



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

---

Programa de Pós-Graduação em Metafísica – PPGμ

Ontologias Contemporâneas

Jackson Pedro Veras

**DESTRONANDO O ESTIGMA: UMA ESTÉTICA DE RESISTÊNCIA EM AS  
*AVENTURAS DE GLAUCOMIX*, DE GLAUCO MATTOSO E MARCATTI**

BRASÍLIA  
2025

Jackson Pedro Veras

**DESTRONANDO O ESTIGMA: UMA ESTÉTICA DE RESISTÊNCIA EM AS  
*AVENTURAS DE GLAUCOMIX*, DE GLAUCO MATTOSO E MARCATTI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Metafísica (PPGμ) da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Metafísica, elaborada sob a orientação da Profa. Dra. Ana Paula A. Caixeta.

BRASÍLIA  
2025

Jackson Pedro Veras

**DESTRONANDO O ESTIGMA: UMA ESTÉTICA DE RESISTÊNCIA EM AS  
AVENTURAS DE GLAUCOMIX, DE GLAUCO MATTOSO E MARCATTI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Metafísica (PPGμ) da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Metafísica. Orientadora: Professora Doutora Ana Paula Aparecida Caixeta.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professora Doutora Ana Paula Aparecida Caixeta  
Universidade de Brasília – Presidente/Orientadora

---

Professora Doutora Maria Veralice Barroso  
Membro Externo – UnDF

---

Professor Doutor Pedro Erginaldo Gontijo  
Membro Interno – UnB

---

Professora Doutora Nathália Coelho da Silva  
Suplente – SEEDF

À Suely Pedro Veras (*in memoriam*).



## **AGRADECIMENTOS**

Nunca se esqueça daqueles que vieram com uma lâmpada quando você estava no escuro  
(Autor desconhecido)

A El Shaddai, Deus Todo-Poderoso, por ter sido o meu Farol supremo e infalível nos momentos em que as trevas, insistentes e profundas, tentaram me engolir por meio de muitos desassossegos, sobretudo nos instantes predominantemente sofridos em que esta dissertação foi produzida.

À minha mulher, Jane Maria Bento Veras, por ser luz, raio, estrela e luar... manhã de sol, meu iaiá, meu ioiô. Sem o seu amor, eu nada seria!

Ao Gabriel Pedro, parceiro, amigo, conselheiro, cúmplice e companheiro fiel. Dono de uma luz semelhante à do sol, que tantas vezes dissipou, com presença e grandeza, as escuridões profundas em que me vi ao longo desta pesquisa. Você é verdadeiramente extraordinário, e eu tenho um orgulho infinito de você.

À Daiane, ao Júnior, à Giovanna e ao Jeferson, por existirem em minha vida e por serem torres de iluminação cujas luzes guiam meus passos ansiosos e cansados pelas veredas sombrias da existência. Vocês são a minha inspiração.

À Esther, Laura, Ágatha, Eloá e ao Kevin, pequenas lâmpadas que possuem brilhos intensos, capazes de espantar as sombras mais sorrateiras e cotidianas do meu caminho.

Às mulheres que mais me amaram em vida, que tiveram as suas luzes precocemente apagadas pelo toque gélido da morte, mas que brilham ainda mais na forma de estrelas: Josefa Coelho, Suely Pedro e Maria Joaquina.

Aos meus amigos/irmãos, Marcelo de Paula, Nélio Cavalcante e Rodrigo Bueno, cujas poderosas lanternas não permitiram a minha perdição, pois eles sempre estiveram por perto quando o breu tentava me engolir com voracidade.

Ao Nilson, meu irmão por parte das letras, pelas valiosas interlocuções sobre trabalho, espiritualidade, superação e literatura. Amigo fiel, escudeiro, confidente e conselheiro, que nunca deixou de ser luz quando o blecaute se anunciava.

Ao Matheus Bento, que, com sua tocha providencial, sempre ilumina meu caminho em escuridões emergenciais, não programadas.

À Professora Ana Paula Caixeta, amiga e orientadora, luz que se acendia sempre que a minha própria luz ameaçava se apagar, por ter guiado, com firmeza, sensibilidade e generosidade, minha caminhada acadêmica na Universidade de Brasília.

Aos integrantes do grupo Epistemologia do Romance pelas interlocuções, partilhas, risos e pelos lanches que fizeram das nossas reuniões momentos iluminados pela inspiração científica.

Aos professores Pedro Gontijo, Ana Cotrim, Marcos Mota, Ana Paula Caixeta, Maria Veralice Barroso e Wanderson Flor por iluminarem a minha Travessia nas disciplinas obrigatórias do mestrado.

Ao Glauco Mattoso, pela literatura escatológica que tanto me fascina e por ser um modelo debochado no enfrentamento da escuridão.

Ao Marcatti, cujo conjunto de obra acompanha minha vida desde os primórdios, inicialmente como uma fagulha de luz inocente que, por meio do deleite juvenil, transformou-se no brilho de uma supernova para o leitor-pesquisador já marcado pela passagem implacável do tempo.

Aos membros da minha banca de qualificação e de defesa, Professor Pedro Gontijo, Professora Maria Veralice e Professora Nathália Coelho, pelas sugestões, elogios e críticas. Vocês clarearam ainda mais os caminhos da minha pesquisa.

À minha mãe, a estrela mais brilhante de todo o firmamento, Suely Pedro Veras (*in memoriam*), por ter-me lançado, com sangue, placenta e dor, no mundo trágico — o ontológico — e por ter-me conduzido, com referência, amor e proteção, ao mundo mágico, quadrinístico e literário das artes.

Ao Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília (PPGμ), a luz que se acendeu quando todas as outras se apagaram.

