

## EXCESSO, COPROFAGIA E PODOLATRIA NA LÍRICA DE GLAUCO MATTOSO\*

### EXCESS, COPROPHAGY AND PODOLATRY IN GLAUCO MATTOSO'S LYRICAL POETRY

Fábio Figueiredo CAMARGO\*\*

Ricardo Alves dos SANTOS\*\*\*

**Resumo:** Este artigo aborda o projeto literário da “poesia coprofágica”, de Glauco Mattoso, cuja obra tem a homossexualidade, a podolatria e o sadomasoquismo como temáticas constantes. Sua poesia nos permite empreender uma discussão sobre o conservadorismo, as contradições, o apagamento e a violência praticados pelo projeto burguês de dominação dos corpos e desejos humanos distintos da visão heterossexual, a qual, historicamente, constitui-se, por natureza, como manejo operacional da estrutura capitalista. O poeta contemporâneo Glauco Mattoso desloca nosso olhar para as obscuridades e lacunas que operam no jogo existencial de sujeitos marginalizados. Desse modo, buscamos avaliar como a linguagem literária do poeta se arranja para enunciar um discurso engajado poeticamente. Partimos do entrecruzamento entre a persona lírica e a empírica de Mattoso para desenvolvermos a argumentação de uma poética do excesso, apoiada, principalmente, na leitura estruturalista de Severo Sarduy (1979), no ensaio “Por uma ética do desperdício”. Os deslocamentos significantes, a circularidade e o excesso paródicos foram os recursos expressivos predominantes de nossa proposta de investigação. A condução heteronormativa dada à vida social e cultural atesta que a poesia de Glauco Mattoso é um dispositivo literário que promove uma desestabilização das estruturas socioculturais, ao selecionar para sua performance o que é considerado abjeto.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira. Glauco Mattoso. Excesso. Coprofagia. Podolatria.

**Abstract:** This paper studies the literary project of “coprophagic poetry” by Brazilian poet Glauco Mattoso, in which themes as homosexuality, podolatriy and sadomasochism are constant. Mattoso’s poetry allow us to undertake a discussion about the conservatism, the contradictions, the deletion and the violence practiced by the bourgeois project of domination of human bodies and desires that are different from the heterosexual view, which, historically, and by its nature, is conceived as an operation management of the capitalist structure. Glauco Mattoso, as a contemporary poet, shifts our perspective to the obscurities and gaps that operate in the existential game of marginalized subjects. Therefore, what is here evaluated is the way in which the poet’s literary language is arranged in order to enunciate a poetically engaged discourse. The research started from the intersection between the lyrical and the empirical persona of Mattoso in order to argument a poetics of excess supported, mainly, by the structuralist reading of Severo Sarduy (1979) in the essay “For an Ethics of Waste”. Important displacements, circularity, and parodic excess were the predominant expressive resources used. The

---

\* Artigo reproduz parcialmente e amplia capítulo de tese de doutorado defendida por Ricardo Alves dos Santos em 2020, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), orientada pelo Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo.

\*\* Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais; Professor Associado do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) onde é professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários; E-mail: [fabiocamargo@ufu.br](mailto:fabiocamargo@ufu.br); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4482-9836>.

\*\*\* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Professor de Língua Portuguesa na rede estadual de Minas Gerais; E-mail: [ricardo.ia.alves@gmail.com](mailto:ricardo.ia.alves@gmail.com); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4209-1970>.

heteronormative approach given to social and cultural life enables us to attest that the poetry of Glauco Mattoso manages literary tools that destabilize sociocultural structures by selecting what is considered abject for his performance.

**Keywords:** Brazilian poetry. Glauco Mattoso. Excess. Coprophagy. Podolatory.

Em 1977, no contexto da poesia marginal, o poema “Manifesto Coprofágico” é lançado pelo poeta Glauco Mattoso<sup>1</sup>. O desbunde, a ironia e o cotidiano são as bases das formulações do poema:

### MANIFESTO COPROFÁGICO

*Mierda que te quiero mierda*  
Garcia Lorca

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

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

merda de gente fina  
da rua francisca miquelina  
da vila leopoldina  
de teresina de santa catarina  
e da argentina

merda comunitária cosmopolita e clandestina  
merda métrica palindrômica alexandrina

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

---

<sup>1</sup> Pedro José Ferreira da Silva, paulistano, nascido em 1951, é conhecido pelo seu pseudônimo Glauco Mattoso, cuja assinatura aparece pela primeira vez no poema “Kaleidoscópio”, publicado em 1974. O trocadilho do nome deriva de uma doença, o glaucoma, que acabou por cegar o poeta nos anos de 1990, além de fazer clara referência ao poeta barroco Gregório de Matos, reconhecido pelos seus poemas satíricos proferidos à sociedade baiana do século XVII. Ao longo de sua carreira de eclética filiação às formas literárias, e em sintonia com a variedade de funções que exerce/exerceu □ ensaísta, sonetista, editor, produtor, tradutor, ex-funcionário público do Banco do Brasil □, Glauco Mattoso dirige seu olhar fescenino para a vida.

és avessa foste cagada da vagina  
da américa latina  
(MATTOSO, 2004, p. 221).

