

EU ESCOLHO A MERDA: O MODERNISMO COPROFÁGICO DE GLAUCO MATTOSO

I CHOOSE SHIT: THE COPROPHAGIC MODERNISM OF GLAUCO MATTOSO

Ana Paula Aparecida Caixeta¹

RESUMO: Marcado por um desenvolvimento cultural e de arte de vanguarda, o século XX é tido como um período histórico de representações estéticas e confrontos éticos, especialmente por ter sido o palco de duas grandes guerras. Nas primeiras décadas, o cenário artístico brasileiro, atento às experimentações de linguagens plurais, construiria um espaço de atitudes estéticas que consolidaram sua história da arte e da literatura. O Modernismo brasileiro, décadas depois de sua estratégia cultural em 1922, fez emergir um de seus filhos mais dissonantes: Glauco Mattoso (1951-). Assumidamente o “*enfant terrible* de Oswald de Andrade” (MATTOSO, 2001, p. 4), o artista paulistano circulou junto aos marginais setentistas e ocupou lugar de relevância com a complexidade poética do *Jornal Dobrabil*. Considerando sua trajetória escatológica junto à arte brasileira entre 1970 e 1980, este texto intenciona discutir o projeto estético de Glauco Mattoso, observado a partir da releitura que o autor faz da antropofagia oswaldiana: a coprofagia.

PALAVRAS-CHAVE: Glauco Mattoso; Modernismo; Projeto estético; Coprofagia.

ABSTRACT: Marked by a cultural development and an avant-garde art, the 20th century is seen as a historical period of aesthetic representations and ethical confrontations, especially for being the stage of two major wars. In the first decades, the Brazilian art scene, attentive to the experimentation of plural languages, would build a space of aesthetic attitudes that consolidated its history of art and literature. The Brazilian Modernism, decades after its cultural strategy in 1922, gave rise to one of its most dissonant children: Glauco Mattoso (1951). Admittedly the “*enfant terrible* of Oswald de Andrade” (MATTOSO, 2001, p. 4), the Brazilian artist from São Paulo circulated with the marginalized seventies and occupied a place of relevance with the poetic complexity of the so-called *Jornal Dobrabil*. Considering his eschatological trajectory with Brazilian art between 1970 and 1980, this paper aims to discuss the aesthetic project of Glauco Mattoso observed from the author's reinterpretation of Oswaldian anthropophagy: the coprophagy.

KEYWORDS: Glauco Mattoso; Modernism; Aesthetic Project; Coprophagia.

¹ Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – Brasil. Professora Adjunta da Universidade de Brasília – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4923-8744>. E-mail: caixetaanapaula@yahoo.com.br.

1. INTRODUÇÃO

Aquilo que antecede um tempo, enquanto ideia e comportamento, interfere na cultura e arte de um grupo bem como nas ações e escolhas estéticas de um artista. As Vanguardas Europeias, tal como nos apresenta Teles (2009), não só se tornaram objetos de correspondências artísticas como desencadearam gestos estéticos que deram abertura ao movimento modernista brasileiro, embora com lacunas históricas que suprimiram a força e influência direta de alguns movimentos, como o Futurismo, por exemplo (TELES, 2009).

A virada do século XIX para o século XX não se destaca somente pelas expectativas de progresso, industrialização ou pelo advento de mídias visuais, como a fotografia e, posteriormente, o cinema. O Ocidente, culturalmente abalado por um anúncio do fim da metafísica e da decadência humana (NIETZSCHE, 2017), passa a protagonizar um contexto cultural de valores em modificação ou degradação, cujas expectativas a respeito de vida, morte, bem e mal são reverberadas na arte sob forte influência de correntes filosóficas e artísticas. Seja pelo esforço em se distanciar dos idealistas alemães, tal como Friedrich Nietzsche; ou Sigmund Freud, por sua atenção ao comportamento conservador e subjetivo vienense e sua aplicação mitológica como metáfora interpretativa do inconsciente humano; o que marcará a virada de século será, especialmente, a força estética que contornou a cultura artística e filosófica da época. Das experiências literárias baudelairianas às rupturas estéticas, as vanguardas europeias passam a conceber uma nova ordem criativa: fragmentação, desordem e inovação.

A correspondência desse novo cenário cultural com as manifestações artísticas no Brasil foi mediada por artistas em suas experiências culturais na Europa. Dados os vestígios de aculturação, a história do modernismo brasileiro

elege um cenário híbrido, de retorno às origens nacionalistas, com ênfase aos aspectos históricos, culturais e artísticos, anunciando um comportamento autônomo de criação, crítica e recepção. Além do que a breve história manualesca nos diz a respeito do Modernismo brasileiro, as questões estéticas alavancadas naquele momento não deixaram de ecoar as profundas questões filosóficas que acompanhavam o sujeito ocidental do início do século.

Hermann Broch, em *Espírito e espírito de época* (2014), abre uma discussão importante a respeito da decadência dos valores humanos, salientada pela primeira grande guerra, cuja cultura da modernidade vê-se desorientada em face da dissolução iminente ante à pergunta: “O que podemos fazer?” (BROCH, 2014, p.9). O que o filósofo austríaco nos chama atenção diz respeito aos novos valores que constituirão a arte e a cultura ocidental, cujo confronto ético e estético norteará um sintoma da modernidade: a ânsia por novos valores humanos.

Àquilo a que se atenta Broch (2014) ecoa, de algum modo, numa forma de compreensão a respeito do Modernismo brasileiro, em especial, quando voltamos nossos olhos para as relações entre os aspectos da modernidade e a decadência da cultura ocidental, os cânones e a busca por uma mistura de elementos híbridos como forma de brasilidade (FRABRIS, 2010). Nesse sentido, o que este texto pretende chamar atenção, diante à contextualização acima, diz respeito ao lugar ocupado pela figura do poeta Glauco Mattoso em um modernismo reverberado na segunda metade do século XX – período marcado pela emergência de uma cultura marginal e de novas formas da arte, como o concretismo e a recepção da *mail art* no Brasil. Busca-se, aqui, pensar em como o projeto estético do escritor paulistano permite uma reflexão acerca de questões do sujeito moderno em face da condição humana, ecoadas nesse período. Essas questões dizem respeito às escolhas estéticas do autor, em especial, sua escolha pela escrita coprofágica – uma temática assumidamente atrelada à merda, ao sexo sujo, à podolatria e à tortura –, cujo destaque dado à

merda salienta um lugar de discussão necessário ao sujeito. Chama-nos atenção, portanto, como as obras de Mattoso, recortadas entre 1970 e 1980, possibilitam construir uma crítica à arte apaziguadora de sentidos e de fácil fruição como um agente de confronto ético e estético (BROCH, 2014). Na conjuntura, Mattoso assume um protagonismo não só de aglutinador do modernismo, mas de contrariador de instâncias estéticas, por colocá-las em um estado de rebaixamento, para, então, destacá-las como primazia.

