

## Algunos elogios posibles para Glauco Mattoso

**Mario Cámara**

Universidad de Buenos Aires  
mcamara@udesa.edu.ar  
Argentina

**Resumen:** Este trabajo tiene por objeto analizar el conjunto de textos reunidos bajo el nombre *Jornal Dobrabil* producidos por el escritor brasileño Glauco Mattoso en el marco de una modernidad en crisis. Para ello se analizan los diferentes procedimientos puestos en juego y los modos en que dicho conjunto de textos se relacionan de una manera diferente con la tradición modernista.

**Palabras claves:** modernidad, crisis, tradición, Brasil, procedimientos.

**Title and subtitle:** Some possible praises for Glauco Mattoso

**Summary:** This work has by objective analyze the text set reunited under the name *Jornal Dobrabil* produced by the Brazilian writer Glauco Mattoso within the framework of a modernity in crisis For it the different procedures put into play are analyzed and the ways in which this text set is related of a different way to the tradition.

**Key words:** modernity, crisis, tradition, Brasil, procedures.

El siguiente trabajo se propone una aproximación crítica a una experiencia literaria llevada a cabo en Río de Janeiro entre 1976 y 1980. La misma consistió en la producción de una hoja mensual, cuyos contenidos parodiaban informaciones de la prensa mediante un conjunto de procedimientos, que incluían la cita apócrifa y la atribución falsa y el plagio, adicionados con un conjunto de referencias escatológicas. En 1981, el conjunto de las hojas se editó en formato de libro. El título general, tanto de las hojas como del libro, fue *Jornal Dobrabil*, en alusión directa al periódico *Jornal do Brasil*. La experiencia *Jornal Dobrabil* se desarrolló bajo un gobierno totalitario, que había asumido el poder en 1964 y lo dejaría en 1984.

La dictadura demostraba que era posible un importante crecimiento económico bajo un régimen de censura y persecución. Aquella comprobación puso en crisis determinados presupuestos estéticos que habían sido sostenidos por las vanguardias brasileñas. En este sentido, nuestro propósito consiste en establecer no sólo los modos en que el *Jornal Dobrabil* se refirió a aquel contexto represivo, sino, fundamentalmente, cómo se vinculó a esa tradición vanguardista cuyos postulados habían comenzado a ser cuestionados. Dicha vinculación será abordada desde tres aspectos diferentes y permitirá alumbrar una serie de transformaciones ocurridas en el plano estético durante los años setenta en Brasil.

### Elogio del seudónimo

Un primer procedimiento, fundante de aquella experiencia, lo podemos encontrar en la adopción del nombre de autor. En efecto, Pedro José Ferreira da Silva, adoptó el seudónimo Glauco Mattoso para firmar el *Jornal* permitiendo ver allí el primer gesto de una pronunciación

satírica que no dejará de reiterarse. Como portador de glaucoma (Glaucoma/ttoso) Ferreira da Silva se apropió de las prescripciones de una normativización médica destinada a la segregación y las convirtió en un *topoi* enunciativo desde el cual comenzaría a producir<sup>1</sup>. El significante, "glaucomattoso" desinscripto del ámbito médico y reinscripto en el ámbito de la producción artística juguetó tempranamente con el pronóstico de una ceguera asegurada y estableció, en sus adyacencias paradigmáticas, relaciones con la oscuridad, el anonimato que podían leerse al trasluz de la dictadura y una dicción que convocaba al poeta bahiano y satírico del siglo XVII Gregorio de Mattos<sup>2</sup>, cuyo apellido "mattos-o" había absorbido.

Aquella postura inicial se diferenciaba de la escena cultural predominante en Río de Janeiro<sup>3</sup>, la ciudad intentaba salir de la anomia impuesta por una dictadura que ya llevaba más de diez años en el poder. Los poetas marginales<sup>4</sup> o *geração mimeógrafo*, compuesta entre otros por Chacal, Chico Alvim y Cacaso<sup>5</sup>, eran el grupo hegemónico. Practicaban la autogestión editorial, la distribución artesanal y una estética de la inmediatez que buscaba en la reposición del "yo" la argamasa necesaria para intentar un nuevo vitalismo, como se puede apreciar en el siguiente poema de Chacal, llamado "Rápido e rasteiro",

Vai te ruma festa  
Que eu vou dançar  
Até o sapato pedir prá parar

---

<sup>1</sup> La obra de Glauco Mattoso comprende poesía, ficción, ensayo. Se pueden destacar *Línguas na papa* (poesía, 1982), *Manual do podolatra amador* (ficción, 1986), *O que é poesia marginal* (ensayo, 1981).