A ideia de “manifesto” traz uma estratégia artística que foi desenvolvida na literatura brasileira pelos primeiros modernistas. O “Manifesto Antropófago”, publicado em 1928 por Oswald de Andrade, delineava novas perspectivas literárias ao problematizar o percurso literário brasileiro que perseguiu os modelos europeus como fonte da produção nacional; a deglutição do Outro é uma metáfora que buscou resgatar a cultura nacional, abolindo a herança artística do Velho Mundo. Sem entrar nos créditos e descréditos da postura dos artistas deste contexto, chama-nos a atenção o fato de, na década de 1970, o poeta Glauco Mattoso buscar a referência da inovação oswaldiana para nomear seu projeto literário. Em tempos de silenciamentos e repressões, Mattoso resgata a ironia, o deboche e a irreverência dos poetas consagrados da literatura modernista; no entanto, há um léxico obsceno que nos desperta a olhar não mais para o coletivo e o nacional. Há, no título do poema, a palavra “coprofágico”, que nos remete ao ato de ingerir fezes. Logo na epígrafe, notamos que o encaminhamento do poema se dará por uma via que opera com a antropofagia, sendo, portanto, uma releitura desta.

A obscenidade da linguagem de Glauco Mattoso não se relaciona ao significado latino *obscenus* (“mau agouro”). O obsceno está associado ao caminho que a tradição literária pornográfica teve na Europa a partir do Renascimento, na qual, como aponta Eliane Robert Moraes (2003), houve uma “difusão de imagens e palavras que feriam o pudor” (MORAES, 2003, p. 124), implicando uma transgressão da moral. Considerando o contexto de publicação do poema de Glauco Mattoso, o alinhamento com as pontuações da ensaísta torna-se mais apropriado para uma literatura que, em 1970, apresentava uma tônica política e de resistência ao período repressivo em que o Brasil estava mergulhado. Dessa maneira, o despudor e a irreverência são estratégias estéticas que deslocam e “furam” o sistema totalitário desenhado neste período. Não conseguimos nos desvencilhar da imagem de um leitor desta época lendo um poema carregado de vocábulos e engenhos artísticos que afrontam o conservadorismo vigente. Trazendo este poema para a contemporaneidade, a imagem deste leitor se replica, pairando na nossa frente, e nos intriga, na medida em que, depois de anos de sua publicação, seu discurso se mantém necessário e importante para contestar e problematizar as coerções e o gosto da hegemonia social e cultural da classe dominante, ainda mais em tempos em que a retomada de projetos totalitários e de um discurso de cunho fascista permeia o cotidiano brasileiro. O manejo com o obsceno faz da poética de Glauco Mattoso uma realização latente e

expressiva de uma literatura que resiste ao tempo, sinalizando que os modelos heteronormativos e higienizadores continuam a se manter fortemente entrelaçados nas condutas socioculturais humanas.

O culto à “merda” gera uma atmosfera poética que se centra no fetiche. Fazendo-se valer do obsceno, Glauco Mattoso promove um excesso de linguagem, pois cada vocábulo obsceno evoca uma substituição dele, já que o significante “merda”, ao longo do poema, é escamoteado e substituído por “bosta” e “cocô”, e isso, semanticamente, cria uma correspondência de sentido, mas, ao mesmo tempo, estabelece um grau de artificialidade da linguagem que corrobora para criar uma zona erótica no poema. Tal ocorre porque os signos linguísticos giram em torno de um mesmo referente, as fezes humanas, porém, o significado de cada significante escolhido acaba se libertando da referencialidade primeira e passa a engendrar uma autonomia de sentido que é alçado pela interpretação do leitor. Traduzindo, há uma autonomia da linguagem que se faz a partir da substituição de significantes e da “estreita aderência” deles, solução estética para desenvolver um projeto literário que não deixa de desempenhar um diálogo com o excesso, o desperdício, pois, ao escamotear o significante, há uma perda parcial do objeto e, desse modo, o resíduo se deposita no poema e deixa de funcionar meramente como o objeto em si; esse jogo feito com a linguagem obscena nos permite pensar que o erotismo de Glauco Mattoso é “uma transgressão do útil, do diálogo ‘natural’ dos corpos” (SARDUY, 1979, p. 78).

A operação estética feita por Glauco Mattoso, a partir da substituição de uma linguagem técnica (considerando esta como marca da pornografia, da obscenidade e do erotismo literário), “incita no leitor um desejo autônomo, [a linguagem] ganha autonomia, tornando-se uma ‘realidade independente’ que muitas vezes supera, ou corrige, o desejo provocado pelo objeto real” (MORAES, 2003, p. 130). A “merda”, como objeto real, sofre uma subtração de sua correspondência primeira; o resto e o excesso eliminados pelo corpo são reintegrados a uma outra materialidade corpórea, o poema, já que este é alimentado com uma matéria orgânica rica em vida (os microrganismos estão presentes nas fezes). O excesso, o que seria desperdiçado e descartado, é reintegrado à zona energética e viva do poema. O excesso se transforma, nutrindo, agora, outro corpo, o corpo-poema.

A estética do excesso se configura a partir das estratégias que Glauco Mattoso opera na tessitura de seus versos. Assim, ao escolher o caminho escatológico para seu fazer poético, Mattoso preenche a esfera literária brasileira com versos que invocam a “merda”, o que é

rejeitado pelo corpo. Nesse sentido, a digestão (comer) se dá a partir do que é eliminado, daquilo que é expurgado pelo corpo, daquilo que se resume ao excesso ou ao desperdício das várias reações envolvidas no processo de nutrição do corpo. Em outras palavras, a digestão é um processo orgânico e essencial para a sobrevivência dos seres vivos; o ato de comer e de se alimentar guarda em seu bojo metáforas ou questões simbólicas que colocam o humano em um estágio de pura sublimação ou subjetivação daquilo que deseja comer, uma vez que este verbo pode apresentar uma variedade de complementos. As escolhas alimentares individuais feitas à mesa ou os múltiplos objetos sexuais podem saciar, na cama ou em outro lugar qualquer, nosso prazer sexual.