2. APRESENTANDO O COPRÓFAGO

A marginalidade impressa na figura de Glauco Mattoso é controversa. Considerado um escritor de vasta erudição, não só por sua formação em biblioteconomia e letras, mas por seu profícuo envolvimento com uma tradição literária de origem portuguesa, inglesa, francesa e brasileira, sua escrita ocupa um lugar à margem da grande circulação editorial, mas paradoxalmente está em um campo de erudição e intelectualidade. Sua trajetória literária é marcada por vestígios que precisam ser garimpados: ou em sua pouca fortuna crítica ou nos poucos exemplares distribuídos daquilo que publicou.

Compulsivo literato, em 2021, Mattoso já ultrapassou tranquilamente a marca de 70 livros publicados, em formato impresso e digital (e-books produzidos a partir de 2020)², o que dificulta qualquer levantamento certo de seu conjunto de obra. Longe de conseguir elencar sua bibliografia neste artigo, aqui, serão indicadas as produções que marcam a inserção de Mattoso na literatura entre 1970 e 1980. Em especial, serão trazidas brevemente as obras³ *Jornal Dobrabil* (1981/2001); *O que é poesia marginal* (1981), *Revista*

² Neste link estão disponíveis gratuitamente as últimas publicações de Mattoso. Também se pode encontrar alguns títulos já esgotados. <https://issuu.com/ed.casadeferreiro>

³ Sabe-se da ousadia em indicar 8 obras literárias como corpus para o desenvolvimento reflexivo do artigo. Entretanto, o mapeamento feito servirá de fio condutor para o que trazem em comum: o elemento coprofágico.

Dedo Mingo, Memórias de um pueteiro e Línguas na papa, publicados em 1982; *Calvário dos Carecas* (1985); *O que é tortura* (1986) e *Manual do pedólatra amador* (1986). Em comum, essas 8 publicações traçam um eixo que depõe em favor de uma poética centrada na temática da merda, conduzida por uma estética⁴ coprofágica. As produções acima enumeradas marcam as primeiras duas décadas do autor e fortalecem uma escrita escatológica que está inserida na transgressão de seus versos, na crueza e ironia de sua narrativa e ensaios e no seu envolvimento com o concretismo brasileiro. Sua liberdade de apropriação e confronto com os vestígios iluministas abarcam substancialmente o lugar da criação modernista como um lugar despersonalizado, uma vez que quaisquer instâncias enunciativas poderão sobrepor ou assumir um discurso em detrimento de outro, como no caso do heterônimo Pedro o Podre: “Cogito ergo cago/ “sofrendo de diarrhéa cerebral” (PODRE in MATTOSO, 2001, p.11).

Quem pensa não caga
o livre arbitrio
é prisão de ventre
sou um ser determinista
o que eu penso não é meu
como a merda que cago
faço tudo que quero
e lavo minhas mãos
porque no fundo no duro
quero não querer

⁴ Embora o artigo traga os termos “estética” e “poética”, não caberá aqui um desdobramento a respeito das diferenças conceituais de ambos. Entretanto, é preciso esclarecer que o que denota essa diferença desdobrada ao longo do texto parte da reflexão de Luigi Pareyson (1984), quando diz que, enquanto a estética é de ordem filosófica e especulativa, a poética configura um caráter normativo sem interesse na universalidade. Ao falar de estética coprofágica, este texto compreende o poder filosófico emanado a partir da discussão a respeito da “merda”, conduzido poeticamente por Glauco Mattoso, capaz de abarcar temas universais – especialmente por estarem ligados às questões da condição humana, como o corpo.

mas deus é do contra
sou prisioneiro da privada
privado do meu pensamento
(Pedro o Podre, heterônimo de Glauco Mattoso, 2001, p.11).

Em meados de 1970, Mattoso já se insere no cenário artístico atento à poesia de circulação por meio da escrita em folhetins e distribuição independente – algo consolidado pelo *Jornal Dobrabil*. No *Manual do pedólatra amador*, primeira versão publicada em 1986 e revisada em 2006 com alteração no título (de pedólatra para podólatra), têm-se elementos de caráter autobiográfico que parecem querer contribuir com o histórico do poeta, dando-nos rastros de sua colaboração em jornais e revistas alternativas – o que pode ser comprovado, a exemplo, ao se vasculhar a *Chiclete com Banana*⁵ e *O Pasquim*⁶. Entretanto, ironizada pelo próprio autor, que debocha do leitor que acredita no que lê (MATTOSO, 2006), essa “autobiografia fake” (MATTOSO, 2001, p. 3) também nos apresenta vestígios biográficos da inserção de Mattoso no cenário literário marginal da década de 1970.

A começar pelo *Jornal Dobrabil*, obra de maior visibilidade do poeta e conexão explícita com os traços modernistas impressos nas estéticas da *Revista de Antropofagia* e *Klaxon*, abre o percurso do escritor como o “*enfant terrible*” de Oswald de Andrade (MATTOSO, 2001). Não só por sua releitura coprofágica da antropofagia, mas por retomar, via material de característica periódica, um espaço de conexões literárias, colaborações e manifestos. Mais do que isso, Mattoso confronta o estatuto oswaldiano a partir do momento que se coloca em posição de recolhimento dos restos deixados pela deglutição antropofágica. Restos estes que ganham forma por meio de uma literatura de mictório e palavras chulas.

