

**OS USOS DO *CAMP* NO *JORNAL DOBRABIL*, DE GLAUCO MATTOSO OU COMO O *CAMP* IMPLODE A CULTURA**

*THE USES OF CAMP IN JORNAL DOBRABIL, BY GLAUCO MATTOSO  
OR HOW CAMP IMPLODES CULTURE*

Jéssica Cristina CONCEIÇÃO<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este estudo analisa a presença do *camp* no *Jornal Dobrabil (JD)*, de Glauco Mattoso. Investiga-se como procedimentos poéticos relacionados à emulação da forma se manifestam na obra, articulando humor, crítica e ironia. Compreende-se o *camp* como uma estética de apropriação de forma e estilo desvinculada de conotações morais explícitas, que pode causar um efeito de implusão em ideias tradicionais de alta e baixa cultura. Inicialmente, descrevemos o *JD* e o *camp*; em seguida, examinamos alguns usos do *camp* na obra, concluindo com a análise do *camp* como estética que desestabiliza a cultura que toma como objeto de pastiche.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Camp*; Poesia brasileira; Glauco Mattoso.

**ABSTRACT:** This study examines the presence of *camp* in *Jornal Dobrabil*, by Glauco Mattoso. It investigates how poetic techniques related to form emulation are expressed in the work, articulating humour, critique, and irony. *Camp* is understood as an aesthetic of appropriation of form and style devoid of explicit moral connotations, that may cause an effect of implosion in traditional notions of high and low culture. First, we describe *JD* and *camp*; then, we examine the uses of *camp* in the object, concluding with the analysis of *camp* as an aesthetic that destabilizes the culture that it emulates.

**KEYWORDS:** *Camp*; Brazilian Poetry; Glauco Mattoso.

## 1 Introdução

Originalmente, o *Jornal Dobrabil* era distribuído em folhas soltas pelo correio. Um único pedaço de papel dobrado dentro de um envelope, remetido por Glauco Mattoso a um grupo seletivo de destinatários. Na frente, o *Jornal Dobrabil*; no verso, um de seus *suplementos inseparáveis*: a *Galeria Alegria*, o *Jornal Dadarte*, ou algum outro. Em 1981, esses folhetos foram colecionados em livro pela primeira vez. E depois, novamente, em 2001, numa nova edição (Mattoso, 2001).

Os folhetos eram montados em papel grande, com dimensões de “33x44cm, datilografados numa Olivetti Liena 88 tipo paica, reduzidos ao tamanho officio e reproduzidos, em frente-e-verso, numa copiadora Xerox ou similar” (Mattoso, 2001, p. 43) e depois eram enviados pelo correio a um grupo de leitores selecionados pelo

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de Letras Português e Inglês na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH), Guarulhos, São Paulo, Brasil. Orientador: Prof. Dr. Gustavo Scudeller. E-mail: [jconceicao@unifesp.br](mailto:jconceicao@unifesp.br).

autor. O livro, diferentemente dos folhetos, apresenta informações que sugerem uma organização cronológica dos lançamentos. Menciona-se que os folhetos correspondentes a um intervalo específico de páginas remetem a anos específicos de publicação, ainda que não haja uma ordenação explícita, e que a ordem sequencial ninguém conheça além de Mattoso (Mattoso, 2001).

Figura 1 — O *Jornal Dobrabil*



Fonte: à esquerda, Mattoso, 2001, p. 2; à direita, Mattoso, 2001, p. 2v.

No averso da folha temos sempre o *Jornal Dobrabil*, onde o conteúdo é variável, podendo aparecer o jornal, e uma seção “curreio” (na qual se misturam cartas reais destinadas ao jornal, e ficcionais, concebidas pelo próprio Glauco), a seção de correspondentes, e a seção de créditos do jornal; isto, além, é claro, dos destaques do número (que é sempre o “hum!!!”).

O verso da folha varia aleatoriamente com alguns dos suplementos *inseparabis*, sendo os mais comuns: o *Jornal Dadarte*, dedicado à discussão sobre arte, poesia e vanguarda; o *Zero Alla Izquierda*, cujos temas giram mais em torno da discussão sobre política; a *Galeria alegria* (“galeria alegria”, no qual “o lambda é um y invertido” (Mattoso, 2001, p. 3v<sup>2</sup>)), no qual se fala mais sobre a homossexualidade, mas também sobre sexualidade em geral. Há também outros, como a *Gazeta Esportiva* e *O Cabeçalho*, que aparecem menos no decorrer do livro.

Dentro dos folhetos, os textos englobam diferentes gêneros de prosa, incluindo a narrativa, a dissertativa e a poética, além de explorarem uma ampla gama de formas poéticas, como o soneto, o poema concreto, o verso livre, etc. Isso, além de outros tipos

<sup>2</sup> No livro, apenas os folhetos são numerados, e não as páginas. Assim, faz-se, aqui, referência ao verso das folhas utilizando-se a notação “[número do folheto]v”.

poéticos experimentais, como a exploração de recursos do jornalismo de forma poética, resultando em versos-manchetes, editoriais concretistas, etc.

Como nunca fui de me engajar política ou esteticamente, minha poesia não seria militante nem maneirista: teria que ser um pastiche<sup>3</sup> daqueles ingredientes, uma somatória de tudo. A solução foi criar um panfleto onde as diversas tendências pudessem conviver caoticamente, como em qualquer órgão de imprensa. Se a década de 70 foi a época do apogeu da imprensa alternativa, nada melhor que fazer um jornal satírico e incluir o próprio jornalismo como ingrediente da paródia. E como em minha fase de Rio eu tinha que apelar pro correio pra me comunicar com o pessoal daqui, aproveitei o pique e o hábito da correspondência pra veicular o panfleto, que era datilografado artesanalmente em folhas avulsas, xerocopiadas, dobradas e enviadas como carta. Daí o título de *JORNAL DOBRABIL* (dobrável), que também fazia trocadilho com o *DO BRASIL* (Mattoso, 2001, n. p.).

Pela multiplicidade estética do *JD*, suas escolhas estilísticas marcadas pelo exagero, paródia e pastiche, nos valem do *camp* — principalmente como descrito por Susan Sontag, em suas *Notas sobre o Camp*, publicado pela primeira vez em 1964 — para analisá-lo. Uma das formas mais simples de apresentar o que é *camp* para uma pessoa que nunca ouviu falar dele deve ser a nota n.º 10 que diz que:

O *camp* vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma “lâmpada”; não é uma mulher, mas uma “mulher”. Perceber o *camp* em objetos e pessoas é entender o-ser-cómo-interpretar-um-papel. É a sensibilidade que vai mais longe pela metáfora da vida como teatro (Sontag, 1999, p. 56, tradução minha<sup>4</sup>)<sup>5</sup>.

As aspas aqui dizem respeito a um efeito de esvaziamento do significado que antes era associado a uma palavra ou a um conceito. Pensando no próprio exemplo de Sontag, quando vemos uma *drag queen*, como a Rita Von Hunty<sup>6</sup> ou a RuPaul<sup>7</sup>, não pensamos simples e imediatamente em mulheres, ainda que, num primeiro instante, elas

<sup>3</sup> O pastiche é uma forma artística em que se imita a maneira de outro. Diferentemente da paródia, que tem segundas intenções com a imitação (de ridicularizar, comentar, ironizar, antagonizar), o pastiche é um tipo de imitação neutra, vazia de comentários. Nas palavras de Jameson (2007, p. 9): “O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara lingüística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade lingüística”.

<sup>4</sup> Em todo o artigo, as traduções dos textos em inglês foram feitas pela autora. Os originais em inglês estarão nas notas de rodapé para conferência do leitor. O *Notes on camp*, de Susan Sontag tem uma tradução em português, publicada pela Cia. das Letras no livro *Contra a Interpretação*: e outros ensaios, de 2020.

<sup>5</sup> No original: “Camp sees everything in quotation marks. It’s not a lamp, but a ‘lamp’; not a woman, but a ‘woman’. To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater.” (Sontag, 1999, p. 56).

<sup>6</sup> Rita von Hunty é a *drag queen* de Guilherme Terreri — youtuber, militante, ator, comediante, professor, figurinista, *drag queen*, etc. Ele reúne mais de 3 milhões de seguidores nas redes sociais.

<sup>7</sup> RuPaul é *drag queen*, apresentador, ator, supermodelo e cantor norte-americano, se tornou conhecido nos anos 1990, quando apareceu em uma grande variedade de programas de televisão, filmes e no meio musical. Produz e apresenta o *reality show RuPaul’s Drag Race*, pelo qual recebeu quatro prêmios Emmy, em 2016, 2017, 2018 e 2019.

aparentem ter todas as características de uma: o vestuário, a maquiagem, o cabelo, o gestual, o comportamento, etc. O que se tem é, em geral, uma “mulher”.