<sup>2</sup> Gregorio de Mattos (1633-1693), de quien hablaré más adelante en el cuerpo del texto, fue uno de los primeros poetas satíricos de la literatura brasileña. Vivió en la ciudad de Bahía y fue desterrado a causa del contenido de algunos de sus sonetos que se burlaban del poder.

<sup>3</sup> Glauco Mattoso es oriundo de San Pablo, donde vive actualmente. En 1976, sin embargo, comienza a vivir en Río de Janeiro, donde vive por cuatro años.

<sup>4</sup> Los poetas marginales o mimeógrafos fueron llamados así debido a que producían sus libros de modo artesanal. Aunque se trató de un movimiento nacional, Río de Janeiro fue el escenario privilegiado. Detallo un listado lo más exhaustivo posible que incluye grupos, poetas y publicaciones. "Frenesi" conformado por poetas e intelectuales que habían tomado parte en los debates de los años sesenta. Allí Roberto Schwarz publicó *Corações Veteranos* y Antônio Carlos Brito (Cacaso) *Grupo Escolar*, Francisco Alvim *Passa-tempo*, Geraldo Carneiro *Na Busca do Sete-Estrela* y João Carlos Pádua *Motor*. El segundo grupo, y colección, llamado "Vida de artista" publicó a Eudoro Augusto con *A Vida Alehia*, a Carlos Saldaña con *Aqueles Papéis*, a Chacal con *América*, a Luiz Otavio Fontes con *Prato Feito*; a Cacaso con *Beijo na boca*; a Cacaso y Lui con *Segunda classe*. El tercer grupo, y colección, llamado "Nuvem Cigana" publicó a Ronaldo Santos con *Vau e talvegue*; a Charles con *Perpétuo socorro Creme de lua*; a Guilherme Mandaro con *Hotel de Deus*; a Chacal con *Quamperios*; a Bernardo de Vilhena con *O rapto da vida*. "Nuvem Cigana" publicó dos números de la revista *Almanaque Biotônico Vitalidade* en 1976 y 1977. "Folha do rosto" publicó a Claudius Hermann Portugal con *Konfa & marafona (carta à familia)* y *Em mãos*; a Aduino de Souza Santos con *Konfa & marafona II*. (314).

El propio Glauco Mattoso publicó por la editorial Brasiliense en 1981 el libro *O que é a poesia marginal*. Allí crítica el concepto mismo de marginal y considera que la poesía de "desbunde" es irritante pretendiendo ser analfabeta. También crítica un pretendido gesto inaugural, como si nunca se hubiera hecho poesía en Brasil.

<sup>5</sup> Chico Alvim y Cacaso fueron dos de los portavoces de aquel movimiento.

Aí eu paro  
 Tiro o sapato  
 E danço o resto da vida (Chacal, 1997: 27).

Se perseguía algo así como una presencia directa de la identidad del artista, capaz de capturar una percepción a través del trazo de la escritura. Lo que Cacaso denominó "sinceridad". El artista marginal debía ser sincero, es decir fiel al registro de sus percepciones. Pero esa sinceridad se fundaba en la creencia de que aún era posible un gesto inaugural, una virginidad sensorial que habría logrado superar todo tipo de sujeción. En medio de los dispositivos disciplinarios de aquel momento bastaba apenas estar atentos para captar un momento áureo. El artista y lo real se alzaban por sobre cualquier tipo de mediación y aun de tradición. En contra de un pasado modernista los marginales repetían el gesto modernista por excelencia, el de la ruptura. Romper con aquel pasado, representado por la tradición moderno-concretista<sup>6</sup>, significaba parapetarse en los datos que provenían de la experiencia cotidiana, sin ningún tipo de mediación.

