

GLAUCO MATTOSO E A COPROFAGIA DE POÉTICAS

CECILIA PALMEIRO*

RESUMO

Este trabalho estuda os começos de escrita do Glauco Mattoso e a construção da sua figura de autor no contexto da abertura democrática no Brasil, na linha da poesia marginal e do desbunde. O ensaio analisa a relação entre literatura e política na origem das políticas do desejo no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia marginal; desbunde; políticas de desejo; vanguarda.

“A poesia é o único ato sexual que pode ser praticado em público”
(2001, p. 179).

Essa citação, atribuída a Cecília Meirelles, condensa a poética de Glauco Mattoso em seu desdobramento de humor, ironia e pornografia. Sua escrita constitui uma exploração dos limites da subjetividade por meio das experiências eróticas mais extremas, como o masoquismo e o fetichismo, operações que o tornam provavelmente o mais *queer* dos *queers* da literatura latino-americana. A antiestética que Glauco constrói ao longo de sua produção, particularmente entre 1977 e 1985¹, articula

* Universidade Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. New York University, New York, New York, Estados Unidos.
E-mail: ceciliapalmeiro@hotmail.com

¹ Esse ensaio focaliza na primeira etapa da produção de Glauco Mattoso, que consiste no *Jornal Dobrabil* e no *Manual do Podólatra Amador*. A extensa bibliografia do autor se encontra disponível em seu site oficial <glaucomattoso.sites.uol.com.br>. É preciso destacar aqui que Mattoso foi adaptando seus modos de circulação e intercâmbio de materiais numa relação muito produtiva com os desenvolvimentos tecnológicos. Muito cedo e antes que os blogs literários se generalizassem, colocou o grosso de suas produções num site aberto.

um debate sobre as condições de possibilidade da vanguarda; sua relação com os movimentos de resistência à ditadura, como o grupo SOMOS, e seus vínculos com a poesia marginal nos permitem refletir sobre os modos como a literatura ensaia saídas de sua esfera autônoma para intervir em outros campos orientados para a mutação da subjetividade.

Em seu livro *Perversions on Parade* (2005), Steve Buttermann resgata da gíria brasileira um conceito muito frutífero para a análise. Trata-se da ideia de “sacanagem”. Glauco cultiva a arte da “sacanagem” em diferentes aspectos, começando pela sua própria figura de autor, construída e desconstruída na poética da coprofagia. Na palestra clássica “O que é um autor?”, Foucault indica que o autor não é um indivíduo real, mas uma função discursiva que vincula um discurso ou um grupo de discursos a um nome ou a uma ordem classificatória. A autoria trata do estatuto dos regimes jurídico de propriedade e penal, que se aplicam particularmente a discursos transgressivos produzidos sob circunstância de censura (FOUCAULT, 1984, p. 87-111). O pseudônimo de Glauco opera em e contra esse sentido: sacaneia a ideia de propriedade intelectual e de responsabilidade e, ao mesmo tempo, desdobra variações poéticas sobre o tema, ampliando o rádio do jogo do simulacro.

A escolha do pseudônimo Glauco Mattoso é em si uma performance. “Glaucomatoso” significa pessoa que sofre de glaucoma, a doença dos olhos que o transformou em um não vidente. E, ao mesmo tempo, Glauco acrescenta ao “matoso” um duplo “t”, produzindo uma diferença escrita a respeito do adjetivo, afiliando o nome à tradição satírica do poeta fescenino Gregório de Mattos, resgatando também a ortografia arcaica latinizada, como no resto de seus escritos (outra de suas sacanagens). O pseudônimo, então, remete ao campo da medicina (e da doença), mas também assinala seu estatuto literário. O pseudônimo de Glauco funciona em duas direções. Identifica um corpo, em função de sua característica mais notória, o glaucoma, e elide esse corpo, ocultando sua identidade, o nome verdadeiro do escritor; então o nome do autor se diferenciaria do nome próprio e legal do escritor, do indivíduo. A própria presença do autor na dimensão autobiográfica de sua escrita é assim questionada pelo jogo de linguagem

que é o nome Glauco Mattoso. Essa identificação oblíqua e ambivalente aparece como uma apropriação crítica da condição física pela qual o escritor fora discriminado e agredido, como veremos mais adiante, mas também como artifício linguístico.

O jogo do simulacro textual não se detém aqui. Especialmente em seu *Jornal Dobrabil*, há um desfile de heterônimos expandidos por traduções, roubos, plágios e outras sacanagens. Glauco se torna Pedro, o Podre (um anagrama em que o jogo de palavras também se relaciona com a abjeção física, radicalizando a proposta inicial de Glauco Mattoso e tornando-o mais sujo e mais perverso) e daí a Peter the Rotten, Pierre le Pourri, García Loca etc. No total, há cerca de vinte nomes proliferando, derivados do original Glauco. Essa propagação dissemina a identidade como uma cadeia significativa sem ponto de partida ou chegada. A origem – o grau zero no qual poderia se encontrar algum tipo de identidade essencial – está sempre elidida, apagada, negada numa identidade sacana.

Mas, por outro lado, aqui, o pseudônimo é mais do que uma assinatura que não remete a nada. Tornou-se o apelido do escritor. Esse nome textual – já que o autor é um sujeito textual ou uma função particular do dispositivo que chamamos de sujeito – refere-se, falsamente e de brincadeira (sacanagem), a uma condição física e, em última instância, volta a esse corpo. O escritor é renomeado segundo o autor: Glauco usa seu pseudônimo como apelido na vida real. Nesse sentido, a identidade aparece como uma performance criada e sustentada na prática da escrita.

Tanto em suas entrevistas como em seus textos, Glauco sustenta que sua matriz antiestética deriva de uma forma particular da experiência erótica, o masoquismo e o fetichismo dos pés, e que sua estranheza (*queerness*) se potencia por sua cegueira, não só em termos da *disability politics*, mas também especialmente porque o sentido do olfato funciona como o vínculo mais potente com o fetiche, os pés e o mau cheiro².

² A respeito, escreve Néstor Perlongher em “El deseo del pie”, seu epílogo ao *Manual do podólatra amador*, de Glauco: “Os beijos nos pés são AL PEDO [pedo, em espanhol, significa “peido”, NT]. Essa expressão rio-platense que significa ‘em vão’ é obscenamente

Segundo me disse numa entrevista realizada em 2006, descobrir o conceito teórico do *queer* foi para ele uma grande alegria, já que sempre tinha sido o mais estranho dos estranhos, e não se identificava como simplesmente gay, justamente por não participar dos mitos e regulações desse regime identitário, sobretudo seu falocentrismo. A marca anti-identitária de sua antiestética pode ser rastreada não só em seus primeiros textos, mas também em suas intervenções como ativista fundador do SOMOS, nas quais Glauco iniciou um debate sobre a pertinência da identidade gay como forma de classificar e estabilizar corpos e comportamentos. Embora sua produção literária tenha aprofundado essa aposta sem esmorecer, no campo do ativismo, produziu-se um deslinde no início dos anos 1980, quando, na disputa entre autonomistas e setores próximos à Convergência Socialista no interior do SOMOS, a virada liberal das posições dos autonomistas decantou num isolamento que acabou aportando para os processos identitários contra os quais o próprio Mattoso erguia suas bandeiras³.

Há um relato fundacional que articula toda a produção de Glauco: uma cena de abuso físico e psicológico sofrido durante sua infância nas mãos dos garotos mais velhos do bairro. Por sua aparência de *nerd* (óculos fundo de garrafa, que prefiguravam a cegueira e o glaucoma), os garotos do bairro o submetiam a cenas de humilhação sádicas. Uma dessas investidas não só se mostra mais cruel, mas também cifra a cena originária do fetiche: ele foi obrigado a lamber os pés e os sapatos, urinaram na sua boca etc⁴.

gráfica: desalojando o desejo de merda de sua futilidade flatulenta. O PÉ, um fetiche kitsch. A exaltação da futilidade rococó acerta aqui seu clima textual no êxtase romântico [...] NÃO é um mero fetiche, para Glauco, o cheiro dos pés. Não é algo firo e inerte para prender artificialmente o vazio de fantasias frustradas. Mais do que a sujeita recente, mais do que a umidade do suor, o vestígio mais palpável do erotismo é o ODOR, a união espiritual entre o desejo e o corpo inteiro” (MATTOSO, 2004, p. 7-8).

³ PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires, Título, 2011; Rio de Janeiro, EDUERJ, 2017.

⁴ Lemos no Soneto 20 Autobiográfico (1999, p. 26): “Um fato me marcou para toda a vida / Aos nove anos fui vítima dos caras / Mais velhos, que brincavam com as taras, / Levando-me da escola para avenida / Curravam-me num beco sem saída, //

Essa experiência percorreu, no mito de Glauco, o caminho do trauma à dimensão produtiva do gozo: ele se transformou num masoquista fetichista dos pés, particularmente interessado no mau cheiro e na podridão, situando de outro modo a marca do desejo do falo no pé. Trata-se de uma reapropriação crítica da sensação de dor física e moral da vítima que subverte a instituição da autoridade sádica, transformando essa sensação no gozo masoquista explorado na literatura.