Na primeira estrofe do poema, a causalidade e a informalidade do objeto invocado, a “merda”, aguça o olfato do sujeito lírico, o qual detecta odores que sintetizam figuras ou personas que depositaram sua merda em um local onde transitam diversos sujeitos: clérigos (“batina”), homens ou mulheres que usam “botina”, frentistas e vários indivíduos que, em meio às serpentinas do carnaval, cagam tanto para expulsar o resto da digestão quanto para se aliviar e se satisfazer (cagar é uma ação prazerosa). No entanto, mesmo havendo odores que distinguem cada merda depositada “na latrina”, não podemos fugir do fato de que o ato de cagar une todos os sujeitos e, a depender das escolhas alimentares e das reações que cada organismo produz, o odor das fezes particulariza cada indivíduo. A merda não é escolhida aleatoriamente para ser reverenciada, nela há um jogo de universalidade e particularidade humana. O corpo exige o excesso para se manter em plena harmonia, mas é neste excesso que a singularidade do corpo, também, revela-se. A aparente irreverência se enriquece no jogo da linguagem e nas possibilidades de ele se consolidar através das contradições que operam nas zonas obscuras do prazer e do erótico.

O suor, as fezes, a urina, a ejaculação e a relação de continuidade e descontinuidade dos corpos em uma relação sexual funcionam como condições para se atingir a homeostase, um curto intervalo de tempo em que o corpo se erotiza e se satisfaz; o corpo projeta-se para além dos limites espaciais que demarcam sua existência para permanecer em equilíbrio e, logo em seguida, encontra-se instável e exigindo um novo ponto de repouso. A circularidade da existência e da sobrevivência está sempre no jogo e na energia apreendida dele, os pontos aparentemente opostos e ambivalentes convergem para depois divergirem. Há um acúmulo que, de alguma forma, precisa se lançar para fora, e nos dejetos humanos há rastros da particularidade e das escolhas do sujeito. Nesse sentido, Glauco Mattoso enxerga na “merda”

um objeto que, mesmo considerado abjeto, esconde uma essência que nos desperta para outros rumos e direções; a “merda” nos “liberta” das insígnias de tudo que corresponde ao projeto higienizador e decente da moral burguesa. Moral esta que priva os sujeitos de se lançarem nas contradições e exige deles uma estabilidade falsa, que colabora apenas para controlar e direcionar os desejos de modo a eliminar a pluralidade de odores decantados a partir de um corpo aparentemente estéril.

A substituição de palavras (“merda”, “bosta” e “cocô”) com valores próximos no poema permite-nos perceber que a linguagem do excesso se duplica. O significante 1 (“merda”) se abre ao significante 2 (“bosta”) e ao 3 (“cocô”), e isso gera uma rede de sentido construída a partir da sobreposição de significantes que, isoladamente, remetem ao mesmo referente, mas que, pela gradação que nos é imposta, sugerem um retorno à infância e aos desejos primitivos, já que “cocô” carrega uma acepção que se liga ao universo infantil, expurgando o significante “merda” e colocando outros em seu lugar para erotizar o poema. Não se tem, portanto, uma simples permuta, mas uma estratégia estética para empreender, no poema, uma postura lírica que se consolida em meio à própria rede de significação e de substituição, ou seja, o excesso de vocábulos de mesma origem referencial é a teia/rede onde o jogo erótico se encena, criando um tecido textual coeso e integrado com as formulações plurais do erotismo.

Além da substituição de significantes, Glauco Mattoso opera com outro recurso para desenvolver o que estamos chamando de poética do excesso: a proliferação. A enumeração de palavras com sufixo latino -ina (“latrina”, “esquina”, “batina”, “botina”, “rotina”, “sabatina”, “serpentina”, “vitamina”, “cocaína”, “propina”, “purpurina”, “fina”, “miquelina”, “leopoldina”, “catarina”, “argentina”, “clandestina”, “alexandrina”, “urina”, “fedentina”, “germina”, “indisciplina”, “vagina” e “latina”) cria uma leitura radial do poema. Segundo Sarduy,

a enumeração se apresenta como uma cadeia aberta, como se um elemento, que, vindo a complementar o sentido esboçado, a concluir a operação de significação, tivesse que concorrer para fechá-la, terminando assim a órbita traçada ao redor do significante ausente. (SARDUY, 1979, p. 63).

No poema, cada significante empregado isoladamente não remete ao significante “merda”, que poderia, de imediato, estabelecer um elo com a coprofagia anunciada desde o título. Cada um anula o significado do outro e dispersa a significação do poema. A ausência de uma linearidade discursiva aciona outras potencialidades desta estratégia composicional. As seis estrofes do poema estão ligadas à palavra “merda”, em torno dela ocorre o que Sarduy

(1979) chama de condensação, a qual se estrutura a partir das permutas fonéticas, situação que se verifica claramente nos vocábulos com o sufixo -ina, construindo uma trama e uma proliferação obsessiva das palavras. Cada significante empunhado anula o anterior, mas, ao mesmo tempo, encontram-se entrelaçados pelo vocábulo “merda” e, dessa maneira, o sentido não se encontra livre e entregue ao acaso, pelo contrário, enche-se de sentido e significação. Há, portanto, uma condensação do significado através do eixo-palavra (“merda”), que dá ao poema um grau de artificialidade e de encenação a partir da linguagem escamoteada, proliferada e, conseqüentemente, condensada na rede de significantes empregados no poema. A técnica descrita, mediante o que se verifica na primeira estrofe, sofre um espelhamento e um intercâmbio composicional nas outras estrofes, e isso reflete o grau de excesso da realização poética de Glauco Mattoso.