À CAPES pelo apoio financeiro sem o qual esta pesquisa jamais teria conhecido a luz.

### **SONETO 234 CONFSSIONAL**

Amar, amei. Não sei se fui amado,  
pois declarei amor a quem odiara  
e a quem amei jamais mostrei a cara,  
de medo de me ver posto de lado.

Ainda odeio quem me tem odiado:  
devolvo agora aquilo que declara.  
Mas quem amei não volta, e a dor não sara.  
Não sobra nem a crença no passado.

Palavra voa, escrito permanece,  
garante o adágio vindo do latim.  
Escrito é que nem ódio, só envelhece.

Se serve de consolo, seja assim:  
Amor nunca se esquece, é que nem prece.  
Tomara, pois, que alguém reze por mim...

Glauco Mattoso

## RESUMO

Esta dissertação analisa de que modo a HQ intitulada *As aventuras de Glaucomix* (1990), escrita por Glauco Mattoso e ilustrada por Marcatti, mobiliza as categorias estéticas do grotesco, do abjeto e da escatologia como mecanismos ontológicos de crítica e resistência. Produzida no período de redemocratização brasileira e em uma época em que a AIDS assolava o planeta, a obra subverte os padrões normativos de sensibilidade ao engajar, no campo da arte, os corpos dissidentes associados ao estigma e à invisibilidade social em face da doença. A partir da Epistemologia do Romance, *Glaucomix* é considerada um laboratório estético-cognitivo no qual o assombro, o riso escatológico e a negatividade atuam como estratégias de conhecimento, rompendo com a estética higienizada do “liso” e do “polido”, conforme formulada por Byung-Chul Han. Ao abordar os elementos repulsivos e a precariedade da condição humana, a revista em quadrinhos destrona o estigma que relega o corpo fragilizado e vulnerável à margem do sensível, recolocando-o no centro e articulando estética, política e ontologia.

**Palavras-chave:** abjeto; AIDS; Epistemologia do Romance; escatologia; grotesco.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes how the comic book *As aventuras de Glaucomix* (1990), written by Glauco Mattoso and illustrated by Marcatti, mobilizes the aesthetic categories of the grotesque, the abject, and scatology as ontological mechanisms of critique and resistance. Produced during the period of Brazilian redemocratization and at a time when AIDS was devastating the planet, the work subverts normative standards of sensibility by engaging, within the field of art, dissident bodies associated with stigma and social invisibility in the face of the disease. From the perspective of the Epistemology of the Novel, *Glaucomix* is understood as an aesthetic-cognitive laboratory in which astonishment, scatological laughter, and negativity operate as strategies of knowledge, breaking with the hygienized aesthetics of the “smooth” and the “polished,” as formulated by Byung-Chul Han. By addressing repulsive elements and the precariousness of the human condition, the comic dethrones the stigma that relegates the fragile and vulnerable body to the margins of the sensible, repositioning it at the center and articulating aesthetics, politics, and ontology.

**Keywords:** abject; AIDS; Epistemology of the Novel; grotesque; scatology.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCA	Comics Code Authority
ER	Epistemologia do Romance
EUA	Estados Unidos da América
GM	Glauco Mattoso
Glaucomix	As aventuras de Glaucomix
HQ	História em Quadrinhos
Manual	Manual do podólatra amador

## DESCRITIVO DE QUADROS E FIGURAS

### QUADROS

<b>Quadro 1</b> – Os crimes e as apologias proibidas pelo CCA .....	25
<b>Quadro 2</b> – A linguagem e as condutas imorais proibidas pelo CCA.....	26

### FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Selo de aprovação do CCA .....	27
<b>Figura 2</b> – Selo de aprovação do CCA na capa da revista <i>Daredevil</i> .....	27
<b>Figura 3</b> – A dolorosa partida .....	30
<b>Figura 4</b> – Corpo em decomposição.....	31
<b>Figura 5</b> – Características corporais exageradas .....	32
<b>Figura 6</b> – Abjeção amorosa.....	35
<b>Figura 7</b> – Os sofrimentos de Jovinalva .....	37
<b>Figura 8</b> – Geraldão.....	40
<b>Figura 9</b> – Os dramas de Claunério.....	41
<b>Figura 10</b> – As reflexões existenciais de Rê Bordosa .....	46
<b>Figura 11</b> – Uma história de amor .....	47
<b>Figura 12</b> – A passagem do tempo.....	57
<b>Figura 13</b> – As três edições de Glaucomix (1990, 2017 e 2025) .....	59
<b>Figura 14</b> – Momentos de intimidade no banheiro da escola .....	61
<b>Figura 15</b> – Excitação total com o trote .....	63
<b>Figura 16</b> – Desassossegos noturnos de Glauco Mattoso .....	64
<b>Figura 17</b> – No vestiário.....	65
<b>Figura 18</b> – Tênis imundo e fedorento.....	66
<b>Figura 19</b> – Disfarce de comunista .....	67
<b>Figura 20</b> – Os pés de Zé Banheiro.....	71
<b>Figura 21</b> – Drogas na Macoca .....	77
<b>Figura 22</b> – Opressão policial .....	73
<b>Figura 23</b> – Certinho demais .....	75
<b>Figura 24</b> – Use a imaginação.....	75
<b>Figura 25</b> – A massagem linguopedal .....	76