⁵Acervo disponível aqui: <http://leitordegibi.blogspot.com/2017/09/antologia-chiclete-com-banana.html>

⁶ Acervo disponível aqui: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/>

O prefácio do *Jornal Dobrabil*, segunda impressão (2001), foi elaborado por Augusto de Campos, marcando mais uma semelhança à introdução da *Revista de Antropofagia*⁷ (1975). Nesta, Campos anuncia *Klaxon* e *Revista de Antropofagia* como periódicos “revolucionários do nosso Modernismo” (1975, p.1), destacando os aspectos gráficos da primeira e a superação de tendências da segunda. As características de ambas as revistas modernistas estão comprometidas, cada uma a seu modo, com as irreverências do espírito antropofágico. A respeito do *Dobrabil* e encantado com subversão de Mattoso, Campos dirá no “prefácio”: “...o JD me diverte/delicia/choca/e às vezes aterroriza/será dizer pouco?” (CAMPOS in MATTOSO, 2001, p.7)

Com uma estética visual própria, o *Jornal Dobrabil* traz o *dactylograffiti* como o gesto de confecção visual dos poemas, glosas, sonetos, manifestos, títulos e desenhos que compõem o complexo conteúdo de cada edição número “hum” do jornal, sem deixar de lado o teor de rebaixamento: “O poeta que é poeta vinte e quatro horas por dia faz na cama o mesmo que faz no papel” (MATTOSO, 2001, p.20).

Movimentado por interlocuções entre nomes da literatura e heterônimos criados pelo autor, o caráter de apropriação sobrepõe o invólucro da autoria, cujas assinaturas, para um leitor atento, perdem o valor pessoal e ganham um valor estético. A utilização da distribuição por correspondência revela a atenção do autor às manifestações e subversões estéticas da época a fim de driblar o Regime Ditatorial, como o caso da Arte Postal: grande exemplo de aglutinação estética da *Mail Art*, uma vez que, no Brasil, o movimento ganha envergadura própria, cuja circulação contrariava os silenciamentos provenientes da Ditadura.

Ainda em confluência com características das duas revistas modernistas, o *Dobrabil* também traz uma sessão de cartas, a “Correio”, a fim de dinamizar o

⁷ Circulou entre 1928 e 1929, em duas edições.

gesto de interlocução entre remetente⁸ e destinatário, cujos comentários criados por heterônimos de Mattoso ora criticam ora elogiam o material que indica ter em mãos. O arremate da retomada estética intencional às revistas modernistas está na compilação dos folhetins do *Jornal Dobrabil* transformada em edição fac-similar de luxo, tal e qual *Klaxon* e *Revista de Antropofagia*.

Em sequência à edição do *Jornal Dobrabil* de 1981, Mattoso amplia seu movimento intertextual e dá luz à *Revista Dedo Mingo* (1982a), suplemento do *Jornal Dobrabil* identificado como retorno à paródia feita ao *Jornal do Brasil* e sua *Revista de Domingo*. A *Revista Dedo Mingo*, além de alguns dactylogrammas⁹ já publicados no *Jornal Dobrabil*, também traz algumas ilustrações de autoria anônima, cujo teor visual remonta o universo fetichista e escarnecedor já explorado por Mattoso no folhetim e posteriormente fortalecido em seus sonetos e demais obras. Com elementos que destacam questões de rebaixamento do corpo e excrementos, sustentando o que Steven Butterman (2005) observará como parte de uma antiestética: “...eu afirmo que [o artista] é um produtor de coisas fedidas.” (MATTOSO, 1982a, p.13)

Línguas na papa (1982b) e *Memórias de um pueteiro* (1982c), duas publicações raras, não se afastam das características jocosas presentes em *Jornal Dobrabil* e reforçam temas homoeróticos e fetichistas, satirizados pela escrita poética e materializados por uma linguagem coprofágica.

eu mordo
tu mastigas
ele engole
nós digerimos
vós cagais

⁸ Mattoso distribuía, via correspondência à destinatários específicos, cada número de seu folhetim (todos chamados de número “hum”). (MATTOSO, 2001)

⁹ Termo cunhado por Augusto de Campos a respeito da estética visual da escrita do *Jornal Dobrabil* (MATTOSO, 2001)

eles policiam
(MATTOSO, 1982b, p. 11).

A obra de quase todos os escritores famosos é como uma cagada: os primeiros a sair são os maiores, e são obrados com mais esforço.”
(MATTOSO, 1982c, p. 27).

Em *Línguas na Papa*, observa-se um caráter visual de destaque, com grande influência do concretismo brasileiro, cujos poemas são trazidos do *Jornal Dobrabil*. A capa desta publicação trata-se, também, de uma ilustração sem indicação de autoria, cujo traço é possível de se identificar como o mesmo das ilustrações¹⁰ de capa do *Jornal Dobrabil*, *Revista Dedo Mingo* e *Memórias de um pueteiro*. O que chama atenção nas imagens de capa diz respeito aos signos visuais que elas trazem: figura da genitália masculina e um ou mais homens em caráter de desejo e submissão ou algum ato sexual com representação do esmegma. Ainda sobre essas publicações, *Memórias de um pueteiro* se destaca, não só por retomar intertextos do *Jornal Dobrabil*, mas também por evocar uma escrita imperativa, semelhante ao caráter de manifesto, porém, reduzida a breves aforismos, cujo teor não perde a jocosidade: “O melhor poema não é o desclassificado pela crítica, nem o proibido pela censura, nem tampouco o desconhecido pelo público. O melhor poema é o repudiado pelo autor.” (MATTOSO, 1982c, p.21). O que é repudiado é também o que é excretado.

Já os três ensaios do autor, *O que é poesia marginal* (1981), *O calvário dos carecas: história do trote estudantil* (1985) e *O que é tortura* (1986b) fazem jus ao aceno crítico de Mattoso. O primeiro destes destaca-se não só por fazer parte da didática e relevante coleção da Editora Brasiliense, como discute a poesia

¹⁰ Segundo o próprio Mattoso, em conversa por e-mail, tratam-se de imagens “pirateadas” que o autor trouxe em uma viagem feita aos EUA.

marginal oriunda de correntes vanguardistas importantes, como o movimento pornô, o concretismo e poema-processo (MATTOSO, 1981).

Em quaisquer dos casos, as implicações são as mesmas. Enquanto atraem a atenção do público, os poetas vão curtindo todos os rótulos que lhes forem imputados, a pretexto de se posicionarem contra os mesmos e de repudiá-los na primeira oportunidade. (MATTOSO, 1981, p. 80).

