLeria aLegria”), um espaço de discussão sobre homossexualidade e sexualidade em geral. A primeira página normalmente traz as seguintes seções recorrentes, mas não fixas:

apêndice decorativo do curso, destinado à criação de títulos ornamentais de concepção ultra-brega. No entanto, foi esse ‘tricô & crochê’ iconográfico o ponto de partida para o meu ‘pintado & bordado’ iconoclástico.” (MATTOSO, 2001, p. 1).

⁵ Ao falar de catálogo pessoal de endereços, cabe lembrar aqui o comentário de Walter Benjamin sobre como o desenvolvimento das cartotecas, no ambiente científico, vinha transtornando o papel antes conferido ao caderno e ao livro. O comentário, não por acaso, aparece em um texto sobre Mallarmé, no qual Benjamin defende a posição de que a obra de Mallarmé se matinha integralmente atada às transformações políticas e econômicas de seu tempo, apesar da proverbial pecha de nefelibata e esteticista. Salvo engano, o ensaio foi publicado, pela primeira vez no Brasil pelos concretistas, na edição que fizeram da poesia de Mallarmé. Segue o trecho, que começa com um tom premonitório, que recobre todo o texto: “Nuvens de letras-gafanhotos, que já hoje obscurecem o sol do suposto espírito aos habitantes das metrópoles, tornar-se-ão cada vez mais espessas, com a sucessão dos anos. Outras demandas do mundo dos negócios assumem o comando. A cartoteca trouxe a conquista da escrita tridimensional, contraponto surpreendente à tridimensionalidade da escrita em suas origens, como runa ou grafia nodular. (E o livro, hoje, como o atual modo de produção científica o demonstra, já é um mediador antiquado entre dois diferentes sistemas de cartoteca. Pois tudo o que é essencial encontra-se no fichário do pesquisador, que o redigiu, e o intelectual, que o estuda, assimila-o à sua própria cartoteca.)” (CAMPOS et. al., 1991, p. 194 – o texto encontra-se, hoje, também em *Rua de Mão Única*, de Benjamin, sob o título “Guardada-livros juramentado”).

“Curreio”, que é uma seção de cartas de leitores, na qual aparecem, também, notas sobre o jornal, alegadamente publicadas em revistas e publicações de prestígio do meio literário ou fora dele; o “Editorial”, em que se comenta, em prosa ou poeticamente, algum assunto político ou literário; e “Correspondentes”, sempre contendo alguma associação esdrúxula entre personalidades conhecidas de fora e de dentro do país, como, por exemplo, nesse caso, publicado no folheto da página 2: “CORRESPONDENTES: no paiz: Pedro de Lara, Mario Chamie, Adelino Moreira, Millor Fernandes, Zé Bettio; no exterior: Alfredo Stroessneer, J. P. Sartre, Pelé” (MATTOSO, 2001, f. 2). O restante, da primeira página, são textos em prosa, verso, ou, então, poemas visuais assinados pelo autor ou por algum de seus leitores, dentre os quais se destacam poemas de ocasião, ficções (contos, fábulas) e reflexões críticas sobre política, literatura, ou sobre o fazer jornalístico. Há, também, sempre permeando os espaços entre as colunas, uma coleção de citações atribuídas a autores conhecidos, e cuja graça inesperada se depreende ou do que dizem, quando relacionadas com seu autor, ou do contexto em que aparecem.