Isso acontece por vários motivos, e um deles é o exagero. O excesso de todos os elementos leva geralmente a *drag queen* a uma expressão caricata do que é ser mulher, uma manifestação que, no mínimo, abala nossa conceituação inicial do que ser mulher significa. Ela usa o que se chama de roupas de mulher, mas são roupas que talvez não correspondam — ao corpo, ao ambiente, ao decoro da pessoa que a veste —; ela usa maquiagem, mas usa muita maquiagem; os cabelos são hiper arrumados, frequentemente perucas com vários procedimentos visíveis como tintura, escova, fixadores... dos aspectos gestual e comportamental pode-se dizer o mesmo, frequentemente vemos expressões afetadas, exageradas, muitas vezes focadas em uma só característica da expressão feminina, ou na emulação de alguma outra *persona* feminina — uma personagem, uma figura pública — e por aí vai.

Todo esse processo leva a vários efeitos de sentido, às vezes simultâneos. Podemos pensar que as *drag queens* estão ironizando o que é ser mulher, pois ser mulher poderia ser simplesmente comprar algumas peças de roupa e maquiagens específicas e ter um certo comportamento. Mas, sendo isso, não fica claro se a ironia é com as formas de expressão da mulher por si, ou com a expectativa que criamos em sociedade sobre o que é ser mulher, sobre quais são os corpos que podem ou não expressar feminilidade, sobre o fator altamente comercial que se vinculou às expressões da identidade feminina — ou nada disso, ou tudo isso ao mesmo tempo.

Sem perder a metáfora das aspas de vista, o jogo com a expectativa e a quebra dela cria também um outro efeito, um efeito de humor. Quando esperamos por alguma coisa (que uma palavra signifique algo) e o que acontece na prática é de alguma forma incongruente, cria-se uma espécie de tensão pelo significado que fica em suspenso e essa tensão é, em alguns casos, liberada por nós através do riso.

Não vamos nos aprofundar nos pormenores da teoria do humor aqui, mas conseguimos observar que o humor do *camp* acontece, em alguma medida, porque os objetos *camp* desestabilizam o sentido usual das coisas, colocando-as em dúvida, fazendo com que elas sejam automaticamente menos levadas a sério. Esse jogo acaba fazendo quem recebe o objeto *camp* entrar num embate com o que está sendo representado: é uma lâmpada ou uma “lâmpada”? É uma mulher, ou uma “mulher”? É um jornal ou um “jornal”? E isso implica que todo objeto, conceito ou identidade não é uma essência fixa, mas uma construção que pode ser desconstruída e rearranjada.

Além das expectativas, podemos dizer que o humor *camp* também tem algo de ambíguo, por jogar com as performances. Ao levar a metáfora da vida como teatro às últimas consequências, ele acaba exigindo que quem o recebe tenha consciência de que esse esvaziamento esteja acontecendo, ainda que não fique explícito o que exatamente preenche esse lugar — crítica à artificialidade, à expectativa, ao comportamento; homenagem a essas coisas; mera reprodução.

Uma última característica do *camp* fundamental para essa análise é a seriedade, ou dignidade. Quando falamos de ironia, não estamos pensando nela como ação planejada de crítica ou sarcasmo, que pretende desde o início tirar sarro ou questionar o outro, mas como efeito, isto é, aquilo que é e não é ao mesmo tempo, aquilo que se

mostra de uma forma, mas tendo como conteúdo outra coisa, como recurso retórico para causar contraposição e surpresa.

O *camp* é um projeto que performa uma intencionalidade séria — e nos referimos à performatividade da obra por si, e não à intencionalidade do autor; mais detalhes sobre isso serão discutidos na terceira seção deste texto —, mas que de alguma forma tem sua recepção fracassada por conta dos outros efeitos que vêm com ele atrelados. Usando o exemplo de Sontag (1999, p. 55), as listas de melhores e piores filmes já vistos são provavelmente as maiores divulgadoras do gosto *camp*, “isso porque a maioria das pessoas ainda assiste filmes com uma atitude animada e despreziosa”<sup>8</sup>.

35. Comumente, valorizamos uma obra de arte devido à seriedade e dignidade daquilo que alcança. Nós a valorizamos porque ela tem sucesso — em ser o que é e, supostamente, satisfazer a intenção que está por trás dela. Pressupomos uma relação adequada, isto é, uma relação direta entre intenção e execução. De acordo com estes padrões, valorizamos A *Iliada*, as peças de Aristófanes, A *Arte da Fuga*, *Middlemarch*, as pinturas de Rembrandt, Chartres, a poesia de Donne, A *Divina Comédia*, os quartetos de Beethoven e — entre pessoas — Sócrates, Jesus, São Francisco, Napoleão, Savonarola. **Em suma, o panteão da cultura erudita: verdade, beleza e seriedade** (Sontag, 1999, p. 61, grifos meus)<sup>9</sup>.

O *camp* é um tipo de esteticismo, tão sério quanto qualquer outro, mas que não alcança essa relação adequada entre intenção e execução performada. Por isso, não fica claro se é uma crítica, e a quê especificamente. Fica claro que “o *camp* rejeita [...] as harmonias da seriedade tradicional” (Sontag, 1999), porque só conseguimos enxergar a forma, e inferir que nesta forma existe um comentário — porque estamos rindo, porque estamos sentindo um estranhamento, porque algo está um pouco fora, um pouco demais.

Em resumo, as coisas que são *camp* geralmente movimentam tudo isso: a manipulação de uma forma que antes detinha um significado para um estado vazio, por meio do exagero, do absurdo, da ironia, criando como efeito um certo tipo de estranhamento, ou hesitação, que tem de fundo um inevitável humor patético, e que causa uma reação do tipo “‘É demais’, ‘é fantástico demais’, ‘não dá para acreditar’” (ibidem).

Vale também mencionar que o *camp* é frequentemente ligado muito mais às expressões de arte que vêm das culturas historicamente marginalizadas do que de outros meios sociais. Susan Sontag, nossa principal fonte para pensar o *camp*, o interpreta como uma expressão principalmente homossexual. Essa ligação vem do que a autora observa como uma disposição do *camp* às sensibilidades que hoje entendemos como *queer*.

---

<sup>8</sup> No original: “because most people still go to the movies in a high-spirited and unpretentious way” (Sontag, 1999, p. 55).

<sup>9</sup> No original: “Ordinarily we value a work of art because of the seriousness and dignity of what it achieves. We value it because it succeeds — in being what it is and, presumably, in fulfilling the intention that lies behind it. We assume a proper, that is to say, straightforward relation between intention and performance. By such standards, we appraise *The Iliad*, Aristophanes's play, *The Art of the Fugue*, *Middlemarch*, the paintings of Rembrandt, Chartres, the poetry of Donne, *The Divine Comedy*, Beethoven's quartets, and — among people, Socrates, Jesus, St. Francis, Napoleão, Savonarola. In short, the pantheon of high culture: truth, beauty, and seriousness” (Sontag, 1999, p. 61).

A relação peculiar entre o gosto *camp* e a homossexualidade requer explicação. Embora não seja verdade que o gosto *camp* é o gosto homossexual, não há dúvidas de que exista uma afinidade e sobreposição peculiares. [...] nem todos os homossexuais têm o gosto *camp*. Mas os homossexuais, de modo geral, constituem a vanguarda — e o público mais articulado — do *camp* (Sontag, 1999, p. 64)<sup>10</sup>.

Essa associação se relaciona com o papel histórico desempenhado por indivíduos LGBTQIAPN+ nas artes, que, muitas vezes, ao promover um senso estético que vai de encontro com normas culturais dominantes em diversos campos, com pouquíssimos recursos materiais, sociais e políticos, oferece uma alternativa às sensibilidades da moral hegemônica hétero-cis-normativa — que dificilmente vai trazer à tona os desconfortos e contradições com os quais lida diariamente, como as questões da hierarquia social que ainda sofre influência do gênero e sexualidade, dos papéis que são estipulados para cada um desde a descoberta do gênero ainda no ventre da mãe, de como pessoas diferentes acabam tendo mais ou menos direitos civis, etc. Sendo a norma para se manter na maioria, convém que certos conflitos não sejam explorados.

toda sensibilidade está atendendo aos interesses do grupo que a promove. O liberalismo judaico é um gesto de autolegitimação. Bem como o gosto *camp*, que definitivamente tem em si algo de propagandista. Desnecessário dizer que a propaganda funciona exatamente no sentido oposto. Os judeus fixaram suas esperanças de integração na sociedade moderna na promoção do senso moral. **Os homossexuais fixaram sua integração na sociedade na promoção do senso estético. O *camp* é um solvente de moralidade. Ele neutraliza a indignação moral, promove a brincadeira** (Sontag, 1999, p. 64, tradução e grifos meus)<sup>11</sup>.

O *camp*, ao patrocinar a “brincadeira” em vez de um senso moral puramente sério, pode ser entendido não apenas como uma expressividade artística-estética, mas também como uma ferramenta social que se afirma através da arte. “Mesmo assim”, segue a autora, “sente-se que, se os homossexuais não tivessem como que inventado o *camp*, outros o teriam inventado”<sup>12</sup>. Por isso pensamos no *camp* como algo que vai além do *queer*, como algo que aparece como uma resposta quase inevitável às tensões que se apresentam na cultura a partir das relações de poder.