Se Mattoso encontrou assim uma linguagem para nomear a violência, não se tratou do agenciamento linguístico da vítima por meio da denúncia e da acusação sob a forma do testemunho – profundamente vinculada aos traços identitários. Porque, como aponta Butterman (2005), a linguagem do masoquista responde à gramática da publicidade: Glauco faz propaganda das práticas masoquistas para ampliar sua popularidade e, portanto, o espectro de seus amantes. Mais do que uma vítima, o masoquista é um manipulador.

Em seu ensaio introdutório a *A Vênus das Peles*, de Leopold von Sacher-Masoch, Deleuze (2001) desarticula o conceito de sadomasoquismo, argumentando que o sadismo e o masoquismo pertencem a lógicas diferentes. O sadismo é um abuso de poder, o verdugo sádico impõe seu prazer sobre a vítima involuntária: justamente, esse prazer depende do sofrimento da vítima. Assim, o sadismo é a ordem da instituição, é uma imposição. Pelo contrário, o masoquismo é basicamente um contrato negociado. O masoquista tem o controle e se encarrega da negociação. É uma vítima ativa: precisa convencer alguém de realizar suas fantasias masoquistas. De modo geral, essa pessoa não está interessada particularmente em se fazer de verdugo, mas é manipulada para isso – como se lê no texto fundador *A Vênus das Peles*, de Sacher Masoch –, e tem que aceitar esse contrato, diferentemente do verdugo sádico, para quem o prazer

Zoavam inventando coisas raras, / Como lamber sebinho em suas varas / E encher a minha boca de cuspidas. // O que dava mais nojo era a poeira / Da sola dos seus tênis, misturada / Com doce, pão, cocô ou xepa de feira. // O gosto do solado e da calçada / Na língua fez de mim, queira ou não queira, / A escória dos podólatras, mais nada”.

da vítima seria intolerável. É nesse sentido que a transformação da vítima num masoquista fetichista resulta desestabilizadora da ordem social, especialmente num contexto em que ditadura militar e emergência de subjetividades alternativas configuram a cena. À imposição da dor se responde com prazer⁵.

Talvez a aposta mais forte dessa literatura seja a de ressensualizar a perversão, e não de normalizá-la, nem sequer a de desconstruir os dispositivos pelos quais o perverso é construído como tal. Muito pelo contrário, acredito que se trata de radicalizar a fuga da subjetividade “normal” sem admitir em troca nenhuma outra “personalidade” estabilizada. A perversão do fetiche desarma a pessoa em partes iluminadas pelo desejo, não a consolida.

Em *Manual do podólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés* (1986/2006), Mattoso elabora uma autobiografia intelectual e erótica, em prosa, na qual suas leituras e sua sexualidade aparecem intimamente conectadas com a exploração da perversão. Glauco lê em seu livro a literatura – assim como textos científicos, filosóficos e até testemunhos de violência e tortura – como pornografia. Para ampliar e fortalecer suas fantasias eróticas, busca material relacionado com a pedifilia (quer dizer, a afinidade pelos pés) em todos os tipos de textos. No cúmulo do politicamente incorreto, perverte (sacaneia) os testemunhos dos presos políticos, inclusive do *Nunca mais* argentino, ao lê-los com fins pornográficos. E inclusive se queixa porque todos esses textos reconhecem um limite no que pode ser dito e representado.

Como resposta a essa limitação que encontra em sua pesquisa, Glauco empreende a missão de explorar os limites do indizível no gozo da dor e da humilhação por meio de uma escrita que sai do literário para entrar nos discursos vinculados à vida: quer dizer, inclui os relatos autobiográficos de suas experiências pedifílicas, os textos que inspiraram suas

⁵ Já na poesia do seu amigo Néstor Perlongher pode-se ler esta como uma das estratégias fundamentais de contestação política: diante da repressão e da tortura, põe o corpo como superfície de prazer.

maiores fantasias e os textos que ele mesmo produziu para ganhar mais experiência. Inclusive, numa edição revisada e ampliada, inclui cartas de leitores que recebeu como resposta a essas tentativas. Com essas operações de leitura e apropriação que falseiam e sacaneiam os estatutos dos discursos, vida e escritura se confundem e complementam, numa pesquisa que simultaneamente é exploração e experimentação. A escrita autobiográfica consiste numa construção do eu com um estatuto particular: não é exatamente ficção, mas também não é um “reflexo” fiel da vida verdadeira do escritor. Em Glauco, esse procedimento é ostensivamente literário – no sentido de que se afasta, quanto pode, da figuração de uma identidade que testemunha –, assim como sua pornografia é mais escatológica do que falocêntrica-genital.

Em sua peculiar autobiografia, Glauco fez de sua vida uma declaração pública e tomada de posição literária, ao incluir as notas autobiográficas em todos os seus textos, socavando ao mesmo tempo a ideia de um sujeito autoral como garantia do sentido e proprietário do texto. De alguma maneira, poder-se-ia dizer que o Manual é a construção mesma de Glauco como autor. Ele inclui o relato oficial da cena originária que o levou ao masoquismo (o abuso por parte dos garotos do bairro) e simultaneamente desfunda a ideia de origem explicativa – o trauma enterrado no passado –, quando o romance de formação (talvez seja mais apropriado falar de um romance-deformação) e o manual se erigem nas instruções para chegar a ser: como chegar a ser um podólatra amador, que coisas ler, que coisas fazer.

Nesse sentido, o texto apresenta uma relação entre teoria e práxis muito interessante e complexa que vai um passo além da tradição crítica do aparato de divulgação da ilustração, que tem um ponto de partida singular no romance *Bouvard e Pécuchet* de Flaubert. Se Glauco consegue passar de e com a teoria ao universo das práticas, é precisamente porque a teoria perdeu sua marca explicativa e pedagógica a priori para se integrar como um momento, quase um fetiche, da práxis. Esse Manual não é a Enciclopédia, todos os seus ensinamentos e todos os textos que compila e comenta se dissolvem na ação. E o mesmo pode ser dito da escrita: é em si

uma prática vital transformada do exterior ou, pelo menos, no nível micro, da vida cotidiana, objetivo primeiro dos movimentos de resistência cultural à ditadura no Brasil.

Justamente na ideia do Manual está pressuposta a efetividade do gênero: a biografia nele inscrita não é uma representação de um processo de aprendizagem falho (como em *Bouvard e Pécuchet*); conta-se como e com que materiais se montou a própria vida na mesma medida em que se oferecem instruções para operar no mundo. A leitura se dirige a práticas concretas. O manual como gênero – aqui parodiado em virtude do paradigma científico de higiene e normalização corporal ao qual pertence, e da autoridade que dele emana – supõe a identidade como uma práxis. A autobiografia é um manual de como ser um podólatra amador; uma identidade quase microscópica e nada ontológica que qualquer um pode assumir lendo o manual e seguindo suas instruções. A identidade é assim uma performance: podófilo não se nasce, se devém, parece sugerir Glauco. Uma intervenção fundamental no debate identitário de meados dos anos 1980, momento de debate do Movimento Homossexual Brasileiro, particularmente vindo de um ex-ativista do grupo SOMOS.

Se os manuais de salubridade prescreviam um sexo limpo, Glauco convocava a um sexo e uma escrita sujos⁶. E como paródia da mania de profilaxia em torno da AIDS, segundo a qual a única homossexualidade tolerável seria a “bem comportada”, Glauco (2001, p. 204) propõe uma sexualidade não genital, “vendendo-a” segundo os atributos da profilaxia da medicalização do corpo:

⁶ Como se pode ler no programa do “Manifesto Obsoneto”, na página 82 do *Jornal Dobrabil* (2001): “pros poetas ditos ‘sujos’ / que nunca esquecem o modess / e trocam de meia / de meia hora em meia hora // Isso não é poesia que se escreva, / É pornografia tipo Adão & Eva: / Essa nunca passa, por mais que se atreva, / Do que o Adão dá e do que a Eva leva. / Quero a poesia muito mais lasciva, / Com chulé na língua, suor na saliva, / Porra no pigarro, mijo na gengiva, / Pinto em ponto morto, xota em carne viva! // Ranho, chico, cera era o que faltava! / Sebo é na lambida, rabo não se lava! / Viva a sunga suja, fora a meia nova! // Pelo pelo na boca, jiló com uva! / Merda na piroca cai como uma luva! / Cago de pau duro! Nojo? Uma ova!”

A podolatria é o tipo de transa que não oferece risco de contágio. Eu diria até que uma das alternativas viáveis pros viados seria transferir o erotismo pros pés e pra boca. Talvez seja essa uma das soluções pro gay em termos de comportamento sexual. Pessoalmente, eu pretendo adotar como norma essa prática de copular sem contato genital e adaptando o sexo oral ao pé..

Ao mesmo tempo, a noção de manual se vincula às operações de construção de subjetividade que Glauco sacaneia em toda a sua produção. Porque justamente por trás da possibilidade autoral de um manual está a ideia de autoridade no tema: mais do que um podólatra amador, Glauco seria um podólatra profissional. E o modo como sacaneia o gênero o torna uma autoridade em transgressão, como assinala David Foster no prólogo à segunda edição do *Manual*. É essa autoridade sacana a que permite sua impunidade e seu exibicionismo masoquista.