É claro que o caráter épico, por assim dizer, do *Jornal Dobrabil*, sobretudo da sua publicação em livro, que reúne todos os 50 fascículos num único volume, não decorre da narração de algum acontecimento ou feito extraordinário, digno de apreço ou memória, envolvendo personagens louváveis, como no caso das epopeias antigas. Ao contrário disso, decorre justamente do esforço de captar, num grande quadro, o aspecto multifacetado, contraditório e contingente da vida contemporânea; um tipo particular de experiência que, pelas características que lhe são próprias, não se deixa captar em nenhum quadro ou totalização definitiva. Ou seja: trata-se de um tipo de obra que, por princípio, expõe-se ao fracasso, fazendo obra do seu próprio malogro: “NOSSO MELHOR / POEMA: AQUELE QUE / ACHAREM PIOR”, dizem os títulos de abertura e fechamento do folheto 21; “AMASSABIL RASGABIL INFLAMMABIL PERMEABIL CORTABIL CARTABIL DESCARTABIL SUJABIL LIMPABIL & ATÉ MESMO LEGIBIL” é o lema que acompanha todo cabeçalho da logomarca do jornal, nas folhas de face. Ou, ainda, numa citação atribuída a Fernando Pessoa: “TODA A / OBRA / é vã, e vã /a obra toda”. Ora, o que tudo isso indica é que reencontramos aqui as características que, para Franco Moretti, constituem o antagonismo de base da épica moderna: “desejo de totalização”, de um lado; constatação da realidade fragmentada, de outro; sendo essa “imperfeição” da forma, o sinal do seu enraizamento na contingência histórica. Não por acaso, com alguma frequência, o *Jornal* – de amplas pretensões: aberto, flexível, atento à atualidade e buscando sua

inscrição no coração da situação política e cultura brasileira e internacional; daí *Dobrabil* — se referir a si mesmo como “publicação autominoritária”, “nanica”, como a indicar tanto o ridículo do empreendimento (de dar uma visão global da sua atualidade) quanto a identificação máxima com as pautas marginais e minoritárias que aborda, e que, a sua maneira, tenta radicalizar.

“O inimigo publico numero / um é o Numero Um.” — a frase, utilizada nesse artigo como epígrafe, e atribuída a Marx Zwei (um dos heterônimos do autor), comparece sempre ao lado do logotipo do suplemento *Zero Alla Izquierda*, e é ela mesma uma declaração de princípios da obra; uma marca de seu compromisso com a pluralidade. Vale lembrar, aqui, que o “Numero Um” a que alude a frase, reverbera o “numero hum!!!”, que sempre aparece ladeando as primeiras páginas do *Jornal*, como que a indicar a reiteração *ad náusea* do sempre primeiro e único fascículo. Joia do trabalho minucioso de arte de Glauco Mattoso, a frase é ela mesma uma acumulação e um tipo de arquivo, de *repertório*, pela variedade de dispositivos e camadas de significação que mobiliza. Primeiramente, é preciso notar que *não há* erro tipográfico ou de acentuação aqui. A frase (embora muito intuitivamente possa ser lida assim) não é “O inimigo p_ublico n_umero / um é o N_umero Um”, com acento em “p_ublico” e “n_umero” nas duas ocorrências. A frase aparece em vários fascículos, de regra, sem os acentos, muito embora a cópula (o verbo ser) venha sempre acentuada. Isso indica que “publico”, “numero”, na frase de Marx Zwei, devem ser lidas – também, e sobretudo – como flexões dos verbos, na primeira pessoa do presente do indicativo, isto é, como paroxítonas: o inimigo, (eu) “puBLlco”, (eu) “nuMEro”, (eu) “nuMEro um”.⁶

Ora, também nessa chave, o trocadilho pode ser interpretado de várias formas diferentes, todas significativas. Pode ser lido como uma crítica da pretensão elitista de distinção (a vontade de ser “o número um”), estranha numa sociedade imensamente diversificada, desigual e complexa, como já era a brasileira dos anos 1980. Ou, então, como uma crítica do totalitarismo, isto é, dos esforços de reduzir toda a complexidade das sociedades modernas a fórmulas simples e enrijecidas, uniformizadas, buscando enfiá-la a todo custo numa unidade abstrata, figurada no povo, na massa, na maioria, na pátria, ou