A repetição do som -ina também cria uma atmosfera circular no poema, e acaba por empreender outro aspecto de uma linguagem que se realiza pelo excesso. O recurso desempenhado ecoa, severamente, na construção rítmica do poema, desencadeando uma espécie de ladainha infinita que sempre recai sobre a materialidade do texto. O exagero e o excesso sonoro aludem a uma tentativa de marcar o terreno poético e, ao mesmo tempo, alinham-se à estratégia composicional em que os significantes são acionados a partir das suas materialidades sonoras. Isto é, cada significante com sufixo -ina exige um regresso, fazendo uma “liga” entre os significantes que, isoladamente, dispersariam-se; assim, esta reiteração sonora acaba por engendrar e frisar uma autonomia gerenciada da linguagem nos textos de Glauco Mattoso, uma vez que as substituições dos vocábulos, separadamente, não se aproximam, mas, quando são aglutinados, a partir de um mesmo sufixo, há um excesso de significação mediado pela circularidade e pela repetição compulsiva.

Em 2014, é publicado por Glauco Mattoso o livro *Saccola de feira*. Nesta obra, há o poema “A volta do motte da cagada [3612]”:

#### **A VOLTA DO MOTTE DA CAGADA [3612]**

Anthropophago moderno  
foi Oswald, um cannibal  
da cultura: em seu caderno  
o importado é nacional.

Se chamou <<Bocca do Inferno>>  
o Gregório, outro do qual  
eu assei, no fogo eterno,  
a ancestral massa fecal.

Pratiquei coprophagia,  
mas nem sempre se copia  
no que é <<obra>> e o que é <<comida>>.

Quando escrevo o que não li,  
<<caguei um negocio ali  
que eu nunca comi na vida>>.  
(MATTOSO, 2014, p. 99).

Esta lira integra a segunda parte da obra citada, intitulada “Glosas venenosas”. Em uma sequência de 40 poemas, com títulos que partem da mesma estrutura frásica “A volta do motte...”, notamos que a forma de compor de Glauco Mattoso se assenta sobre a repetição e a circularidade, além de frisar sua compulsão excessiva e desenfreada por temas “venenosos”, ou melhor, fesceninos. A expressão “da cagada”, neste poema, é substituída, nos outros do livro, por puta, caralho, caixão, hora, cega, trio, cu, olho, bunda, dama, puto, mascote, sorte, poder, relatividade, medo, mulherada, gosto, fervura, gemido, jacaré, cabaco, macaco, choro, merda, peido, pomba, foda, praga, boca, bruto, impostor, ponte, sexo, bicho, rego e porco. As repetições não deixam de estar presentes nas formulações do poeta; elas, na verdade, são maneiras de adensar e marcar o quanto o excesso e o exagero da linguagem estão integrados ao projeto coprofágico de Glauco Mattoso.

Tanto a substituição significativa quanto a repetição que leva à proliferação composicional nos direcionam à ideia de uma poética do excesso. O retorno é anunciado pelo vocábulo “volta”, e nos faz pensar sobre as potencialidades de acepções que esta palavra adquire no poema. O retorno desempenha uma leitura radial do texto, uma vez que tanto as referências a poetas da tradição literária brasileira quanto o emprego de significantes associados ao regresso incidem sobre a análise do poema. Desse modo, não nos assusta o fato de o retorno à coprofagia do poema “Manifesto coprofágico” ser reiterado após anos de sua publicação. Ou seja, percorrer a trajetória artística de Glauco Mattoso é embrenhar-se por uma rede de significação em que os significantes recaem sobre o mesmo ponto e, simultaneamente, dispersam-se devido ao excesso de recursos expressivos acionados para manter a circularidade obsessiva percebida nas realizações do poeta.

As citações são recursos intertextuais muito caros à literatura. A poética de Glauco Mattoso é extremamente enriquecida por este modo composicional e, também, é um estilo que nos leva a detectar mais um elemento na consolidação de uma poética do excesso. No poema acima, referências a Oswald de Andrade, à antropofagia e a Gregório de Mattos instigam-nos a



pensar sobre as relações entre as citações e o excesso. A ação de comer e digerir vários autores se mostra uma estratégia esboçada a partir das escolhas e dos repertórios de leitura do autor. Deixando de lado o valor plagiador das citações empreendidas por Glauco Mattoso, as intertextualidades sinalizam o alimento pelo qual o poeta se nutre para “cagar” seus textos, mostrando-se um conhecedor e um leitor apurado. Segundo Susana Souto Silva,

A rede de referencialidade em Glauco Mattoso desnorteia o leitor e convida-o a um percurso longo e tortuoso, por diversas línguas, autores, obras, projetos. Pode-se mesmo afirmar que, tendo perdido a visão, a escrita glauquiiana atua como procedimento de recuperação e preservação de uma extensa memória de leitura que se organiza pelas mãos e ouvidos de um bibliotecário poeta. (SILVA, 2010, p. 2).