O Calvário dos carecas (1985) e *O que é tortura* (1986b) foram escritos com uma irreverência oposta à delicadeza do tema tortura. O primeiro traz à cena uma discussão sobre do trote estudantil e suas perspectivas históricas calcadas em um sadismo oportunista (MATTOSO, 1985). O segundo, convoca o leitor para o lugar do torturado a fim de compreender o que de fato é tortura, numa postura assumidamente estética (MATTOSO, 1986b). “Concluímos assim que a tortura pode ser definida como todo sofrimento a que uma pessoa é submetida por outra, desde que de propósito da segunda e contra vontade da primeira.” (MATTOSO, 1986b, p. 29)

A questão é a seguinte: de um lado, os estudiosos subestimam o sadismo como motivação maior; do outro, consideram tortura sexual não apenas às ‘partes pudendas’ da vítima, independentemente do orgasmo do carrasco. (MATTOSO, 1986b, p. 33).

Cada veterano ‘escala’ seu calouro e escala uma mesa onde fica sentado com os pés a baloiçar pendentes. Quando todos os veteranos estão acomodados na mesa, é dado o sinal e, ao som duma fita de samba ou rockzinho, os calouros começam a disputar no chão para ver quem descalça mais rápido os dois pés do seu veterano. (MATTOSO, 1985, p. 103).

A escolha de Mattoso em lidar com o tema tortura, não só nas obras acima trazidas, mas em seu conjunto de obra, corroboram com o que o autor

chamará de “deshumanismo”: uma sociedade cujo sistema de valores é oposto ao comportamento desumano de intolerância e crueldade.

Como dito anteriormente, em 1986 Mattoso lança *O manual do pedólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés*. Livro anunciado, naquela época, como uma autobiografia, trouxe em sua narrativa histórias sexuais que perpassaram a vida de Glauquinho, o protagonista, desde sua infância à fase adulta; da escola à criação do *Jornal Dobrabil*, entrecortada por excertos de obras literárias, cuja temática coadunavam com o tema podolatria. Revisada em 2006, a narrativa ganha um novo capítulo e reforça a possibilidade de uma autoficção¹¹: seja pela homonímia representada pelo protagonista, seja pelo jogo estético que permite observar a supressão do nome de batismo de Glauco Mattoso, que é Pedro José Ferreira da Silva. Na história, a personagem é chamada de Glauco desde a infância, diferente da vida fora do espaço literário de Pedro José, que cunha seu nome artístico de Glauco Mattoso devido à doença que o levou à cegueira definitiva, aos 40 anos. Pelo efeito de credibilidade provocado no leitor ao trazer como pontos fecundos da personalidade do protagonista o glaucoma, a cegueira, a sexualidade e, em especial, o fetiche por pés – elementos fortemente assumidos na vida pública do escritor Glauco Mattoso¹² – é que se constrói um pacto autobiográfico frágil, contrariando a veracidade do gesto de leitura proposto por Lejeune (2014). O jogo verossímil entre autoria, autobiografia e ficção tece uma teia interpretativa em que o próprio autor alerta: “Nas memórias se viaja” (MATTOSO, 1986a, 171).

O destaque dado a essa narrativa quanto ao constructo de um projeto estético figurado pela coprofagia diz respeito a dois pontos: o primeiro é o fato de que, para lidar com discursos espinhosos do corpo, da sexualidade, do desejo

¹¹ Autor, 2016.

¹² As adjetivações em torno da figura pública do poeta, especialmente a de fetichista, são reforçadas em suas entrevistas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=APavu7e4dug>>

e dos excrementos, Mattoso assume, na narrativa, sua figura pública de poeta: uma figura despersonalizada da pessoa privada do autor, a partir do heterônimo Glauco Mattoso, que é quem assume intra e extra-literariamente as mais desconcertantes narrativas a respeito do gosto por elementos que causam repulsa, como o chulé, frieira, secreções da genitália masculina etc. O segundo ponto diz respeito à construção irônica de uma narrativa em primeira pessoa como fortalecimento de um discurso legitimador sobre si enquanto poeta fescenino e escatológico.

Punheta, no meu caso, é modo de dizer. Na verdade, nunca me excitei batendo com a mão [...]

Inexperiente, não fiz movimentos pra frente e pra trás, mas pros lados, rebolando. Pude sentir nitidamente as primeiras gotas escorregando devagarinho pela uretra, uma cócega interna muito melhor que mijar quando a gente tá apertado. Abafei os gemidos metendo a boca no sapato. (MATTOSO, 1986a, p. 22-23).

Interligadas pela crueza das temáticas que encenam cada uma das publicações mencionadas, o nascimento destes trabalhos reforça o início de um projeto estético anunciado ainda no *Jornal Dobrabil*, quando questões relacionadas ao humano, ao sexo e aos excrementos do corpo ganham uma envergadura literária manejada pela irreverência do poeta. Assumindo um lugar de heteronímia, apropriação, erudição e, especialmente, transgressão, Glauco Mattoso constrói uma estética fecunda, capaz de abarcar as figuras que metaforizam os assuntos mais espinhosos de se lidar até mesmo na literatura.

3. A MERDA COMO UM PROJETO ESTÉTICO DE GLAUCO MATTOSO

O desejo modernista em construir uma arte genuinamente brasileira carregava consigo uma recusa em “aderir incondicionalmente às propostas de vanguardas históricas do início do século XX” (CHIARELLI, 2012, p. 36). Esse gesto de enfrentamento da cultura nacional calca um compromisso estético que

evidência, em sua ontologia, a configuração do sujeito moderno pós-industrialização e pós-guerra. Seja pela motivação da mudança e efeito do progresso científico, seja pela emancipação do sujeito ante às antigas concepções a respeito da existência e origem da humanidade, o que se observa, junto a esse novo cenário estético diz respeito a um indivíduo atento à sua ascensão e às novas relações humanas diante da cidade, da indústria, da política e da massificação.

Um dos pontos que bate à porta da Modernidade estética a partir de Charles Baudelaire trata-se da intenção de colocar o artista em uma busca incessante por mudanças e outras formas de liberdade de criação, afastando-o de um impressionismo atrelado à execução e às impressões registradas pelo artista, cujos limites afastavam elementos da feiura, do contrastante e do vulgar. Não obstante, o desinteresse impressionista pelo onírico e emocional do artista influenciará uma contracorrente em que o Naturalismo e o Realismo se tornarão pontos de filiação, especialmente no Brasil (CHIARELLI, 2012). Neste cenário, embora o posicionamento de alguns precursores do Modernismo brasileiro evidencie alguns aspectos de contraposição, o que se observa junto a essas correntes carimbadas pela *Semana de 22*, é um lugar de criação brasileiro fortemente preocupado com uma consciência estética.