⁶ Antes que esta proposta de leitura pareça forçada e algo absurda – o que, de fato, deve mesmo parecer –, remeto o leitor a um pequeno fragmento de texto publicado no suplemento *Galeria Alegria*, que aparece no verso do folheto 3. O texto leva o título “PARA BOA FOME NÃO HÁ MAO PAO”, e traz o seguinte comentário: “Há um defeito nesta velha frase: a orthographia antiga, omitindo os acentos, às vezes acabava comendo o rabinho de todas as letras. É o caso do diphthongo ‘áo’, cujo acento agudo foi esquecido. Corrija por favor o leitor.” (Glauco Mattoso). Como se nota, o trecho aponta claramente para o fato de que tanto a ortografia anacrônica como o procedimento de eliminar acentos sob essa justificativa, ampliando a ambiguidade dos enunciados, é um procedimento de escolha do poeta.

num Estado forte. Por outro lado, valorizando-se a ausência de acentos, a frase ganha contornos ainda mais complexos: o inimigo — eu “publico”, eu “numero”, isto é, eu anuncio, eu denuncio. Este inimigo é o próprio número, o numerar (do cálculo, da contabilidade), o distinguir alguém por um número ou cifra (o “[eu] Numero Um”); ou mais exiguamente, ainda, o inimigo número um é o “[eu] puBLlco”, “eu nuMEro”, isto é, o clima de denunciamento e patrulhamento ideológico, muito acentuado no período da Ditadura.

Seria possível levar adiante as várias conotações que essas possibilidades de leitura adquirem, se pensamos que a citação sempre acompanha um suplemento do jornal voltado para questões políticas, o “zero alla isquierda”, que traz também um número no nome; e que, como anuncia seu título, é uma alusão às dificuldades de alinhamento ideológico do *Jornal* tanto com o *status quo* liberal e burguês quanto com os quadros ortodoxos da esquerda à época, com alguma força no contexto político da América Latina, desde a revolução cubana de 1959. A esse respeito, vale a pena recordar como, mesmo nessa época (de escrita do jornal, entre 1977 a 1981), as questões relacionadas à sexualidade (e mais especificamente, à homossexualidade), ou às causas consideradas de minorias (mulheres, índios, negros) permaneciam ainda relegadas a um segundo plano tanto no âmbito mais geral da opinião pública como no interior do debate de esquerda, apesar da agitação que já produziam em alguns círculos restritos. E mais que isso: é preciso notar como que, apesar dos inúmeros esforços da contracultura e da liberação sexual, a libido e o prazer (o “hum!!!” aludido na primeira página de todo fascículo do *Jornal*), continuava a ser o “inimigo Número Um!”, seja da opinião média conservadora seja da propaganda oficial da Ditadura.

4. Erudição: “o mecanismo enciclopédico do saber”

Jornalismo, tipografia, política, poesia, literatura, arte, sexualidade, cultura de massa, cultura underground, não há um só assunto, dentre os mais correntes da época, em que o *Jornal Dobrabil* não se meta, ou pelo qual não se interesse, tanto em suas formas ortodoxas quanto heterodoxas, desviantes, experimentais ou rebeldes. Aqui, a obra esbarra em praticamente todos os aspectos apontados por Mendelson como característicos da “narrativa enciclopédica”. Basta uma folheada nos fascículos do *Jornal Dobrabil*, e rápido constatamos, ali, no preenchimento e distribuição da página, bem como no aludido do título