Em outro momento do texto, a própria Sontag cita como exemplo de artista *camp* a cantora La Lupe, mulher negra e latina, de expressões largas e presença forte,

<sup>10</sup> No original: “The peculiar relation between Camp taste and homosexuality has to be explained. While it’s not true that Camp taste is homosexual taste, there is no doubt a peculiar affinity and overlap. [...] not all homosexuals have Camp taste. But homosexuals, by and large, constitute the vanguard — and the most articulate audience — of Camp” (Sontag, 1999, p. 64).

<sup>11</sup> No original: “For every sensibility is self-serving to the group that promotes it. Jewish liberalism is a gesture of selflegitimization. So is Camp taste, which definitely has something propagandistic about it. Needless to say, the propaganda operates in exactly the opposite direction. The Jews pinned their hopes for integrating into modern society on promoting the moral sense. Homosexuals have pinned their integration into society on promoting the aesthetic sense. Camp is a solvent of morality. It neutralizes moral indignation, sponsors playfulness” (Sontag, 1999, p. 64).

<sup>12</sup> No original: “Yet one feels that if homosexuals hadn’t more or less invented Camp, someone else would” (Sontag, 1999, p. 64).

uma mulher cuja atitude é “demais, não dá para acreditar”, mas que nada tem a ver com as ideias de *queer* ou com a comunidade LGBTQIAPN+ em geral.

Por isso, pensamos o *camp* como uma linguagem estética compartilhada principalmente por grupos historicamente marginalizados — não apenas LGBTQIAPN+, mas também comunidades negras, latinas e outras — que o utilizam para desafiar normas, brincar com as convenções e criar espaços de expressão própria.

## 2 Os usos do *camp* no *Jornal Dobrabil*

Ainda que nossa análise seja focada no livro que coleciona os folhetos do *JD*, apresentamos a obra a partir de suas distinções e semelhanças, pois as alterações dos meios de circulação fazem diferença na experiência estética que cada uma delas proporciona. Pensemos primeiramente no folheto, cuja poesia marginal, homossexual, escatológica, se apresenta repleta de manifestações políticas e sociais. Enviado pelo correio entre os anos de 1977 e 1981, o jornal era uma manifestação absolutamente marginal e democrática, no sentido de que era produzido por uma pessoa de fora do circuito literário e conseguia circulá-lo tanto fora quanto dentro deste circuito. Isto, pois tirou da imprensa o poder de curadoria do que atinge as pessoas ou não, já que teve uma postura anticomercial.

Essa relação entre materialidade, forma, efeito, recepção e prestígio nos conduz a uma das principais questões desta pesquisa: como a estética e a forma interferem, ou criam, ou destroem nossas noções/expectativas de cultura em uma obra?

### 2.1 Na materialidade

A passagem do folheto xerocopiado ao livro impresso não é apenas uma mudança de suporte, mas uma transformação significativa no modo como o conteúdo é percebido. Temos, agora, uma manifestação muito mais canônica e comercial. O livro, como instituição, confere ao conteúdo certo *status* — certo valor por a obra ter sido compilada, editada, diagramada, publicada e distribuída por uma editora.

Essa nova materialidade, com páginas “nobrememente impressas em cuchê” (Mattoso, 2001), também acaba por sinalizar a integração do conteúdo a um circuito mais amplo de consumo. Não mais restrito a um público seletivo, pois já de alguma forma consagrado por ele, o livro torna-se um produto de cultura destinado a uma massa de leitores, inserindo o *Jornal Dobrabil* em um sistema comercial que esbarra em sua origem marginal e artesanal — ainda que a obra continue marginal pelo conteúdo.

A diferença entre o xerox e o papel cuchê é notável. Um se preocupa com um caráter prático de espalhamento do conteúdo, com a viabilidade do fazer artesanal, o outro, usando um material caro e de alta qualidade, confere não apenas prestígio à obra, mas também a converte num bem durável, memorável, não só por si, como o é, mas por toda a ritualística que acompanha o ato de lançar um livro, ela também é:

“memorável” pela vernissage no restaurante Spazio Pirandello, que registra (com fotos para os incrédulos) a façanha de ter reunido, numa só noite e lugar,

figuras tão desencontradas como Augusto de *Campos* ou Régis Bonvicino, ao lado de Roberto Piva ou Cláudio Willer, ao lado de Darcy Penteado ou Jean-Claude Bernardet, ao lado de Jorge Schwartz ou Néstor Perlongher (Mattoso, 2001).

A princípio, o que vemos ser colocado em jogo é a própria relação entre a sensibilidade marginal e a estética da cultura institucionalizada promovida pelo livro, ainda mais nas condições do *JD*, cujo livro já se apresenta com certa suntuosidade desde o folheto.

Nos enganamos, porém, se cremos que, por estarem mais próximas da ideia [do jornal] do que da forma sensível do livro, as páginas soltas do jornal excluem, necessariamente, a ideia do livro. [...] Basta a mais ínfima sugestão de possibilidade de unidade ou totalização do sentido para que ganhe existência, sendo, quase sempre, tão mais penetrante quanto mais incorpórea ou intangível (Scudeller, 2017, p. 144).

Essa relação se torna *camp* no momento em que não basta que os folhetos sejam colecionados em livro, este tem que ser uma edição luxuosa, quase ostensiva, num material que acaba sendo “demais” para o conteúdo. O tipo do papel não é somente mais liso e brilhante, mas também mais durável e caro, o que sugere certa solenidade do conteúdo — como se este, por estar contido em um objeto tão elaborado, devesse ao suporte algum tipo de postura. Essa solenidade, porém, acaba não sendo atingida, pois o tom dos poemas e a linguagem utilizada são marcadamente vulgares, o que parece se adequar melhor à efemeridade e à suposta precariedade do folheto.

Enquanto o livro, como objeto, aspira à permanência e ao status de bem cultural, o conteúdo remete ao caráter descartável e popular do folheto, que, como um jornal, cumpre sua função base no momento da primeira leitura. Essa tensão entre a materialidade nobre do livro e a linguagem vulgar dos poemas mostra certo descompasso entre o conteúdo e o suporte, evidenciando as expectativas do livro, como instituição, como bem, como memória, em relação ao que merece ser preservado e legitimado como literatura. O *JD* é um livro, ou um “livro”? Um jornal, ou um “jornal”?

\*\*\* Isto é que é o JORNAL DOBRABIL? Só uma folha datilografada e xerografada? Ora, vocês são muito pretensiosos... Editem ao menos um tablóide, e vejam com quantas páginas se faz uma canoa. Aí, sim, podem começar a arrotar. \*\*\*

EDSON NERY DA FONSECA, Brasília, DFn

(Isto é que é uma carta? Só uma página manuscrita? Ora, você é muito modesto... Publique ao menos um in-folio e veja com quantos pães se faz uma petropolis. Ahi, sim, pode acabar de... acabar.)

GLAUCO MATTOSO

(Mattoso, 2001, seção *curreio*, p. 4).

Em resumo, temos uma edição que cria uma expectativa nobre e um conteúdo que se expressa através da vulgaridade; uma quebra da expectativa entre o material e o conteúdo. E ficam questões: se a quebra da expectativa cria um estranhamento, com ele tem-se que tipo de efeito? Humor? Ironia? Fracasso? Sucesso?

Quando pensamos na edição em papel comum, xerocopiada e enviada por correspondência, ela parece mais tolerante aos temas tratados no jornal (a escatologia, a viadagem, os temas sociopolíticos). O papel comum, *dobrável* e esquecível no fundo de uma gaveta, quando não jogado no lixo, reflete a natureza descartável que se atribui, muitas vezes de forma preconceituosa, a esses temas. Não tão diferente de um jornal tradicional, no que diz respeito ao seu destino final, que é lido num dia e depois é relegado a outros usos banais. Quer dizer, o suporte carrega consigo juízos de valor construídos culturalmente que podem influenciar a recepção e a legitimidade do conteúdo.

Já se pensarmos a edição em livro, ela parece de alguma forma uma afronta, um desacato ao que seria esperado desse suporte, como Sontag (1999, p. 59) diz sobre o entusiasmo *camp*: “‘É demais’, ‘é fantástico demais’, ‘não dá para acreditar’”. Seria o livro em si uma crítica à ideia de “legitimação” proporcionada pelo *status* do papel? Ou, ao contrário, ele é uma tentativa séria de preservar a própria crítica que se manifestava através do folheto, e que era importante demais para ser delimitada àquele tempo e público específicos?