O cenário cultural brasileiro entre 1920, 1930 e 1940 passa a corroborar com a emersão de novos valores da arte, ligados às questões estéticas, políticas e culturais. Essa atenção dada às experiências estéticas e sociais do sujeito preparou um novo ambiente para a liberdade criativa e novas contestações. Observando as envergaduras desses novos gestos de criação, é possível compreendermos os efeitos da decadência da cultura ocidental nas novas formas de arte que protagonizarão a segunda metade do século XX. Seja pelo conceitualismo, pela apropriação ou transfiguração (DANTO, 2010). Quando Hermann Broch (2014), ao observar a decadência dos sistemas de valores do Ocidente, chama-nos atenção aos novos sentidos do pensamento racional em

confluência com o sentimento humano, o que temos é uma nova busca de valores calcada pela experiência do sujeito, por sua “irracionalidade do passado à irracionalidade do futuro” (BROCH, 2014, p.28), em que a eternidade não está mais atrelada à origem divina, mas, sim, na arte. Dito isso, o desvalor passa, também, a ser um ponto de definição para os sistemas de valores, uma vez que a exigência ética deixa de ser uma direção no âmbito da criação.

A complexidade do confronto entre ética e estética denuncia as novas exigências de valores da arte, em que qualquer forma negativa oriunda da experiência acaba por se desconectar de um sistema de valores e se atrelar ao que Broch (2014) chamará de mal ético de desvalor artístico: a massificação. Se um sistema de valores se afasta do mal, qualquer manifestação que seja classificada como um mal ético estará fora de um sistema de valores. Para o filósofo, o século XX será berço de afastamento ao sistema de valores ocidental, especialmente pela decadência dos valores modernos e emergência de um novo movimento cultural.

O que nos interessa na discussão brochiana diz respeito ao mal dogmático processado por uma intervenção da autonomia do artista, especialmente quando pensamos o período ditatorial no Brasil. A arte passa a lutar por uma liberdade cujos valores nacionais conduziam a um abafamento ético: seja pela deposição do presidente, seja pelas prisões políticas, seja pela tortura. O que vemos emergir nesses tempos sombrios que assolaram o país é um sistema arbitrário, que conduzirá o fenômeno artístico às valorações problemáticas de categorias morais: bons ou maus, vida ou morte. À parte a reflexão a respeito da fragilidade dos novos sistemas de valores no país, destacamos a emergência de uma arte para driblar as contestações e os silenciamentos éticos. Ao observar a obra de Glauco Mattoso, o que nos é apresentado trata-se de uma produção que não só enfrenta essa imposição de sistemas de valor e desvalor estético, como se apropria daquilo que é desvalorizado em prol de um projeto estético jocoso: a merda.

“Se no meio dos poucos bons tem tanta gente fazendo merda e se autopromovendo ou sendo promovida, por que não posso fazer a dita propriamente dita e justificá-la?” (MATTOSO, 2001, p.4). Ao assumir a merda como “reciclagem” do que foi digerido, Mattoso também se coloca como um recolhedor daquilo que é excretado ou até mesmo daquilo que não passou por digestão, seja por contrariedade do gosto ou por negligência estética antropofágica. “A merda, se você for considerá-la em termos absolutos, é o produto mais desprezível do homem. Quando se tematiza a merda, pode parecer uma posição bastante irreverente.” (MATTOSO in ASSUNÇÃO, 2012, p.110).

A merda enquanto tema central da poética de Glauco Mattoso está acionada em suas mais variadas temáticas trazidas ao longo de seu conjunto de obra: desde a insistência por uma escrita em primeira pessoa, assumindo os discursos mais espinhosos com relação ao corpo; passando pela linguagem chula que abarca discussões silenciadas, dada a proximidade com aquilo que é do corpo e do que ele excreta; ou com relação à literatura, criação, crítica e recepção, destituindo o discurso de poder acadêmico e enaltecendo o discurso marginal do baixo corporal como forma de observar a arte literária. “VIVA A CHUPADA! VIVA A CAMA! ABAIXO A FAMA! A imortalidade FEDE! ABAIXO OS MEDALHÕES!”¹³ (MATTOSO, 2001, p.2)

Mario Cámara (2014), ao escrever *Corpos pagãos*, volta-se ao imaginário do corpo que nasce das questões culturais e artísticas emergidas em período de um Brasil ditatorial. Com um capítulo destinado ao Glauco Mattoso, Cámara reforça a abjeção presente nos escritos do poeta paulistano, indo ao encontro de outras explorações críticas, como as discussões de Solange Ribeiro de Oliveira (2007), ao tratar da coprofagia glaucomattosiana como parte de uma arte abjeta identificada na esfera da contemporaneidade.

¹³ Escrita maiúscula de acordo com poema presente no *Jornal Dobrabil*.

A coprofagia de Mattoso é exercida por um escancaramento do privado, em que o abjeto rompe limites intrínsecos ao controle do corpo e seus desejos. Sua escolha estética figurada pela imagem do “pé” é um gesto de transgressão que abre espaço para o profano, destituindo de valor a palavra poética por um gesto intencional de efeito negativo.

A contrariedade do gosto asséptico promovida por Mattoso trata-se de uma intencionalidade estética, em que autor não só assume uma consciência a respeito dos possíveis efeitos de sentido que sua obra provoca, como, de algum modo, elabora estratégias literárias para contrariar qualquer configuração harmônica. O cheiro, por exemplo, uma sensação oriunda do olfato, é explorado sinestesticamente pelo autor, de modo a assumir aquilo que Immanuel Kant (2019) considerará como algo inferior e contrário aos sentidos do conhecimento. Para o filósofo, “o olfato é como que um paladar a distância, que força os demais a compartilhar a fruição de algo querendo ou não.” (KANT, 2019, p. 52). A reflexão kantiana, embora coloque o cheiro como um problema estético, leva-nos a pensar como olfato é um sentido transgressor a medida em que escancara, por meio do odor, aquilo que, de algum modo, seria negligenciado ou abafado.