<b>Figura 26</b> – Mapa da reflexologia podal .....	77
<b>Figura 27</b> – Glauco e Kazuko .....	79
<b>Figura 28</b> – O anúncio .....	80
<b>Figura 29</b> – O encontro.....	80
<b>Figura 30</b> – <i>You can be my slave</i> .....	81
<b>Figura 31</b> – Caça e caçador .....	82
<b>Figura 32</b> – Tá quase!!.....	82
<b>Figura 33</b> – Caraminhola .....	84
<b>Figura 34</b> – Sobre médicos e padres .....	85
<b>Figura 35</b> – Falta de informações .....	86
<b>Figura 36</b> – Glauco, Kazuko e Caraminhola.....	87
<b>Figura 37</b> – Mattoso, o indiferente .....	88
<b>Figura 38</b> – O podólatra ataca novamente .....	89
<b>Figura 39</b> – Castigo de Deus .....	90
<b>Figura 40</b> – Peste gay.....	90
<b>Figura 41</b> – O homossexualismo visto como doença.....	103
<b>Figura 42</b> – Intolerância e preconceito .....	104
<b>Figura 43</b> – O lambedor de calçados.....	109
<b>Figura 44</b> – Intolerância e ódio em Sidnei .....	114
<b>Figura 45</b> – Assassinos .....	115



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1 – A ESTÉTICA ESCATOLÓGICA NOS UNDERGROUND COMIX...22</b>	
1.1 A marginalidade estética como meio de resistência política.....	22
1.2 Do grotesco ao abjeto: percursos da transgressão estética .....	28
1.3 A linguagem repulsiva nos underground comix .....	39
1.4 A decadência do sensível: a escatologia como estética de ruptura.....	42
<b>CAPÍTULO 2 – A INSURGÊNCIA ESTÉTICA DE GLAUCOMIX .....</b>	<b>49</b>
2.1 A contracultura e a estética escatológica de Glauco Mattoso.....	49
2.2 Os trajetos escatológicos de Glaucomix .....	54
2.2.1 Aventuras e desventuras na escola .....	60
2.2.2 Os fetiches de um jovem podólatra.....	63
2.2.3 Glauco Mattoso e Zé Banheiro: uma barganha musical (e fetichista).....	69
2.2.4 O compulsivo lambedor de pés.....	74
2.2.5 Inversão de papéis .....	80
2.2.6 Caraminhola e Glauco Mattoso: um encontro debochado .....	83
2.3 O corpo e os desejos em Glaucomix .....	91
<b>CAPÍTULO 3 – O HUMANO EM GLAUCOMIX: NEGATIVIDADE E GROTESCO. 95</b>	
3.1 O grotesco e a insurgência estética na ontologia do sensível .....	95
3.1.1 Rompendo a sensibilidade normativa através do grotesco e do abjeto... 95	
3.1.2 Insurgência estética e deslocamento ontológico dos corpos dissidentes 97	
3.2 O riso como estética de resistência: do repulsivo às formas de sentido.....	98
3.3 As novas possibilidades do sensível.....	102
3.4 A estética de resistência entre o polido e o grotesco .....	105
3.5 Fragilidades do liso: o grotesco como reabilitação da negatividade humana 111	
3.6 Negatividade e crítica: a AIDS como agente estético do grotesco .....	113
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>118</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>122</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação propõe uma investigação de caráter ontológico, em consonância com a estética da revista em quadrinhos *As aventuras de Glaucomix*<sup>1</sup>, publicada originalmente em 1990, escrita por Glauco Mattoso e ilustrada por Marcatti, sob as premissas de uma estética escatológica mobilizada pelos artistas como uma estratégia de resistência diante dos mecanismos de normatização do comportamento, do sofrimento, da sexualidade e da morte, sobretudo entre os anos 1980 e 1990, décadas fortemente impactadas pela redemocratização do Brasil, por intensas e constantes crises econômicas, políticas e sociais, pelo surgimento e pela disseminação desenfreada do vírus da AIDS, e pela estigmatização das pessoas acometidas pela doença. *Glaucomix* é a adaptação quadrinística do livro *Manual do Podólatra Amador*, escrito por Glauco Mattoso, em 1986.

A revista em quadrinhos é parte integrante do movimento artístico intitulado *Underground Comix*, que, do inglês, significa quadrinhos subterrâneos, do submundo, caracterizando-se como uma forma de expressão estética contracultural que rompe deliberadamente com os padrões normativos da indústria cultural e se afirma como um espaço de experimentação formal, transgressão simbólica e resistência estética. No campo artístico, configura-se como uma manifestação cultural deslocada e afastada do *mainstream*<sup>2</sup>, ou seja, fora dos canais midiáticos, pois esse tipo de produção artística assombra e causa estranhamento por não pertencer ao tradicionalismo comportamental e normativo da sociedade contemporânea. Trata-se, então, de narrativas que surgiram nos Estados Unidos, na década de 1960, que, elaboradas e distribuídas fora dos padrões editoriais convencionais, estão associadas às produções alternativas e de contracultura.

A adoção da letra “x”, no final da palavra (*comix*, e não *comics*<sup>3</sup>), apresenta o viés transgressor do movimento que discorre e critica, de modo subversivo, os limites da linguagem, interações sociais e corporeidade, e ainda vincula categorias estéticas importantes na recepção, como o abjeto, grotesco, fetichismo e a escatologia,

---

<sup>1</sup> A obra *As aventuras de Glaucomix*, a partir desta primeira menção, será referida apenas como *Glaucomix*.

<sup>2</sup> O que é dominante, convencional e amplamente aceito pela maioria em uma cultura, sociedade ou mercado.

<sup>3</sup> Do inglês, “quadrinhos”.

elementos que integram o antikitsch<sup>4</sup>, que é a não negação da merda, pois, contraditoriamente, a “merda” é o que mais indica que o ser humano é humano. O antikitsch, nesse sentido, é a rejeição do kitsch, um conceito de Hermann Broch, utilizado por Milan Kundera, que remete à camuflagem da merda e dos elementos disformes e repulsivos que compõem a existência humana.