5. O gosto *Camp* tem afinidade com certas artes mais que com outras. Vestuário, mobília, todos os elementos de decoração visual, por exemplo, constituem grande parte do *Camp*. Pois a arte *Camp* frequentemente é uma arte decorativa, **ênfatizando a textura, a superfície vistosa e o estilo em detrimento do conteúdo**. A música de concerto, entretanto, por não ter conteúdo, raramente é *Camp*. Ela não oferece a oportunidade, digamos, de **um contraste entre um conteúdo tolo ou extravagante e uma forma rica**... Às vezes, formas artísticas como um todo se tornam saturadas de *Camp*. É o que parece ter acontecido com o balé clássico, a ópera e o cinema por muito tempo. Nos últimos dois anos, a música popular (pós-rock-'n'-roll, o que os franceses chamam *yé-yé*) passou a ser incluída também. E a crítica cinematográfica (como as listas dos “dez melhores piores filmes que já vi”) hoje é provavelmente a maior divulgadora do gosto *Camp*, porque a maioria das pessoas ainda vai ao cinema numa atitude animada e despreziosa (Sontag, 1999, p. 55, tradução e grifos meus)<sup>13</sup>.

Quer dizer que grande parte da experiência *camp* se inicia precisamente nos primeiros contatos físicos que estabelecemos com o *Jornal Dobrabil*. A materialidade do papel nas mãos, o arranjo gráfico e a impressão nos olhos desempenham propósitos cruciais nessa experiência. No caso do folheto, toda a rotina de recebê-lo pelo correio, num envelope dobrado enviado por um artista desconhecido, ou por um colega “de poetices e litteratagens” (Mattoso, 2001). Já no caso da edição em livro, o fato de o jornal não ser mais “dobrável” pode ser considerado de enorme importância para como

---

<sup>13</sup> No original: “5. Camp taste has an affinity for certain arts rather than others. Clothes, furniture, all the elements of visual decor, for instance, make up a large part of Camp. For Camp art is often decorative art, emphasizing texture, sensuous surface, and style at the expense of content. Concert music, though, because it is contentless, is rarely Camp. It offers no opportunity, say, for a contrast between silly or extravagant content and rich form. Sometimes whole art forms become saturated with Camp. Classical ballet, opera, movies have seemed so for a long time. In the last two years, popular music (post rock-'n'-roll, what the French call *yé-yé*) has been annexed. And movie criticism (like lists of 'The 10 Best Bad Movies I Have Seen') is probably the greatest popularizer of Camp taste today, because most people still go to the movies in a high-spirited and unpretentious way” (Sontag, 1999, p. 55).

ele é entendido e experienciado por quem o recebe. Sendo esse o mote humorístico da obra, perde-se uma parte importante do artifício, que é, claro, substituído por outros elementos, como toda a sua escolha de cores, tamanho, imagem de capa, qualidade do papel, e todas as outras experiências implicadas como a textura lisa das folhas ao toque, sua temperatura fresca, cheiro, os estímulos visuais como o brilho, a qualidade da impressão, etc.

Elementos da forma também importam, como a clara intenção do autor de aproveitar ao máximo o espaço disponível, com uma diagramação, ao mesmo tempo, caótica no que diz respeito ao projeto anárquico promovido por ele, em que nega a autoridade do jornal ao brincar com suas formas e seções, usando a confusão como recurso poético; e ordenadíssima, em que cada letra “o” que compõe as letras garrafaís das manchetes aparece perfeitamente alinhada às outras na página, etc.

Figura 2 — Exemplo de uso do *camp* na imitação de manchete do jornal *Correio da Manhã*



Fonte: à esquerda, Mattoso, 2001, p. 45; à direita, Correio da Manhã, 1961.

Na imagem, vê-se reprodução (à direita) de manchete do jornal *Correio da Manhã* no *Jornal Dobrabril*. Logo abaixo da manchete, o texto do *JD* diz que:

É inaceitável este título do CORREIO DA MANHÃ, do Rio (27-10-61), segundo professores de literatura e de jornalismo: seria um absurdo cortar ao meio uma palavra do título passando uma das metades para a linha seguinte.

Temos, mais uma vez, a metáfora das aspas de Sontag: uma “manchete”. Tanto quanto o folheto, que, ao emular um jornal em somente uma folha, acaba colocando em dúvida vários aspectos de sua legitimidade enquanto formato, e o livro, que acaba hipervalorizando as características que jogam com a adequação e a inadequação do texto ao suporte, causando efeito similar, nesta manchete, temos a ideia de jornalismo como uma performance, que, quando reproduzida no *JD*, desestabiliza a autoridade do

# OS USOS DO CAMP NO JORNAL DOBRABIL, DE GLAUCO MATTOSO OU COMO O CAMP IMPLODE A CULTURA

Correio da Manhã como instituição, neste caso não pelo conteúdo, mas pela forma que o apresenta.

O ato de mimetizar o “mau exemplo” e então ironizá-lo pode parecer, isoladamente, apenas uma crítica às prescrições da autoridade, o que já seria suficiente para argumentar em favor do *camp*, que, como vimos, rejeita as harmonias da seriedade tradicional, mas é também autoirônico, pois vemos que o *JD* deliberadamente se utiliza deste tipo de formatação *inaceitável* como ferramenta de construção de poemas (manchetes) concretistas, para criar duplos sentidos ou simplesmente para aproveitar o espaço na página. Como exemplo, chamo a atenção para as manchetes do *IV manifesto da vanguarda* ou *manifestivo vanguardada*, e para a crítica da *frescura pura*:

Figura 3 — Manchetes com palavras cortadas no *Jornal Dobrabil*



Fonte: à esquerda, Mattoso, 2001, p. 2y; à direita, Mattoso, 2001, p. 43v.

## 2.2 No entusiasmo

Com isso, vemos que o *Jornal Dobrabil* de Glauco Mattoso apresenta-se como um objeto ambivalente, de múltiplas contradições.

A palavra é essa: contraditoriamente. Eu também não sou vanguardista. Mas faço vanguarda. Sou poeta e ficcionista, mas não faço poesia nem ficção. Antes desfaço dellas. Tudo por espírito de contradicção. Assim como o *JD* é uma ‘velha novidade’ [...] (Mattoso, 2001, p. 23).

Essa relação ambígua, como vimos, também é muito característica do *camp*. Se tantos objetos *Art Nouveau* são considerados por Sontag como objetos *camp*, não é só

porque eles fazem aquele exercício de ser o que não são — como uma luminária que é um arranjo floral; como um folheto que é um jornal e depois um livro —, mas também pelo seu entusiasmo.

Mattoso não apenas cria poesia e ficção, mas também “desfaz delas”. Essa quebra é central para o *camp*, que abraça a incongruência como força criativa. Assim como no *Art Nouveau*, onde um objeto funcional como uma luminária se transforma em um arranjo floral, indo além da sua utilidade, visando ser Arte, o *JD* também opera nesse limiar entre o que parece ser e o que é:

O artesão Art Nouveau que faz uma luminária com uma cobra enrolada em volta não está brincando, nem está tentando ser charmoso. Ele está dizendo com toda a seriedade: Voilà! O Oriente! (Sontag, 1999, p. 59)<sup>14</sup>.

Os procedimentos que envolvem o *JD* não desviam muito desse tom. Podemos vê-los quando Mattoso descreve sua aventura no mundo das famílias tipográficas, de seu uso das máquinas de escrever quando começou a experimentá-las, e de como a descoberta do meio-espaço, que ultrapassou, e muito, o mero funcionalismo da datilografia, foi importante para todo o projeto do *Jornal Dobrabil*.

Feita a escolha [pela máquina de escrever], pude compor linhas ‘pontilhadas’ onde cada ponto era representado pela letra ‘o’ minúscula, que por seu formato circular permitia direcionar a linha tanto na horizontal quanto na vertical ou diagonal. [...] **A partir daí, a criatividade e o mimetismo não teriam limites** na pesquisa de famílias tipográficas assemelhadas às mais diversas fontes empregadas pela grande imprensa nos cabeçalhos e manchetes, bem como pelos artistas gráficos em seus projetos semióticos (Mattoso, 2001, n. p., grifos meus).

Nesse caso, o “*voilà!*” não é apenas técnico, mas profundamente performativo. O recurso tipográfico não se limita a emular as fontes e os estilos da grande imprensa, ele brinca com a própria ideia de jornalismo e gráfica, recriando seus códigos de maneira caricatural, com finalidade artística — como a *drag queen*, que é uma “mulher”, a luminária *Art nouveau* que é uma “luminária”; o *Jornal Dobrabil* é um “jornal”.

---

<sup>14</sup> No original: “The Art Nouveau craftsman who makes a lamp with a snake coiled around it is not kidding, nor is he trying to be charming. He is saying, in all earnestness: Voila! the Orient!” (Sontag, 1999, p. 58).

Figura 4 — Poema do *Jornal Dobrabil* que brinca com a tipografia

AXIOMA:  
APENAS UM  
DESENHO *de* typo  
DEVE SER USADO  
EM cada *JORNAL*.  
*do contrario:* JORNAL  
parecerá MAIS UM  
CATALOGO de  
TYPOS. o resultado  
SERIA ILLEGIBILIDADE  
A  
A CONFUSÃO  
o RIDICULO.

o mautner! JOAQUIM ESTRELLAS A FERRO O POBRE

Fonte: Mattoso, 2001, p. 6.

