

Glauco Mattoso e a literatura brasileira

Seraphim Pietroforte

vanguarda, underground, podolatria... e BDSM

Esse subtítulo se forma com um verso decassílabo, somado, após as reticências, a um verso de seis sílabas. Nas teorias poéticas, como se sabe, as unidades silábicas, por meio das quais os versos se encadeiam, chamam-se pés; o tema, portanto, escande-se assim: (1) “vanguarda, underground, podolatria...” é heróico, compondo-se por um iambo (U–) e dois peões quartos (UUU–); (2) “e BDSM” se forma por dois anapestos (UU–). Dessarte, Glauco Mattoso se especializou nesses pés, contanto com a autoria de 5555 sonetos e demais versos metrificados – literatura de cordel, madrigais, limeiriques –, além das reflexões expostas em seu *Tratado de versificação* (Mattoso, 2010) – o melhor compêndio sobre o tema em língua portuguesa –. Ademais, por feliz coincidência, em muitas línguas a palavra “pé” do poeta é homônima de “pé”, parte do corpo humano; trata-se dos mesmos pés dos fetiches sexuais dos podólatras, outra fixação do Glauco. E assim, entre as formas poéticas e os fetiches com a palavra, surgem os pés em sua literatura.

Em tempos de pós-modernidade, quer dizer, nos tempos das crises do sujeito e da representação, cabe indagar como se colocar diante da vanguarda. Ora, em meio ao “pluralismo histórico” e ao “ecletismo estilístico”, embora se disponibilizem variados campos artísticos para quaisquer mentes criativas, muitos poetas contemporâneos – pelo menos no Brasil –, insistem em fórmulas recorrentes, isto é, poesia eminentemente expressiva, de caráter confessional, centrada em noções de sujeito e subjetividade burguesas; caso se busque por explicações históricas, cuidam-se das velhas concepções conservadoras de individualidade, com o ego no centro do mundo, e de dramas sem luta de classes. Essas fórmulas tendem à ingenuidade... parece que o Homem contemporâneo, em vez de revolucionar a noção de sujeito, conforme fez Fernando Pessoa, tende a cristalizá-la ainda mais em poemas meramente sentimentais, como se apenas a abordagem do mundo mediante sentimentos fosse válida ou merecedora de atenção e apreço.

Nessas circunstâncias, valendo-se de posturas inexplicavelmente reacionárias, boa parte dos leitores prefere tais sujeitos subjetivos, algo patéticos e um tanto banais, arrastando-se pelos cantos da literatura, aos poetas experimentais, dispostos a

revolucionar a noção de sujeito, seja por meio de sua multiplicação – via a invenção de heterônimos – seja por sua superação – via experiências com a semiótica da poesia –.

Retomando Glauco Mattoso, nos anos de 1970, não havia internet; cabia ao correio todo o trabalho braçal na distribuição de cartas. Atualmente, no início do século XXI, em plena conexão mundial mediante tablets e celulares, enviar quaisquer mensagens parece trivial, pois tudo se perde entre tantos dados; naqueles tempos, porém, recorrer ao correio representava uma solução alternativa de propagação da arte, ao menos, por subverter um meio de comunicação utilizado, em princípio, apenas de modo prático e convencional, valorizando-o ludicamente. Esse tipo de intervenção, expresso em cartões, selos, cartas etc., desde que envolva o correio, chama-se Arte Postal.

O Jornal Dobrabil (Mattoso, 2001) se revela, justamente, esse tipo de arte, constando de uma folha de papel datilografada e enviada regularmente, via correio, para artistas, jornalistas e políticos do Brasil; trata-se de Arte Postal mas não apenas isso. Por se encontrar fora dos museus ou por investir em formas alternativas de divulgação ou de exposição convencionais, as artes postais, como as artes da rua e demais formas de intervenção urbana, discutem, em suas mídias de atuação, o estatuto da obra por, no mínimo, considerarem arte o que os menos esclarecidos percebem apenas como cartas, selos, muros sujos de tinta.

Comumente, os correios entregariam cartas... no caso dos jornais, devem ser jornais informativos... no contexto provinciano do Brasil dos tempos da ditadura militar, o Jornal Dobrabil foi revolucionário. Contudo, o panfleto do Glauco Mattoso não se limita a questionar os meios de comunicação; os conteúdos do Jornal Dobrabil exploram, ainda, poesia visual, heterônimos, intertextualidade e, bem antes do termo, ação afirmativa homoerótica, colocando o trabalho do Glauco em meio a, pelo menos, outras quatro frentes de vanguarda.

A poesia visual, embora presente em toda história da literatura, ainda padece da incompreensão de muitos. Nessa situação, o Concretismo representa um divisor de ideias, diferenciando os reacionários dos mais progressivos por distinguir o Brasil folclórico, passadista e provinciano, de quem divisa o futuro investindo no experimentalismo e a contrariar perspectivas neofascistas sobre a morte da arte. Por ser verbivocovisual, na poesia concreta, paralelamente à semântica e à prosódia, investe-se no cromatismo, nas formas e na disposição topológica da expressão gráfica da poesia, expandindo os limites das artes verbais para as artes plásticas e a enfatizar a tipografia além da simples transcrição da oralidade; a seu modo, Glauco Mattoso, ao insistir na composição gráfica,

ora em poemas ora na edição do *Jornal Dobrabil*, aproxima-se dos concretistas e dos poetas letristas.

Ao lado do Glauco Mattoso – o Glauco ortônimo –, o *Jornal Dobrabil* também é da autoria de Pedro, o Podre – heterônimo do Glauco –, entre outros colaboradores, também inventados – Garcia Loca, Sade Miranda, Albert Einstein –. O papel literário e psicossocial da heteronímia raramente se compreende em sua totalidade; levado adiante por Fernando Pessoa, o drama em gente não se confunde com virtuosismo literário, porquanto a heteronímia não parece veleidade literária, mas solução eficaz para a crise do sujeito por buscar, justamente, sua superação enquanto conceito histórico.