Glauco Mattoso afirma que o mote principal da sua obra é a merda, sem mascarar-la. Desse modo, o espanto surge como um elemento que choca, assusta e, eventualmente, causa repulsa, pois o kitsch encobre a merda, esconde o que verdadeiramente integra a vida, destacando as suas belezas, e, em contrapartida, ocultando as suas feiuras<sup>5</sup>. Nesse caso, o kitsch serve como um verniz que encobre a realidade; por outro lado, a exposição de mundo promovida por meio do antikitsch assusta e causa um efeito estético perturbador porque a merda traz à tona uma realidade que assombra.

Produzida logo após o fim do Regime Militar, *Glaucomix* constitui um objeto estético que desafia as convenções sociais, pois converte em poesia narrativa e visual os elementos esteticamente considerados desagradáveis e assombrosos que a normatização cultural dominante buscava silenciar e marginalizar. Dessa maneira, a obra utiliza o escracho como uma ferramenta de crítica e reflexões acerca das engrenagens de uma sociedade cada vez mais intolerante com os indivíduos marginalizados que, efetivamente, eram excluídos, não só da arte, mas da vida, em função de um deslocamento, ora estético, ora moralista, que ignorava a existência dessas pessoas e retirava delas as possibilidades de protagonismo nas obras artísticas.

O riso escatológico apresentado nesta pesquisa, enquanto categoria estética, provoca desconforto e funciona como um aparato crítico de contestação às normatizações estabelecidas<sup>6</sup>, contrariando os ditames que regulam as temáticas sensíveis como o preconceito e o julgamento arraigado à homossexualidade masculina, à contaminação pelo HIV, ao uso de drogas, aos fetiches, à submissão e à estigmatização direcionada aos indivíduos acometidos pelo vírus da AIDS.

Nesse sentido, este estudo tem como referência os autores que discorrem sobre o grotesco (Bakhtin, 2010; Bergson, 2001; Eco, 2007; e Kayser, 2013), o abjeto

---

<sup>4</sup> Caixeta (2016).

<sup>5</sup> Caixeta (2024).

<sup>6</sup> Minois (2003).

(Kristeva, 1982), a escatologia (Minois, 2003), as concepções relacionadas à intensidade estética (Baumgarten, 1993), o kitsch e o antikitsch (Kundera, 1988; Broch, 2014; e Caixeta, 2024) e os conceitos de “liso” e “polido” (Han, 2015). Esses teóricos possibilitam compreender as potencialidades do feio como elementos principais de uma experiência estética que ratifica a importância dos afetos extremos para implementar diferentes formas de elevar a percepção e a reflexão estética. Assim, este estudo pretende evidenciar a maneira como a experiência estética em *Glaucomix* atua na convergência entre prazer e repulsa, comichão e espanto, e beleza e repugnância como mecanismos artísticos que sintetizam as tensões políticas, culturais e sociais do país a partir da década de 1980 e que, simultaneamente, por meio de gestos intempestivos, convidam os leitores a pensar e repensar os limites práticos do sensível.

Desse modo, com base nos elementos estéticos<sup>7</sup> e epistemológicos presentes na obra, juntamente com a problemática ontológica em torno da AIDS, doença que promoveu o caos mundial entre as pessoas e condenou, implacável e moralmente, os indivíduos soropositivos, este estudo pretende responder à seguinte pergunta:

**De que maneira Glauco Mattoso e Marcatti destronam, por meio do escracho presente em *Glaucomix*, a estigmatização e a marginalização das pessoas acometidas pelo vírus da AIDS?**

Uma hipótese para o questionamento em tela considera a transformação dos corpos dissidentes e a associação da AIDS, de objetos de riso, escracho e deboche, a elementos de resignificação da condição ontológica, transpondo-os do lugar de uma suposta punição moral e de estigmatização à condição de validação e afirmação crítica, de modo que o “não-ser”, estabelecido inexoravelmente pela sociedade normativa ao longo dos anos, seja, tanto na realidade como na arte, convertida em potência de resistência.

*Glaucomix* é um objeto estético que será estudado, na presente dissertação, à luz da Epistemologia do Romance – teoria que tem como proposição, pensar complexidades estéticas, epistemológicas e hermenêuticas de obras de diversos

---

<sup>7</sup> Linguagem escatológica, elementos visuais e discursivos voltados ao grotesco, ao abjeto e à adoção da merda como referência criativa (estética antikitsch).

autores<sup>8</sup>, a fim, primeiramente, de compreender a sua engenharia, seus mecanismos de composição e seus gestos de intencionalidade, numa busca pelo eixo que compõe um agrupamento de determinado conjunto de obra, por exemplo. Tal campo teórico tem como ponto condutor os estudos da Estética, vinculados ao eixo epistemológico, o que, neste trabalho, assume papel central nas reflexões. Sobre a intencionalidade, na Epistemologia do Romance o conceito representa a relação entre o processo criativo e os parâmetros de racionalidade adotados na composição do objeto estético, isto é, são os critérios que definem os meios pelos quais o efeito estético pode ser alcançado pelo artista. A preocupação do criador, considerada sua intencionalidade, dirige-se aos possíveis efeitos que a forma final da obra pode provocar no leitor<sup>9</sup>. Nesse horizonte, as aproximações entre as habilidades sensíveis e racionais no gesto criativo remetem às capacidades que deveriam ser possuídas pelo artista, pois a sua capacitação artística, ou seja, o seu talento, deve estar ligado às suas faculdades cognitivas superiores, isto é, a junção entre o intelecto e a razão<sup>10</sup>.