Contra aquella postura sin embargo ya se habían alzado algunas voces en Brasil. El joven poeta curitibano Paulo Leminski<sup>7</sup>, que había comenzado a publicar en la revista de los poetas concretos paulistas, alertaba en una carta a Regis Bonvicino que había pasado el tiempo de los grandes gestos inaugurales, significando con ello el advenimiento de un tiempo en el que el propio concepto de evolución había entrado en crisis. Por el modo de intervención en la esfera pública, por los materiales con los que eligió trabajar, por la forma en que los trabajó quiero inscribir a Mattoso en la línea declamada por Paulo Leminski.

Además de utilizar seudónimo, con todas las implicancias detalladas, Glauco Mattoso rehuyó del gesto de ruptura y de la creencia en la sinceridad, al producir desde una clandestinidad sin remitente. Su *Jornal Dobrabil*, como ya hemos dicho al comienzo del artículo, llegaba por carta a una serie de destinatarios escogidos, dotando a dicha distribución de una lógica del rumor, que daba permitía hacer visible el imperio de la censura del gobierno militar y constituía en la otra escena de los marginales. Doble anonimato, y por lo tanto doble mediación, el del seudónimo adoptado y el de un sobre aséptico que llegaba apenas con las iniciales **GM** (recordemos que Glauco Mattoso todavía no era conocido sino que empezó a serlo a partir de esos envíos y sobre todo a partir de la edición del *Jornal Dobrabil* en libro).

### Elogio de la sátira

El *Jornal Dobrabil* ha sido definido como un "dactilograma de mingitorio" por Augusto de Campos<sup>8</sup>, debido al modo de composición gráfica con la que se presentaba y por la

---

<sup>6</sup> Con moderno-concretista me refiero a la tradición que va de Oswald de Andrade, en los años veinte, a los poetas paulistas Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, que comienzan a publicar durante los años cincuenta.

<sup>7</sup> Paulo Leminski (1944-1989) comenzó a publicar en la revista *Invenção*, órgano de difusión de los poetas concretos. Rápidamente estableció diferencias con ellos, principalmente en torno al concepto de evolución en arte que ellos sostenían.

tradición satírica y escatológica en la cual se inscribía. Glauco Mattoso hacía comenzar aquella tradición Gregorio de Mattos, a la que adicionaba los nombres de Laurindo Rabelo<sup>9</sup> y Moisés Sesyom<sup>10</sup>. El *Jornal* se estructuraba en cuatro secciones: "Zero alla izquierda", que parodiaba al pensamiento de izquierda; "Arcademia brasileira", que la emprendía contra la Academia Brasileña de Letras y contra el mundo de la cultura alta en general; "Jornal dadarte", la sección más dadaísta y "Galería alegría", que abordaba, en tono satírico, la temática gay.

Arte, política y sexo, por lo tanto, son los tópicos recurrentes que se despliegan, número a número, en sus páginas. Sin embargo, será en los procedimientos mediante los cuales Glauco Mattoso construye su sátira donde deberemos buscar la originalidad de su propuesta. Para ello, creo que puede resultar interesante tomar en consideración un texto reciente de Nicolas Bourriaud *Postproducción*<sup>11</sup>, en el que sostiene que un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros. Y define aquello como un "arte de la post-producción". Se trata de habitar estilos, formas, textos. La habitación puede ser pacífica o violenta, puede ser rememorante o destructiva. Uno de los procedimientos centrales con el que Glauco Mattoso construyó su *Jornal* fue el de la reproducción indiscriminada de citas de autores diversos. Los objetos que desplazó y también reiteró Mattoso provenían del vasto ámbito de la cultura occidental. En una entrevista para una revista argentina señalaba lo siguiente,

Me apropiaba de las ideas de los autores, ha señalado, y las alteraba, las adulteraba para mi gran placer, de tal forma que la autoría original desaparecía (...) tomaba una frase de Marx y la firmaba como mía, o como suya pero con alguna variación en la idea (Mattoso, 2002: 85).

El desplazamiento, de esta manera, se recubría de la violencia del plagio y/o la adulteración. En el segundo número del *Jornal* podemos leer en uno de los manifiestos que publica Mattoso,

a obra é um roubo/ o leitor é um bobo/ o auctor é um ladrão./ a auctoría é uma usurpação./ a auctoridade, idem ibidem./ a criação é um fraude./ criatividade é repertorio./ imaginação é memoria/ em arte nada se cria, tudo se copia (Mattoso, 2001: 4).