Em seus escritos, Fernando Pessoa/Álvaro de Campos propõe a “Lei de Malthus da Sensibilidade” (Teles, 1983: 256-263). Citando Malthus e sua célebre relação entre o crescimento em progressão geométrica da população humana versus o crescimento em progressão aritmética dos alimentos, Pessoa/Campos assegura que, embora os estímulos da sensibilidade cresçam em progressão geométrica, a sensibilidade cresce em progressão aritmética. Por consequência, assim como a população humana se encontraria condenada à fome, a sensibilidade, semelhantemente, parece condenada à inanição, não porque lhe faltam estímulos, mas porque não se qualifica para os acompanhar. Nessa situação, portanto, como resolver a crise? Em sua concepção, Fernando Pessoa não apaga o sujeito, diluindo-o na piedade cristã – quer dizer, a destruição do sujeito porque a noção de “eu” se confunde com o pecado do orgulho –, nem o aniquila em projetos nazistas – isto é, mediante conceitos torpes de supremacia racial –, mas multiplica o sujeito em outros sujeitos – Pessoa deu vida a 136 pessoas (Pizarro e Ferrari, 2013) –, explicitando a polifonia, de dentro, para fora de si.

Em seu jornal, paralelamente aos “diálogos consigo mesmo”, Glauco convoca outros escritores, ora divulgando poemas de Nicolas Behr, Leila Miccolis, Braulio Taváres, Luiz Roberto Guedes, Amador Ribeiro Neto, Augusto de Campos ou Eduardo Kac, ora com citações de Haroldo de Campos, Manuel Bandeira, Mario Faustino. Esse processo de composição, cujo processo semiótico se baseia na intertextualidade, parece, aos incautos, plágios literários, cuja insistência denota falta de originalidade; nada, contudo, mais enganoso.

Sabe-se, por meio das ciências da linguagem, que todo enunciado se forma em processos interdiscursivos; não se trata apenas de citações eventuais, próprias de textos específicos, mas de processo constitutivo da linguagem humana. Os discursos, em seus regimes de significação, não se referem a fatos, mas a outros discursos; a significação se

forma, por conseguinte, na interdiscursividade. Em vista disso, a pós-modernidade, ao insistir em citações das obras de arte ou em menções a técnicas de composição artística, evidencia a semiose de todo enunciado, manifestando poeticamente a intertextualidade. Consequentemente, poetas que evitam ser cotejados com outros poetas buscam, com isso, esconder seus próprios limites; contrariamente, Glauco Mattoso, cercado por “si” e por tantos outros, soa feito Legião.

Dessarte, valendo-se de tamanha engenharia literária – arte postal, poesia visual, heteronímia, intertextualidade –, importa lembrar as militâncias do Glauco não apenas em função dos avanços da literatura, mas da ação afirmativa gay, podólatra e sadomasoquista. Bem antes do orgulho gay, Glauco já tematiza a homossexualidade em termos literários; tal atitude, mesmo no início do século XXI, mostra-se revolucionária, pelo menos em países feito o Brasil, em que a cultura patriarcal e o machismo tendem à bestialidade.

Em discursos reacionários, comumente se garante que a literatura não possui cor nem sexo; tudo se passa como se o cânone não fosse formado por homens brancos, heterossexuais, católicos, capazes de valorizar apenas o que não fere a tradição, a família e a propriedade privada. A literatura, todavia, não se forma mediante “eus” líricos desengajados de si mesmos e das sociedades em que vivem poetas e prosadores; o “eu” do escritor, isto sim, simula suas “pessoas”, e pessoas se caracterizam por gênero, cor, classe social, pertencendo, nomeadamente, a tribos urbanas além do conluio dos chefes de família e das donas de casa. Ademais, mesmo em textos literários, não há tópicos dignos de mais atenção que os demais; logo, causa estranhamento quando poucos se queixam de casais heterossexuais, brancos, católicos, sexualmente convencionais – nada diverso, em demasia, da posição de missionário –, e tantos se revoltam com temáticas homoeróticas, sadomasoquistas, fetichistas ou com outras minorias sociais, presentes nas literaturas negra, feminina etc.

Nessa matéria, Glauco revela-se revolucionário. Em sua literatura, o lirismo é homoerótico; sua ação afirmativa, já nos tempos do Jornal Dobrabil, dista-se da assepsia da maioria dos poetas de vanguarda, contemporâneos seus. Atualmente, na virada do século XX para o XXI, respeitam-se, relativamente, os direitos civis dos homossexuais, diferentemente do último quarto do século XX, ou seja, no contexto do Jornal Dobrabil; entretanto, ainda existe preconceito contra fetichistas e sadomasoquistas, minorias afirmadas pelo Glauco mais enfaticamente que a homossexualidade.

Refiro-me a isso com propriedade; paralelamente às questões da área de Letras, aproximo-me do Glauco nas militâncias podólatra e sadomasoquista. Assim, articulando erotismo e literatura, organizamos juntos duas antologias: (1) em 2008, *M(ai)S – antologia SadoMasoquista da literatura brasileira*; (2) em 2010, *Aos pés das letras – antologia podólatra da literatura brasileira*. Não se trata de comédia... nunca foi nossa intenção caçar desses temas; ninguém se expôs para ser palhaço da burguesia.

O fetiche por pés possui vertentes delicadas, que não se qualificam como perversão sexual. Nessas circunstâncias, compor versos sobre pés femininos e delicados, bem como cantar as mãos, os cabelos, os lábios, os dentes... não é novidade; todavia, quando a podolatria se torna quase obsessão, o tema tende a se tornar incompreensível para quem não se afina com ele... certa vez, em uma cachoeira, minhas amigas possavam sem a parte de cima do biquíni e eu mirava somente o chão, em busca dos pés descalços.

No lançamento da antologia *podó*, em 2010, na cidade de São Paulo, organizou-se uma mesa redonda no espaço cultural Barco, composta pelo Glauco, por mim e nossa convidada Bella, a diretora do Clube Domina, um clube de adeptos de BDSM e Podolatria; citados na obra do Glauco *Raymundo Curupyra – o caypora*, tanto a Bella quanto o Clube aparecem nos sonetos 38 a 42 (Mattoso, 2012: 48-52). No dia do lançamento, a Bella participou devido à sua importância na ação afirmativa do sadomasoquismo no Brasil; em consonância com o tema da antologia, em seu depoimento ela discorreu sobre as atividades do Clube Domina em torno da podolatria, que não eram poucas: workshops, concursos, noites especiais.