O elemento olfativo presente nas obras de Mattoso elevará em primeiro plano a descrição do cheiro ruim para acessar diretamente o desprazer e o desconforto, reforçando uma estética coprofágica atenta às mais dissonantes criações literárias como corpus de investigação.

Os cheiros me magnetizavam. Melhor, me mesmerizavam. Na biblioteca pesquisei a respeito e comecei a desenvolver pra consumo próprio uma teoria sobre o olfato no erotismo, cuja pedra de toque seriam os efeitos afrodisíacos do chulé. (MATTOSO, 1986a, p. 93).

O estranhamento das explorações sensíveis provocado pelas obras de Mattoso é oposto ao deleite e ao prazer desinteressado kantiano, uma vez não

estar preocupado com sua validade universal ou o ajuizamento categorizado como Belo (KANT, 2010). Ao contrário, Mattoso explora a potencialidade da relação frutiva entre sujeito e objeto, descompromissado com as adjetivações oriundas do efeito estético de sua obra. Afinal, o nauseabundo oriundo daquilo que ele escreve pode até provocar, em um primeiro instante, estranhamento ou aversão pela forma como o corpo é pormenorizado em instâncias de rebaixamento, mas a mesma linguagem fescenina e escatológica que narra suas histórias e compõe seus versos é também uma ferramenta de contestação.

4. A COPROFAGIA COMO UM GESTO DE NEGATIVIDADE OU ANTIKITSCH

Byung-Chul Han, em *A salvação do belo* (2016), chama-nos atenção para duas questões que são muito caras à reflexão estética: o efeito estético e a necessidade gosto. Ao reforçar o desejo contemporâneo de uma ausência de negatividade, que naturalmente traz um excesso de positividade diante dos objetos, acentua-se a anulação do confronto. Isto posto, uma das premissas observadas em suas reflexões diz respeito ao consumo de uma estética apaziguadora de sentidos e contrária a qualquer dor ou desconforto, haja vista os exemplos por ele explorados: as obras de Jeff Koons, calcadas de uma lisura sem emendas ou rugosidade; a polidez e perfeita adaptação de um smartphone ao corpo, conduzindo a uma anulação de incômodos e ranhuras; e a depilação brasileira, que anula a textura dos pelos em função de uma lisura que amplia um efeito estético ausente de imperfeições e suscetíveis à interjeição finalizadora: “uau!” (HAN, 2016, p. 13).

Mattoso pode ser observado por esta ótica quando se coloca enquanto literato transgressor que abre espaço para o profano reverberado nos corpos e exercido pela linguagem estética, especialmente representado pela figura do pé. Bataille (2018), em “O dedão do pé”, traz o órgão como objeto de reflexão a respeito do papel desempenhado pelo corpo ereto e pela grotesca função dada

ao membro que o sustenta. A dicotomia entre pés e cabeça levantada por ele reforça uma tradição filosófica de separação entre corpo e alma, sensação e intelecto, que conduzem o baixo corporal ao lugar de sujeição, revelando o ordinário dado às partes do corpo que representam disformidade. Mas o filósofo também revela as implicações de sedução exercidas por este mesmo membro, cuja forma é de revelação do íntimo, que se apresenta como desordenado e carregado daquilo que é da ordem do humano, metaforizado pelo dedão do pé: “[...] é interrompida em seu elã por uma dor atroz no dedo do pé, porque, embora seja o mais nobre dos animais, tem calos nos pés e esses pés levam [...] uma existência ignóbil” (BATAILLE, 2018, p.123).

As questões que contemplam o pé em Glauco Mattoso são observadas por um lugar estético, que, por sua vez, precisa ganhar forma por meio de uma linguagem: a coprofagia. Seja pela relação entre a forma e a semântica que a acompanha enquanto conteúdo literário e, por que não, filosófico, seja pela estesia provocada pelos efeitos de sentidos que temáticas grotescas suscitam, Mattoso corrompe a aglutinação literária condicionada a um discurso cultural de ordem estética, nacionalista ou de engajamento, para se valer de uma ordem de transgressão ética. Entretanto, sua contrariedade estética não revela desatenção às situações e fatos que assolavam o país no momento de sua emersão. Atento às principais questões humanas, corrompidas por uma ditadura, os critérios de bom ou mau são revisados pelo autor por um processo de inversão, cujo intuito, por meio do cômico, parece ser o de expor as questões desconcertantes que acompanhavam o momento político, cultural e artístico da época. Em especial a tortura e a sexualidade.

Han (2016), por um diálogo com Bataille (2018), traz à tona um sentir tátil acalmado pela ausência de disformidade e rugosidade, o que contraria as imperfeições causadas por aquilo que denuncia elementos do humano em suas particularidades instintivas, animais, biológicas e subjetivas. O feio, neste sentido, passa a ser característico de uma estética negativa, contrária aos

instintos de harmonia e linearidade. Sendo assim, o feio é também perigoso, uma vez ser capaz de levar o sujeito a instâncias de ordem transcendentais, que defrontam com a positividade causada pela lisura das superfícies dos corpos. Com esta análise, Han (2016) coloca em discussão um imperativo tátil capaz de causar um esgotamento estético, porém, promotivo de uma agradabilidade sem questionamentos.

A leitura provocativa de Mattoso contornada ao mais baixo corporal não se encerra em seu efeito nauseabundo, tampouco pode ser resumida à exploração fetichista autoral. Para este texto, os planos literários proficuamente explorados por Glauco Mattoso e anunciados em primeira pessoa são parte de uma escolha estética reveladora de um projeto maior, pois insiste em temas e efeitos que anunciam uma discussão latente: o corpo cego, o corpo em subserviência, o corpo em dor, o corpo em prazer, o corpo em tortura, o corpo em gozo: “E por isso era necessário que não me repugnasse lambe-lhes o chulé: pra lhes quebrar a barreira do nojo. Espelhados em mim, eles libertariam as fantasias ‘transgressoras’ e estariam abertos aos efeitos da massagem.” (MATTOSO, 1986a, p. 147)

O repugnante explorado pelo escritor revela uma manipulação estética diferente da que Han (2016) apresenta enquanto positiva, por se aproximar da realidade ao invés de falseá-la, tal como faria uma estética *kitsch*. Nesse sentido, podemos pensar que a estética da positividade haniana é equivalente ao *kitsch* brochiano, pois ocupa-se do lugar do falseamento de sentidos. Para Han (2016), o lugar do higiênico e da assepsia é também uma outra forma de manipulação de sentidos, excessivamente ligado ao harmônico das formas. Isto posto, a ode à merda feita por Mattoso é o rompimento com uma manipulação falseadora de efeitos estéticos, pois toca às reações imediatas do corpo quando este se vê diante de uma linguagem viva e lasciva. Seja pela repulsa ao odor, seja pela repulsa à palavra politicamente incorreta, constituindo, portanto, um lugar estético da negatividade.