Creación e imaginación son vinculadas a la capacidad nemotécnica: registrar para luego saquear/plagiar un repertorio. No deja de ser interesante y sintomática la presencia de

<sup>8</sup> Augusto de Campos, integrante y fundador del grupo de Poesía Concreta, continúa produciendo poesía en el presente. Entre sus libros más importantes podemos mencionar *Equívocábulos* (1970), *Caixa Preta* (1975), *VIVA VAIA* (1986).

<sup>9</sup> Laurindo Rabelo (1826-1884). Nació en Río de Janeiro y era apodado como "poeta lagartija" por la capacidad crítica que desplegaba en sus poemas.

<sup>10</sup> Moisés Sesyom (1883-1932). Nació en Baixa-Verde. Su poesía es considerada satírica e inmoral, conocido como el Bocage nordestino.

<sup>11</sup> *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

esa palabra: repertorio, que denota lo que el desarrollo de la técnica había comenzado a producir en la esfera de la cultura. Disponibilidad de un repertorio o archivo cultural presentificaban el pasado y ponían en crisis la noción de evolución, que había sido postulada por los poetas concretos durante los años cincuenta y sesenta. El pasado se hacía presente y el futuro dejaba de ser lo otro a imaginar.

Cómo relacionarse con esa disponibilidad fue una de las preguntas que el arte no dejó de hacerse a partir de la segunda mitad de los años sesenta, aunque ya en 1956 Guy Debord sostenía en su texto "Modo de empleo del desvío", la operatoria de Mattoso:

Es obvio que no solamente podemos corregir una obra o integrar diferentes fragmentos de obras perimidas dentro de una nueva, sino también cambiar el sentido de esos fragmentos y alterar de todas las maneras que se consideren buenas lo que los imbéciles se obstinan en llamar citas (Debord, 1995: 234).

Con la Internacional Letrista y luego la Internacional Situacionista aparece la noción de "desvío artístico", que en Glauco Mattoso encuentra en la figura del ladrón, como hemos podido apreciar en su manifiesto, la imagen ideal para una transfiguración del sentido de los fragmentos apropiados. La violencia sobre los textos se ejercía no sólo mediante la cita adulterada, como afirmaba Mattoso, sino también a través de la cita apócrifa, la cita cruzada, la cita falsa. Frente a ese conjunto la cita verdadera adquiría otro estatuto, contaminándose del conjunto de citas adulteradas que la rodeaban, adquiriendo otros sentidos. Charles Manson, Sartre, Alfredo Stroessner, Millôr Fernandez, Idi Amin, Freud, Jean-François Revel, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Olavio Bilac, Thomas Hobbes y otros cientos de nombres aparecen firmando colaboraciones que van desde unas pocas palabras hasta extensos fragmentos. De este modo, por ejemplo, comprobamos que la afirmación de Santa Teresa de Jesús,

En cada cosita que Dios crió hay más mariconería de lo que se entiende, aunque sea una hormiguita (Mattoso, 2001: 38).

o la afirmación de Keats

Beauty is shit, shit beuty —that is all ye know on earth, and all ye need to know (Mattoso, 2001: 38).

son apócrifas pero no así la de Mario de Andrade

¿Quién fue que dijo que yo no vivía satisfecho?, ¡Yo danzo! Ni tampoco esta de Gustave Flaubert "Amo el arte. De todas las mentiras es aun la menos mentirosa (Mattoso, 2001: 36)<sup>12</sup>.

La transfiguración del sentido transformaba el pulcro pastiche de lo posmoderno imperial, que produce una estética como la publicitaria con sus imágenes de una aldea global armoniosa, en una tarea que no deja de proclamar la violencia de sus desplazamientos en

---

<sup>12</sup> Ello es posible porque la última edición del *Journal* en libro contiene un índice que discrimina las citas apócrifas, modificadas y cruzadas de las citas verdaderas.

una y otra dirección.

### **Elogio de la fecalidad**

El *Jornal Dobrabil* hizo de lo escatológico un rasgo estilístico y le dedicó dos de sus manifiestos. Los dos publicados en el número once. Uno de ellos se llamó "Manifiesto escatológico" y comenzaba de este modo,

O homem é o único animal que caga por vontade própria.

Cagar é uma das quatro finalidades do ser humano. Não me lembro quais são as outras três.