Evidentemente, discutiram-se os preconceitos contra fetichistas e BDSMers; no final das falas, uma moça da plateia, frequentadora do Domina, queixou-se não haver problemas quando casais heterossexuais se acariciam publicamente nas mãos ou nas faces, nos cabelos ou nos ombros, porquanto não se interditam moralmente tais partes do corpo; carícias nos pés, no entanto, causam constrangimento. Ora, se carícias nos pés “parecem estranhas”, quão estranhamente não soa a podolatria punk do Glauco, amante de pés sujos, grandes, grosseiros... pés descalços de mendigos, pés nas chuteiras de jogadores de futebol, pés nos coturnos dos soldados.

Ainda no prefácio da antologia *podó*, comparando sua organização com a da antologia *SadoMasoquista*, escrevi o seguinte:

Por ser menos agressiva, a podolatria admite certa delicadeza em sua exposição; admirar um pé suave e delicado está distante dos aparatos – cordas, algemas e chicotes – que o sadomasoquismo, na maioria das vezes, implica. Todavia, SM e podolatria podem se aproximar; os pés também podem oprimir, quando pisam, ou sofrer, quando são maltratados. O próprio Glauco sempre fez essa relação entre o fetiche por pés e o SM; eu mesmo nunca consegui fazer de outro modo.

(Glauco e Pietroforte, 2010: 5)

Ser sadomasoquista, mesmo nos tempos dos direitos civis e das ações afirmativas LGBT, ainda parece complicado... talvez, a contribuição mais importante do Glauco Mattoso para a Literatura Brasileira seja, justamente, como ele tematiza o SM. Na imprensa brasileira dos anos 1980, Wilma Azevedo encetou as primeiras incursões sobre o assunto; a Wilma escreveu para a revista Status, uma revista masculina, bastante machista e falocêntrica, mas não o suficiente para impedir que uma mulher discutisse BDSM. Confesso que Wilma foi quem me introduziu na vida sexual; minha primeira experiência com sexo virtual se deu ao ler seu conto “Submissão” (Azevedo, 1986: 103-112), publicado na Status, em que ela combina sadomasoquismo e podolatria. Wilma Azevedo, porém, mesmo gozando do pioneirismo, expondo-se publicamente, possui aptidão para o discurso jornalístico, visto sua obra se concentrar em crônicas, nas quais se narram suas experiências; o Glauco, embora escreva crônicas semelhantes, difere-se da Wilma pela formação literária, tematizando o SM em romances, contos e poesias.

Habitualmente, sadomasoquistas, nos discursos em geral, não se representam devidamente – sendo, não raramente, confundidos pelos idiotas com sociopatas ou abusadores –; para os BDSMers esclarecidos, em Glauco Mattoso encontram-se espelhamentos à altura de nossas práticas... artistas da envergadura do Glauco, ao lado do Marques de Sade, de Sacher-Masoch e de Pauline Reage, elevam nosso sexo ao estatuto de obra de arte.

a podolatria e os pés dos versos

No início do item anterior, aproximam-se pés de versos e pés humanos para destacar, justamente, duas obsessões do Glauco Mattoso. Para prosseguir, compensa, com fins literários, insistir nessas relações, que vão além da simples anedota entre pés e prosódia; em sua poética, verifica-se que, se Glauco é fascinado pelos pés humanos, ele

parece ainda mais encantado pelos pés dos versos... em uma metáfora masoquista, declarada pelo próprio poeta, a métrica seria uma forma de ser, verbalmente, amarrado.

A poesia metrificada não se revela a única forma de compor poesia, tampouco os versos livres são uma evolução de métricas caídas em desuso. Cotejando Glauco com poetas brasileiros contemporâneos, como Augusto de Campos e Roberto Piva – os três tão distintos entre si – e, ademais, com o verso livre, próximo da fala – isto é, a poesia dita coloquial, uma forma poética bastante utilizada nas poesias moderna e pós-moderna –, constata-se o quanto a poesia se realiza em regimes poéticos, cada um deles com as respectivas singularidades, do que em função de normas literárias ou de estilos de época tomados por paradigmas da poesia.

Dessa perspectiva, de que maneira Glauco Mattoso se caracteriza em função da poesia de sua época? Para desenvolver isso, comparam-se os estilos literários de Augusto de Campos e as propostas do concretismo com Roberto Piva e seus diálogos com a arte *beatnik*. Sabe-se que a poesia se materializa na linguagem verbal; embora não se resuma a uma semiótica, a poesia se efetiva em estilos específicos de utilização da língua. Para prosseguir, eis o poema cidade/city/cité (Campos, 2014: 115), de Augusto de Campos, em uma transcrição que, infelizmente, desconfigura o texto, pois, na versão original, há um grande complexo nominal escrito, sem interrupções, ao longo da folha:

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorga
niperiodiplastipubliirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivora
cidade
city
cité

No poema, a partir de substantivos, convertidos em adjetivos por meio do sufixo –idade, o poeta se vale da homofonia entre o substantivo “cidade” e a acomodação fonológica do sufixo em –cidade, como em atroz>atrocidade, caduco>caducidade etc.; recorre, ainda, à mesma confluência linguística com o francês e o inglês na composição do texto. Dessarte, o poeta segmenta a língua, investindo na poeticidade da semiótica verbal e nas relações entre seus níveis de análise; no caso do exemplo, tudo indica ênfase nas relações entre morfologia e semântica.

Roberto Piva, distintamente, insiste antes na prosódia e no fluxo entoativo que nas relações entre níveis linguísticos. Eis o poema “Os anjos de Sodoma” (Piva, 2000: 105-106):

Eu vi os anjos de Sodoma escalando
um monte até o céu
E suas asas destruídas pelo fogo
abanavam o ar da tarde
Eu vi os anjos de Sodoma semeando
prodígios para a criação não
perder seu ritmo de harpas
Eu vi os anjos de Sodoma lambendo
as feridas dos que morreram sem
alarde, dos suplicantes, dos suicidas
e dos jovens mortos
Eu vi os anjos de Sodoma crescendo
com o fogo e de suas bocas saltavam
medusas cegas
Eu vi os anjos de Sodoma desgrenhados e
violentos aniquilando os mercadores,
roubando o sono das virgens,
criando palavras turbulentas
Eu vi os anjos de Sodoma inventando
a loucura e o arrependimento de Deus

Nesse estilo de composição, o poeta parte de motes estabilizados, que se realizam de, pelo menos, três maneiras: (1) fonológica – malhas parafônicas, rimas, aliterações, assonâncias –; (2) lexical – palavras de mesmos campos semânticos –; (3) frasal – recorrências de frases semelhantes –. No poema de Piva, trata-se de mote frasal; os versos se desenvolvem a partir da frase “Eu vi os anjos de Sodoma”.