Além disso, todo o processo que envolve o envio dos folhetos reforça esse caráter de entusiasmo *camp*. A lista de destinatários — que incluía “medalhões como Augusto de Campos e Millôr Fernandes, e colegas de poetices e litteratagens” (Mattoso, 2001) — sugere um jogo de provocação e validação simultâneos. Ao enviar algo deliberadamente marginal e polêmico a grandes figuras, Mattoso parece questionar a legitimidade dos circuitos culturais tradicionais, ao mesmo tempo que se insere neles. *Contradições*: são medalhões, ou “medalhões”, o *JD* é um projeto sério, ou um “projeto sério”?

[...]

“jornal dobrabil” em cima com tudo  
eu até estava ouvindo o jorge mautner  
“o herói tem uma capa de estrelas  
e um cinto de cometas  
na testa  
e a estrela solitária da Irmandade dos Planetas”  
lendo o “jornal dobrabil”  
quando virei pra mim mesmo e disse:  
- sabe que esse troço aqui é do caralho?  
assino tudo que o augusto disse  
(vindo do augusto, eu assino até cheque em branco)  
precisamos fazer negócio imediatamente  
PAULO LEMINSKI, Curitiba, PR  
(Mattoso, 2001, seção *curreio*, p. 29).

### 2.3 Na autoria

E podemos ir além, pois há vários outros aspectos fundamentais do entusiasmo *camp* no *Jornal Dobrabil*. A tensão que Mattoso cria ao se colocar na fronteira entre plágio e intertextualidade é mais um recurso que coloca em dúvida e em atrito as ideias de alta e baixa cultura, de seriedade e brincadeira, de decoro e irreverência, desta vez não pela via material, mas pela via intelectual.

Ele se apropria de textos e estilos de maneiras que oscilam entre homenagem e irreverência, reconfigurando seus significados originais. Essas operações frequentemente evocam o pastiche<sup>15</sup>, pois reutilizam referências à forma como um certo tipo de ideia é apresentada, em um jogo que desestabiliza noções de autoria e originalidade, colocando-as contra as de anonimato e plágio.

O impacto disso no leitor pode ser ambivalente: ao mesmo tempo em que desconcerta, provoca risos; ao mesmo tempo em que reforça a ideologia a que se refere, quebra hierarquias. O procedimento sugere que o valor da assinatura de autoria vem de uma cultura comercial, e que é uma construção que pode ser desmontada e reordenada por novos valores. Primeiro se esvazia a forma — por exemplo, criando várias citações falsas, apócrifas e descartáveis —, e depois a preenche novamente a partir de um novo sistema.

A estratégia anarquista do DOBRABIL se coroava e radicalizava por meio dum plágio 'intertextual' levado às últimas conseqüências, graças a um expediente extremo: multiplicar o heterônimo pelo apócrifo. A fórmula se revelou dinamitadora de parâmetros críticos (Mattoso, 2001).

Esse sistema rompe com a soberania da assinatura autoral, radicalizando as ideias de autoria, originalidade, criação, pois fica em linha mais do que ténue com as incertezas da apocrifidade. Fica para o leitor a responsabilidade crítica acerca daquilo que é referido. Sobra somente a forma da citação, mas o conteúdo é esvaziado no momento em que *o heterônimo é multiplicado pelo apócrifo*. Tem-se, então, a explosão do paradigma da intertextualidade da cultura letrada. Perdemos a citação, e ficamos com uma “citação”.

---

<sup>15</sup> Os procedimentos também evocam a paródia; mas, no caso do *JD*, algumas distinções precisam ser consideradas. O *JD* faz uma paródia principalmente dos jornais, quer dizer, ele pega a forma jornalística e cria um paradigma que vai no sentido inverso, criando um antagonismo, uma crítica, uma resistência. Mas, quando olhamos para sua produção poética, o que vemos está muito mais próximo do pastiche: ele se apropria de elementos de diversos autores e os imita sem criar um comentário ou crítica. É o uso da forma pela forma. Esse procedimento é tratado por Mattoso como “coprofagia”, ou o ato de devorar a *obra* de outros autores, para enfim fazer a sua própria. Aqui, temos considerado que as características que expomos se relacionam com o *camp*, pois, como o pastiche e a coprofagia de Mattoso, ele faz apropriações livres de comentários, mas com a particularidade do exagero, da excentricidade, do gozo, que é característica do *camp*. Vale comentar, ainda, que Affonso Sant’Anna, em “Paródia, paráfrase e cia.”, trata de um conceito muito similar, que chama de “apropriação”. Essa apropriação se assemelha muito do *camp* quando ele diz que nela o autor apenas articula o conteúdo alheio, mas difere em outros aspectos, como a inversão satírica que a apropriação faz por ser, segundo ele, a última conseqüência da paródia. Enquanto isso, o *camp* vai frequentemente celebrar o uso da forma alheia, pois não é do interesse do *camp* antagonizar abertamente.

Merece ser citada, ainda que de passagem, uma das mais fascinantes criações textuais — poesia? — de todo este período, o *JORNAL DOBRABIL* de Glauco Mattoso, que tira vantagens exatamente desse estado de **nulificação do sujeito e de indiferenciação estilística**, para articular uma estratégia perversa. O autor montou um dispositivo anonimizador vertiginoso, sob a forma de jornal, por meio do qual tudo aquilo de que ele se apropria adquire o estatuto humorístico mas degradado de texto poético, só que aí **a poesia é uma experiência nivelada à pura fecalidade**. O pastiche de todos os procedimentos, estilos, maneirismos, provérbios e citações, deformados ou não pela glosa, quase sempre excrementícia e pornograficamente pervertidos pelo contexto em que são citados, cria uma espécie de elefantíase subjetiva, imprevista e obsessiva, em seu mecanismo gratuito que desconhece qualquer interdição. **A autoconsciência deste dispositivo usado para desqualificar e anonimizar entra num torvelinho sem parada — o que é uma imagem aberrante e ameaçadora da sensibilidade aqui descrita, levada ao máximo de despersonalização** (Simon; Dantas, 1985, *apud* Mattoso, 2001, grifos meus).

Mas, como vimos antes, o procedimento é ambivalente, neste caso, porque ele não explode a cultura, mas porque ele a implode, de dentro, pois se insere no meio antes de destruí-lo. Isso também é uma característica do *camp*:

O “elitismo cultural” do *Camp* é uma característica que o separa d[a cultura] popular. O elitismo, no entanto, não representa sofisticação em um sentido elevado. Em vez disso, denota uma certa marginalidade ao dar significado as formas de manifestação do *Camp* e enfatizar seu caráter não convencional. Também sugere que, da perspectiva dos significados contemporâneos da cultura popular (entendida como uma forma de formação de gosto e uma área onde a norma estética é refletida, construída e consumida), a posição do *Camp* dentro do popular ainda se determina em termos de não-normatividade (Stępień, 2014, p. 12)<sup>16</sup>.

Quer dizer, quando Simon e Dantas dizem que a “poesia é uma experiência nivelada à pura fecalidade” no jornal, ao contrário do que pode parecer num primeiro momento, não significa que ela esteja sendo rebaixada de sua posição importantíssima no cânone letrado para outro patamar de cultura menos importante, a um lugar de cultura “de merda”. O que acontece nem sequer é uma inversão, onde a cultura “de merda” se tornaria dominante, onde os últimos se tornariam os primeiros; não tem revanche, neste novo lugar, todos os nomes são achatados da mesma forma. Hitler é citado ao lado de Oscar Wilde e só se sabe se a citação é verdadeira no livro, que, ao final, contém um índice, localizando todas as citações reais e declarando todas as outras apócrifas por exclusão. É a seriedade da instituição do livro se impondo ao folheto, cuja

---

<sup>16</sup> No original: “Camp’s “cultural elitism” is a feature that separates it from the popular. The elitism, however, does not stand for sophistication in the high sense. It rather denotes a certain marginality when signifying camp’s forms of manifestation, and emphasizes camp’s non-mainstream character. It also suggests that from the perspective of contemporary meanings of popular culture (understood as a form of taste formation and an area where the aesthetic norm is reflected, constructed and consumed), camp’s position within the popular still determines itself in terms of non-normativity” (Stępień, 2014, p. 12).

rebelia só resiste se o livro for lido de forma linear, como é geralmente imposto, sem o vazamento de tal informação que só se apresenta no final.

Ainda sobre as assinaturas dos heterônimos, também pode-se observar muito da sensibilidade *camp*. O autor espera que se atribua a GLAUCO MATTOSO todo material.

Assinado apocrifamente ou com [s]eu próprio nome e respectiva heteronímia: Glauco Matheux, Matozo Guirauko, Pedro o Podre, Pedro el Podrido, Pierre le Pourri, Pietro il Pùtrido, Peter the Rotten, Piotr the Putrid, Petrus Putris, Garcia Loca, Massashi Sugawara, Marx Zwei, Heinz Zweig, Pederavski, Puttisgrilli, Bixênia, P. David., Al Cunha, Cuelho Netto (Mattoso, 2001).