À luz disso, a ER<sup>11</sup> possibilita a compreensão de *Glaucomix* como objeto de fruição estética e o reconhece como uma possibilidade cognitiva, dotado de saberes e elementos estéticos que se articulam entre si, isto é, o enredo, a arte, o discurso, os autores, o leitor e os contextos históricos, sociais e políticos que estruturam os eixos constitutivos da obra, que estão, efetivamente, envolvidos em um jogo. Quanto à fruição, ela é um fundamento da ER cuja funcionalidade está ligada ao gozo e ao ato de se alcançar um determinado deleite. A fruição, nessa perspectiva, mostra-se no deleitamento de uma forma após o efeito estético<sup>12</sup>.

Articulada na Estética, Hermenêutica e Epistemologia, a ER considera as obras artísticas um tipo de laboratório ontológico em que os valores, a existência e os sentidos não formam unicamente a representação do real, mas fontes epistemológicas de variados saberes. Dessa forma, vale citar a pergunta kantiana que norteia as intenções da ER: o que eu posso saber<sup>13</sup> por meio das seis narrativas de *Glaucomix*?

---

<sup>8</sup> Milan Kundera, Hermann Broch, Gabriel Garcia Márquez, Glauco Mattoso, Machado de Assis, Eliane Brum, entre outros. As pesquisas produzidas por meio da ER encontram-se no seguinte endereço eletrônico: <https://epistemologiadoromance.com/teses-e-dissertacoes/>.

<sup>9</sup> Cardoso (2021).

<sup>10</sup> Baumgarten (1993 *apud* Cardoso, 2021).

<sup>11</sup> A partir dessa menção, a Epistemologia do Romance será citada por meio de suas iniciais, ER.

<sup>12</sup> Silva (2021).

<sup>13</sup> Kant (2015).

O conhecimento, então, se efetiva a partir da observação de um leitor-pesquisador<sup>14</sup>, que é um sujeito cuja leitura está comprometida com a elaboração de conhecimentos, afinal a sua percepção extrapola os sistemas de fruição do leitor convencional. Logo, observa-se que o leitor que pesquisa tenta manter um distanciamento afetivo em relação ao objeto de estudo e busca direcionar a sua percepção aos vieses epistemológicos intrínsecos à obra analisada. No caso de *Glaucomix*, o leitor-pesquisador pode fatalmente ser impactado pelas narrativas escritas por GM e pela construção visual dos traços criados por Marcatti, no entanto, o enviesamento em relação à produção é um obstáculo para a sua pesquisa, pois é preciso desconfiar do óbvio e do natural, e buscar manter o maior distanciamento das possibilidades de fundir-se ao jogo elaborado pelo criador do objeto estético<sup>15</sup>.

Acerca dos conceitos apresentados, é possível afirmar que o leitor pesquisador é uma espécie de arqueólogo do texto que busca pistas fornecidas pelo escritor, capazes de permitir uma compreensão da obra como um conjunto dotado de um determinado eixo estético. À luz disso, o estudo epistemológico opera por meio de dois elementos cruciais: o leitor atento e a ideia de obra como um conjunto de textos em que características comuns podem ser encontradas, o que forma, desse modo, uma Estética<sup>16</sup>.

Sob essa ótica, alguns teóricos vislumbraram as diversas possibilidades de conhecimento nos objetos estéticos e desenvolveram amplos sistemas para alcançá-lo, pois constataram que o ser humano começa a perceber o mundo por meio de seu corpo, os seus sentidos acessam a subjetividade e, a partir dessas movimentações sensíveis, o indivíduo cria relações com as obras artísticas, surgindo o que a ER chama de efeito estético.

O efeito estético consiste no movimento inicial em que o leitor, envolvido no jogo orquestrado pelo artista, quando da elaboração dos sistemas que integram a sua obra, atravessa as escolhas formais, as configurações intencionais do objeto estético e a maneira pela qual dele se aproxima e a ele (cor)responde<sup>17</sup>. Por conseguinte, o efeito estético constitui a gênese da experiência estética, que sugere que os primeiros contatos que o leitor-pesquisador tenha com a obra são inevitavelmente afetivos e corporais, de modo que a percepção inicial é constitutiva da fruição, evitando o

---

<sup>14</sup> Barroso; Lelis (2019).

<sup>15</sup> Barroso; Lelis (2019,).

<sup>16</sup> Caixeta (2016).

<sup>17</sup> Soares (2019).

esgotamento das possibilidades interpretativas, transformando, assim, a sensação em reflexão.

Glauco Mattoso e Marcatti utilizam o gênero histórias em quadrinhos com o propósito mimético de emular uma realidade crível por meio de um eixo epistemológico<sup>18</sup>, esse eixo funciona como a ação principal que alcança validade epistemológica, pois é a partir dele que se estabelecem os parâmetros a serem seguidos na estruturação, leitura e interpretação de uma obra que visa à aquisição de conhecimentos. Sob esse prisma, o eixo epistemológico permite que a narrativa adquira corpo na proporção que é conduzida para um aprofundamento nas questões humanas mais complexas, e nesse território subjetivo, possibilitar espaço para inesgotáveis reflexões. Assim como é frequente em romances de formação, os diversos eventos são misturados, seguindo uma engenharia idealizada prévia e constantemente reconfigurada pelo artista, ou seja, a elaboração de uma obra é uma junção de elementos descontínuos em uma organicidade eventualmente revogada<sup>19</sup>.