Tais procedimentos são comuns na poesia *beat*; aproximando-se do jazz e de sua estrutura em tema vs. improviso, o poeta escolhe um tema – um mote – e improvisa a partir dele. Em “Os anjos de Sodoma”, isso parece perfeitamente possível; qualquer poeta inspirado consegue desenvolver o poema além dos versos de Piva, inspirando-se no mesmo mote, que, por sua vez, já é uma citação do célebre “Uivo” (Ginsberg, 1999: 25), de Allen Ginsberg, quem partilha da mesma concepção poética. Vale lembrar, Lawrence Ferlinghetti, semelhantemente, propõe, em suas “Mensagens Orais” (Ferlinghetti, 2007: 89-155), sete temas e alguns desenvolvimentos, emulando, explicitamente, o jazz.

A segmentação linguística dos concretistas e os desenvolvimentos prosódicos dos poetas beats encaminham, portanto, dois modos contrários de fazer poesia: (1) um focado na *descontinuidade* verbal, segmentando a língua em fonemas, morfemas, palavras e frases; (2) outro com ênfase na *continuidade* prosódica baseados em motes.

Sendo assim, enquanto limites de um eixo semântico, na relação *descontinuidade vs. continuidade* se configuram, entre os extremos, outras engenharias poéticas; permite-se, dentre elas, *negar a descontinuidade*, insistindo não na segmentação verbal, mas nas relações entre palavras e frases, ou seja, quando a língua, enquanto sistema abstrato, torna-se fala. Isso ocorre quando, na negação dos níveis de análise da língua, o poeta enfatiza a fala coloquial, aproximando a poesia da conversação. No canto IV de “Dentro da noite veloz” (Gullar, 2015: 243), de Ferreira Gullar, aquele em que se narra o assassinato de Ernesto Che Guevara, o enunciador do texto, servindo-se de versos livres e sem rimas, simula o discurso jornalístico ao descrever a América Latina de modo semelhante a repórteres, fornecendo, inclusive, notícias sobre a meteorologia:

Correm as águas do Yuro, o tiroteio agora
é mais intenso, o inimigo avança
e fecha o cerco.

Os guerrilheiros
em grupos pequenos divididos
aguentam
a luta, protegem a retirada
dos companheiros feridos.

No alto,
grandes massas de nuvens se deslocam lentamente
sobrevoando países
em direção ao Pacífico, de cabeleira azul.
Uma greve em Santiago. Chove
na Jamaica. Em Buenos Aires há sol
nas alamedas arborizadas, um general maquina um golpe.
Uma família festeja bodas de prata num trem que se aproxima
de Montevideú. À beira da estrada
muge um boi da Swift. A Bolsa
no Rio fecha em alta
ou baixa.

Inti Peredo, Benigno, Urbano, Eustáquio, Ñato
castigam o avanço
dos rangers.

Urbano tomba,
 Eustáquio,
 Che Guevara sustenta
 o fogo, uma rajada o atinge, atira ainda, solve-se-lhe
 o joelho, no espanto
 os companheiros voltam
 para apanhá-lo. É tarde. Fogem.
 A noite veloz se fecha sobre o rosto dos mortos.

Em sentido contrário, *nega-se a continuidade* quando se submete o fluxo prosódico a regras de escanção, originando formas fixas tais quais sonetos, madrigais, haicais etc.; Glauco Mattoso, com seus 5555 sonetos, dedica-se a tal engenharia poética. Eis o “Soneto 192 / Flatulento”, de sua autoria (Mattoso, 2004: 107):

O peido, mais que o arrote, inspira o riso
 gostoso, desbragado, gargalhado,
 da parte de quem pode ter peidado,
 enquanto os outros fazem mal juízo.

Com base no meu caso é que analiso,
 pois, mesmo estando a sós, enclausurado,
 gargalho após os gases ter soltado
 e aspiro meu fedor, feito um Narciso.

Me ponho a imaginar a reação
 de alguém afeito a normas de etiqueta
 colhido de surpresa ante o rojão...

Meu sonho era peidar fumaça preta
 na mesa dum banquete, para então
 deixar que a gargalhada me acometa...

De acordo com as regras de composição poética, trata-se de um soneto clássico: (1) em sua prosódia, há quatorze versos decassílabos heroicos; (2) em suas argumentações, apresenta-se o tema no primeiro quarteto, introduz-se o ponto de vista pessoal no segundo quarteto e conclui-se a questão nos dois tercetos. Mas não apenas isso...

Na construção prosódica do poema, não basta encaixar palavra e frases em métricas específicas; há arranjos de tónicas e átonas a se considerar em função tanto da prosódia quanto da acentuação de cada vocábulo. Na prosódia coloquial – isto é, na fala cotidiana –, em língua portuguesa costuma-se fluir alternando, em termos silábicos, um tempo fraco e um tempo forte; na terminologia dos gregos, realiza-se um pé de verso jâmbico (u –). Dessarte, considerando o primeiro verso do “soneto 192 / Flatulento”, verifica-se tal cadência:

o /pei /do /mais /queoa /rro /toins /pi /rao /ri /so
 u – u – u – u – u –

Sobre essa cadência, mas sem anular seu ritmo, antes valendo-se dele, enfatizam-se, em versos heroicos, a 6^a e a 10^a sílabas, com ligeira acentuação na 2^a sílaba:

o /pei /do /mais /queoa /rro /toins /pi /rao /ri /so
 u – u – u – u – u –
 2^a 6^a 10^a

Em termos de pés, configura-se a sequência entoativa u – u u u – u u u –, quer dizer, um jâmbico seguido por dois peões quartos; vale lembrar, a inversão dessa prosódia em u u u – u u u – u –, com ênfase na 4^a e na 10^a sílabas e com menos tonicidade na 8^a sílaba, gera versos sáficos, portanto, dois peões quartos seguidos por um jâmbico.