Ao se fragmentar em diferentes nomes que atuam como se fossem diferentes colaboradores ocupando espaços distintos dentro do jornal, ele desconstrói e ironiza a noção de que o jornal é um produto do trabalho coletivo, levantando questões: quantas pessoas são necessárias para fazer um jornal? Quais funções cada uma deve desempenhar? Como essas funções são realizadas?

Podemos ver um exemplo desse comentário no f. 45, onde vemos a reprodução de “maus exemplos” de manchetes de grandes jornais de 1961 e 1965. Por meio da ironia, professores de literatura e jornalismo são debochados, assim como suas prescrições técnicas, enquanto o jornal zomba de padrões que frequentemente são tratados como referência negativa por manuais e provas de concurso — manchetes como “Papa pede pela paz”, “Crise cresce na Grécia”, “IPM do DAC vai ao STF”, entre outros exemplos onde a manchete também seria considerada ruim pela forma em que está disposta na página, sendo que todas foram reproduzidas de grandes jornais como o Jornal do Brasil e O Estado de São Paulo.

É assim que ele subverte a lógica industrial da produção de textos jornalísticos, onde a função autoral é segmentada e especializada. Um jornal, por definição, não deveria existir em uma única folha e, tampouco, poderia ser produzido por uma única pessoa, como ocorre com o *JD*. Aqui, o corpo editorial unificado se coloca na posição de editor-chefe, poeta, crítico, escritor, tipografista, diagramador e mais. Em cada face temos uma assinatura-performance. Em cada assinatura, há um rastro que ativa elementos da sensibilidade *camp*.

Fica muito claro desde os primeiros contatos com o *Jornal Dobrabil* que as assinaturas não servem para conotar simplesmente autoria, responsabilidade ou propriedade intelectual. Podemos percebê-las como performances poéticas e simulações jornalísticas, críticas metaliterárias, etc. E o fato de que elas são muitas, caricaturais e que não fazem nenhum comentário explícito sobre o que estão fazendo, nos leva novamente ao *camp*:

O personagem é entendido como um estado de contínua incandescência — uma pessoa como uma coisa única, muito intensa. Esta atitude para com o personagem é um elemento fundamental para a teatralização da experiência

incorporada na sensibilidade *camp*. [...] Sempre que há evolução do personagem, o *camp* se reduz (Sontag, 1999, p. 60-61)<sup>17</sup>.

As múltiplas assinaturas de Pedro o Podre, um dos heterônimos de Glauco Mattoso no *JD*, mencionadas anteriormente, nos dão uma pista divertida do procedimento *camp* que incrementa as nuances do jornal. Notamos que elas tendem a mudar de acordo com a forma do conteúdo, frequentemente o idioma — Pedro o Podre para textos em português, Petter the Rotten para os em inglês, Petrus Putris em latim, etc. Essa flexibilidade lembra o artifício visual de um personagem de desenho animado que adota diferentes acessórios — um *sombrero* no México, um cocar em território indígena, uma túnica na Roma antiga — para se adaptar ao contexto cultural em que está.

E não acontece somente neste caso. Notamos diferenças entre assinaturas como “GLAUCO MATTOSO” e “mattoso” — e outras similares, com distinção entre letras maiúsculas e minúsculas, se há substituição de letras por números, etc. Por exemplo, “mattoso” tende a figurar em poemas de letras garrafais com características concretistas, sugerindo uma associação estilística específica, enquanto “GLAUCO MATTOSO” parece a *persona* unificadora, organizadora do trabalho. Ainda que existam exceções, essas distinções reforçam a ideia de performatividade autoral: “mattoso” é o poeta neoconcretista, “Pedro o Podre” o tipografista poliglota e adaptável, e “GLAUCO MATTOSO” o arquiteto de todas essas *personae*.

Com isso, temos dois efeitos interessantes: o primeiro é o de uma superfragmentação da figura do autor, que reduz cada uma de suas unidades a uma prática particular de composição, geralmente estilizada de uma forma particular. O outro efeito é uma sensação de coletividade fictícia, que subverte a ideia de um jornal como uma produção colaborativa real. Esse artifício reforça uma desconstrução — humorada, irônica, *camp* — das normas editoriais. Não faz nenhum apontamento explícito, mas deixa espaço para vários questionamentos relativos a “o quê? Como? Quem?”.

glauco mattoso  
penso, logo cago

Eu não nasci,  
pois não me lembro de isso ter acontecido.  
Não morri,  
pois também não me lembro que isso tenha acontecido.  
E, se não nasci nem morri, das duas uma:  
ou sou Deus ou não existo.  
Ora, como nem tudo que eu quero acontece  
e nem tudo que acontece eu quero,  
não sou Deus.  
Portanto, não existo.  
Logo, não penso.  
Então este raciocínio é falso,

---

<sup>17</sup> No original: “Character is understood as a state of continual incandescence — a person being one, very intense thing. This attitude toward character is a key element of the theatricalization of experience embodied in the Camp sensibility. [...] Wherever there is development of character, Camp is reduced” (Sontag, 1999, p. 60-61).

e nesse caso eu não passo de um mero amnésico.  
De qualquer maneira, nada tem importância:  
se perco a memória,  
tanto faz que tudo seja ou não verdade.  
Basta dar a descarga  
e passar pro papel (Mattoso, 2001, p. 11).

Quem é que realmente pensa? O autor, o criador, um terceiro? Como se dá esse pensamento? O que resulta desse pensamento?

O poeta, que é narrador e personagem, duvida de sua própria existência. Sob a sombra do pastiche de Descartes, ele não lembra nem de seu nascimento, nem de sua morte, então conclui que não existe, mas adiciona outra possibilidade: ser Deus. Logo, porém, ele percebe que não o é, e sobra somente a não-existência. Diferentemente de Descartes, cujo *Discurso do Método* está sendo parodiado — ou, no mínimo, referenciado — para ele a verdade não tem importância, o poema (a merda; ou no caso de Descartes, a dúvida) pode existir sem alguém para fazê-lo, “basta dar descarga / e passar pro papel”.

E aí, neste poema, a representação do autor é a de um ser em tensão com as ideias de hiper-ser (deus) e de não-ser (porque não existe). Isto pois, apesar de dispor de plenos poderes sobre a obra e desfrutar meticulosamente de tais poderes, sente que não tem plena propriedade sobre a obra, tendo ela recebido a colaboração, ainda que indireta — pastiche, intertextualidade, citação —, de diversos outros agentes. Isso acaba por minuar a figura do autor.

O efeito não é diferente quando pensamos nas citações apócrifas. No verso do f. 45, Mattoso atribui a Isaac Asimov a frase “o homossexual é um enigma que não se explica até depois do matrimônio”<sup>18</sup>. O gesto pode ser, à primeira vista, cômico. Mas encadeia uma série de perguntas: por que atribuir esta citação a Asimov? O que a figura de Asimov representa para o meio social e literário e o que ele ter dito isso implicaria para o meio, para sua posição, para todo o mito que existe a partir de seu nome? Etc.

Como resposta, podemos pensar num comentário sobre a validação dos temas tratados através das *personae* de terceiros, já constituídas, e num efeito de (des)credibilização que a figura recebe instantaneamente ao tocar em determinado assunto ou por ser mencionada em determinado contexto. O personagem é esvaziado, não importa se “o Asimov realmente disse isso”, nem se aquilo foi dito por alguém, importa o artifício.

Ainda sobre esse assunto, vale comentar a dinâmica entre unidade e fragmento, que se entrelaçam no “gênero mattosiano”. Se, por um lado, como vimos, há a unidade da obra de Glauco Mattoso, caracterizada por um estilo inconfundível, onde a coprofagia e a marginalidade despontam como temas centrais, por outro, essa unidade é construída a partir de fragmentos — do sujeito, das citações, dos jogos linguísticos e das apropriações, e até da forma do jornal em somente uma folha, etc. — que, isoladamente, parecem desafiar uma congruência temática ou formal.

Os lugares-comuns dessa estética, como banheiros públicos e outros espaços relegados à margem, são, simultaneamente, símbolos da fragmentação social dos

---

<sup>18</sup> No original: “el homossexual es un enigma que no se explica hasta después del matrimonio”.

personagens representados e constituintes da identidade autoral de Mattoso. Assim, a obra se apresenta como uma composição em que o fragmento carrega a unidade, e a unidade, por sua vez, se fragmenta constantemente. Temos a recusa por uma unidade como forma de negar o aprisionamento das características da subjetividade.

### 3 Como o *camp* implode a cultura

O decoro do cânone, outrora vertical, torna-se plano no *JD*. O discurso poético torna-se acessível a todos, mesclando ideias de políticos, filósofos e literatos, às de pichadores de banheiro e de personagens próprios — sejam os heterônimos, ou os personagens que aparecem nos poemas ou contos —, onde tudo possui valor, precisamente, porque nada possui valor — intrínseco, moral, institucional, social.