Os criadores de *Glaucomix* envolvem o leitor em um jogo que não tem comprometimento com a realidade, ou seja, a ação de jogar é uma outra realidade, fechada em si mesma, na qual o jogo joga por si só<sup>20</sup>. Nessa perspectiva, nota-se que o jogo não é um comportamento ou fruto de um estado de ânimo fugaz; ele é o modo peculiar e próprio da existência do objeto estético e dos conhecimentos eventualmente entranhados em sua estrutura, cuja existência será verificada por meio da credibilidade.

A credibilidade é um conceito que surgiu na ER por meio das discussões acerca das possibilidades de haver conhecimento nas obras literárias e artísticas, especificamente nos romances e nos prováveis meios de validação desse possível conhecimento. Sendo um fenômeno originado de um objeto estético, o conhecimento construído na leitura de uma obra não pode ser validado por meio de metodologias científicas, abrindo uma brecha para a contestação do seu caráter epistemológico. Diante disso, a credibilidade se permite uma fusão com as grandes questões filosóficas que perpassam as teorias da literatura e as do conhecimento, que dizem respeito às possibilidades de conhecer a realidade. No entanto, embora a propensão de se aproximar de conceitos e áreas distintas do conhecimento possibilite os meios

---

<sup>18</sup> Barroso (2018 *apud* Paulino 2021).

<sup>19</sup> Lukács (*apud* Paulino, 2019).

<sup>20</sup> Gadamer (1997).

necessários para a construção epistemológica, é a credibilidade que vai validá-los e diferenciá-los de outros conhecimentos<sup>21</sup>.

No caso de *Glaucomix*, a credibilidade torna-se um elemento fundamental para que se compreenda como uma obra marcada por elementos grotescos, abjetos e pelo escraço pode produzir algum tipo de conhecimento. Nesse contexto, a arte não possui os mesmos critérios de validação empírica das ciências, o que faz com que a experiência estética exija do leitor-pesquisador uma maneira diferente de legitimação: a que emerge da coerência da obra, da organização dos mecanismos internos e da constância dos efeitos que ela é capaz de suscitar.

Na revista em quadrinhos de Mattoso e Marcatti, essa lógica se concretiza ainda mais, pois a linguagem, o deboche e o assombro gráfico instauram um conjunto estético que só pode ser compreendido por meio das regras que o próprio objeto estabelece no jogo que ele mesmo propõe. Sob essa ótica, a credibilidade não reside na verificação e validação científica, mas na potencialidade epistemológica que é revelada quando o leitor-pesquisador reconhece o riso debochado, o desprezível e o repugnante como parte integrante da racionalidade estética elaborada pelos artistas. *Glaucomix*, por meio da escatologia e suas categorias estéticas integrantes, oferece conhecimento, uma vez que é por meio dos elementos grotescos que o sensível se desestabiliza e a experiência estética revela o seu caráter cognitivo.

Partindo do pressuposto de que as obras apresentam as suas singularidades estéticas, hermenêuticas e epistemológicas, que prendem e envolvem o leitor-pesquisador em um jogo despretenso, a ER utiliza-se do método intitulado *serio ludere*, ou seja, de uma brincadeira séria<sup>22</sup> que configura um gesto epistemológico que procura transcender o texto, questionando o que pode efetivamente ser aprendido por meio de um determinado objeto estético. Essa metodologia permite que o leitor adentre as estruturas profundas da obra, desmontando-a em busca de regularidades e/ou princípios gerais em consonância com outros trabalhos que integram o conjunto de obra de um determinado autor<sup>23</sup>.

O *serio ludere* é um recurso metodológico de decomposição textual adotado pelo leitor-pesquisador para compreender o jogo desenvolvido pelo autor em busca de alguma evidência temática contida ou não na obra<sup>24</sup>, ou seja, quando o leitor-

---

<sup>21</sup> Soares (2019).

<sup>22</sup> Souza (2021).

<sup>23</sup> Barroso Filho (2003 *apud* Souza, 2021).

<sup>24</sup> Paulino (2019).



pesquisador reflete sobre a arte, a partir dos princípios da brincadeira séria, ele elege o desafio de jogar o jogo<sup>25</sup>.

Nesse processo metodológico, desenvolvido pelo Professor Doutor Wilton Barroso Filho (1954-2019), pesquisador dos departamentos de Literatura, Filosofia e Metafísica da Universidade de Brasília, o *serio ludere* é um empreendimento filosófico que busca os procedimentos formais, as regularidades e as possibilidades epistemológicas em relação à internalidade de um determinado objeto estético. O objetivo do *serio ludere* é decompor uma obra a fim de vislumbrar em sua internalidade um problema que possibilite ao texto um equilíbrio formal no que tange à narrativa, considerando, portanto, o papel dos agentes narrativos no avanço das histórias e os seus efeitos ontológicos nas vidas dos personagens, assim como os possíveis vetores responsáveis por dar às obras a sua credibilidade.

Mattoso e Marcatti, ao incorporarem elementos como a escatologia, o deboche e o grotesco em sua obra, elaboraram um efeito estético de assombro que convida o leitor-pesquisador a integrar um jogo no qual o mórbido e o escárnio funcionam como mecanismos epistemológicos que podem, ocasionalmente, fornecer uma vasta gama de conhecimentos. Dessa forma, o gesto investigativo se concentra na decomposição da obra, possibilitando o acesso às suas engrenagens, a fim de compreender como o conjunto visual-narrativo-simbólico de *Glaucomix* conduz uma crítica de base ontológica, estética, social e histórica, sobretudo no que concerne aos processos de marginalização e estigmatização embricados à epidemia da AIDS.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos: no primeiro, intitulado A estética escatológica nos underground comix, serão abordadas as maneiras pelas quais os elementos grotescos operam como mecanismos de subversão e resistência, extrapolando os limites da arte, da sensibilidade e da linguagem; no segundo, A insurgência estética de Glaucomix, serão apresentados os elementos estéticos do grotesco, da escatologia e do fetichismo, perpassando temas como corpo, marginalidade e existência ontológica, além da análise das seis histórias da revista; e, no terceiro, A negatividade e o grotesco como formas de pensar o humano em Glaucomix, a partir da narrativa *Anticorpo ou anticabeça?*, serão discutidos os conceitos de “liso” e “polido”, de Byung-Chul Han, em oposição à perspectiva escatológica do sujeito ontológico e epistemológico.