A autobiografia tem sempre uma intenção publicitária na exibição da figura egoica do autor, na construção textual do eu. Toda autobiografia – ao menos prévia ao boom de escritas *éxtimas* na internet – tem uma pergunta que a espreita: por que isso é relevante? Ou, o que tem esta vida de espetacular, que a faz merecedora do estado público? E, em parte, a escrita autobiográfica duplica a necessidade de justificar sua existência por meio de uma série de mecanismos pelos quais é preciso convencer o leitor de continuar lendo, inclusive de adquirir o livro. Em Glauco, a autobiografia se torna relevante através de sua estranheza. Não é exatamente um manual, não é exatamente ficção, nem romance, nem pornografia. Os mecanismos de legitimação literária e intelectual de seus gostos e preferências eróticas constroem uma filiação à tradição letrada, mas essa legitimação é também a degradação dos materiais ao estatuto de pornografia. Sua pornografia é prioritariamente literária, livresca ou, ao menos, escriturária: tudo acontece por meio de citações de cartas. E a própria literatura é também sacaneada, porque é referida e lida como pornografia e usada para a sedução. A estratégia textual do masoquista: uma intenção didática pervertida numa intenção publicitária.

Quanto à vida que se torna pública no *Manual*, não é a do escritor, mas a do autor construído como um personagem por meio de

diferentes níveis discursivos marcados pela deformação, a degradação e a perversão dos textos e dos gêneros. A categoria de autor excede aqui as especulações estruturalistas e pós-estruturalistas sobre o desaparecimento do sujeito: esse autor remete a uma vida literária que se constrói na relação entre literatura e práticas eróticas. Como afirma David Foster, o *Manual* é uma montagem de confissões na primeira pessoa⁷, citações e vários *pseudorealia*, que Foster exemplifica com cartas de amigos, um *flyer* que Glauco inventou para promover a massagem “linguopedal”, algumas respostas aos anúncios pessoais e o diálogo com sua amiga Silvia no final.

O conceito de *pseudorealia* usado por Foster se mostra muito produtivo. Em inglês, a palavra *realia* é utilizada em Biblioteconomia e Ciências da Educação para se referir a certos objetos concretos da vida real. Para a Biblioteconomia, *realia* são os objetos inclassificáveis dos arquivos de material impresso, algo assim como as ruínas, debris da indústria cultural com os que Benjamin trabalhava em sua *Obra das passagens*. Em Educação, são os objetos (amostras) utilizados no ensino, com fins didáticos, que concretizam o vocabulário, provendo-o de uma moldura de referência. Seria, então, a irrupção do real no mundo simbólico. A presença desses objetos num texto “literário” implica uma operação cara à vanguarda: a abertura da obra e a permeabilidade da esfera estética.

⁷ Confissões que aparecem no *Manual*, mas também nos sonetos. Em *Panacéia* (2000, p. 4), os poemas são também autobiográficos. O prólogo, inclusive, sugere uma ordem biográfica para a leitura “para uma leitura linear, sincrônica, meu hipotético biógrafo teria de seguir esta ordem: 110, 197, 20, 355, 228, 356, 299, 150, 52, 357, 358, 359, 360, 364, 162, 73, 39, 241, 49, 235. Isso quanto aos rigorosamente factuais, já que os meramente confessionais (como o próprio 324 ou o 26) se encaixam em qualquer sequência”, e sustenta que “o caráter memorialístico de meus sonetos resulta mais biograficamente verídico que o do *Manual* do podólatra amador, onde a narrativa é parcialmente fantasiosa”. A ordem pressuposta dos poemas é uma lista que transcende este livro, *Panacéia*, e que inclui toda a sua obra até o momento, é um percurso. Por outro lado, o índice do livro não reproduz a ordem dos poemas. Enquanto os sonetos estão ordenados numericamente, no índice constam por ordem alfabética.

Mas aqui há uma volta de parafuso. A aparição dos *realia* fala sobre as tensões entre representações e uso. Como se aquele famoso *ready made* do mictório de Duchamp fosse colocado na rua, depois de estar no museu, e servisse de banheiro público.

Em sua dimensão autobiográfica, o *Manual* não “representa” a vida de Glauco Mattoso, é a construção da vida literária de Glauco Mattoso como autor, mas numa esfera que não é meramente literária: uma vida é montada a partir dessa escrita, não é o que rodeia a literatura como um além ou um aquém. Porque o real, que é o *flyer*, por exemplo, é a construção de um objeto numa relação não excludente entre vida e escrita – reescrita, paródia, sacanagem, jogos de palavras etc. –, construção na qual os procedimentos e materiais da literatura são também do prazer e da experiência. A maioria das citações (além das óbvias, como o *flyer*, as cartas, a conversa) resulta nesse sentido *realia*: muitas delas são o material que Glauco usava com fins pornográficos em suas próprias leituras. A citação funciona de modo que nós, leitores, podemos ler e fazer com o que lemos, o mesmo que ele: Glauco nos mostra sua biblioteca pornográfica ou nos mostra pornograficamente sua biblioteca.

O centro epistemológico do *Manual* consiste na inclusão de um real com seu consequente relato, a aventura da massagem linguopedal. O capítulo relata mais ou menos o seguinte: Glauco debruçado sobre a difícil busca de companheiros sexuais que se atrevessem às regras do jogo que ele propunha, decidiu por sua máquina de leitura e escrita a serviço de suas andanças. Para isso confeccionou um *flyer*, incluído no texto como *realia*, no qual desenvolve uma teoria inventada com um argumento pseudocientífico sobre os benefícios de uma prática que assim se inaugura: a massagem linguopedal ou massagens nos pés com a língua. O *flyer*, distribuído convenientemente na cidade de São Paulo, funcionou como uma armadilha para atrair novos amantes, e essas aventuras aparecem relatadas numa série de “casos”, palavra que remete ao caso clínico ou ao estudo de caso, mas também à relação erótico-amorosa. O grau máximo de sacanagem da autobiografia de Glauco se define nesta peça estelar, o *flyer*:

MASSAGEM LINGUOPEDAL (PARA HOMENS)

Você já foi massageado nos pés por uma língua humana? Uma língua masculina?

Provavelmente não, pois trata-se duma inovação na arte de explorar a sensibilidade do corpo, numa de suas regiões mais menosprezadas: o pé. Este convite não é um daqueles pretextos para uma prestação de serviço eró-

tico remunerado. É realmente uma massagem, embora possa ter suas funções

eróticas. Tão científica quanto o do-in ou o shiatsu, a massagem linguopedal

produz efeitos relaxantes, terapêuticos ou afrodisíacos, conforme a necessidade

e a predisposição do ‘paciente’.

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

Se você é um negro, poderá desferrar do preconceito vendo um branco másculo

humilhado a seus pés, mais vergonhosamente que um cachorro;

Se você é um militar, poderá ter seu próprio revanchismo vendo um civil másculo

rebaixado a seus pés, mais submisso que um recruta em posição de rastejo;

Se você é um atleta, poderá comemorar o gostinho da superioridade vendo

um intelectual másculo se sujeitando com a boca à parte do corpo que você

mais usa para se apoiar no chão;

Se você é um jovem inibido, poderá se sentir mais seguro de si vendo um adulto másculo perder o pudor e o nojo na sua frente e debaixo de você;

E assim por diante.

Para desfrutar dessa aliviadora carícia bucal, você não precisa fazer altas despesas

em casas de massagem, nem se expor à insalubridade ou à indiscrição dos ambientes promíscuos, como saunas ou boates. Basta me escrever, e fornecerei

um telefone para contato, através do qual combinaremos reservadamente

a ocasião e o local mais convenientes para a primeira sessão de massagem. É importante frisar que me dedico a esta especialidade por puro prazer, e não por dinheiro. Em face disso, desenvolvi a capacidade de apreciar aquilo que para outras pessoas seria motivo de nojo ou vergonha: o suor e o cheiro dos pés.

Para que uma massagem linguopedal atinja plenamente sua finalidade, é necessário que funcione como um banho de saliva, razão pela qual os pés não podem estar lavados nem desodorizados, e sim cansados e abafados pelo

calçado. Só assim a língua poderá executar sua tarefa com eficiência, isto é, limpar, relaxar, estimular e satisfazer ao tato, à visão, e à libido...

Mencione na carta sua idade, altura, peso, cor da pele e dos cabelos e tamanho

do pé (número que calça). Remeta para: “GATO SAPATO” (2006, p. 174).

Gato-sapato é parte do acervo sadomasoquista. Significa algo desprezível. Fazer de gato-sapato e maltratar, desprezar alguém. O *flyer* compartilha a lógica do Manual, é sua amostra e antecedente: entre o discurso científico e o da propaganda, a tradição letrada sadomasoquista e a cantada de rua. Quer dizer, a utilização desse acervo cultural para fins eróticos. Eis aqui a espetacularidade que legitima o estado público de uma vida: a escrita sai de pegação.

De fato, esse texto híbrido, por sua circulação na cidade, se tornou uma espécie de intervenção urbana ou “ruído visual” ou “estática estética”: “uma forma de proposta artística, ou seja, desviar o cara da sua rotina, colocando uma charada inesperada em seu itinerário” (MATTOSO, 2006, p. 194), ao participar do mesmo universo dos anúncios publicitários de prostituição. E, de algum modo, prefigurou algumas práticas de escrita que se propagariam em seguida pela internet por meio do Fotolog, do blog, dos anúncios pessoais, do Facebook, Orkut, Twitter, Instagram: construção, propaganda e autoexposição subjetivas.