Essa recusa pela unidade e o esvaziamento das hierarquias promovidos pelo *camp* diferem radicalmente da lógica da cultura *pop*. Enquanto o *camp* fragmenta e desestabiliza, recusando ícones fixos ou valores absolutos e valorizando o artifício em seu lugar, a cultura *pop*, mesmo em sua aparente democratização ou *popularidade*, constrói ícones estereotipados, facilmente consumíveis e destinados à idolatria. Em vez de esvaziar as figuras de autoridade através da mímese, a cultura *pop* frequentemente reafirma e renova o poder simbólico desses ícones, reforçando o consumo massificado e a perpetuação de estereótipos culturais (Cf. Malinowska, 2014).

abjura nº 5

Minha idéia não atura  
mais embuste e impostura  
arrenega e esconjura  
tudo que termina em ura  
[...]  
Não aceito assinatura  
e não leio as Escritura  
A ciência é uma aventura  
Religião, conjectura  
Política é peta pura  
e a arte uma loucura  
Chega de literatura  
de estrutura, de urdidura  
cesura e nomenclatura  
Isso tudo é uma frescura  
Decidindo de cultura  
só se vê cavalgada  
Quem lança candidatura  
o que quer é sinecura  
[...]  
(Mattoso, 2001, p. 21)

Isso significa que o *Dobrabil*, bem como outros objetos *camp*, oferece uma experiência estética que não é isenta de tensões. Pelo contrário, já vimos que o *JD* proporciona uma experiência absolutamente sensível — materialmente, tematicamente.

O poema “abjura nº 5”, supracitado, enumera algumas das renúncias que temos comentado aqui como características do *camp* na produção de Mattoso.

Renúncias a coisas fundamentais ao nosso tempo: a assinatura da produção intelectual e artística, o respeito àquilo que já foi produzido anteriormente, na ciência, na política, etc. Tudo isso agrupado sob a única rima, “ura”, que se repete em redondilhas maiores, um ritmo que soa singelo e prazeroso, pois é como se a mesma palavra fosse repetida em todos os versos, sem realmente ser. O efeito é divertido e meio faceiro, meio sacana, ainda que o conteúdo seja de enfrentamento das normas, sério, por rigor e tema.

É um erro comum entender o *camp* como prazer frívolo, distante, ou apolítico, pela própria oposição do *camp* ingênuo e o *camp* deliberado de Sontag (cujo ensaio foi originalmente publicado em 1964), e que dialoga com as ideias de *low* e *high camp* de Isherwood (1954). No caso de Sontag, o que se quer dizer com ingênuo e deliberado é que existe uma forma melhor de *camp*, que é mais espontânea, sincera, e uma forma menos prazerosa, porque é calculada demais, porque tem pretensão de ser *camp*. Dialoga com a fórmula de Isherwood porque, de acordo com ele, existe um *camp* sublime exemplificado pelo balé e a arte barroca, e uma forma de *camp* mais vulgar, associada ao travestismo e as práticas de *drag queens*.

Ao longo da história várias formulas baseadas nesse tipo de oposição foram pensadas: o “*camp* vs. “*non-camp*” de Charles Jencks (1973), que está ligado a uma ideia de público e privado — especificamente na arquitetura — em que o primeiro se refere àquelas construções onde a parte externa trazia os elementos do *camp*, e acontecia a partir de uma liberdade de desenvolver as próprias ideias ao máximo, e *non-camp* que se refere àquelas que somente traziam elementos do *camp* na parte interna, fazendo com que a fruição e discussão se restringisse a espaços menores; “*camp*” vs. “*straight camp*” de Dyer e Babuscio (1977) que puxa o *camp* para a discussão de sexualidade e performance de gênero, dizendo que existe o *camp* que hoje entenderíamos como expressões da cultura e de um gosto *queer*; e o *camp* que se passa por “hétero” (Cf. Cleto, 1999, p. 23), e tantos outros.

Quer dizer, para estes autores, o *camp*, para ser *camp* de verdade, deveria ser inocente, isto é, nem intencional, nem engajado, somente espontâneo, sem real intenção de ser *camp*; e/ou distante de vulgaridades, como as de “um garotinho fofo com cabelo oxigenado, vestido com um chapéu e um boá de penas, fingindo ser Marlene Dietrich” (Isherwood, 1954 *apud* Cleto, 1999, p. 12); e/ou deveria estar diretamente ligado a uma performance de gênero. Se fosse diferente disso, não seria *camp* o suficiente, e talvez nem *camp* fosse.

Entretanto, quando vemos os objetos *camp* na prática, percebemos que estas oposições não só são muitas vezes contraditórias por si — como em Sontag, que aponta que o bom *camp* não pode ser deliberado, isto é, ter intenção de ser *camp*, mas depois afirma que “não é necessário saber as intenções privadas do artista” (Sontag, 1999, p. 58)<sup>19</sup> —, mas também não realmente nos ajudam a entender o fenômeno *camp*.

---

<sup>19</sup> No original: “One doesn’t need to know the artist’s private intentions” (Sontag, 1999, p. 58).

O caso do *Jornal Dobrabil*, parece bastante deliberado, na medida em que, com premeditação aparente, coloca lado a lado a alta cultura das belas letras e a baixíssima cultura da pichação de banheiro, não rebaixando as Letras, mas elevando a Pichação ao mesmo patamar. Parece deliberado também quando comenta a performance de gênero, sobretudo masculina, por meio-da homossexualidade<sup>20</sup>, bem como quando zomba do jornalismo, etc. Usando as palavras de Pochmara e Wierzchowska (2017, p. 698):

Quando o contexto histórico não pode ser encoberto, ou a teatralização ressoa com políticas atuais, as performances do *camp* não oferecem prazer isento de problemas<sup>21</sup> (Pochmara; Wierzchowska, 2017, p. 698).

O *Jornal Dobrabil* está inserido no período da Ditadura Militar, definido por uma governança autoritária, o que torna impossível que qualquer comentário que coloque em questionamento a hierarquia passe despercebido. Pelo contrário, considerando os posicionamentos do autor, fica clara a intenção deliberada de comentá-las. A crescente dos movimentos LGBTQIAPN+ no período, que tomara Stonewall<sup>22</sup> como combustível e influência, também pode ser de importância para o contexto, bem como a segunda onda do feminismo, os movimentos negros, o surgimento dos estudos *queer*, etc.

[continuação de abjura nº 5]

Proibiu-se-me à leitura  
Já nem posso ver gravura  
Minha esperança futura  
é uma treva bem escura  
Tenho horror de ditadura  
de censura, de tortura  
captura e de clausura  
!Vou fugir da viatura  
“Pela rua da amargura  
“Água fria na fervura

<sup>20</sup> Vários são os exemplos que permeiam o JD, mas cabe citar o texto “Direito de ir e vir” (Mattoso, 2001, p. 50), uma das “fábulas rasas” do *Jornal*, que narra a história de dois homens que fazem sexo na via pública, quando um policial intervém e um dos homens, descrito como “uma versão Cassius Clay de Madame Satã”, muda de uma pessoa com “voz melíflua” para alguém com atitude mais do que intimidadora, pois, após questionar se o policial era dono da rua, da cidade ou do cu, o casal retoma o ato, ignorando a autoridade. O que nos interessa aqui é a representação da masculinidade como algo que pode ir do mais delicado, quase feminino, “melífluo”, ao mais bruto, próximo até do violento. Ainda mais se tratando de um personagem negro, que sofre muito com os estereótipos da masculinidade ideal — frequentemente impostos pela cultura branca —, que bloqueia qualquer atitude minimamente relacionável à feminilidade (como a passividade no ato sexual). Aqui, temos um personagem fluido, que transita entre os dois polos com naturalidade, ainda que tenha representação cômica.

<sup>21</sup> No original: “when the historical context cannot be glossed over, or the theatricalisation resonates with present politics, camp performances do not offer unproblematic pleasure” (Pochmara e [ponto e vírgula] Wierzchowska, 2017, p. 698).

<sup>22</sup> Me refiro à revolta de Stonewall: uma série de protestos de membros da comunidade LGNTQIAPN+ que começaram, em 1969, porque frequentadores do bar *Stonewall Inn* reagiram a batidas repetidas e violentas da polícia ao local. Considera-se que os protestos foram um evento-chave que transformou o movimento de liberação gay e a luta pelos direitos LGBT nos Estados Unidos (Cf. Colling, 2011).

[...]

A mentira é o que perdura

A verdade não se apura (Mattoso, 2001, p. 21)

Esse contexto político e cultural impossibilita dissociar o *Jornal Dobrabil* de seu tempo e espaço. A tensão entre alta e baixa cultura, as provocações às hierarquias sociais e culturais e a subversão performativa que atravessa o *JD* não apenas se inserem no espírito da obra, ou do *camp*, mas na materialidade sociohistórica daquele e deste tempo e por isso torna-se impossível o total esvaziamento dos temas.

Por isso, ainda que transpor a lente da estética *camp* para um objeto brasileiro ajude a pensar algumas das camadas de significação da obra, também acabam surgindo desafios interpretativos. Em que medida o *camp*, debatido mais amplamente em um cenário cultural anglófono, sobretudo nos Estados Unidos, dialoga com as especificidades da cultura brasileira? Sontag coloca La Lupe, cantora de bolero negra cubana, como artista *camp* por suas manifestações artístico-culturais ou simplesmente por ser latina, e o olhar distante de outro país faz com que toda a energia que ela empregava em suas apresentações parecesse *camp*?