Os versos do “Soneto 192” são heroicos, como também, entre heroicos e sáficos, constituem-se os demais 5554 sonetos compostos pelo Glauco; no caso do soneto 192, as acentuações prosódicas, sejam elas o fluxo fraco-forte ou os versos heroicos, expressam efeitos semânticos visto que, ao enfatizarem o plano da expressão fonológico das palavras, terminam por salientar os significados. Dessa forma, logo no primeiro verso, acentuam-se as palavras /peido/, /arroto/ e /riso/, coincidentes com o campo semântico da totalidade do poema e com as argumentações em torno de peidar, arrotar e rir.

Ademais, os significantes fonológicos, inseridos no poema entre aliteraões e assonâncias, significam não apenas conteúdos semânticos em relações arbitrárias, conforme na linguagem cotidiana, mas sugerem-se motivações poéticas, como se o som se identificasse ao sentido: (1) em /peido/, a oclusão seguida de explosão dos fonemas /p/ e /d/ retumbam feito peidos; (2) em /arroto/, a vibrante múltipla grafada com o dígrafo “rr” ecoa semelhantemente a arrotos; (3) em /riso/, as vogais /i/ e /o/ vibram como

gargalhadas, geralmente grafadas nas interjeições /ih!/e /oh!/, efeito que se espalha pelas demais vogais disseminadas ao longo do texto. Assim, recorrendo ao 2º verso “gostoso, desbragado, gargalhado,”, verifica-se que os acentos tônicos coincidem com as três palavras, especificamente nas sílabas /to/, /ga/ e /lha/, encaminhado a gargalhada nas interjeições /oh!/ e /ah!/, que ressoam no léxico; tais correlações entre fonologia e semântica ocorrem nos quatorze versos do “Soneto 192”, porquanto o tema da flatulência dissemina-se neles, motivando relações entre sons e sentidos.

Antes de prosseguir, nos desdobramentos da poética de Glauco Mattoso, compensa, para mostrar como ele se coloca entre os demais escritores de sua época, retornar ao tópico dos regimes de engenharia poética. Recapitulando, determinaram-se quatro estilos em função do eixo formal *descontinuidade vs. continuidade*: (1) a *afirmação da descontinuidade* linguística em seus níveis fonológico, morfossintático, semântico e pragmático caracteriza os *poetas linguistas*, os intelectuais da palavra; (2) a *negação de descontinuidade*, enfatizando a fala coloquial, acarreta *poetas conversadores*; (3) a *afirmação da continuidade* prosódica, com ênfase em tema e variação, suscita *poetas visionários*, sempre dispostos a espalhar a palavra; (4) a *negação da continuidade* prosódica, por meio regras de escanção, qualifica os *poetas arquitetos*, constantemente às voltas com técnicas de metrificação. Dessa perspectiva, as definições dos regimes mediante *poetas visionários*, *conversadores*, *linguistas* e *arquitetos* é geral e abstrata; ela cumpre, contudo, com os objetivos de análise do modelo semiótico.

Isso posto, na literatura brasileira contemporânea, Glauco Mattoso se revela um poeta arquiteto singular; de seus contemporâneos mais célebres, os concretistas se definem entre *poetas linguistas*, Roberto Piva se resolve como poeta visionário e Ferreira Gullar, habitualmente, expressa-se feito poeta conversador. No caso Glauco, no entanto, não se trata apenas de seguir por modelos canonizados, compondo sonetos simplesmente, mas de se valer deles para cuidar de variados temas – praticamente de tudo –, e não somente de sexo SM, podolatria ou escatologia. Assim, com 5555 sonetos, Glauco faz arte conceitual; seu mundo se divisa através de formas literárias e realiza-se por meio delas.

Para verificar isso, recorre-se à Caixa Matossiana, lançada em 2011, formada pelos dez volumes da Biblioteca Mattosiana, na qual Glauco desenvolve, distribuídos por dez livros, todos estes temas (Mattoso, 2011): (1) *Faca cega* – cegueira, aventuras de um aproveitador, pelejas poéticas como seus discípulos; (2) *A aranha punk* – movimento punk da periferia de São Paulo; (3) *As mil e uma línguas* – metalinguagem, *poetas e*

prosadores, cotidiano dos cidadãos comuns; (4) *A letra da lei* – a lei de Murphy segundo Mattoso, história do rock; (5) *Cancioneiro carioca e brasileiro* – música popular brasileira; (6) *Malcriados recriados sonetário sanitário* – transcrições dos sonetos de Giuseppe Belli, escatologia; (7) *Cinco ciclos e meio século* – cães, comida, tradições nacionais, vida marginal, autobiografia; (8) *O poeta da crueldade* – situações bizarras e vexatórias; (9) *O poeta pornosiano* – ejaculação, doenças, homoerotismo, futebol, podolatria, religião; (10) *Poemidia e sonetilha* – telecomunicações, cinema, política, filosofia. Dessarte, enquanto os concretistas insistem na metalinguagem e na intertextualidade, Roberto Piva enfatiza a marginalidade e os estados alterados de consciência, Ferreira Gullar adere à temática social e à poesia enquanto resistência ao fascismo, Glauco, exceto a temática das drogas e da alucinação, contempla os temas anteriores e muitos mais, conforme se constata na Biblioteca Mattosiana.

Por fim, observando atentamente sua obra em versos, percebe-se que a arquitetura mattosiana não se resume a depurar formas poéticas canonizadas, feito sonetos, madrigais, literatura de cordel; Glauco inventa formas literárias passíveis, perfeitamente, de desenvolvimento por outros poetas. Para exemplificar, eis o poema “De dúvida” (Daniel e Barbosa, 2002: 167-168):

o dedo
a forma
o dedo mas a forma
o débil dedo mas a fóssil forma
o sim do débil dedo mas o não da fóssil forma
da forma o não do dedo
do dedo o sim da forma
o sim
o não
o deformado
deforma o centro
o dedo, embora
a fóssil forma morre do lado de fora
e o débil dedo vive do lado de dentro
das Paredes do Crânio

a vida
a grade
a vida mas a grade
a vÍgil vida mas a grÁCil grade

o sim da vÍgil vida mas o não da grÁCil grade
da grade o não da vida
da vida o sim da grade
o sim
o não
a gravidade
gravita o centro
a vida, embora
a grÁCil grade morre do lado de fora
e a vÍgil vida vive do lado de dentro
das Paredes do Crânio

o dedo a vida a forma a grade
a livre prisioneira a presa liberdade
o circunscrito centro
onivolente, embora
a realidade morre do lado de fora
mas a verdade vive do lado de dentro
das Paredes do Crânio