Pensar a literatura como propaganda erótica em Glauco não é restringi-la a uma identidade do tipo autor igual à obra, mas pensar uma das modalidades da relação entre literatura e corpo-sexualidade, que é o eixo dos debates da época. Porque justamente Glauco estabelece com seus leitores uma relação erótica, cujo exemplo mais extremo é a produção e circulação do *flyer*: como no discurso publicitário, a função da linguagem que prevalece é a conativa, enfatizada pelo uso da segunda pessoa e dos imperativos.

E, de fato, assim também funcionou o Manual. A segunda edição do livro, que é a que estou lendo, inclui um posfácio do autor. Ali escreve, em 2006, algumas consequências de sua publicação em 1986. Junto com a publicação de *As aventuras de Glaucomix* (Mattoso e Marcatti, 1990) (quadrinhos baseados na autobiografia), a circulação do Manual teve algumas consequências desejadas: “Tudo isso me carreou reputação paralela à de poeta maldito, que, até ser temporariamente relegada ao limbo com a chegada da cegueira, renderia no mínimo uma bela pasta de correspondência, volumoso inventário de depoimentos, confidências, propostas e fantasias” (MATTOSO, 2006, p. 219). No mesmo posfácio, Glauco assinala que o livro foi, efetivamente, lido como material pornográfico.

Mas, além disso, a segunda edição situa novamente o livro no debate sobre literatura e identidades gerado por sua aparição em 1986. As respostas públicas e privadas ao livro são integradas ao volume e passam a fazer parte de suas técnicas propagandísticas. Nessa instância, Glauco se publicita não só como podófilo, mas também como autor lido pela crítica e como crítico de críticos, parafraseando e esmiuçando seus mais renomados leitores. Mattoso assinala em seu posfácio que o Manual se tornou um pouco conhecido internacionalmente pelo epílogo de Perlongher à primeira edição, “O desejo do pé”, que repercutiu na Argentina e nos EUA. Ele faz crítica da crítica, e assim retoma e analisa também o ensaio de David Foster, que agora está incluído no Manual (2006, p. 244) como prólogo:

Ou seja, a podolatria, elevada à categoria de transgressão dos padrões sexuais, acaba convertendo (ou pervertendo ou subvertendo) a experiência erótica em experimentação estética, e portanto um

texto que bagunça com os gêneros gramático-sexuais fatalmente bagunçaria também o gênero literário, sendo, destarte, pós-moderno por definição.

A experiência erótica se transforma em experimentação estética e vice-versa, eu acrescentaria. Precisamente no ponto em que trata da relação entre estética e corporalidade, Glauco mostra (na leitura retrospectiva do *Manual* e de sua circulação) outra passagem: “Perseguir o ideal antiestético, aliás, passou a ser, no meu caso, mais que simples desabafo canalizado pra arte: acabou virando bandeira dum inconformismo comportamental, que transcende o plano psicológico pra invadir o social e o político” (2006, p. 248). Invade então o plano político, questionando a estabilidade compartimentada das categorias das lutas culturais: contra a heteronorma, mas também contra a homonorma, Glauco aposta na antiestética do *trash*, que Foster (2006, p. 8) define como uma “sensibilidade *queer*, socialmente desconstrutiva e politicamente incorreta”.

O desprezo social ideológico por sua *queerness*, inscrito já na edição de 1986, é um material sobre o qual Glauco trabalha a partir da autobiografia, que se constrói sobre o gozo humilhante e a afirmação da perversão. Justamente porque reverte o desprezo e a opressão em gozo, a incorreção política de Glauco aponta para a desestabilização de lugares comuns da cultura, inclusive os homonormativos, tal como as identidades estabelecidas e já estereotipadas. A correção política que só se refere à tolerância de identidades bem delimitadas e “limpas” é aqui confrontada de maneira específica: o que se tolera são as identidades como tais – seu momento identificatório, coesivo –, e não os puros vetores diferenciais, as linhas de fuga da subjetividade. A correção política precisa de normas. É, em última instância, uma demanda de ordem.

Em 1986, após a saída do SOMOS, a estreita, mas nítida fresta para o político e o social que Glauco abre entre a experiência erótica e a experimentação estética em seu *Manual*, quer se fundar nesses fragmentos do real que conversa agora entre as páginas do livro, e que definitivamente dão à sua autobiografia um caráter mais revulsivo do que o do arejado manifesto do Outra Coisa, publicado em maio de 1980 no *Lampião da esquina* como

protesto contra a virada do SOMOS. A inclusão desses fragmentos do real tem sua ancoragem numa tradição contemporânea: responde a consigna das vanguardas históricas, como o dadaísmo, que propunham o ingresso ao artefato estético de materiais heteróclitos chegados de outras práxis, como forma de questionar a separação da vida, tão cara à arte autônoma. Da concepção e do uso dos materiais, pensava-se fazer saltar a continuidade da série estética, e assim abrir a arte à vida. A arte se abria à vida no momento em que a vida ingressava sem mediações à arte.

No entanto, o gesto de resistência da vanguarda mantinha a ideia de obra ao menos na sua definição da moldura. Quando os dadaístas ingressavam os bilhetes de bonde ao quadro, mantinha-se estrategicamente a diferença entre o dentro e o fora da moldura. E, apesar da mistura, sempre era possível detectar quais elementos pertenciam à série estética e quais ingressavam de fora para dinamitar essa continuidade. No caso do Glauco, não está tão claro que os *realia* pertençam a uma série delimitada fora da literatura. Parece-me que a produção desses mesmos *realia* já assinala o modo como a literatura se transforma num motor para intervir concretamente na vida. Por exemplo, o caso dos *flyers* oferecendo a massagem linguopedal: trata-se de uma espécie de pseudoficção publicitária construída a partir da leitura de textos sobre acupuntura, reflexologia etc. Esse caso seria quase como uma *mise en abyme*. Do que se trata, em última instância, é de fazer sair essa experimentação da literatura para a vida. Soltar as forças criativas para a transformação do mundo real, começando pela vida cotidiana individual.

Esse gesto, que se potencia com a perversão das fronteiras formais e do estatuto entre os gêneros discursivos, é o que faz de Glauco um autor escandaloso. Por exemplo, quando lê ficções masoquistas ou sádicas no mesmo nível que os testemunhos de tortura e constrói um aparelho de leitura que é o motor da escrita como reescrita. A leitura como ação é a que produz uma transformação no sujeito, daí a importância de uma (anti) estética da recepção. Esse modo de leitura que reibidinizava a violência e reerotiza a perversão é o que propõe disrupções cotidianas, colocando a literatura a serviço da perversão.

Contra os discursos da inclusão e da normalização como requisito, trata-se aqui de tornar atraente uma diferença radical, de *vender* práticas⁸. Em seu “Segundo Soneto Masoquista” (1999, p. 50), de *Centopeia: sonetos nojentos e quejandos*, lemos:

Masoch, travestido de Gregório,
Quer tanto ser escravo da sua amada
Que a própria vida dá por empenhada
No texto de um contrato de cartório.
Mas Wanda vai além do que é notório
No dia em que resolve ser malvada
E, em vez de lhe aplicar a chibatada,
Delega a um outro amante o gesto inglório.
Após ser açoitado pelo estranho,
Gregório, abandonado pela Wanda,
Conclui que a coisa está de bom tamanho.
Gregório agora é Glauco, e quem me manda
É o sádico rapaz do qual apanho,
Lhe lambo a bota e faço propaganda.

Uma das definições mais felizes de gênero é a que propõe Judith Butler⁹: uma performance de imitação e desvio (toda imitação desdobra uma diferença) que não admite um momento originário do gênero, um ponto zero. Mattoso é muito consciente do aspecto repetitivo do gênero,

⁸ Como podemos ler no “Soneto Pragmático”, no qual sugere uma concepção da linguagem enquanto ação: “O cego é prestativo pra caralho!/ Tem muita habilidade manual;/ Tem sensibilidade sem igual/ Na língua, e se concentra no trabalho.// Suporta humilhação, abuso e malho;/ Sem nojo, limpa até resto fecal;/ Pratica ato mais sórdido e animal/ Que a puta mais rampeira do serralho.// Usá-lo é matar logo dois coelhos/ De uma só cajadada, popa e proa:/ O cara vê outro cara de joelhos;// Percebe o quanto é bom ter vista boa;/ Desfruta uma lambuja nos artelhos,/ Solta uma gargalhada, e a porra voa!”

⁹ A noção de gênero de Butler está aqui muito condensada, e de fato foi reformulada desde então, em trabalhos como *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”* (1993) e *Undoing gender* (2004).

e o estende às categorias de identidade no que concerne à autoria – de alguma maneira, o soneto reescreve, repete, *A Vênus das Peles* – e às extravagâncias sexuais. O primeiro verso contém em si uma teoria da autoria, do gênero e da performance: “Masoch, travestido de Gregório”. Sacher Masoch, escritor de cujo nome deriva o adjetivo masoquista e fundador dessa tradição literária, se travestiza como Gregório de Mattos, o poeta obscuro. A autoria como perpetuação textual se imprime sobre as sucessivas preferências e práticas sexuais, e sobre suas peripécias, no poema, até que “Gregório [que é Masoch] é Glauco” no primeiro verso da última estrofe, e ali mesmo, já na primeira pessoa “e quem me manda” se mostra como quem escreve e executa sua própria versão do assunto, queerizando o cânone masoquista – de Masoch.