Os direitos humanos chamam-se, pela ordem, fome, caganeira, tesão e sono. A liberdade de pensamento vem depois, isto é, no dia seguinte (Mattoso, 2001: 22).

El otro manifiesto se llamaba "Manifiesto Coprofágico" comenzaba de este modo,

a merda na latrina  
daquele bar da esquina  
tem cheiro de batina  
de botina  
de rotina  
de oficina gasolina sabatina  
e serpentina (Mattoso, 2001: 22).

Las referencias escatológicas y excrementicias no se circunscribían sólo a los manifiestos, sino que figuraban, esparcidas entre medio de las citas. Muchas veces Mattoso utilizaba algunas frases reconocidas como vehículos excrementicios. Así aparece en el número 11 "Cogito ergo cago" o "Penso, logo cago". También podían aparecer breves poemas que hacían referencia a la cuestión como "Cagando a 7000", publicado en el número 5 o "De la cité merdeilleuse" en el número 27. Aquella escatología, conformó, como afirmaron Iumma Simmon y Vinicius Dantas

un dispositivo anonimizador vertiginoso, bajo la forma del jornal, por medio del cual todo aquello de lo que él se apropia adquiere el estatuto humorístico más degradado del texto poético, sólo que allí la poesía es una experiencia nivelada a la pura fecalidad. El pastiche de todos los procedimientos, estilos, manierismos, proverbios y citas, deformados o no por la glosa, casi siempre excrementicia y pornográficamente pervertidos por el contexto en que son citados, crea una especie de elefantiasis subjetiva, imprevista y obsesiva, en su mecanismo gratuito que desconoce cualquier interdicción (Simmon, Dantas, 1985: 57).

Dominique Laporte en su libro *Historia de la mierda* ha construido un interesante paralelo entre mierda y lengua. Señala que en 1539 se establece el uso del francés para la administración de la justicia, el registro del Estado Civil y la escritura de las actas notariales y pocos meses después aparece un edicto en el que Francisco, rey de Francia prohíbe vaciar y arrojar a la calle pajas, basuras, aguas de colada, lodos u otras inmundicias...". De este modo, mientras lo excrementicio era reprimido en el espacio público, la lengua francesa comenzaba a circular por las instituciones de la Corona, una lengua que, como sostendría Gregoire dos siglos después, debía ser pulida y lavada "para que el que la hable jamás tenga que temer ensuciarse la boca". La lengua abandonaba el extenso registro de lo útil y

comenzaba a responder a tres exigencias de la civilización, "limpieza, orden y belleza". Lavar, ordenar, embellecer: el hecho de que esta tríada discursiva opere también de modo manifiesto (...) despeja la sospecha de que no es la suciedad la que debe representar un problema desde un punto de vista histórico, sino más bien la compulsión a lo limpio. Aquella asepsia quirúrgica, que Laporte sitúa en los albores de la modernidad, supo embriagar los discursos de las dictaduras latinoamericanas en pleno siglo XX, que mataban para desembarazarse del "fango" que circulaba en la sociedad.

A la compulsión a lo limpio se enfrenta la pulsión por el excremento que configura a la sociedad como desperdicio y al Estado como una cloaca mayor que colecta y transfigura. El *Jornal* ilumina aquel tramo del circuito, deconstruye la alquimia, en la que el excremento se sublima en oro, en industria de un país, el Brasil del *milagre*<sup>13</sup>, que devenía pujante. Asepsia que circulaba por los diarios donde la palabra "mierda" estaba prohibida y asepsia que habían enarbolado los poetas concretos con su declarada ambición de llegar al mínimo común múltiple del lenguaje. Desde los medios controlados y desde el arte se lavaba la lengua, se la limpiaba de toda ornamentación y todo despojo. Para el sentido común y para los discursos disciplinarios, el excremento todo lo torna impuro, un foco de futuras enfermedades que es necesario conducir y tratar para que no propague su peligro. A partir de esa impureza trabaja el *Jornal* mezclando estilos y géneros y tornándolos irreconocibles. Y es allí donde debemos leer el carácter satírico.