Embora “De dúvida” não seja soneto ou outra espécie literária padronizada, o poema se compõe mediante uma arquitetura definida: (1) em termos prosódicos, o poema se forma por duas estrofes de 15 versos, com a mesma disposição em relação à métrica e à acentuação tônica – ou seja, trata-se de duas estrofes prosodicamente semelhantes –, sucedidas pela terceira e última estrofe de sete versos, com os três últimos versos escandidos do mesmo modo que os três últimos versos das duas estrofes anteriores; (2) em termos temáticos, nas primeiras estrofes consideram-se valores conflitantes – na primeira estrofe *dedo* vs. *forma* e na segunda *vida* vs. *grade* – para na terceira estrofe buscar, dialeticamente, pela síntese das contradições levantas antes – o dedo, a vida, a forma, a grade –. A seu modo, Glauco inventa um padrão tão estabilizado quanto a forma do soneto.

a hora da prosa

Para prosseguir, cuida-se, em seguida, da prosa de Glauco Mattoso; com esse propósito, observa-se como ela se define em relação aos demais prosadores, seus contemporâneos.

Tradicionalmente, distingue-se a significação das palavras em denotação e conotação; a primeira se considera objetiva, logo adequada para referenciar as coisas do mundo, enquanto se reserva para a segunda traços de subjetividade, configurando, assim, desvio estilístico do uso denotativo. Contudo, enquanto questões discursivas e não lexicais – porquanto o sentido das palavras se determina mediante o discurso –, denotação e conotação se entendem enquanto limites do funcionamento da linguagem entre dois modos básicos de significação: (1) há discursos referenciais, predominantemente denotativos; (2) há discursos míticos, com ênfase na conotação. Nos discursos referenciais, destaca-se a linguagem na função representativa, em que lhe cabe se dirigir à supostas realidades – nessa função, a linguagem parece refletir o presumível “mundo das coisas reais” –; contrariamente, nos discursos míticos, a linguagem se efetiva na função construtiva, formando, dessarte, visões de mundo.

Desse ponto de vista, aplicando tais funções da linguagem à prosa literária, propõe-se uma tipologia das relações entre ficções e realidades, estabelecidas em regimes semióticos específicos. Primeiramente, quando o autor se converte em personagem de si mesmo, promovendo interdiscursividade entre as obras e os discursos sobre a própria vida, criam-se efeitos de realidade em que personagem e autor se identificam; na literatura brasileira contemporânea, o escritor Luiz Alberto Mendes, ex-detento, condenado por roubo e outros crimes, narra, literariamente, sua vida fora da lei. No primeiro romance, *Memórias de um sobrevivente* (Mendes, 2001), além do predomínio da denotação, narram-se os acontecimentos linearmente, com fatos contados em ordem cronológica; nesse regime semiótico, mesmo gerados no discurso, os textos se confundem com a vida “real”.

Joca Reiners Terron, contrariamente, quase não investe nas relações entre vida e obra; em *Não há nada lá* (Terron, 2001), seu primeiro romance, contam-se as peripécias dos escritores William Burroughs, Raymond Russel, Torquato Neto, Isidore Ducasse, Arthur Rimbaud, Aleister Crowley e Fernando Pessoa em torno de um cubo de quatro dimensões e da profecia não revelada da Virgem de Fátima. Por consequência, recorre-se, nesse feitio, à função construtiva da linguagem; com ela se fundam, justamente, mundos míticos que existem, com exclusividade, nas páginas dos romances.

Isso posto, o teórico da linguagem Jean-Marie Floch propõe chamar discurso referencial à função representativa e discurso mítico à função construtiva (Floch, 1995: 183-226); há, no entanto, outras duas possibilidades de construção da realidade por meio do discurso. Assim, caso o prosador inicie as tramas semelhantemente ao regime adotado

por Luiz Alberto Mendes, articulando a realidade com a função representativa, a ele se permite, dependendo de suas escolhas, negar as adequações construídas entre a linguagem e a representação do mundo, introduzindo, dessarte, incoerências capazes de orientar o discurso rumo ao absurdo. Ainda entre os prosadores da literatura brasileira contemporânea, Lourenço Mutarelli assim procede nos três primeiros romances; tanto em *O cheiro do ralo* (Mutarelli, 2002), quanto em *O natimorto* (Mutarelli, 2004) ou *Jesus Kid* (Mutarelli, 2004), as personagens vivem em meio à suposta realidade tomada por verdadeira, no entanto, em poucos capítulos, inserem-se passagens capazes de contradizer tal ponto de vista. Em *O natimorto*, por exemplo, a partir dos avisos e das fotografias de que fumar faz mal à saúde, impressos em maços de cigarro, o narrador elabora um novo Tarô, com o qual norteia sua vida.

A outra possibilidade, por fim, baseia-se na negação da função construtiva da linguagem; nesse regime, contrariamente à negação da função referencial, o autor parte de universos fictícios, instituindo, então, passagens para contradizer o estatuto de invenção ou de mito. Esses são, basicamente, os recursos literários utilizados por Glauco Mattoso e Marcelo Mirisola; em muitas passagens de *O Azul do filho morto* (Mirisola, 2002), de Mirisola, o autor se vale da desconstrução de mitos da televisão brasileira dos anos 1970. Em síntese, ainda com base nas propostas de J. M. Floch, a negação da função representativa se chama discurso oblíquo e a negação da função construtiva, discurso substancial.

Na obra de Glauco, encontram-se correlações entre sua “vida” e suas histórias, sugerindo a presença da “realidade” na ficção. Para verificar, basta citar o tratado autobiográfico *Manual do podólatra amador / aventuras e leituras de um tarado por pés* (Mattoso, 2006), e grande parte de seus sonetos; a leitura atenta, porém, revela um autor insistindo, antes de tudo, em discursos substanciais. Contudo, porquanto na função substancial se nega a função mítica na linguagem, cabe indagar quais mitos se formam em sua literatura – isto é, quais mitologias Glauco escolhe negar – e com que valores ele promove essa contradição.