Nesse poema, escrita, reescrita e digestão do que foi lido e escrito antes se tornam um processo trans de identidade no qual a performatividade textual é também sexual, mediante uma articulação complexa de autoria e identidade. Assim começa a se esboçar o projeto poético e político de sacanagem, que Glauco chamou de coprofagia em seu *Jornal Dobrabil*.

A escolha do nome é por si só eloquente. Parodia – sacaneia – a vanguarda modernista brasileira: a Antropofagia. Na década de 1920, Oswald de Andrade chegou ao conceito de Antropofagia como a chave para refletir sobre as ideias de nação, identidade e literatura. Como prática ritual de assimilação dos corpos ou elementos inimigos e estrangeiros por parte de alguns povos originários do Brasil, a antropofagia serviu como metáfora para o processo de construção da cultura brasileira na interação entre o autóctone e as importações culturais, ou como expressão de um *modus operandi* nativo para tratar com elementos estrangeiros. Mais de cinquenta anos depois, Glauco Mattoso dá uma volta de parafuso à metáfora alimentícia e expressa outro estado da questão: propõe uma poética da coprofagia ou uma literatura como coprofagia de poéticas, para refletir sobre problemas de herança e de transmissão cultural.

Como teoria da hibridação cultural, a Antropofagia ainda respeitava suas fontes – basicamente, a alta cultura europeia –, já que para os tupis comer outro ser humano era também uma homenagem. Já a coprofagia

entende a herança cultural como puro desperdício. Literal e literariamente, merda. Assim, Glauco encara os detritos indesejáveis da digestão antropofágica, o que não foi considerado relevante ou “útil” para a sociedade brasileira ou para seu duvidoso “progresso”. Mais do que o problema da importação cultural, Mattoso aborda problemas da herança cultural e de seu valor político, a transmissão e a distribuição dos tesouros culturais que são, como sabemos, um privilégio e um patrimônio das classes dominantes.

Walter Benjamin apresenta esses problemas de maneira radical. Sua afirmação, transformada em slogan, de que todo documento de cultura é um documento de barbárie, indica que um estado da cultura expressa um modo historicamente específico de domínio. A barbárie está instalada no próprio conceito idealista de cultura, entendida como conjunto de bens que não foram tocados por nenhuma experiência política, afastados de conflitos e lutas sociais, tal e como foram manipulados pela ideologia dominante de acordo com sua própria agenda política. Por isso, Benjamin conclui que o modo como essas mercadorias são atesouradas e transmitidas como herança é mais funesto politicamente do que poderia ser seu desaparecimento. E, nesse ponto, é que aquilo dos restos “irrelevantes” da digestão cultural se torna relevante: as forças que obstaculizaram esse progresso, os momentos ríspidos da história ou, inclusive, o que foi descartado. Para Glauco Mattoso, a cultura é o oposto a um tesouro imaculado. Os elementos digeridos não têm a dignidade humana que tinham para os antropófagos. Mattoso sacaneia a cultura: como um alquimista invertido, tudo o que toca – e para ele ler ou escrever equivale a tocar – vira merda. A criação literária, entendida como roubo, contrabando, plágio e carnavalização do anterior, é a perpetuação de um delito criticamente celebrado como a barbárie mais insuportável: a coprofagia. E é esse sentido que a poética da coprofagia é uma coprofagia das poéticas. Lendo literatura e outros textos com fins pornográficos, propõe uma máquina de leitura e produção cultural que sai da literatura para colocá-la a serviço da dissidência sexual em suas formas mais peculiares dos gozos – não se trata simplesmente da homossexualidade.

A metáfora da coprofagia pode ser lida também como uma política da diferença na medida em que o “devir merda” dos objetos culturais funciona como metáfora dos processos de diferenciação social, como adverte Butterman (2005) lendo Butler. Em *Poderes do Horror. Ensaio sobre a abjeção*, Julia Kristeva (1988) sugere que, como o excremento atravessa a permeabilidade do corpo assinalando a transição entre o dentro (sujeito) e o fora (natureza), de alguma maneira funciona como representação da alteridade. Justamente porque a identidade sempre se recorta sobre uma exclusão e sempre serve a propósitos de regulação e de controle. Embora a coprofagia se apresente como programa na primeira etapa do *Jornal Dobrabil*, ela se mostra um motor produtivo para toda a série mattosiana. Sua produção se divide em duas fases: a etapa visual, que Glauco cultivou nas décadas de 1970 e 1980, e a etapa da cegueira, que começou em 1999¹⁰, quando por razões técnicas resgatou a forma do soneto como algo totalmente *demodée*¹¹, porque a rima e a versificação quadrada substituíam a vista pela memória para a composição poética. Esta parte do meu trabalho se concentra na primeira etapa. Nessa fase, Glauco experimentou o que se chama concretismo datilográfico, ou dactyloarte, que presta especial atenção à dimensão da poesia como *tecné*, ressaltando os aspectos construtivistas do artefato poético e jogando com seus significados múltiplos.

O trabalho mais representativo da etapa, o *Jornal Dobrabil* (1977-1981), cujo nome parodia o *Jornal do Brasil*, o mais vendido da época, era uma folha periódica dobrável, montada com vários tipos de sacanagens.

¹⁰ Na realidade, Mattoso ficou cego em 1995, depois de várias cirurgias desafortunadas. Em 1999, ganhou junto com Jorge Schwartz o prêmio Jabuti pela tradução ao português de *Fervor de Buenos Aires*, de Borges. Com o dinheiro do prêmio, comprou um computador adaptado para cegos desenvolvido na UNICAMP e voltou a publicar nesse ano três livros – deixara de publicar quase por dez anos, desde 1989 com Limeiriques e outros debiques glauquianos. Desde então, tem publicados mais de 3 mil sonetos, tendo batido o recorde mundial de produção de sonetos.

¹¹ A metrificação rimada está praticamente proibida depois das vanguardas.

Para começar, sacanagem técnica: escrito inteiramente com uma máquina de escrever Olivetti – explorando as possibilidades de cada letra, em muitos casos, da “o”, por exemplo – e reproduzido numa fotocopiadora Xerox, o *Jornal* experimentava as técnicas reprodutivas de um modo anticapitalista para produzir e circular literatura à margem dos circuitos habituais da indústria editorial e contra a ideia de propriedade privada. Pensado para uma circulação clandestina, por sua natureza bizarra e em função da censura da época, o *Jornal* encontrava seus leitores, já que lhes era enviado pelo correio. Construía-se e estruturava-se como uma colagem de textos, frases, poemas, piadas e manifestos, e tinha seções estáveis, que também parodiavam outras publicações: o “Jornal Dadarte” (paródia do Jornal da Tarde, dedicado à poesia e à teoria da vanguarda) e duas seções dedicadas à sacanagem da contracultura e ao ativismo gay, “Galeria Alegria” (derivado de gay, alegre) e “Gazela Esportiva” (em que “gazeta” é substituída por “gazela”, forma feminina de veado, para zombar da muito masculina Gazeta Esportiva).

Nas duas etapas da produção de Glauco, há uma poética constante: a elaboração literária da perversão, a exploração de sexualidades e subjetividades alternativas, e um trabalho com os materiais da cultura pop misturada com a filosofia e a arte contemporânea, como celebração da contaminação e da impureza. Em particular, o *Jornal* contribui para o debate sobre as condições de possibilidade da vanguarda e sobre a relação entre a arte e a vida nos anos do desbunde.

O *Jornal Dobrabil*, cuja distribuição chegou a abarcar toda a etapa de Glauco em SOMOS, concentra de alguma maneira as propostas do debate de sua época: a poesia marginal, o concretismo e o engajamento político-desbundado. Se, por um lado, se aproxima do concretismo enquanto experimentação técnica, também é possível relacioná-lo com a poesia marginal, na medida em que instaura um modo de circulação à margem do mercado editorial tradicional, e porque o eu, embora deformado, caricaturizado e carnalizado, aparece no centro da cena. E, por último, também flerta com a ideia de politização ao apresentar uma espécie de engajamento não com a luta de classes, mas com a ideia de

intervenção na vida cotidiana – a arte serviria, em última instância, para a transformação social¹².

O “Manifesto Coprofágico”, publicado cedo no Jornal, parodia o gênero e, em particular, o “Manifesto Antropofágico”, além de iluminar o projeto literário-político de sacanagem. Começando pela epígrafe, que perverte o primeiro verso do “Romance Sonámbulo” de García Lorca, “*verde que te quiero verde*”, numa citação apócrifa, “*Mierda que te quiero mierda*”, atribuída a García Loca, outro dos heterônimos de Glauco.

a merda na latrina
daquele bar da esquina
tem cheiro de batina
de botina
de rotina
de oficina gasolina sabatina
e serpentina
bosta com vitamina
cocô com cocaína
merda de mordomia de propina
de hemorroida e purpurina
merda de gente fina
da rua francisca miquelina
da vila leopoldina
de teresina de santa catarina
e da argentina

¹² O aparecimento na vida pública de Mattoso pode ser contrastado com o de Perlongher. Para começar, não só há uma diferença de quase uma década entre a FLH e o SOMOS, mas também o primeiro se dissolve na sala de espera opressiva e repressiva da ditadura argentina, que o torna inviável, e o segundo surge no momento de concessões por parte da ditadura brasileira. Mas, além disso, enquanto o grosso da produção literária de Perlongher é posterior à sua militância, a de Mattoso começa simultaneamente a ela e está, assim, marcada em sua primeira etapa por essa política contracultural. Essa disparidade produz, no entanto, uma coincidência temporal e espacial entre os primeiros trabalhos literários de ambos: a não ser Austria-Hungria, publicado em Buenos Aires em 1980, os livros seguintes de Perlongher foram produzidos em seu exílio brasileiro.

merda comunitária cosmopolita e clandestina
merda métrica palindrômica alexandrina
ó merda com teu mar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra fecunda onde germina
minha independência minha indisciplina
és avessa foste cagada da vagina
da américa latina (2001, p. 11).