---

<sup>25</sup> Gadamer (1997).

## CAPÍTULO 1 – A ESTÉTICA ESCATOLÓGICA NOS UNDERGROUND COMIX

### 1.1 A marginalidade estética como meio de resistência política

A arte é uma expressão cultural utilizada, historicamente, para promover comunicação, subversão, contestação e protesto frente aos mais diversos contextos; ela é uma importante ferramenta de enfrentamento que acompanha a humanidade desde os seus primórdios, não apenas no aspecto crítico e transgressor, mas também como instrumento de fruição e deleite, afinal ela “é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente” (Fischer, 1987, p. 20).

Os modelos tradicionais de produção e recepção estética, fundamentados nos paradigmas da harmonia, beleza e sensibilidade normativa, têm encontrado nos componentes considerados “repulsivos” diferentes modos de refletir acerca dos padrões convencionais de elaboração artística e de ressignificar o convencionalismo, complementando os critérios normativos de valor e gosto. Desse modo, ingredientes de uma estética debochada e agressiva podem surgir para complementar os modelos normativos de outrora, gerando um riso escrachado em relação às constantes adversidades inerentes à condição humana, ou seja, “o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência” (Minois, 2003, p. 19). Não obstante, o riso também é um gesto social que faz parte do coletivo, pois ele

pode funcionar como um elemento aglutinador, reforçador identitário, como, por exemplo, a relação de duas torcidas organizadas de futebol. O riso, portanto, é um agente político por essência. O riso como fruto da sociedade é um fenômeno cultural, varia no tempo e no espaço. Um fato, uma ideia ou outra coisa qualquer pode causar riso em lugar e uma época. Portanto, para compreendê-lo, faz-se necessário colocá-lo na sociedade que o gerou (Gawryszewski, 2009, p.65).

Nessa perspectiva, os elementos de uma estética considerada desagradável surgem como uma contra-estética, isto é, uma maneira pela qual a arte adota uma nova engenharia, capaz de contrariar o público antes acostumado com uma recepção agradável e um efeito estético previsível. Sobre os novos rumos que a arte passou a seguir, Hegel afirma que “a arte não proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram” (Hegel, 2001, p. 35). O filósofo alemão, por reconhecer que a arte não era mais uma

expressão de um mundo espiritual e que não poderia ser compreendida por meio de perspectivas universais previsíveis (Vaccari, 2018), parece antever que outros recursos midiáticos, por meio de suas próprias composições estéticas, ganhariam certa notoriedade, sobretudo a partir do início do século XX, com o surgimento das vanguardas europeias (Vaccari, 2018).

Nesse sentido, as novas concepções estéticas consideradas repugnantes e/ou marginais<sup>26</sup> têm se ocupado de elementos até então considerados indignos de representação, mas integrantes de uma realidade que não pode ser ignorada. Assim, os indivíduos sujos e disformes, a supervalorização das imperfeições do corpo, os fetiches reprimidos, a violência gratuita, a submissão e as doenças surgem como estratégias estéticas e epistemológicas capazes de impactar a sensibilidade instituída ao longo da história. Mais do que isso, elas rompem com a expectativa de uma arte que produza, em sua essência, um universo idílico como busca de um ideal estético.

É possível observar, nessa perspectiva, que a arte não é uma simples possibilidade de entretenimento para o público, nem de expressão para o artista, pois, desde sua gênese, ela se apresenta como uma manifestação seriamente comprometida com a verdade (Hegel, 2001); e a verdade, assim como a realidade, não é constituída apenas pelo que é belo e harmônico, mas também por outros elementos que amiúde contrariam os conceitos de beleza, tais como as reações subjetivas diante do sofrimento, às injustiças e até mesmo aos corpos humanos que não se encontram em um padrão estético normativo.

Acerca do ponto de vista de Hegel (2001), observa-se que as manifestações artísticas comprometidas com a verdade podem não ser dotadas de perfeição, o que gera, dessa maneira, um ajuizamento estético, pois o desprovimento de beleza faz com que o feio receba uma conotação negativa. Sobre o exposto, Sodré e Paiva afirmam que

o feio (tradicionalmente identificado ao 'mau', assim como o belo era tido como 'bom'), por sua vez, não é um simples contrário do belo, porque também se constitui em um objeto ao qual se atribui uma qualidade estética positiva. Ou seja, se retiramos do belo um traço positivo que o constitui como tal (por ex. a proporção ou a harmonia), não produzimos automaticamente o feio. Esta última qualidade tem seu modo específico de ser, requer uma produção particular, que não é o puro negativo do belo (Sodré e Paiva, 2002, p. 19).

---

<sup>26</sup> Conforme fundamenta Abraham Moles (1975), uma estética do excesso e da facilidade perceptiva, organizada para produzir reconhecimento imediato e gratificação emocional rápida.

Uma vez que a arte passou a romper com os moldes tradicionais do passado, ela adotou, desde então, um modelo estético marginal, isto é, afastou-se da estilística agradável e conformativa com o mundo e permitiu um desdobramento que elegeu o feio em detrimento do belo (Sodré e Paiva, 2002). Essa nova perspectiva de criação chamou a atenção de quadrinistas estadunidenses que, em função da censura em seu país, decidiram utilizar a marginalidade estética como uma possibilidade de protesto e enfrentamento, criando, assim, os *underground comix*.