(o Brasil): 1) a tentativa proeminente de, a partir da forma jornal, dar uma visão completa “de todo o escopo do conhecimento e das crenças de uma cultura nacional”, ao mesmo tempo em que procura “identificar as perspectivas ideológicas a partir das quais essa cultura forma e interpreta seus conhecimentos” (MENDELSON, 1976, p. 1269); 2) a tendência para o gigantesco, o monstruoso e o monumental, que se amplia e se reforça na obra, a medida que, ao incorporar registros, convenções e formas discursivas diversas vai ganhando um aspecto geral de *repertório de formas*, aspecto que encontramos na sequência atordoante dos 50 folhetos, todos preenchidos em frente verso, num empilhamento de letras, títulos e seções; 3) a problematização incansável das relações políticas (“UM PAÍS / MILITARIZADO / NÃO É UM PAÍS / CIVILIZADO”, diz um anúncio de Pedro o Podre, na folha 29; “A LITTERATURA / DE DENUNCIA / TORTURADO NO / ‘PAO DE ARARA””, debate a seção de crítica da folha de frente do fascículo 33); enfim, há ainda: 4) o fato de a obra sempre se colocar numa posição marginal, buscando ingressar na cultura de que emerge “a partir de uma posição de ilegalidade ou exílio” (“Este jornal não é um orgam de massa. Nem mesmo um orgam de imprensa. É um orgam de amasso, isto é, de sarro. O que não lhe impede gozar uma boa penetração num círculo restrito...”, diz uma nota de rodapé, da folha de face do folheto 49, sob o título: “JD – UM ORGAM DO / TAMANHO DO / SEU COCÔ”, como que a indicar a fungibilidade do interesse e a circunstância particular de leitura a que se reduz o jornal – a hora de se aliviar, no banheiro).⁷

Pode-se questionar justamente, aqui, se o *Jornal Dobrabil* tentaria dar mesmo uma ideia de “todo o escopo do conhecimento das crenças de uma cultura nacional”, já que não se limita a isso. Evidentemente, não é de “cultura nacional”, apenas, que trata a obra, muito embora esse seja o seu ponto de partida. Tampouco é a tentativa de estabelecer um quadro dos valores nacionais que o orienta. Esse ponto é sensível porque toca àquilo que podemos chamar de a matéria épica do poema. É interessante observar que, para Mendelson (1976, p. 1269), não é a tentativa de figurar o saber de uma época ou cultura de maneira exaustiva ou completa que constitui um aspecto importante da obra enciclopédica, mas seu hábito de aludir a esse todo necessariamente por “sinédoque”, ou seja, fazendo uso de uma parte do

⁷ Deixo aqui, para um outro momento, a discussão de dois outros aspectos importantíssimos do *Jornal*: o papel da mulher e do multilinguismo. São duas características de fácil constatação, mesmo a uma aproximação ligeira. Contudo, demandam trabalhos especificamente detidos nisso para discutir suas ramificações, variações e as ressonâncias que provocam na obra como um todo.

saber como metonímia do todo. Outro ponto importante observado por Mendelson é que, diferentemente da épica antiga, a narrativa enciclopédica, em termos culturais, não se restringe necessariamente a um âmbito nacional. Suas observações sobre *O arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon, são bastante esclarecedoras a esse respeito. Escreve Mendelson:

Um problema que surge ao se classificar *O arco-íris da gravidade* como uma narrativa enciclopédica é saber a que cultura nacional ele se refere. [...] O escopo internacional de Pynchon, sua atenção em relação aos cartéis e redes de comunicação que ignoram fronteiras nacionais sugere que ele deve ser o enciclopedista daquela recém-formada cultura internacional, cuja fisionomia seu livro explicitamente busca identificar. *O arco-íris da gravidade* sugere que a era contemporânea desenvolveu a primeira cultura internacional comum desde que a Europa Latina medieval se fragmentou nas culturas nacionais da Renascença. O carácter distintivo do novo internacionalismo de Pynchon é sua introdução de uma ordem baseada na informação, em dados, em vez da velha ordem construída sobre dinheiro e mercadorias comerciáveis. Alguém pergunta n' *O arco-íris da gravidade*, referindo-se à reviravolta política que o livro registra, 'Não é mesmo curioso que o mundo tenha enlouquecido, justamente quando a informação se torna o único meio de troca?' (1976, p. 1971-1972)