A paródia do “Manifesto Antropofágico” não fica na zombaria: ele propõe como contrapartida uma vanguarda sacana que degrada os materiais culturais a partir de uma rima insidiosa em que todos constroem um campo semântico “de merda”. Por sua vez, a perversão do “Romance Sonámbulo” de García Lorca constrói uma tradição de escritores militantes e homossexuais, como a que horizontalmente Glauco elabora junto com Perlongher, Trevisan ou Leila Mícolis – companheiros de experimentação política e literária – e outros “poetas marginais” contemporâneos. Ele propõe uma vanguarda sacana que degrada os materiais culturais a partir de uma rima insidiosa em que todos constroem um campo semântico “de merda”.

O *locus amoenus* do poema é o banheiro de um bar, não por acaso um lugar característico de pegação do mundo gay das décadas de 1970 e 1980. O centro disparador da “inspiração” é a merda e seus atributos: os detritos da digestão cultural, o que não serve para o “progresso”.

Como assinala Butterman (2005), o poema é uma fábrica de sensações olfativas onde os diferentes odores funcionam como índices dos fragmentos em que da sociedade que podem ser rastreados ali como sinédoques das instituições sociais: “batina”, pela Igreja; “botina” pelas botas militares (tão caras às fantasias de Glauco); a “sabatina” remete ao âmbito escolar; a “rotina” ao trabalho cotidiano do bom cidadão; “serpentina” e “purpurina” e “cocaína”, ao carnaval e à tradicional e ideológica alegria brasileira; e “propina” à relação entre corrupção e autoridade.

A segunda estrofe, assinala Butterman (2005), é uma descrição demográfica do Brasil. Ali podem ser vistas suas desigualdades, “gente fina”, e um percurso do micro ao macro ligado pela rima: da rua de um bairro

rico de São Paulo “Francisca Miquelina”, passando por um bairro de classe média “Vila Leopoldina”, a uma cidade muito marginalizada do norte do Brasil “Teresina”, em seguida ao estado de Santa Catarina, no sul, e finalmente a um país vizinho, a Argentina. Como se o olhar concentrado sobre as merdas da primeira estrofe constituísse uma lente capaz de construir uma totalidade de sentido, um mapa amplo. De fato, o toponímico seguinte já é a América Latina, configurada como um corpo desterritorializado que caga pela vagina.

A merda, do micro ao macro, parodiando a teoria da mônada, funcionaria como uma fonte de inspiração poética com pretensões universais: “merda comunitária cosmopolita e clandestina/ merda métrica palindrômica alexandrina”. Se em Baudelaire, a imagem do catador de lixo expressa a experiência da modernidade na poesia lírica, Glauco aumenta a aposta. As últimas estrofes são uma ode perversa, uma paródia da evocação da amada na poesia provençal por meio do uso de um vocabulário arcaico, como o “tu” – que é, além disso, próprio da gíria – e as metáforas da amada que espelham o céu e a terra. Ali a voz diz “eu” pela primeira vez, no pronome possessivo: “ó merda com teu mar de urina/ com teu céu de fedentina / tu és meu continente terra fecunda onde germina minha independência minha indisciplina”. Como em todo manifesto, também há o momento utópico, mas parodiado: a fonte de merda provê a força poética originária, a independência e a disciplina, baluartes da contracultura juvenil, em relação com os quais o sujeito se apresenta através dos pronomes. A estrofe final fecha o poema com uma zombaria ao senso comum da identidade latino-americana, parodiando as imagens do nascimento doloroso e sangrento das nações pós-coloniais: “és avessa foste cagada da vagina/ da américa latina”.

O poema está construído como uma piada: tudo deve rimar com “-ina”. Se o manifesto zomba das vanguardas – no elogio da merda como substância poética, tudo é degradação –, há, no entanto, um programa e uma teoria do valor cultural: ele depende do modo de circulação e consumo dos bens, seguidos com a lenta da merda, e não de suas características essenciais. O programa ao qual convoca é disruptivo a respeito da tradição

cultural. Devorar a herança cultural (transformada em merda, inclusive antes de ser fagocitada e digerida) implica um uso emancipatório da cultura – independência e indisciplina.

A proliferação de manifestos burlescos no *Jornal* (como o Escatológico, o Pornográfico ou o Manifestivo da Vanguardada) parodia a política das vanguardas ali onde elas elaboram, afinal de contas, padrões culturais, escolas literárias que não modificam nada na existência coletiva para a qual apontam.

No “Soneto vanguardista (2.43)” lemos:

Vanguarda é classicismo, e a prova disso
Está nos manifestos: em que pese
O mau comportamento, viram tese,
Tratados como o texto mais castiço.

Não nego que elas prestam bom serviço,
Mostrando algo de novo que se preze.
O mal é quando espalham catequese,
Querendo impor que o resto está cediço.

Aqui nem há razão pra que me queixe:
Quer seja ou não vanguarda ou velha guarda,
Não deixo de vender mixo peixe.

Não viso academia, chá nem farda;
Só peço a cada membro que me deixe
Lamber seu pé com minha língua barda...

Há nos trabalhos de Glauco uma insistência permanente na finalidade da literatura: “vender mixo peixe”. E assim o declara, comentando o destino do *Jornal* no *Manual* (2006, p. 143-144):

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

[...]

[a fama e os elogios ao JD] me massageava o ego, e em função dessa demanda quantitativa acabei posando de vanguardista com uma proposta estética que credenciava meu trabalho: a coprofagia. Fiz a apologia da merda em prosa & verso, de cabo a rabo. Na prática eu queria dizer para mim mesmo e pros outros: ‘Se no meio dos poucos bons tem tanta gente fazendo merda e se autopromovendo ou sendo promovida, por que eu não posso fazer a dita propriamente dita e justificá-la?’ A justificativa era a teoria da antropofagia oswaldiana. Já que a nossa cultura (individual & coletiva) seria uma devoração da cultura alheia, bem que podia haver uma nova devoração dos detritos ou dejetos dessa digestão. Uma reciclagem ou recuperação daquilo que já foi consumido e assimilado, ou seja, uma sátira, uma paródia, um plágio descarado ou uma citação apócrifa. Essa postura ‘intertextual’ agradou a crítica, e cheguei a ser qualificado como um ‘enfant terrible’ de Oswald de Andrade. Como compensação intelectual, não tava nada má. Mas o que eu queria mesmo era brincar e sentir tesão. Aquilo era antes de tudo uma diversão e uma punheta. Como tema lúdico, a merda podia servir de exercício verbal. Mas como motivação erótica o assunto-chave tinha que ser mesmo o pé.

Apresenta-se um aparente paradoxo: por um lado, Glauco parodia e critica a possibilidade de existência de uma vanguarda, mas, por outro lado, alinhado a propostas de vanguarda, sua literatura questiona o tempo todo a autonomia, colocando-se a serviço da perversão (o que ele quer é se divertir e se excitar). É que não se trata mais propriamente de vanguarda, parece sugerir Glauco, mas de outro estatuto para o literário. E esse estatuto nos devolve à militância de Mattoso, porque tem a ver com uma “máquina de guerra” articulada também pelo *Lampião da esquina* e o grupo SOMOS – algumas instâncias do que Guattari descreveu em seus trabalhos sobre o Brasil como revolução molecular. Tanto o *Lampião* como o

SOMOS partiram da construção de redes afetivas onde o cotidiano era o político. Talvez esses movimentos tenham origem no encontro de Néstor Perlongher, Glauco, João Silverio Trevisan e Leila Mícolis.

Segundo o relato de Glauco, ele conheceu Trevisan por meio de Leila Mícolis e Marcelo Liberalli¹³, que, já em 1977, reuniam em sua casa um grupo de estudo sobre homossexualidade ou “santa causa”, como o chamava então a “vida guei”¹⁴. Após a visita ao Brasil de Winston Leyland, o editor da Gay Sunshine Press de San Francisco¹⁵, o micro ambiente “guei” começou a se ativar. Escritores, artistas e intelectuais começaram a se reunir e a organizar as primeiras atividades:

[...] Trevisan foi ao Rio pra visitar o jornalista Antônio Chrysóstomo em Santa Teresa. Acompanhei-o, fui apresentado a Chrysóstomo, e com este ficou acertado que eu colaboraria com o *Lampião*, cujo número zero estava por sair em breve. Dali a semanas me mudei pra Sampa. Aqui Trevisan me apresentou a Darcy Penteado. Assim que o *Lampião* começou a circular, em abril de 78, as reuniões de pauta foram se alternando: um mês no Rio, outro cá, em casa de Darcy, onde fiquei conhecendo pessoalmente os demais expoentes do staff, como o mestre do cinema Jean-Claude Bernardet, o antropólogo Peter Fry e o escritor Aguinaldo Silva [...] (MATTOSO, 2006, p. 147).