A devoração e a compulsão pelo universo da leitura e da escrita são sintomas que se encontram integrados à produção de Glauco Mattoso. A perda total da visão, ainda nos anos de 1990, marca uma condição que já se desenhava ao longo de sua luta contra a doença congênita, o glaucoma. Ao mesmo tempo, incita-nos a pensar que o repertório de leitura do poeta aparece em sua obra como mecanismo de recuperar e preservar as fontes de inspiração e de criação poética, além de revitalizar as experiências de leitura outrora praticadas. Nesse sentido, as referências e as citações são requisitos importantes para entendermos como se dá o processo de realização artística do poeta. Na última estrofe do poema, há um tom depreciativo de uma produção que não se desenvolve a partir de algo que não foi comida, ressaltando que sua obra tem uma estreita relação com sua bagagem de leitura (“comida”).

O exagero e o excesso de referências nos textos de Glauco Mattoso refletem um direcionamento que orienta, mesmo que de maneira dispersa, as condutas artísticas contemporâneas, as quais estão alinhadas a uma postura de revitalização do que se considera como tradição literária. Parece que não há pretensão alguma em superar as formas já cristalizadas, mas estas são vistas a partir das instabilidades a elas inerentes. Os gêneros literários são potências abertas, assim como quem faz uso deles. Há uma consciência histórica<sup>2</sup> em Glauco Mattoso a ultrapassar os limites que, muitas vezes, os artistas tentam manter para alçarem os critérios preconcebidos e enraizados na historicidade do artefato literário. A leitura da tradição em Glauco Mattoso sinaliza um olhar para o passado, o qual está, simultaneamente,

---

<sup>2</sup> Empregamos esta expressão para nos referir a uma postura artística que realiza uma releitura da História que promoveu o apagamento de sujeitos que não estavam de acordo com as estruturas capitalistas edificadas desde o século XVII. Dessa forma, a consciência de um passado de exclusão acaba por se refletir no projeto do autor, proporcionando um olhar crítico em relação às homogeneizações praticadas pela sociedade.

diluído no presente, uma vez que a história cultural e artística guarda uma memória que se manifesta presentemente.

O fato de elencar o soneto e o diálogo com autores já consagrados pela tradição opera no trânsito da indissociabilidade entre passado e presente, o qual um artista tem que reconhecer e percorrer. Assim, quando T. S. Eliot (1989) enfatiza, no ensaio “Tradição e talento individual”, a necessidade de reconhecermos que nenhum “poeta, nenhum artista tem sua significação completa sozinho” (ELIOT, 1989, p. 39), estamos diante de uma situação em que o poeta tem a consciência do que “continua a viver”. Glauco Mattoso parece ter esta ciência ao dialogar incessantemente com a comida que lhe alimenta a alma e o espírito; sabe ao certo que o alimento que o nutriu só pode ser expurgado através de sua produção artística. A consciência histórica é uma premissa que faz com que o artista enxergue a importância do passado, mas reconheça que este pode ser modificado pelo presente ainda orientado pelo tempo historicizado. Dessa maneira, tendo em vista o pensamento de T. S. Eliot, o poeta não está livre da comparação e das analogias que possam ser estabelecidas com o que já se tem na tradição. Deste ponto, acionar o passado no presente é reestabelecer o elo entre eles na instância literária, assar “no fogo eterno” a ancestralidade que nos liga ao passado e, ao mesmo tempo, permitir alargá-lo em múltiplas combinações, conforme o projeto literário do artista.

A visão de retorno à tradição, de ciclo, de devoração, de antropofagia e de coprofagia remete-nos à imagem de um oroboro, uma cobra que engole a própria cauda. A digestão se inicia pela boca, mas os dejetos dela acabam retornando ao orifício de origem, ou seja, a passagem de entrada coincide com a de saída. A boca torna-se ânus e vice-versa. Esta imagem circular é o tempo todo projetada nos poemas de Glauco Mattoso. Se pensarmos que a deglutição dos poetas citados é reintegrada a uma nova experiência artística, a comida ingerida, lida e apreciada é, posteriormente, transformada em fezes, em excesso, em desperdício; os poetas acionados para o jogo intertextual servem de alimento, mas o produto final desta digestão não apresenta a mesma natureza do alimento comido. Oswald de Andrade e Gregório de Mattos são transformados em uma “ancestral massa fecal”, ou seja, suas referências são realocadas no projeto coprofágico, sofrem um deslocamento que se arranja a partir da linguagem que o poeta escolhe para suas realizações.

Dessa maneira, a consciência histórica de Glauco Mattoso potencializa suas tramas composicionais, visto que o alimento transformado em merda é assado em um fogo eterno. A “massa fecal” retorna à boca, ao início do processo digestivo, para novamente ser cagada e

explorada como matéria energética e viva. Em outros termos, comida => boca => digestão => fezes => comida, ou seja, o diálogo com a tradição é parte fundamental na artificialidade que a linguagem adquire no processo de tessitura poética do autor.

Ainda não podemos deixar de destacar a intertextualidade que Glauco Mattoso (2002) realiza com o poeta Bocage, através do “Soneto da cagada”<sup>3</sup>. O retorno é novamente assinalado pelo poeta. O humor desenvolvido por Bocage, a partir de uma cena de cagada, é expandido no poema de Mattoso. O poeta contemporâneo “pinça” a referência e a devora de maneira obsessiva. Os restos, retirando a menção no título, são dissolvidos no projeto coprofágico do autor, o qual aciona outras citações para adensar a teia de significação do poema “A volta do motte da cagada [3612]”. Resumindo, Glauco Mattoso, na verdade, suplanta todas as referências evocadas neste poema, porquanto a linguagem do excesso extrapola a zona de construção irreverente e satírica dos poetas antigos. No caso de Bocage, notamos que os significantes giram de maneira ordenada, mesmo tendo uma base fescenina; já em Glauco Mattoso, os significantes, primeiramente, são dispersos, e depois passam a operar em um trânsito literário de pura artificialidade. Mattoso se satisfaz prazerosamente ao digerir cada um dos poetas; sua boca representa o começo e o fim do processo de criação, uma vez que dela se cagam textos após uma boa digestão do alimento ingerido.