A era da informação, tal como Mendelson a descreve, sem dúvida gera um tipo particular de saber que tem pouco, senão nada em comum, com o saber erudito, aquele sedimentado num longo convívio com os livros. E aqui é que não poderia haver enganos, pois o *Jornal Dobrabil* dá farto testemunho de sua vinculação com essa tradição. Por exemplo, na maneira como comenta e cita uma grande variedade de obras e autores antigos, clássicos, canônicos e modernos como Sartre, Sade, Marcial, Juvenal, Catulo, Drummond, J. Cabral de Mello Neto, Flaubert, Bocage; poemas portugueses dos séculos XVII e XVIII, só pra dizer alguns. Evidentemente, esse é apenas o aspecto mais superficial da sua relação com a cultura livresca. O mais convincente sobressai da argúcia com que mostra conhecer essas obras, na maioria das vezes, destacando aspectos marginais, pouco conhecido delas; ou, então, recuperando peças antigas já esquecidas, de maneira a despertar algum novo interesse por elas, quando lidas da perspectiva dos temas mais gerais do *Jornal*. São casos particularmente interessantes disso o refinado trabalho de filólogo e tradutor dado aos dois fragmentos de poesia homossexual, destacados das *Mil e uma noites* (por ex., em "Oralismo Árabe", f. 43v); os trechos de poesia escatológicas, tomados de João Cabral de Mello Neto ("Retrato de Poeta", f. 52v) e Drummond ("Uma hora e mais outra", f. 53), mencionados anteriormente; ou, então, os dois sonetos (f. 52, um

anônimo, do séc. XVII, e outro atribuído ao Abade de Jazente, do sec. XVIII), também mencionados, que versam sobre o mesmo tema de um outro poema satírico (“Cagando estava a dama mais formosa...”), atribuído a Bocage e recriado por Glauco Mattoso. Enfim, para quem folheia os fascículos do *Jornal Dobrabil*, não é difícil perceber, é principalmente nas estripulias maneiristas que faz com a forma soneto que Glauco Mattoso demonstra maior domínio da tradição literária. São casos disso: o poema “Bilacomonia” (f. 2v), feito de uma junção de versos de Bilac com Camões; o “Spik (sic) / Tupynik” (da f. 3), espécie de soneto antropofágico; ou, então, “Um soneto de 45” (f. 26), de Millôr Fernandes, que, satirizando o estilo daquela geração, versifica a partir de palavras complicadas, aparentemente, inexistentes, num estilo muito próximo ao usado por Glauco em vários sonetos.

Mas se há uma faixa distinguível de matérias eruditas na composição do *Jornal*, predomina, no entanto, uma grande massa de textos de caráter mais prosaico, circunstancial; e, sendo jornal, há muita matéria de natureza alegadamente informativa, cotidiana, além dos resíduos de matéria pop, contracultura e subcultura *underground*. Essa matéria, é claro, não entra no jornal como tal, mas sim como matéria de elaboração poético-literária, artística. Nela, são colocadas em questão as próprias aflições da tradição literária e do saber face à onnipresença da informação, à racionalidade de mercado e à hegemonia da concepção técnico-contábil do cálculo e do número. Esse modo particular de o *Jornal Dobrabil* tratar o antigo embate entre pensamento e poesia por meio do choque deles com a enormidade de informação disponível na atualidade sobretudo como matéria de consumo aparece bem esquadrihado num fragmento do “Manifesto Escatológico”, um dos muitos – mas, talvez, o principal – que orienta a poética do *JD*. Diz o trecho:

O mecanismo do pensamento é constituído de dados enciclopédicos: a repleção do cólon sigmoide é seguida de uma invaginação deste no reto; há a abertura do esfíncter reto-sigmoidiano e evacuação sigmoidiana no reto. O peristaltismo retal envia as fezes para o esfíncter anal. Há, concomitantemente, aumento da pressão intra-abdominal por contração do diafragma e dos músculos abdominais. Comando nervoso. Reflexo: o estímulo é a distensão retal; centro: medula sacra e assoalho do quarto ventrículo; fibras motoras; parassimpáti-

co hipogástrico. Mas o reflexo pode ser controlado pela vontade.