O conceito de *kitsch*, resgatado por Hermman Broch (2014) no início do século XX, é apresentado como um mal dos sistemas de valores da arte, uma vez buscar pelo falseamento desses sistemas em um descompromisso ético, em que o *kitsch* assume uma redenção estética enquanto efeito, concebido pela total ausência de conflitos e atrelado à massificação. A existência do *kitsch* se vale da existência de um objeto estético que o represente – embora não ele não esteja atrelado somente ao objeto, mas ao efeito e ao comportamento ético do sujeito. Isto posto, quando em contato com as perspectivas de Han (2016), o *kitsch* revela a necessidade humana de manipular esteticamente a realidade em função de um sentimento agradável e reconciliador por meio de formas estéticas desinteressadas em lidar com questões problemáticas do humano. Mattoso, portanto, desvia-se dessa função estética passiva e constrói outro caminho literário para ocupar-se das temáticas mais constrangedoras, revelando uma consciência importante para seu projeto estético – especialmente por assumir a razão, e não a pura sensação, como como competência maior para a produção literária.

Tudo o que faço é cerebral. Não existe em mim aquela história de ‘escrita automática, o que vier sai’, nada disso. É tudo elaborado. Poesia é uma coisa fria, não tem nada de muito emocional. É trabalho de relojoeiro mesmo. Você fica montando as pecinhas.” (MATTOSO in ASSUNÇÃO, 2012, p. 110).

Em Hermann Broch (2014; 2016), esse comportamento atrelado à necessidade do *kitsch* expõe o conflito ético gerado pelo lugar que esta forma estética ocupa. No caso, o *kitsch* não tem nenhum compromisso ético porque se apega a um bem falseado, um bem da forma e da felicidade, em que não há nenhum interesse em qualquer questão ética do sujeito (BROCH, 2014). Questões estas que estão atreladas aos valores de uma cultura e as suas possibilidades de trazer para o cerne estético uma oportunidade de reflexão a

respeito daquilo que é da ordem do sujeito, mas que não cabe em discursos oficiais.

A coprofagia, estratégia assumida como uma forma transgressora capaz de abarcar as explorações estéticas de Mattoso, passa a ser, portanto, um confronto à arte *kitsch*. Quem assumirá esse embate será o autor, munido das suas explorações literárias intertextuais, seu conhecimento lexicográfico e seu autoescárnio com relação à cegueira e o fetiche por pés, transferindo para o plano principal discussões a respeito da merda. As obras do autor não tratam somente de expor uma linguagem escatológica em que os excrementos são enaltecidos. Tratam, sobretudo, de se ocupar da metáfora da merda como espaço de linguagem coprofágica capaz de contemplar e assumir, em primeira pessoa, as mais íntimas sensações.

Considerando o tênue olhar filosófico desdobrado por Broch (2014) quanto à essência *kitsch*, sua discussão incitou o escritor Milan Kundera (2009) a uma reflexão quanto a essa estética, em que revela preocupação com a forma idílica para representação de um sistema *kitsch*, tal como expõe Barroso (2013) e Gonçalves (2020). O ideal estético ao qual se refere Kundera trata-se do “acordo categórico com o ser” (2009, p. 243). Segundo o autor, esse acordo evidencia uma objeção metafísica à merda e a tudo o que ela representa, especialmente quando se considera o mito da criação do ser como de origem divina, pura e sem pecados, contrariando paradoxalmente a prerrogativa de que, se um Deus foi feito à imagem e semelhança do ser humano, em consequência, sofreria de suas experimentações instintivas e biológicas. Neste sentido, o *kitsch* opera como um argumento ontológico a respeito da existência, uma vez que existir no mundo configura negar àquilo a que qualquer ideal divino se recusaria: os excrementos. Neste caso, dirá, Kundera (2009), a merda desempenha o papel da negação. E essa negação, quando colocada diante às considerações de Byung-Chul Han (2016), representa uma contraposição ao

liso e polido, pois traz à tona aspectos disformes pertencentes às franquezas dos corpos e daquilo que saem dos corpos ou são provocados por eles.

Em consonância com a visão metafísica do *kitsch* proposta por Kundera bem como a perspectiva brochiana em que o *kitsch* é um mal ético, compreende-se que sua existência não é apenas reveladora de um objeto falseado, mas, sobretudo, da insistente tentativa humana de desconsiderar tudo o que é próprio do corpo e sua degradação como necessários de representação. Mais do que isso, esse olhar revela a necessidade de se explorar toda e qualquer linguagem que se vale de uma contrariedade *kitsch*, uma vez que se propõe denunciadora de temas ainda ocultados pelo sentimentalismo humano, especialmente por esbarrar na insistente exacerbação de um “eu” necessitado de respostas e apaziguamentos.

Assumindo a desarmonia e o escatológico, Mattoso passa, portanto, a ocupar um lugar de contrariedade do Belo e do Sublime, transformando-se em um *antikitsch*. Seja por explorar no sujeito a crueza da negatividade das imperfeições e os lastros dos corpos disformes, seja por colocar no campo da estética uma experiência capaz de lidar com os incômodos gerados por efeitos carregados de conflitos e problematizações. A construção de suas obras perpassa figuras de sentido assumidamente rugosas, cujo corpo e suas sensações são evocadas sem filtros éticos ou morais. Neste caso, Mattoso apresenta um conjunto de obra comprometido com a própria obra, cujo apelo ético é contrário à hipocrisia da higienização dos corpos e da sexualidade, fazendo jus aos discursos por ele elegidos como necessitados de reverberações estéticas: da masturbação infantil ao gosto por pés sujos.