A referencialidade em Glauco Mattoso é percebida em toda sua obra; mesmo que seus versos estejam marcados por experiências particulares do poeta, não podemos deixar de frisar que quem fala ao leitor não é a pessoa empírica, Pedro José Ferreira da Silva, mas uma persona que se constrói no/pelo projeto literário coprofágico e escatológico. Assim, reconhecer nesta persona enunciativa rastros autorais não tira o caráter ficcional dos textos de Mattoso, já que a linguagem do excesso acaba por possibilitar o embaraço que se tem entre a criatura e o criador. O fingimento e a artificialidade são construídos mediante o exagero da linguagem, e reivindicam na literatura uma forma de se reinventar a partir da escrita, elevando ao grau máximo episódios de tortura, de discriminação, de podolatria, de violência e de compulsão. E estes conteúdos estão sempre carregados de humor e irreverência, sem perder a base discursiva de uma literatura que se faz pela resistência.

---

<sup>3</sup> Segue o poema: “Vae cagar o mestiço e não vae só;/ Convida a algum, que esteja no Gará,/ E com as longas calças na mão já/ Pede ao cafre canudo e tambió:// Destapa o banco, atira o seu fuscó,/ Depois que ao liso cu assento dá,/ Diz ao outro: "Ó amigo, como está/ A Rittinha? O que é feito da Nhonhó?"// "Vieste do Palmar? Foste a Pangin?/ Não me darás notícias da Russu,/ Que desde o outro dia inda a não vi?"// Assim prossegue, e farto ja de gu,/ O branco, e respeitável canarim/ Deita fora o cachimbo, e lava o cu.” (MATTOSO, 2002).

No poema “Soneto 133 Bocágico-Camônico”, podemos perceber mais um exemplo do engenho de Glauco Mattoso em relação à referência e à citação, no qual o texto revela-se como uma forma paródica importante para consolidar uma poética do excesso:

#### SONETO 133 BOCÁGICO-CAMÔNICO

Ó luz, ó forma, ó cor que te partiste,  
tão cedo, te fazendo em mim ausente!  
Repouso já não tenho, eternamente,  
e vivo, rosto em terra, sempre triste.

E tu, que vês, e sobre mim subiste,  
se ainda teu capricho consente,  
não te esqueças da minha boca ardente  
que sob o teu solado duro viste.

E se vires que pode merecer-te  
alguma coisa a dor, que me ficou  
na língua, temerosa de perder-te,

Me fode, se teu pau não encurtou,  
até o fim da garganta, que, sem ver-te,  
com sebo e porra sabe o que levou.  
(MATTOSO, 2004, p. 215).

Logo no título do texto, dois poetas portugueses são acionados para o poema: Bocage e Camões. Duas situações são destacadas: a hierarquia dos escritores evocados e o uso do sufixo -ico. Se a referência a Bocage é empregada primeiramente, podemos pensar no motivo pelo qual o poeta escolhe esta hierarquia. A licenciosidade poética de Bocage toma a performance do poeta Glauco Mattoso. Na verdade, temos uma ocupação do fescenino no soneto de Camões “Alma minha gentil, que te partiste”. Novamente, há uma devoração do poema consagrado de Camões a partir de uma veia obscena e despudorada que permeia tanto a poética de Glauco Mattoso quanto a de Bocage, situação que pode ser atestada pelos vocábulos “boca” e “garganta” empregados no poema que retoma, parodicamente, o nome (Boca)ge, ou seja, é como se Bocage fodesse/comesse Camões em um gesto erótico e obsceno. Além de notarmos que o sufixo -ico retoma o “Manifesto coprofág(ico)” do poeta contemporâneo. Em outras palavras, Bocage come/fode Camões e os dois são comidos/fodidos pelo projeto artístico de Glauco Mattoso. A linguagem é extremamente trabalhada, revelando seu lado mais excessivo, irônico e cômico, além de demonstrar uma certa prepotência poética de Glauco Mattoso, já que os dois poetas acionados são comidos por ele, retomando a ideia de deglutição para mais uma cagada artística.

O primeiro deles dialoga com o poema de Glauco Mattoso a partir da licenciosidade poética percebida através do fescenino que se desenha, ao se recordar alguém que deixou marcas no sujeito lírico. O segundo é retomado através das palavras finais de cada verso que compõem o poema famigerado de Camões “Alma minha gentil, que te partiste”, no qual o poeta lamenta a ausência de sua amada que faleceu tão precocemente:

Alma minha gentil, que te partiste  
tão cedo desta vida descontente,  
repousa lá no Céu eternamente,  
e viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,  
memória desta vida se consente,  
não te esqueças daquele amor ardente,  
que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te  
algũa cousa a dor que me ficou  
da mágoa, sem remédio, de perder-te,

roga a Deus, que teus anos encurtou,  
que tão cedo de cá me leve a ver-te,  
quão cedo de meus olhos te levou.  
(CAMÕES, 2011, p. 86).