(MATTOSO, 2001, f. 11v)

Na passagem, não só o processo de reflexão, de elaboração do pensamento — e, por contiguidade, de meditação poética por meio de imagens — é colocado no mesmo nível do processo de produção e eliminação das fezes pelo intestino, são os próprios termos do pensamento (palavras, imagens, sentenças) que são traduzidas em termos médicos, fisiológicos. Nisso, o pensamento é convertido em processo orgânico; seu produto, em fezes/obra (no sentido escatológico); mas, logo no mesmo golpe, é convertido também em “mecanismo”, portanto, assunto de ciência e conhecimento, passíveis de classificação e catalogação em “dados enciclopédicos”. Aqui, a erudição se transforma, também: ela continua livresca, mas passa, de assunto literário (poesia, narrativa), de conhecimento geral, para conhecimento científico aplicado, de domínio especializado, passível de previsão e cálculo. Mas o mistério continua ainda o mesmo: se na poética e na filosofia, ainda mal se explica porque meios a imaginação alcança uma imagem ou um pensamento; na fisiologia, todo o aparelhamento enciclopédico da ciência e da técnica explicam como o alimento é convertido em nutriente e fezes, mas não o que vem a ser esse misterioso estalo da “vontade” que, em última análise, impõe-se a todo o mecanismo reflexo dessa parte central do funcionamento do organismo. Ou, como diz a primeira colocação do manifesto: “O homem é o único animal que caga por vontade própria”.

O tom reflexivo, analítico, adotado nesse ensaio, como fica claro, não capta o essencial da acidez e do humor do *Jornal Dobrabil*. Mas o que foi discutido nos últimos parágrafos ajuda a caracterizar um pouco a relação crítica, paródica e debochada que a obras estabelece com a erudição, principalmente, enquanto pode ser entendida como uma forma particular de acumulação do saber, seja ela letrada, isto é, baseada na sedimentação de uma cultura colhida nos livros, seja técnico-científica, de natureza especializada, — formada, sim, a partir da leitura, também —, mas, sobretudo pela acumulação de um conhecimento sistemático, de caráter experimental.

Uma passagem da apresentação da segunda edição do *Jornal Dobrabil* em livro, escrita por Glauco Mattoso, dá bem a dimensão desse embate da sua poesia com o saber e a erudição:

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 semianalfabeto 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.... (MATTOSO, 2001, f. 4)

É interessante notar o sentido que alguns termos adquirem nessa passagem. Erudição, como de hábito, não significa aí um amadurecimento demorado de um número volumoso de leituras, nem um conjunto de conhecimentos filológicos de textos do passado, mas, antes, uma prática poética-literária inteiramente enraizada no presente e em sintonia com os programas modernistas e neovanguardistas da poesia brasileira do século XX, ou seja: erudição = “pesquisa estética, na área da criação ou da crítica”. Diferentemente dos poetas do concretismo, porém, Glauco Mattoso não concebe a “pesquisa estética”, logo, a invenção e a história literária, sob a perspectiva do “avanço”, do progresso. Segundo o trecho deixa entender, para Glauco, a criação e a novidade são possíveis, acontecem, mas muito mais dentro da relação de autores e leitores com um repertório conhecido e considerado relevante (as “obras de referência” e “os catálogos”, tal como se dispõem num determinado contexto) do que propriamente por força de uma marcha da história. Nesse conjunto de relações, mesmo o esquecimento ou a ignorância do público acabam constituindo um fator de novidade, surpresa, originalidade. Mas aqui fica a nota crítica do comentário: num país de “semianalfabetos”, a “erudição”, que, aparentemente é presumida como algo desejável, e a “pesquisa estética” convertem-se em “elitismo”, forma de distinção social, e não em formação de um repertório comum, acessível ao conjunto mais amplo de leitores, ainda que formado apenas de interessados.