Como vimos, as reuniões do SOMOS começaram ao mesmo tempo em que saía o número zero do *Lampião*. O primeiro encontro, ao qual Glauco foi convidado por Trevisan, se auspiciava como “um papo informal. Não tem nada de definido. O único ponto em comum é a homossexualidade”, relata Glauco citando as palavras de Trevisan (2006, p. 148). Mas Glauco elabora (2006, p. 148):

¹³ “Um casal sui generis”, segundo Glauco (2006, p. 134), composto por “a mais forte e combativa figura feminina da poesia de minha geração” e “um cara intelectualizado & ativista, dos primeiros empenhados em questionar e discutir a condição do guei”.

¹⁴ Assim se importava o conceito e a identidade “gay” norte-americana no início.

¹⁵ O volume editado por Leyland, *My deep dark pain is love*, inclui um conto de Glauco sobre tortura, “The saddest thing is that it’s over” (“Mundo cadela”).

Na verdade havia mais um ponto em comum, afora a sexualidade: a solidão pessoal de cada um, esse quase isolamento, pro qual não havia alternativa a não ser os pontos de encontro do gueto. Só que nas saunas, danceterias (‘discotecas’, na época), teatros, cinemas e bares não existia espaço praquilo que no grupo a gente chamou de ‘identificação’ ou ‘reconhecimento’: as reuniões semanais onde se expunham e trocavam vivências naquele papo informal, franco, despojado, sem a frivolidade do ‘programinha’ e sem constrangimento numa sessão de terapia (coisa que execrávamos). Isso foi o que abriu a cuca de muita gente. Mais que a militância, que chamávamos de ‘atuação externa’. Como primeiro grupo organizado do país, parecia que a responsabilidade de estarmos fazendo história nos obrigava a uma posição proselitista, que pra alguns equivalia a uma missão apostólica. Eu mesmo cheguei a me imbuir dessa pretensão. Juntamente com os outros ‘sócios fundadores’, participei de debates, entrevistas, congressos, contatos com outros grupos, sempre sustentando a grande tese da época: que a conscientização do homossexual passaria necessariamente pelo repúdio anarquista de toda estrutura de poder, incluindo a família, o casamento hétero, a divisão de papéis ativo & passivo, a monogamia, a fidelidade, o ciúme, o mero compromisso. A saída prática dessa postura só tendia a ser uma: galinhagem total, promiscuidade total, sexo total (todo mundo fazendo de tudo), e poligamia ampla, geral & irrestrita, porém “consciente”, isto é, proclamada aos quatro ventos como um evangelho.

A luta identitária daquela primeira época era também uma luta contra as estruturas de poder, embora não se dirigisse explicitamente para a luta de classes como parte das relações de poder pela distância que existia então no Brasil entre os movimentos libertários e a esquerda partidária e, sobretudo, entre os intelectuais e a classe trabalhadora. Assim como a Frente de Liberación Homossexual da Argentina, entendiam a família não só como aparelho id, mas como modelo mesmo do Estado. Diante disso, mas também contra o estema de casais homossexuais em papéis definidos (passivo-ativo), propunham um modelo de vida pessoal *queer*: “todo mundo fazendo de tudo”. Os modelos de homossexualidade, o “gay-gay” contra o tradicional de “bicha-bofe”, eram motivo de debate. Tudo parecia

passível de suspeita e de redefinição nesse terreno, o que possibilitava propostas quase contraditórias, como a que o próprio Glauco lembra ter esgrimido numa mesa redonda de ativistas de SOMOS:

Minhas declarações eram das menos radicais [...] vejam só que petulância: ‘GLAUCO: Eu só vou acrescentar uma coisa com relação a estereótipos e ao fato de a homossexualidade estar vinculada ao consumo e à estrutura familiar capitalista: é que o próprio homossexual está muito pouco esclarecido a respeito da sua homossexualidade, tanto assim que reproduz, na prática, os padrões heterossexuais, caricaturando as funções de atividade e passividade, por exemplo. Existe sempre aquela bicha ‘pintosa’, ‘desmunhecada’, à procura do seu ‘bofe’, isto é, aquele que vai exercer o papel masculino na relação. Isso é muito falso, pois não tem nada a ver com a homossexualidade em si’ (2006, p. 122)¹⁶.

Como balanço do debate, Glauco sintetiza: “trata-se de mudar a mentalidade heterossexual do heterossexual com relação ao homossexual, e mudar a mentalidade heterossexual do próprio homossexual”. Soa aqui o eco da FLH, embora menos radicalizado: liberar a homossexualidade dentro da heterossexualidade. Glauco (2006, p. 149) conclui:

Não resta dúvida que a atividade dos grupos formados nos moldes do SOMOS teve o mérito de abrir um espaço vital pro homossexual, tanto no panorama político como na área dos costumes. Quando mais

¹⁶ Um dos problemas desse argumento é que a estrutura familiar, os papéis de ativo e de passivo e o modelo estereotípico da bicha e do bofe, não estão vinculados necessariamente e de forma esquemática. Para começar, os papéis de ativo e passivo não são correspondentes ao modelo bicha-bofe. É uma assunção preconceituosa a que dá por suposto que a bicha é passiva e o bofe é ativo. E a estrutura familiar reprodutiva se desacopla desses modelos de homossexualidade que não são reprodutivos nem estáveis, mas que tendem à promiscuidade e à deriva anti-identitária, diferentemente do modelo gay igualitário que promove a estabilização dos laços através de mecanismos como o do acesso a instituições civis como o casamento. Em contraste com essa proposta de Glauco, como vimos, Perlongher recolhia o potencial revulsivo da afetação afeminada da marica.

não seja, exibiu, perante o poder público e a iniciativa privada, a nossa existência inquestionável e a nossa real proporção em meio à população eleitoral, contribuinte e consumidora, que é o que de fato importa numa sociedade capitalista. A ‘abertura’ do governo Figueiredo trouxe de volta Gabeira, Herbert Daniel e outros teóricos da ‘política do corpo’, mas quando eles chegaram, nós já tínhamos reservado nosso camarote ao lado das demais ‘minorias’ (negros, mulheres, índios) que bagunçavam o coreto dos esquemas simplistas (esquerda X direita, progressismo X reacionarismo, oposição X situação, operariado X patronato) até então vigentes na cabeça e no discurso dos intelectuais engajados, que só pensavam em ‘luta maior’, isto é, tomar o poder.

A postura confronta tanto o conceito de engajamento por parte do intelectual como a luta maior, e é então diretamente um problema teórico. A luta maior não questiona o conceito de poder, mas o deseja. Glauco assinala as consequências contraditórias da origem do fortalecimento de um gueto que já existia, a criação e o reconhecimento de um nicho de mercado, por um lado, mas também a instauração de um circuito político e de relações interpessoais produtivas.

As palavras que Glauco dedica no *Manual* (2006, p. 150) a seu próprio papel no grupo são esclarecedoras ao menos em dois sentidos:

Nesse aspecto ideológico, minha contribuição ao ‘movimento’ foi praticamente nula. O máximo que fiz foi redigir os estatutos do grupo, de modo a camuflar sua atividade sob a aparência de uma associação cultural, artística e recreativa, sem o que não seria possível registrá-lo em cartório como sociedade civil sem fins lucrativos, a fim de que ganhasse a personeria jurídica e conseguisse, no mínimo, uma caixa postal em seu nome [...] Junto com o estatuto de fachada, fui também responsável pelo nome do grupo [...] apenas desentranhei o potencial magnético duma palavra que a própria FLH argentina não soubera aproveitar na pia batismal [...] Assim, foi no aspecto interpessoal que minha participação no grupo resultou proveitosa.

Com as relações interpessoais como ponto de partida e de saída, Glauco se situa, nessa retrospectiva que faz em seu *Manual*, num segundo

plano. A marca artística é apresentada como uma camuflagem sob a qual o propriamente político podia se desenvolver nas condições históricas do início do grupo. Sabemos, no entanto, que nessa mesma época e em paralelo Glauco escrevia, desenhava e distribuía um de seus primeiros trabalhos de experimentação literária, o *Jornal*. Nada menor em sua produção, na qual se cozinhava já o manifesto anti-identitário de sua literatura e as posturas políticas eram inseparáveis da experiência estética e sexual marcada pela coprofagia. Desde os anos 1970, e muito depois de ter abandonado o SOMOS e a militância em geral – inclusive resistente em pleno auge das literaturas gays posteriores ao desbunde –, Mattoso sustentou essas práticas literárias experimentais, desdobrando-as sobre outras práticas e redesdobrando-as, como podemos ver no trajeto que vai do *Jornal* ao *Manual*.