Mantendo o mesmo esquema rítmico de Camões, Glauco Mattoso faz uma alteração vocabular no segundo verso do soneto: o vocábulo “ausente” substitui “descontente”. Os dois poemas giram em torno de uma ausência; no primeiro, temos um amante que é acionado a compactuar com os desejos sexuais do sujeito e, no segundo, o “eu-amante” sofre pela falta do “eu-amado”. Apesar de notarmos que a temática desencadeada nos poemas se direciona pela solidão, os planos de edificação desta condição são trabalhados de maneiras distintas. Em Camões, há uma mediação da ausência a partir do sagrado, “roga a Deus” e “repousa no céu”, desconsiderando por total o plano material da realização amorosa, uma vez que o sujeito camoniano solicita à amada que interceda a Deus por ele, levando-o para junto dela. Há um pedido e uma súplica do “eu-amante” que lamenta a morte da amada e deseja acabar com o sofrimento causado pela ausência de seu amor.

Por outro lado, o soneto de Glauco Mattoso estabelece um rompimento com a visão sagrada e idealista empreendido por Camões. Na primeira estrofe, já notamos que o caminho da solidão se impõe através de uma condição de vulnerabilidade: a falta de visão. Viver na escuridão e com o “rosto em terra” são estados que explicam a tristeza do sujeito lírico

condenado a uma vida sem “luz”, “forma” e “cor”. O segundo quarteto acentua o universo da ausência: o sujeito lírico cego roga ao amante dotado de visão para não se esquecer da boca ardente que lhe lambeu os pés. A podolatria de Glauco Mattoso, neste momento, descortina-se e acena para uma subversão da condução platônica que o sujeito lírico camoniano pratica. Dessa maneira, o tom paródico é acionado para alimentar o projeto literário do excesso. No momento em que o texto reescrito sofre uma alteração de sentido, se comparado ao texto original, estamos diante de um estágio em que ocorre uma fissura por onde são inseridos significantes que rompem com o limite de construção semântica desenvolvida por Camões. Esta estratégia literária passa a se realizar a partir das “confusões e profanações, a excentricidade e a ambivalência, e cuja ação central é uma coroação paródica” (SARDUY, 1979, p. 68).

Há, no poema de Glauco Mattoso, uma perda da sobriedade e da aura que se nota na obra de Camões. O poeta contemporâneo se empenha por um caminho em que as palavras não operam numa zona de estabilidade e harmonia; elas, na verdade, constroem uma atmosfera de ausência e de falta que opera sobre o estatuto do corpo, e não da alma. As palavras não são bordadas para empreenderem o que há de mais sublime e sagrado, pelo contrário, são lançadas em uma teia de arranjos que encenam uma ausência de um corpo que foda o sujeito lírico “até o fim da garganta”. O terreno do poema de Glauco Mattoso é completamente humano e profano. Há uma profanação que se vale tanto das referências quanto da linguagem do excesso.

Ainda nesta estrofe do poema de Mattoso, o verbo subir é empregado em relação ao corpo, sentido muito distinto do que se verifica no soneto camoniano, em que este verbo marca um distanciamento espacial entre o ser amado e a amante, a qual sobe aos céus. A ação verbal recai sobre o corpo do sujeito lírico em Glauco Mattoso e engendra uma circularidade poética que habita as realizações do artista. O amor é ardente em Camões, enquanto o que arde em Mattoso é a boca. A linguagem é sempre acionada para promover e retornar ao projeto literário do poeta. Portanto, as substituições empreendidas no soneto de Mattoso desenvolvem uma alavanca de propensão ao universo escatológico de sua criação e, nesse sentido, o profano se ocupa da esfera literária e, ao mesmo tempo, rompe e excede os limites da obra parodiada.

O último terceto do poema se distancia severamente do tom laudatório que se pratica nas primeiras estrofes. A linguagem elegante é substituída por outra mais coloquial e informal, além de apresentar o uso de vocábulos obscenos que despertam os instintos sexuais e libidinosos de quem se enreda pelo poema. Os vocábulos “pau”, “garganta”, “sebo” e “porra” remetem à valorização do corpo e do humano e proporcionam uma miscelânea de situações ora prazerosas

ora repugnantes, pois um “pau” que penetra uma “garganta” sustenta o fetiche e, por outro lado, “sebo” e “porra” podem, simultaneamente, relacionar-se ao excesso, ao desperdício e à potência explosiva do corpo erotizado. Chama-nos a atenção, também, o fato de o sujeito lírico questionar o encurtamento do “pau” do amante, o que, de certa forma, parece estabelecer um diálogo com as consequências que a velhice traz ao corpo, já que nesta fase da vida humana há uma diminuição peniana.

A última estrofe do poema, também, abre-se à leitura de o “pau” ser uma metáfora para uma obra literária, que ejacula o alimento e fode a garganta usada como orifício para se obter prazer e produzir seu discurso poético. O “pau” pode não ter a virilidade de outrora, mas, mesmo assim, guarda uma memória do “sebo e porra” que levou. Isto é, o jogo das metáforas é enriquecido e ganha conotações múltiplas na obra de Glauco Mattoso. O “pau” é uma potência, um símbolo de virilidade, entretanto, só tem sua explosão de prazer na medida em que é esvaziado ou “gozado”; em outras palavras, a obra de outros artistas é um pretexto para o poeta se deleitar pelos prazeres encenados poeticamente. A boca/ “garganta” arde compulsivamente para digerir a potência de um caralho, de um “pau”, de uma obra que é retirada de seu estágio harmonioso e latente para atingir uma expansão que ultrapassa seus limites de virilidade, ejaculando toda sua energia viva em uma garganta sempre aberta a receber e a deslocar seu princípio e sua origem. A linguagem do excesso mostra seus traços e cores e amplia a significação que se instaura no projeto coprofágico de Glauco Mattoso. Mattoso fode Camões, sendo este detentor de virilidade, porém, aquele representa a boca por onde um “pau” se esvazia da energia erótica e deposita dentro de uma garganta sua potência, que, através da deglutição, nutre um corpo e depois se transforma em dejetos, desperdício e excessos poéticos: “Separando e unindo escrever e cagar, ler e comer, [o poeta] desenha os surpreendentes percursos da [sua] criação coprofágica e desmistifica a imagem racionalista da elaboração poética controlada” (SILVA, 2014, p. 11-12).