Aparentemente, essa mesma discussão aparece retomada e reformulada em outro contexto, num trecho de uma carta, assinada por Glauco, e reproduzida na seção “Zero alla a izquierda”, sob o título “¿metaphysica?”. A carta, conforme indica o folheto do *Jornal*, teria sido enviada ao jornal *Movimento*, em 11-11-77, aparentemente, depois de o jornal ter tido problemas com a censura, — isso se não foram sérios problemas com a censura, pois o trecho da carta menciona, de passagem, o caso de Jorge Defensor Vieira, um preso comum, que teria sido reduzido à invalidez pelos torturadores da “Metropol” (a polícia metropolitana, imagina-se) de Belo Horizonte. A carta discute os inúmeros expedientes adotados pelo regime, pela grande imprensa e pela polícia para perseguir, violentar e punir

a oposição sem deixar lastros, dando caráter de normalidade a vida social e política no país. E o eixo da discussão parece ser a contestação, por parte de Glauco, da estratégia de confronto direto ao regime como única possível. Aqui, seguem os dois trechos da carta – o primeiro, apresentado sem título; o segundo, sob o título “¿metaphysica?”:

Cês estão querendo o quê? Lógica? Ética? Estética? Psicologia? Razão? Afinal, tem algo que surpreenda nessas ‘agressões’? Será que o caso de vocês não tem algo a ver com outros espantos de rotina? Vejam, por exemplo, o SUPLEMENTO DA TRIBUNA, onde aparece todo truncado um conto que saiu sem cortes em outro órgão. Ou o caso do Defensor: primeiro o governador manda apurar as denúncias e depois fica resolvido que o cara caiu do muro. E assim por diante. Um atropelou-se ao fugir, outro foi suicidado no quartel. [...]

Agora pergunto eu. Pra que serve o intelectual? O professor, o escritor, o jornalista? Vocês, por que continuam editando um periódico censurado e boicotado, se ainda por cima levam prejuízo? [...] Não é dar murro em ponta de faca e ainda por cima dar cordas para se enforcar? [...] Quem vocês pensam que lê e entende essa imprensa? A censura? Mas se nem a esta, que os lê na marra, cês conseguem ‘doutrinar’, como esperam esclarecer o povo? É verdade que o povo não é tão analfabeto como os censores, mas nunca será tão letrado pra entender o que é ‘constituente’, ‘anistia’, ‘neo-autênticos’... Digamos que o público leitor de MOVIMENTO não é exatamente o mesmo de O DIA. Então já temos uma resposta. O intelectual serve pra dar recado pra outro intelectual. O povo serve pra gritar (gol no maraca, lógico) e para dar palpite (na loteca, evidente). (MATTOSO, 2001, f. 44v)

Ficam aí bem delineados os impasses enfrentados pelos intelectuais e militantes diante dos seus projetos de participação política e esclarecimento das massas. Como fazê-lo, apelando exclusivamente a uma tradição letrada, ao mesmo tempo em que se dirigem a uma vasta maioria “semianalfabeta” que, mesmo no melhor dos casos possíveis, não estaria em sintonia, ou pelo menos disposta a se aprofundar o suficiente nos termos do debate da época? “O povo serve pra gritar (gol no maraca, lógico) e para dar palpite (na loteca, evidente)” — a colocação, ríspida, pode se dizer com justiça mesmo esnobe, elitista, expõe o isolamento e a alienação das camadas mais cultas e politizadas do país à época, as quais, longe de buscar uma aproximação com as camadas mais pobres e pouco escolarizadas da sociedade, num esforço de aprofundamento do diálogo com o que elas mais desejam ou precisam, antes, preferem se manter inarredáveis no patamar social superior em que julgam se situar, a espera de que “o povo” comece a marchar espontaneamente em direção delas, apropriando-se dos meios que constituem seu privilégio e distinção: a cultura, as letras, a conscientização política. Mas, claro, isso sem