Por outro lado, a citação revela o peso de um Perlongher ativista, ainda figura política do outro lado da fronteira, cujo caráter modelar não impede o assinalamento de uma diferença: “o potencial magnético duma palavra que a própria Frente de Liberación Homosexual argentina não soubera aproveitar na pia batismal” (PERLONGHER, 2006, p. 119). Leitor dos documentos da FLH desde antes de conhecer Perlongher pessoalmente, Glauco mostra sua dívida e sua distância. Ele resgata o momento de publicação de *Somos* da FLH, quando já em 1973 e como um clima muito enrarecido, o próprio Perlongher afirma que “chegara o momento de prestar um pouco mais de atenção à comunidade homossexual, descurada entre tanto ativismo político” (PERLONGHER, 1997, p. 81). A FLH que Glauco assinala não ter sabido aproveitar sua própria invenção, vem da decepção com os partidos de esquerda e se encaminha para a dissolução prévia da ditadura. O coletivo que esse “somos” refere e sua virada identitária é, do ponto de vista da experiência histórica da FLH, um momento quase claudicante. Glauco deixou o grupo em 1981, quando se produziu um grande cisma: os anarquistas liderados por Trevisan contra os militantes da Convergência Socialista.

Apesar de sua participação no SOMOS e em *Lampião*, Glauco nunca se incluiu na identidade gay, que teve a normalização encaminhada

finalmente para o Movimento Homossexual Brasileiro. Numa entrevista com Steve Buttermann (2005, p. 190), ele se nega a se identificar como gay ou homossexual: “Não há homossexualidade, mas a minha tendência para me sujeitar a outros homens”. E continua explicando como para se incluir nas demandas do grupo SOMOS tivera que deixar de lado suas preferências sexuais porque elas não teriam sido aceitas pelos outros membros: sua orientação sexual, por específica demais, escapava à possibilidade de representação – frente a identidades definidas, como “mulheres” ou “negros” – e era singular demais para caber nos moldes de uma identidade fixa. Como se pode ver em seguida, num processo ao qual o próprio Glauco não escapou, ao menos em seus argumentos e despedida do SOMOS, enquanto o MHB lutava pela desconstrução da heteronormatividade, construíam outra normatividade com seus próprios mitos: a falocracia, o tamanho do pênis, a penetração anal etc. A marca anti-identitária de Glauco, sua pura diferença, sustentou-se de forma contínua em seus trabalhos literários.

É em termos dessa experimentação corporal que sua literatura exhibe, promove e potencia, que Glauco constrói sua escrita dedicada à exploração das potencialidades do gozo. A coprofagia, uma poética de sacanagem, uma vanguarda sacana, é então um modo de valorização da diferença surgido nos anos de SOMOS. Esse vetor diferencial, que percorre sua obra, orienta a escrita de Glauco para a radicalização de um desvio que carrega sobre si, levando para a desestabilização da identidade. E os primeiros desenvolvimentos nesse sentido só podem ser lidos dentro dos debates e das lutas identitárias com seus companheiros do SOMOS. Com pontos em comum e diferenças – inclusive aquelas que, em suas palavras, preferiu deixar de lado em prol de uma construção coletiva –, seu compromisso e intuição inicial se sustentaram: o descentramento da subjetividade a respeito da autoidentificação obrigatória e falocêntrica, com a perversão e a instabilidade performativa como alternativas de desidentificação. No poema “ABAIXO A EREÇÃO! FORA A PENETRAÇÃO” a voz diz: “Sou mais é lésbico”. Glauco exerce sua estranheza (*queerness*) como diferença radical, o que em seus trabalhos supõe a negação simultânea da origem e a

originalidade, no que diz respeito à identidade sexual – feita performance imitativa e de transformação – e à escrita, entendida como reescrita. Assim como a literatura entra na esfera política: como exploração de possíveis subjetividades sociais.

O programa de Glauco pode ser lido como uma legitimação literária de suas preferências sexuais e vice-versa, e simultaneamente como uma crítica a uma tradição letrada. Também pode ser lido como uma tentativa exibicionista (pornográfica) de despatologizar seu masoquismo pedifílico. Eu chamaria isso, antes, de estratégia textual do masoquista: longe de normalizar sua perversão, Glauco a enfeita e a ressensualiza segundo a lógica (sacaneada) da publicidade.

E a literatura passa a ser assim parte da vida.

.....

GLAUCO MATTOSO AND A COPROPHAGY OF POETICS

ABSTRACT

This essay studies Glauco Mattoso's beginnings of writing and the construction of his image of author in the context of the democratic transition in Brazil, in relation with the marginal poetry and "desbunde" trends in literature and visual arts. It also delves into the relation between literature and politics in the origin of the politics of desire in Brazil.

KEYWORDS: Marginal poetry; desbunde; politics of desire; vanguard.

GLAUCO MATTOSO Y LA COPROFAGIA DE POÉTICAS

RESUMEN

Este trabajo estudia los comienzos de escritura de Glauco Mattoso y la construcción de su figura de autor en el contexto de la transición democrática del Brasil, en la línea de la poesía marginal y el desbunde. El ensayo analiza la relación entre literatura y política en el origen de las políticas del deseo en Brasil.

PALABRAS CLAVE: Poesía marginal; *Desbunde*; políticas del deseo; vanguardia.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Franklin. Esse elogio da sombra: poesia e cegueira em Glauco Mattoso. *Zunái – Revista de poesia & debates*. Disponível em: < http://www.revistazunai.com/ensaios/elogio_sombra_poesia_glauco_mattoso.htm>. Acesso em: nov. 2003.
- ASSUNÇÃO, Ademir. Glauco Mattoso é dinamite pura. *Grumo*, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Mágia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- _____. *Poesia jovem, anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- _____; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Ed.). *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril, 1982.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex*. New York: Routledge, 1993.
- _____. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1999.
- _____. *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004.
- BUTTERMAN, Steven. *Perversions in Parade*. San Diego: San Diego University Press, 2005.
- CÂMARA, Mario. Algunos elogios posibles para Glauco Mattoso. *Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, ano 8, n. 9, 2007.
- DANIEL, Hebert; MÍCCOLIS, Leila. *Jacarés & Lobisomens: dois ensaios sobre a homossexualidade*. Rio de Janeiro: Achiamé-Socii, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Masochism; an interpretation of coldness and cruelty. Together with the entire text of Venus in fur*. New York: G. Braziller, 1971.
- _____. La vida como obra de arte. In: *Le Nouvel Observateur*, 23 de Agosto de 1986. Disponível em: < <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2007/07/la-vida-como-obra-de-arte.html>>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Paidós, 1995.

_____. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1978.

FACCHINI, Regina. *¿Sopa de Letrinhas?: Movimento homossexual e a produção de identidades coletivas nos anos 90*. São Paulo: Editora Garamond, 2005.

FOSTER, David Willliam. *Cultural Diversity in Latin American Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994.

_____. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. What is an Author?. Tradução Donald F. Bouchard e Sherry Simon, In: *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977. p. 124-127.

Fundo Somos. Arquivo Edgard Leuenroth, IFICH, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil.

GREEN, James. A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. In: *Homossexualidade: Sociedade, Movimento e Lutas*, v. 10, n. 18/19.

Cadernos AEL. Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2003.

_____. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

GROONTENDORST, Sapê. *Literatura gay no Brasil? Dezoito escritores brasileiros falando na temática homoerótica*. 1993. Tese (Doutorado em Português) - Universidad de Utrecht, Holanda, 1993.

GUATTARI, Félix; y ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2006.

KLINGER, Diana. Dois antropófagos (des)viados: Glauco Mattoso e Roberto Piva. In: *Grumo No. 0*, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Tradução Nicolás Rosa. Buenos Aires, Catálogos, 1988.

Lampião da esquina. Abril 1978-Junio 1981. Rio de Janeiro, Brasil.

LEYLAND, Winston (Ed.). *My deep dark pain is love*. A Collection of Latin American Gay Fiction. Tradução E.A. Lacey. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1983.

MACRAE, Edward. *A construção da igualdade: identidade sexual e política no Brasil da “abertura”*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 1990.

MATTOSO, Glauco. *Centopéia*. Sonetos Nojentos & Quejandos. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

_____. *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Manual do Podólatra Amador*. aventuras & leituras de um tarado por pés. São Paulo, Além da Letra, 2006.

_____. *Memórias de um pueteiro*: as melhores gozacões. Rio de Janeiro: Trote, 1982.

_____. *Delírios Líricos*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2004.

_____. *Geléia de Rocó*. Sonetos Barrocos. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

_____. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *Panacéia*. Sonetos Colaterais. São Paulo: Nankin, 2000.

_____. *Paulisséia Ilhada*. Sonetos Tópicos. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. *Retrato de Época*. Poesia Marginal Anos 70. Rio de Janeiro, Edição Funarte, 1981.

MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna*. Razão histórica e política da teoria de hoje. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

_____. Circuitos contemporâneos de lo literario (Apuntes de investigación). In: Luis CÁRCAMO-HUECHANTE, Alvaro Fernández-Bravo, Alejandra Laera (Comp.) . *El valor de la cultura*. Arte, literatura y mercado en América Latina. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

PERRONE, Charles. *Seven faces*. Brazilian Poetry since Modernism. Duke University Press: Durham and London, 1996.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. O homosexual astucioso. *Brasil/Brazil*, XIII, 23, PUC-RS/ Brown University.

_____. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SUSSÉKIND, Flora. *Vidrieras astilladas*. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *En nome do desejo*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

Submetido em 30 de janeiro de 2017

Aceito em 23 de fevereiro de 2017

Publicado em 20 de junho de 2017