5. CONSIDERAÇÕES

As dificuldades de se construir uma discussão a respeito da obra de Glauco Mattoso são evidenciadas quando se opta, primeiramente, por sinalizar

parte do seu conjunto de obra. Entretanto, justamente pela vasta produção, seria lacunar não elencar suas primeiras publicações, uma vez marcarem seu nascimento enquanto poeta transgressor e fazerem parte do eixo epistemológico¹⁴ de seu projeto estético. Diante do exposto, o que revela a coprofagia como parte de um projeto do autor, está na constância desse recurso estético no conjunto de sua obra, uma vez que a merda deixa de ocupar somente o significado de excremento para metaforizar os temas que consistem em particularidades do corpo e suas manifestações de prazer e desprazer.

A arte é dribladora de quaisquer silenciamentos. Mattoso, além de se valer dessa potência, compreende como os recursos literários são profícuos para construção de protagonistas que possam lidar com as temáticas transgressoras. Quando Glauco Mattoso assume, em primeira pessoa, narrar ou versar sobre seus fetiches sexuais, sua condição de cego, sua predileção pelo pé e pelo chulé, isso não diz respeito ao próprio autor, em si. Na verdade, o recurso da escrita em primeira pessoa traz para aquele que narra toda a “culpa” pelas palavras, pelas revelações, pela memória e pela interpretação. Tal qual Machado de Assis busca no narrador defunto, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma forma de expor as mais íntimas observações a respeito da sociedade da época, incluindo critérios éticos e morais, sem comprometer eticamente a voz narradora, Mattoso se coloca em destaque, em primeira pessoa, confessando e nomeando seus desejos. Suas confissões, mesmo denunciando de maneira jocosa as mais sutis hipocrisias com relação aos valores humanos do tempo presente, livra-se da busca por um emissor oficial desse discurso. Mattoso não quer ser levado a sério. Entretanto e paradoxalmente, será na seriedade dos

¹⁴ Ao pensar em eixo epistemológico, evoca-se a teoria da Epistemologia do romance, de Wilton Barroso-Filho (2018), a fim de identificar o fio temático condutor da ideia do autor; ideia que perpassa seu conjunto de obra e permite, por meio de uma observação estética, compreender vestígios de conhecimento filosófico expostos pela construção literária.

temas que ele transforma em riso que o leitor terá a uma oportunidade de se aproximar de reflexões sobre questões humanas, que são de caráter universal.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Ademir. *Faróis no caos – Entrevistas de Ademir Assunção*. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

BARROSO-FILHO, Wilton. “Elementos para uma epistemologia do romance. In: BARROSO, W.; BARROSO, M. V. (orgs). *Estudos epistemológicos do romance*. Brasília: Verbena Editora, 2018. (p. 15-33)

BARROSO, Maria Veralice. *A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação do Don Juan*. (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/15354> Acesso em março de 2021.

BATAILLE, Georges. *Documents*. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

BROCH, Hemann. *Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade*. Tradução de Marcelo Backes; Trad. Posfácio Claudia Abeling. São Paulo: Benvirá, 2014.

BUTTERMAN, Steven F. *Perversions on parade – Brazilian Literature of Transgression and Postmodern Anti-Aesthetics in Glauco Mattoso*. San Diego: Hyperbole Books, 2005.

CÂMARA, Mario. *Corpos Pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960/1980)*. Tradução: Luciana di Leone. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CAMPOS, Augusto de. “Prefácio”. In: *Jornal Dobrabil*. 2ª Ed. (fac-similar) São Paulo: Iluminuras, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. *Um modernismo que veio depois: arte no Brasil – primeira metade do século XX*. São Paulo: Alameda, 2012.

DANTO, Arthur. *Transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FABRIS, Annateresa (org). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. 2ª ed. rev. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

GONÇALVES, Lucas Fernando. *O kitsch como forma estética do idílio em A insustentável leveza do ser, de Milan Kundera*. 2020. 269 f. Tese (Doutorado em Literatura)—Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Disponível em: < <https://repositorio.unb.br/handle/10482/39109>> Acesso em março de 2021.

HAN, Byung-Chul. *A salvação do belo*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de juízo*. Tradução: Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Tradução: Cléia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006 (2ª reimpressão, 2019)

KLAXON – Mensário de Arte Moderna. Edição fac-similar. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1976.

KUNDERA, Milan. *A Arte do Romance*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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, 2014.

MATTOSO, Glauco. *Jornal Dobrabil*. 2ª Ed. (fac-similar) São Paulo: Iluminuras, 2001.

MATTOSO, Glauco. *Manual do pedólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo: Editora Expressão, 1986.

MATTOSO, Glauco. *Manual do podólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo: All Books, 2006.

MATTOSO, Glauco. *Revista Dedo Mingo – Suplemento do Jornal Dobrabil*. (Sem indicativo de cidade, editora e ano de publicação).

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

MATTOSO, Glauco. *O que é tortura*. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1986.

MATTOSO, Glauco. *O calvário dos carecas – História do trote estudantil*. São Paulo: EMW Editores, 1985.

MATTOSO, Glauco. *Línguas na Papa*. São Paulo: Pindaíba, 1982.

MATTOSO, Glauco. (Ortônimo: SILVA, Pedro José Ferreira da). *Memórias de um pueteiro: as melhores gozações de Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Edições Trote, 1982.

MATTOSO, Glauco. Entrevista “Glauco fez crak com a literatura”. In: ASSUNÇÃO, Ademir. *Faróis no caos – Entrevistas de Ademir Assunção*. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de potência*. Tradução, prefácio e notas de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017

OLIVERIA, Solange Ribeiro de. “A literatura e as artes, hoje: o texto coprofágico”. Matraga, Rio de Janeiro, v.14, n.21, p.67-p.84, jul./dez. 2007. <http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca21/arqs/matraca21a05.pdf> Acesso em março de 2021.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas de estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PODRE, Pedro o. (Heterônimo de Glauco Mattoso). In: MATTOSO, Glauco. *Jornal Dobrabil*. 2ª Ed. (fac-similar) São Paulo: Iluminuras, 2001.

Revista de Antropofagia – 1ª e 2ª edições (1928-1929). Edição fac-similar. São Paulo, Círculo do Livro, Abril S/A Cultural e Industrial, 1975.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Ed. revista e ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

Recebido em 30/03/2021

Aceito em 10/05/2021