se perguntar, também, se, uma vez essas massas se apossando desses saberes e desses lugares, ou, simplesmente reivindicado autoridade e poder sobre eles, se elas, as camadas cultas e politizadas, estariam dispostas a ceder ou perder espaço, para entregar o protagonismo ao “povo”.

5. O fim do fim... que não acaba nunca...

Haveria muito ainda o que dizer sobre acumulação, erudição e saber no *Jornal Dobrabil*, abordando de forma mais detalhada o efeito de empilhamento produzido na própria dimensão gráfica da obra. Por exemplo, discutindo em detalhes o folheto da página 40, que, composto de um amontoado de fragmentos de títulos, em tipos grandes, se apresenta como uma espécie de índice para os demais folhetos do livro. Ou, então, analisando mais demoradamente o grande poema “Axioma”, assinado por Joaquim Douglas e Pedro o Podre, da página 6, no qual se lê, em letras garrafais, uma advertência quanto ao uso de formas variadas de letras e tamanhos diferentes numa mesma página de jornal: o risco, diz a nota, seria a ilegibilidade, a confusão, o ridículo — todos efeitos programaticamente buscados pelo *Jornal*. Também seria interessante discutir, ainda, a página do folheto 9, que traz o título “*When a dog bites a man*”, rebatido como “*When a man bites a dog*”, em seu rodapé. A página, toda preenchida com manchetes corriqueiras noticiando índices da lastimável situação social, política e econômica da época (como, por ex., “predial aumenta 30%”, “Arena explicará alta do custo de vida”, “Falta açúcar e feijão preto / sobe de preço”), é uma constatação bastante sardônica de que a única e reiterada novidade, em termos políticos e econômicos, no Brasil, é nunca haver novidades.

Deixo, porém, essas considerações para outra circunstância. O que pretendia, por ora, era apenas pontuar alguns dos aspectos mais salientes dessas relações entre acumulação, erudição e saber no *Jornal Dobrabil*, lendo-o dentro das questões que emergem da sua aproximação com algumas experiências modernas e contemporâneas com a forma épica. Se não o fiz a contento, ou se o fiz de forma muito precipitada, ligeira, creio, pelo menos, ter dado algumas indicações iniciais, a partir de onde o trabalho possa começar a ser feito.

REFERÊNCIAS

- BRUNEL, Pierre. Le catalogue. In: ____; *Mythopoétique des genres*. Paris: PUF, 2003.
- CAMPOS, Augusto et. al. *Mallarmé*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- IOMMI M., Godofredo. Sentido poético de la cólera. Valparaíso: Instituto de Arte UCV, 1982.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 6ª ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.
- MATTOSO, Glauco. *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- MENDELSON, Edward. Encyclopedic Narrative: from Dante to Pynchon. *MLN*, v. 91, n. 6, Comparative Literature, Dec., 1976, pp. 1267-1275
- MORETTI, Franco. *Modern Epic: the World-System from Goethe to García Márquez*. Trans. Quintin Hoare. London, New York: Verso, 1996.
- SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgamesh*. Tradução do Acádio, introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- SPITZER, Leo. *La enumeración caótica: en la poesía moderna*. Trad. Raimundo Lida, Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora "Coni", 1945.
- The Paris review interviews - IV*. With an introduction by Salman Rushdie. 3 ed. New York: Picador, 2009. p. 49-78.
- VENTRIS, Michael et. CHADWICK, John. *Documents in Mycenaean Greek*. Cambridge: University Press, 1959.

Recebido em: 16 novembro de 2018

Aceito em: 20 dezembro de 2018