Publicado em 2005, o romance *A planta da donzela* (Mattoso, 2005) se inspira, explicitamente, no romance *A pata de gazela* (Alencar, 1981), de José de Alencar. Considerado o melhor romancista do século XIX, inclusive por Machado de Assis, Alencar parece bem menos recatado do que leituras, realizadas durante a adolescência e às vezes apressadas ou desatentas, revelam. Tematizando a sexualidade quase tanto quanto Glauco Mattoso, há na prosa de Alencar: (1) homens rústicos cujas primeiras

companheiras pertencem ao mundo animal – Manuel Canho e a égua Morena, d’*O gaúcho* (Alencar, 1978), ou Arnaldo e a onça malhada, d’*O sertanejo* (Alencar, s.d.) –; (2) poligamia – Ubirajara possui duas esposas, Araci e Jandira (Alencar, 1981) –; (3) sexo regado a drogas alucinógenas – Iracema faz amor com Martim após beberem o Caldo da Jurema (Alencar, 1983) –; (4) cenas picantes de sexo – *Lucíola* (Alencar, 1981) –; (5) belíssimas descrições de orgasmos – *Encarnação* (Alencar, s.d.) –; (6) mulheres dominadoras – Emília, de *Diva* (Alencar, 1980), ou Aurélia Camargo, de *Senhora* (Alencar, 2012) –; (7) podolatria explícita – *A pata da gazela* –.

No entanto, José de Alencar constrói a realidade de seus romances em função do imitativo elevado, próprio de obras do Romantismo; seus heróis e heroínas são pessoas bondosas ou terminam por revelar a falsidade de eventuais vilanias: (1) Manuel Canho e Arnaldo terminam envolvidos com mulheres, respectivamente, Catita e Flor; (2) a poligamia de Ubirajara se justifica nas dinastias indígenas fundadas por ele; (3) as ações de Iracema e Martin se fundamentem na mitologia luso-silvícola inaugurada pelo casal; (4) Lúcia se redime na morte, enquanto Emília e Aurélia, no casamento, tal como o par romântico de *Encarnação*; (5) em *A pata da gazela*, Horácio, o ávido podólatra, é preterido por Amélia, a dona dos pés disputados, quem, mesmo com as futilidades de moça, casa-se com Leopoldo, quem não deixa ser premiado, no final do romance, com os pés delicados da esposa.

Glauco Mattoso, por sua vez, valendo-se das mesmas personagens d’*A pata da gazela*, desenvolve, n’*A planta da donzela*, um enredo diverso das tramas de Alencar: (1) dos salões das casas de família, a história se desloca para clubes sadomasoquistas da época do império; (2) Leopoldo se envolve com Laura, prima de Amélia, quem, de personagem secundária no texto original, torna-se ativista de um daqueles clubes, iniciando Leopoldo em práticas SM; (3) Amélia permanece pueril ao longo do texto, casando-se com Caio de Azevedo Camargo – um “galo de ovos de ouro”, nas palavras do próprio Glauco –; (4) Horácio termina sozinho, após fazer o papel de submisso perante Leopoldo em uma das reuniões daquele seletor grupo; (5) a podolatria, que se explicita no romance de Alencar, estende-se aos pés das demais personagens, além dos de Amélia. Todavia, embora Glauco negue o imitativo alto de José de Alencar, ele não deriva para o imitativo baixo, próprio de estéticas feito o Naturalismo, também do século XIX, como se concluiria falsamente devido à tematização do sadomasoquismo e da podolatria. Em outras palavras, Glauco não rebaixa as personagens revelando pessoas perversas, escondidas em indivíduos aparentemente nobres; ele apenas as substancializa tornando-

as mais humanas e menos romanescas. Para tanto, seus protagonistas se valem de práticas eróticas que, da perspectiva da obra, não constituem defeitos ou desvios de conduta, conforme pensa Alencar ao diagnosticar o comportamento fetichista de Horácio; salvos pelo prazer, Laura e Leopoldo vivem um final feliz regado a podolatria e sadomasoquismo.

A dor e o prazer, entretanto, às vezes não são consensuais na literatura mattosiana. Nem sempre o sadomasoquismo se partilha entre os praticantes da arte, feito no clube de Laura; eventualmente, há desigualdade entre os envolvidos, segundo se lê no “Soneto 584 / Delatado” (Mattoso, 2004: 98):

Atado ao pau-de-arara, o preso aguarda
que todos se acomodem. Se depara
ali o mesmo informante que o dedara.
Alguns vêm à paisana, outros de farda.

Início da sessão. Alguém não tarda
a rir do torturado, cuja cara
contorce-se em esgares. A taquara
penetra-lhe no cu, que se acovarda.

A certa altura, todos tomam parte,
tirando uma casquinha. O eletrochoque
funciona em cada mão, até que farte.

Na boca o prisioneiro sente o toque
do tênis do cagueta, o que mais arte
revela quando um rosto chute ou soque.

Comumente convocado a manifestar conteúdos elevados, poetas nobilitaram o soneto, feito Petrarca, Dante, Camões, Shakespeare, Gregório de Matos, Bocage ou Antero de Quental; muitos deles, desmitificando-o, também já o utilizaram em temas fesceninos e escatológicos, como Gregório e Bocage. Todavia, embora Glauco se coloque entre os últimos, ele é o primeiro, se não o único, a tematizar no soneto, com tanta ênfase, a cultura SM vinculada à podolatria. O “Soneto 584 / Delatado” se mostra um bom exemplo dessa tematização; nele, enquanto se espanca alguém, preso ao pau-de-arara, outros sentem prazer, inclusive em humilhar a vítima introduzindo o pé em sua boca.

Os versos do “Soneto 584 / Delatado” ratificam, ainda, que Glauco não resvala para naturalismos em seu discurso substancial. Implicitamente ambientado em uma delegacia – pois no eterno Brasil das ditaduras e golpes de Estado, são em delegacias que se praticam tais torturas –, a cena do espancamento com sodomia e eletrochoque redundaria em imitativos baixos; o soneto, porém, coloca-se além. Sem dúvida, os versos causam impacto, mas não apenas por denunciar a quase oficialização das práticas de tortura no Brasil; isso já se fez antes e muitas vezes. Entre as melhores variações do tema, Júlio Bressane expõe a tortura em *Matou a família e foi ao cinema* e Roberto Farias em *Pra frente, Brasil* e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* – no último filme, o torturado não é preso político, tratando-se de um suposto bandido, como parece o caso do delatado no soneto 584 –. Surpreendentemente, Glauco Mattoso redimensiona, em seu discurso substancial, os valores da opressão ao transformar a realização nefasta da tortura em prazer sadomasoquista; seu BDSM se baseia na desigualdade, se feito contra a vontade, melhor; complexificando o tema, no soneto 584 revela-se, na exaltação da tortura, o prazer erótico capaz de revestir práticas hediondas.