Outro aspecto a se destacar refere-se ao fato de que, no mesmo espaço artístico, condições humanas são aglutinadas: a cegueira, a velhice, a podolatria, a solidão e a homossexualidade. Esta convergência de temas também é algo do excesso para uma composição lírica de apenas 14 versos, aliás, a capacidade de síntese é um exercício requerido pelo soneto, o qual se serve de uma base argumentativa no processo de criação; portanto, a natureza da forma literária é excedida, saindo dos limites em que é concebida tradicionalmente, dado que o soneto é preenchido por vários temas, situação bem distinta dos procedimentos

tradicionais de sua composição. Neste sentido, Glauco Mattoso faz uso desta forma literária de composição de maneira bem diferente do que se vê na história literária, e nos dá mais uma base que o sustenta em uma poética do excesso.

O “pau” sujo penetra um orifício também escuro, a “garganta”, e no embalo de ir e vir acaba por marcar o corpo com os excrementos advindos de outro corpo, numa relação de continuidade e descontinuidade que caracteriza as formulações em que o erotismo se consolida, sendo, desta maneira, os recursos expressivos empregados por Glauco Mattoso estratégias de se notar sua desenvoltura composicional, que “se deve tanto a sua produção compulsiva quanto à sua extraordinária capacidade de atualizar temas obsessivos, abordados em inusitadas combinações e à luz de um incontestável rigor formal” (MORAES, 2008, p. 408).

Conhecedor da tradição literária brasileira e estrangeira, Glauco Mattoso e seu projeto “coprofágico” nos fazem pensar sobre a maneira como as formas literárias consagradas são manejadas pelos contemporâneos. Há uma visão de (re)atualização do cânone de modo a conduzi-lo criticamente. Os poemas de Glauco Mattoso são experiências artísticas que decantam esta postura frente às estabilidades, o que, de certa forma, não deixa de reforçar a possibilidade de reavaliar e de acionar a tradição como elemento cultural de reprodução dos dispositivos que naturalizam as exclusões. Como vimos, a coprofagia digere os restos, o descartado e o que é considerado abjeto para empreender uma poética que tensiona os paradigmas e a construção de um mundo que se organiza no sentido de limitar o trânsito livre da sexualidade e dos corpos. A via literária do autor é totalmente paradoxal, desenvolvida a partir dos excessos que a linguagem adquire na formulação e na encenação de sua performance. Destacamos que a linguagem do excesso que se desenvolve a partir dos deslocamentos dos significantes, em uma rede de significação radial, acaba por direcionar uma constituição paródica, que, além de revelar os excessos de recursos intertextuais invocados para o processo criativo, possibilita-nos reconhecê-la como ferramenta expressiva para se promover humor e ironia. Se pensarmos que a paródia também foi acionada pelos primeiros modernistas e que a coprofagia de Glauco Mattoso é uma releitura excrementícia do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, podemos afirmar que esta estratégia composicional é operada de maneira bem distinta do que se nota na poesia dos primeiros modernistas, visto que o projeto destes apresentava uma visão crítica e bem-humorada, centralizada em questões acerca de uma literatura nacional e do coletivo; por outro lado, a coprofagia de Glauco Mattoso usa da paródia dentro de um projeto pessoal que deglute autores da tradição e o que é considerado abjeto, ou



seja, há um deslocamento do aspecto paródico revisitado. Em outras palavras, a paródia dos modernistas também é ingerida e transformada; o estabilizado torna-se instável conforme os gestos artísticos com a linguagem do excesso.

## Referências

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

CAMÕES, Luís de. **Sonetos de Camões**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

MATTOSO, Glauco. **Poesia Digesta**. São Paulo: Landy, 2004.

MATTOSO, Glauco. Aos 60 anos, o poeta Glauco Mattoso faz revisão irônica de sua obra. [Entrevista concedida a] Guilherme Freitas. **O Globo**: Prosa, São Paulo, jul. 2011. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/aos-60-anos-poeta-glauco-mattoso-faz-revisao-ironica-de-sua-obra-393913.html> . Acesso em: 23 mar. 2021.

MATTOSO, Glauco. **Saccola de feira**. São Paulo: nVersos, 2014.

MATTOSO, Glauco. **Soneto 235 convicto**. 2018. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/psicografado.htm>. Acesso em: 25 maio 2021.

MATTOSO, Glauco. **Bocage, o desbocado**; Bocage, o desbancado. 2002. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/bocage.htm>. Acesso em: 20 out. 2020.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. **Cadernos Pagu**, v. 20, p. 121-130, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf>. Acesso em: 14 set. 2020.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SILVA, Susana Souto. A escrita caleidoscópica de Glauco Mattoso. **Fronteira Z**, n. 5, p. 1-10, 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12293/8901>. Acesso em: 11 jun. 2020.

SILVA, Susana Souto. O poema onívoro do engenho feirante Glauco Mattoso. In: MATTOSO, Glauco. **Saccola de feira**. São Paulo: nVersos, 2014. p. 9-21.

Recebido em 28/06/2022.

Aceito para publicação em 06/07/2022.