O tempo pode intensificar aquilo que agora parece simplesmente obstinado ou sem fantasia **porque estamos próximos demais**, porque se parece demais com as nossas próprias fantasias cotidianas, cuja natureza fantástica não percebemos. **Podemos apreciar melhor uma fantasia enquanto fantasia quando não é a nossa** (Sontag, 1999, p. 60, tradução e grifos meus)<sup>23</sup>.

Por isso, ao analisar o *Jornal Dobrabil* com base no conceito de *camp*, a ideia é não perder de vista o pano de fundo da latinidade, sempre muito presente em toda a obra, considerando, é claro, os contextos externos que conectam a obra com o mundo, mas sem a comparar especificamente com um objeto que seja *camp* no exterior. O *JD* não é apenas um espelho de influências globais — mesmo porque não era só o Brasil que vivia num contexto de ditadura naquele período, não era somente Mattoso que estava preocupado com questões relativas à vivência LGBTQIAPN+, etc. —; ele negocia essas influências com a sua própria perspectiva e experiência como brasileiro.

O uso das línguas no decorrer dos folhetos é exemplo desse jogo: citações, cartas e outros textos em inglês, espanhol, francês, latim, o aparecimento de palavras em japonês, italiano, mostram essa relação com o mundo já de forma bastante homogênea, mas não se perde de vista nem o contexto brasileiro, nem o contexto Latino Americano.

Sejam diretas ou indiretas, apócrifas ou autênticas, essas alusões [à América Latina] formam uma espécie de quadro ou pano-de fundo contra o qual o *Jornal Dobrabil* projeta as questões políticas nacionais e internacionais que mais o inquietam. A própria América Latina não está ausente dessas inquietações. Ela forma uma espécie de tópica ou lugar-comum, ou, ainda, se preferirmos, o

---

<sup>23</sup> No original: “Time may enhance what seems simply dogged or lacking in fantasy now because we are too close to it, because it resembles too closely our own everyday fantasies, the fantastic nature of which we don’t perceive. We are better able to enjoy a fantasy as fantasy when it is not our own” (Sontag, 1999, p. 60).

próprio horizonte em vista do qual as discussões do Jornal ganham corpo (Scudeller, 2021, p. 241).

Reconhecer esse pano de fundo latino-americano é essencial para evitar leituras que subordinem o local ao global, ou que achem no *camp* estrangeiro um molde inflexível para compreender o nacional. O *camp* implode a cultura mundial e regional, é o jogo do poder sobre a cultura que fica desestabilizado. E é o que o *JD* faz: tensiona essas dinâmicas ao apropriar-se de tópicos comuns da época — a luta por liberdade, a denúncia da hipocrisia moral — e os traduz em um vocabulário particular, peculiar. Esse jogo entre o global e o local, entre a afirmação e a ironia, ressalta o papel ambivalente do *camp*, que, mesmo ao questionar estruturas, inevitavelmente opera dentro delas. *Contradições*. Segundo Pelúcio:

Na geografia anatomizada do mundo, nós nos referimos muitas vezes ao nosso lugar de origem como sendo “cu do mundo”, ou fomos sistematicamente sendo localizados nesses confins periféricos e, de certa forma, acabamos reconhecendo essa geografia como legítima. E se o mundo tem cu é porque tem também uma cabeça. Uma cabeça pensante, que fica acima, ao norte, como convêm às cabeças (Pelúcio, 2014, p. 77).

Pelúcio comenta como hierarquias culturais são reforçadas pela “geografia anatomizada do mundo”: estar no “cu do mundo” é tanto uma imposição externa quanto uma internalização periférica. Ao apropriar-se desse lugar marginal, o *JD* transforma o que seria o “fundo do palco” em um espaço central da sua produção poética. Mas ele não o faz de maneira passiva; pelo contrário, ele eleva o cu ao mesmo patamar da “cabeça pensante” e faz desmoronar a noção de que a Cultura, assim, com C maiúsculo, está no Norte, desmonta o mundo como estabelecido e o remonta à sua maneira.

### **Considerações finais**

“bomba anthropologica é ovo(s) de COLOMBO: HOMO SEXUALIS é ERECTUS” (Mattoso, 2001, p. 3v).

Este artigo buscou pensar o *camp* como uma chave estética para estudar o *Jornal Dobrabil*, de Glauco Mattoso, especialmente no que diz respeito às tensões entre alta e baixa culturas. Para tanto, foram levantados três usos principais do *camp* na obra: a materialidade, o entusiasmo e a autoria. Esses elementos permitiram analisar como o *JD* se posiciona nos contextos cultural, social e político em que foi produzido.

Estes usos do *camp* são de muito interesse para o estudo da obra, mas não esgotam suas possibilidades. Há muitos outros elementos no *Jornal Dobrabil* que, embora pareçam simples em sua manifestação, tornam-se complexos quando inseridos no debate teórico. Este artigo, redigido a partir de uma pesquisa de Iniciação Científica ainda em estágio inicial, permitiu essas primeiras reflexões, mas ainda há muito mais a ser explorado.

Tanto o conceito de *camp* quanto o *Jornal Dobrabil*, talvez por serem fenômenos relativamente recentes, trazem desafios interpretativos que se tornam mais difíceis justamente por estarmos profundamente imersos nesses debates. O *camp* muitas vezes é deixado de lado ou subsumido pela teoria *queer*, que tende a abarcar qualquer manifestação “*esquisita*” ou desviante como expressão LGBTQIAPN+. No entanto, é importante também considerá-lo como uma idiossincrasia mais ampla, capaz de desviar do decoro e romper com as normas do cânone cultural — que é, sim, hétero-cis-normativo, mas não só, também envolve questões de raça e classe.

Além disso, também convém pensar o *camp* na sua relação com o pastiche. Estes dois conceitos, ambos associados ao pós-modernismo, são tratados de maneira complementar nas análises de Fredric Jameson (1985, 2007), que chega a comentar o texto de Sontag.

A materialidade, o entusiasmo e a autoria são apenas algumas das facetas que evidenciam a estética do *camp*, e todas elas ainda podem ser analisadas com mais detalhes. O folheto, por exemplo, se insere no livro com alguma resistência, ou talvez o livro, como instituição, tenha alguma resistência em recebê-lo. Podemos ver pela estrutura de paginação, onde os folhetos são numerados e não as páginas, como é tradicional do livro. Aspectos como esse são comentados ao longo de todo o *JD*, principalmente nas seções que permitem avaliações, como a seção “curreio”.

Este trabalho, ainda que inicial, espera ter contribuído para o debate sobre a relevância do *camp* como ferramenta analítica, bem como para enriquecer a leitura da obra de Mattoso, apontando caminhos para investigações futuras que aprofundem o entendimento dessa estética no contexto da literatura brasileira e para além dela.

### Como citar este artigo?

CONCEIÇÃO, J. C. Os usos do *camp* no *Jornal Dobrabil*, de Glauco Mattoso ou como o *camp* implode a cultura. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 23, n. 1, p. 224–248, 2024.

### Referências

CLETO, F. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject - A Reader*. Edinburg: Edinburgh University Press, 1999.

COLLING, L. *Stonewall 40+ o que no Brasil?* Bahia: Edufba, 2011.

CORREIO DA MANHÃ. *Cultura e incultura entram pelos olhos*. Rio de Janeiro, 27 out, 1961. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pagfis=23434](https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=23434). Acesso em: 13 mar. 2025.

JAMESON, F. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: JAMESON, F. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007. p. 27–79.

JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 12, p. 16–26, 1985. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-12/#gsc.tab=0>. Acesso em: 13 mar. 2025.

OS USOS DO *CAMP* NO *JORNAL DOBRABIL*, DE GLAUCO MATTOSO OU COMO O *CAMP* IMPLODE A CULTURA

MALINOWSKA, A. Bad Romance: Pop and Camp in Light of Evolutionary Confusion. In: STEPIEŃ, J. *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

MATTOSO, G. *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PELÚCIO, L. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos *queer* no Brasil? *Revista Periódica*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 68–91, 2014. DOI: 10.9771/peri.v1i1.10150. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150>. Acesso em: 25 jun. 2024.

POCHMARA, A.; WIERZCHOWSKA, J. Notes on the Uses of Black Camp. *Open Cultural Studies*, v. 1, n. 1, p. 696–700, 2017. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/culture-2017-0064/html>. Acesso em: 13 mar. 2025.

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1992.

SCUDELLER, G. O trabalho dobrado do livro: sobre o jornal Dobrabil, de Glauco Mattoso. *Remate de Males*, Campinas, v. 37, n. 1, p. 137–158, 2017. DOI: 10.20396/remate.v37i1.8647524. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8647524>. Acesso em: 11 mar. 2024.

SONTAG, S. Notes on Camp. In: CLETO, F. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject - A reader*. Edinburg: Edinburgh University Press, 1999. p. 53–66.

STEPIEŃ, J. *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.