Retomando a prosa, em “Mundo cadela”, o primeiro conto do volume *Contos hediondos* (Mattoso, 2009: 7-13), Glauco tematiza a prática da tortura semelhantemente ao “Soneto 584 / Delatado”. No conto, inspirado em um noticiário de TV, narram-se as desventuras de duas adolescentes, moradoras de favela, mantidas em cárcere privado por cerca de vinte homens, todos marginais; vítimas de rapto, espancamento e tortura, uma delas presenciou o assassinato da outra. Nessa situação, Glauco sugere que os torturadores perpetuaram práticas conhecidas em passagens pela polícia; em vários momentos do conto, o narrador descreve os abusos do ponto de vista da relação dominador-dominado, característica dos ritos SM, nos limiares de justificar a relação constituída entre os bandidos e as vítimas mediante tensões entre a dor e o prazer.

Por fim, em *Tripé do tripúdio e outros contos hediondos*, Glauco desenvolve a literatura no mesmo regime discursivo substancial, que, ao que tudo indica, distingue toda sua obra. Em “A noite do porteiro” (Mattoso, 2011: 85-90), a interdiscursividade se dá com o polêmico filme de Liliana Cavani, *O porteiro da noite*; no filme, narra-se a intrincada história de amor, com viés sadomasoquista, entre um nazista, ex-oficial de campo de concentração, e uma ex-prisioneira, quando se reencontram, treze anos após a Segunda Guerra Mundial, em um hotel em Viena, onde ele trabalha como porteiro. Dessarte, distante da crise entre a metafísica do amor e uma suposta “ética” nacional socialista tematizada por Cavani, Glauco substancializa o mundo mítico construído por

Lucia e Maximilian – o casal do filme – nos devaneios podólatras em torno dos pés malcheirosos de Odair, um humilde porteiro.

Para concluir, tal construção da realidade segundo Glauco Mattoso, que substancializa mitos mediante sua maneira podólatra-sadomasoquista de interpretar as coisas do mundo, talvez seja o melhor modo de apreciar sua obra. Longe dos belos temas, bem como é difícil gostar do Marques de Sade, parece difícil estimar literaturas marcadas pela tortura e não pela carícia ou por pés sujos e grosseiros em vez de suaves e delicados. Entretanto, o que parece mera pornografia, gerada em textos aptos antes ao onanismo, torna-se literatura nas tensões que Glauco estabelece entre seus textos, os cânones literários e outras formas de arte.

bibliografia

- ALENCAR, José de (1978). *O gaúcho*. São Paulo: Ática.
- ____ (1980). *Diva*. São Paulo: Ática.
- ____ (1981). *A pata da gazela*. São Paulo: Ática.
- ____ (1981). *Ubirajara*. São Paulo: Ática.
- ____ (1981). *Lucíola*. São Paulo: Ática.
- ____ (1983). *Iracema*. São Paulo: Ática.
- ____ (2012). *Senhora*. São Paulo: Ática.
- ____ (s.d.). *O sertanejo*. Rio de Janeiro: Garnier.
- ____ (s.d.). *Encarnação / O eremita / O garatuja*. São Paulo: Melhoramentos.
- AZEVEDO, Wilma (1986). *A Vênus de cetim*. São Paulo: Ondas.
- CAMPOS, Augusto (2014). *Viva a vaia*. 5. ed., São Paulo: Ateliê.
- DANIEL, Claudio e BARBOSA, Frederico (2002). *Na virada do século / poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy.
- FERLINGHETTI, Lawrence (2007). *Um parque de diversões na cabeça*. Porto Alegre: L&PM.
- FLOCH, Jean-Marie (1995). *Sémiotique, marketing et communication*. 2. ed., Paris: PUF.
- GINSBERG, Allen (1999). *Uivo*. Porto Alegre: L&PM.
- GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mae (2008). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva.
- GULLAR, Ferreira. (2015). *Toda poesia*. São Paulo: José Olympio.

- MATTOSO, Glauco (2001). *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras.
- _____ (2004). *Pegadas noturnas*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- _____ (2010). *Tratado de versificação*. 1. ed., São Paulo: Annablume.
- _____ (2011). *Biblioteca Mattosiana*. São Paulo: Demônio Negro.
- _____ (2012). *Raymundo Curupyra – o caypora*. 1. ed., São Paulo: Tordesilhas.
- _____ (2004). *Poesia digesta*. São Paulo: Landy.
- _____ (2005). *A planta da donzela*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- _____ (2006). *Manual do podólatra amador / aventuras e leituras de um tarado por pés*. São Paulo: All Books.
- _____ (2009). *Contos hediondos*. São Paulo: Demônio Negro.
- _____ (2011). *Tripé do tripúdio e outros contos hediondos*. São Paulo: Tordesilhas.
- _____ e MARCATTI (1990). *As aventuras de Glaucomix, o podólatra*. 1. ed., São Paulo: Quadrinhos Abriu / Quadrinhos Fechou.
- _____ e PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim (2008). *M(ai)S – antologia SadoMasoquista da literatura brasileira*. 1. ed., São Paulo: Dix.
- _____ e PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim (2010). *Aos pés das letras – antologia podólatra da literatura brasileira*. 1. ed., São Paulo: Annablume.
- MENDES, Luiz Alberto (2001). *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MIRISOLA, Marcelo (2002). *Azul do filho morto*. São Paulo: 34.
- MUTARELLI, Lourenço (2002). *O cheiro do ralo*. São Paulo: Devir.
- _____ (2004). *O natimorto*. São Paulo: DBA.
- _____ (2004). *Jesus Kid*. São Paulo: Devir.
- PIVA, Roberto (2000). *Paranóia*. 2. ed., São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- PIZARRO, Jerónimo e FERRARI, Patricio (2013). *Fernando Pessoa: eu sou uma antologia*. 1. ed., Lisboa: Tinta da China.
- TELES, Gilberto Mendonça (1976). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 7. ed., Petrópolis: Vozes.
- TERRON, Joca Reiners (2001). *Não há nada lá*. São Paulo: Ciência do Acidente.