Pero aún debemos consignar un último sentido, en tanto que el proceso de apropiación se realiza en la cloaca y al amparo de la mirada, el excremento iluminado por Mattoso recupera su potencia desapropiadora, su capacidad niveladora: nadie reclama los excrementos como propios, por el contrario, su expulsión es pura desapropiación. El excremento como destino es nivelador y se colectiviza como objeto.

Esta pluralidad distribuía lo escatológico y lo coprofágico<sup>14</sup> en los textos desplazados/violentados de la cultura occidental y cambiaba el signo de la masticación antropofágica<sup>15</sup>, que se había propuesto como el modo activo de vinculación que una cultura periférica como la brasileña podía establecer con la cultura europea, porque se desvinculaba y deconstruía las ontologías estatales desarrollistas que fueron el paradigma político y económico latinoamericano hasta la década del sesenta. "Un reciclaje o recuperación de aquello que ya fue consumido y asimilado", apuntaba Mattoso y ponía en entredicho la idea de evolución y creación.

## Conclusión

Adopción de seudónimo, sátira, desplazamiento, robo y fecalidad son los puntos

---

<sup>13</sup> Entre 1968 y 1972 Brasil creció a tasas superiores al 10% anual.

<sup>14</sup> La coprofagia es el gusto por los excrementos.

<sup>15</sup> La masticación antropofágica se refiere al modo en que Oswald de Andrade planteó la relación de la cultura brasileña con la cultura europea. Utilizando el concepto de antropofagia, que los europeos habían usado, horrorizados para describir, entre otros, a los indígenas de las costas brasileñas, sostuvo que se debía "comer" al extranjero para extraer lo mejor de aquel.

constituyentes del objeto *Jornal Dobrabil*. Deberíamos intentar ahora determinar qué vinculaciones podemos establecer entre ellos. Para ello, propongo recordar el artículo "El escritor argentino y la tradición" de Jorge Luis Borges publicado en 1932, en el que señalaba, "debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo". Allí se presupone una relación de propiedad que no ha sido problematizada. La disponibilidad de un patrimonio se lleva a cabo bajo el cielo luminoso y complaciente de la ley. En este circuito de la legalidad regulado por la herencia, Mattoso elige el robo y el plagio, su reproducción de objetos discursivos se despliega bajo el signo de la violencia y es el aditamento de lo excrementicio y lo escatológico lo que la puntualiza, la ornamenta y la torna explícita. La suya es la adopción de la postura del desheredado que implica una clandestinización desde la cual practicar un arte del saqueo que deje ver lo que el repertorio oficial insiste en esconder. Como afirmó el propio Mattoso

Nas minhas pesquisas descobri que cada autor, por mais clássico que seja tem o seu lado Mr. Hyde contrastando com o seu Dr. Jeckill (Mattoso, 1998: 5).

Es en estos puntos detallados donde podemos ver los procesos de relectura que se manifiestan en el *Jornal*, una relectura del legado modernista y constructivista de los años veinte y de los años cincuenta y una relectura de los modos en que el arte brasileño debía relacionarse con lo otro. El resultado lo podríamos definir desde esta perspectiva como un Aleph bajo, abyecto y pornográfico, que pone en escena otros modos posibles de vincularse con la tradición vanguardista brasileña y se configura como un *supplement* de la ideología modernista, que había pretendido mostrarse como una totalidad.

## Bibliografía

Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980.

Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

Cándido, Antonio. "Dialéctica del malandranejo. (Caracterización de las *Memórias de un sargento de milicias*)", en *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1999.

Chacal. *Muito prazer*. Río de Janeiro: Sette Letras, 1997.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca, 1995.

Hansen, João Adolfo. "Floretes agudos y gruesos garrotes", en *Satiras y otras maledicencias*.

Selección Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

Laporte, Dominique. *Historia de la mierda*. Valencia: Pre-textos, 1998.

Mattoso, Glauco. "Lo que se dobla ya no puede ser doblado", entrevista en *Tse Tse*, n. 11, Buenos Aires, agosto 2002.

Mattoso, Glauco. *Jornal Dobrabil*. San Pablo: Iluminuras, 2001.

Mattoso, Glauco. "I am a tupinik, eu falo em tupinik", en *Medusa 1*, Curitiba, noviembre de 1998.

Simmon, Iumma; Dantas, Vinicius. "Poesia ruim, sociedade pior" in *Novos Estudos*, n. 12, San Pablo, 1985.