As histórias em quadrinhos norte-americanas, na primeira metade do século XX, lograram uma relativa liberdade em relação a outros meios de comunicação em massa, como o rádio e o cinema cujas operações eram regulamentadas oficialmente por órgãos estatais (Medeiros, 2015). Após a Segunda Guerra Mundial, a liberdade criativa das HQs<sup>27</sup>, por meio dos destaques e da visibilidade da juventude, gerou diversas preocupações de ordem comportamental e cultural, pois, mesmo com a adoção de códigos internos de fiscalização, acompanhados por psicólogos e pedagogos, a indústria dos quadrinhos não conseguiu implementar uma autorregulação definitiva, apesar das pressões sociais e políticas. Sobre o exposto, Franco afirma que

a história em quadrinhos (HQ), essa linguagem artística secular, já foi motivo de preconceito por parte de múltiplos setores da sociedade e da academia. O caso mais notório foi a cruzada contra as histórias em quadrinhos nos Estados Unidos, deflagrada pelo artigo *Horror in The Nursery*, publicado na revista *Collier* em 1948 e escrito pelo psicólogo Fredrick Wertham. Ele acreditava que as HQs eram perniciosas e nocivas à formação do caráter das crianças. Com o impacto de seu artigo, Wertham escreveu *Sedução dos Inocentes*, também contra os quadrinhos, o livro levou o senado norte-americano a obrigar os editores a criarem o “American Comics Code”, código que censurava deliberadamente muitas formas de quadrinhos e vigorou por muitos anos nos EUA. Essas ações de censura repercutiram em todo o mundo ocidental (Franco, 2009, p. 6).

Fredric Wertham, um declarado opositor das revistas em quadrinhos, defendia a tese de que o mau comportamento juvenil tinha origens na leitura das publicações quadrinísticas, assim como o contato midiático com outros recursos e manifestações culturais, de modo geral, influenciava negativamente o comportamento dos jovens (Polatto, 2023). A importância de Wertham para a temática era tão relevante que “fornecia uma explicação articulada e coerente do aumento do mau comportamento

---

<sup>27</sup> Histórias em Quadrinhos.

juvenil” (Gilbert, 1986, p.91), pois, de acordo com as suas ideias, as HQs desconstruíam os valores há muito tempo solidificados pela sociedade, tornando-se referências negativas à juventude (Polatto, 2023).

Devido às argumentações de Wertham e das pressões sociais, políticas e legislativas contra as revistas em quadrinhos, surgiu, em 1954, o *Comix Code Authority*<sup>28</sup> (CCA) que instituiu monitoramento e fiscalização severa às publicações, podendo impedir a veiculação de alguns títulos, em caso de desobediência dos roteiristas, desenhistas e editores. Em relação às proibições do CCA, o Quadro 1 apresenta os pontos polêmicos das abordagens e condutas consideradas criminosas.

**Quadro 1 – Os crimes e as apologias proibidas pelo CCA**

<b>CRIMES</b>
Os crimes nunca devem ser apresentados de forma que criem simpatia pelo criminoso, promovam desconfiança nas forças da Lei e da Justiça, ou inspirem outros a imitar os criminosos.
Cenas de violência excessiva são proibidas. Cenas de tortura brutal, uso excessivo e desnecessário de facas e armas de fogo, agonia física, crimes sangrentos e horrendos devem ser eliminados.
Criminosos não devem ser apresentados de forma glamourosa ou em posição que desperte desejo de imitação.
Policiais, juízes, autoridades governamentais e instituições respeitadas nunca devem ser apresentados de forma que gerem desrespeito à autoridade estabelecida.
Todas as cenas de horror, derramamento excessivo de sangue, crimes horrendos ou repulsivos, depravação, luxúria, sadismo e masoquismo não são permitidas.
Nenhuma revista em quadrinhos deve usar as palavras "horror" ou "terror" no título.
Todas as ilustrações sensacionalistas, repulsivas e horrendas devem ser eliminadas.
A inclusão de histórias tratando do mal deve ocorrer apenas quando o objetivo for ilustrar uma questão moral e, em nenhum caso, o mal deve ser apresentado de forma atraente ou que possa ferir a sensibilidade do leitor.
Em todos os casos, o bem deve triunfar sobre o mal e o criminoso deve ser punido por seus crimes.
Se o crime for retratado, deve ser mostrado como uma atividade sórdida e desagradável.
Cenas que envolvam, ou instrumentos associados a mortos-vivos, tortura, vampiros e vampirismo, ghouls, canibalismo e licantropia (transformações em lobisomem) são proibidos.

Fonte: *Comics Code Authority* (1954) *apud* Mair; Lee (2002, p.95. Tradução nossa).

<sup>28</sup> Autoridade do Código dos Quadrinhos.

Observa-se que os regimentos impostos pelo CCA correspondem a um rígido aparato de controle que perpassa os vieses moralizantes e normativos, restringe vocábulos específicos em alguns títulos e estabelece a supremacia do bem sobre o mal, de modo que as representações simbólicas de crimes e possíveis abordagens sobre a maldade e a intolerância presentes no mundo real sejam vislumbradas à luz de um alheamento e indiferença desprezíveis.

É importante destacar que além dos tópicos relacionados à exploração dos crimes e aos atos de violência, o CCA ainda apresenta uma outra lista que impõe restrições à linguagem e à moral nas publicações. O Quadro 2 expõe os demais elementos que instauraram mais censura às publicações da época.

**Quadro 2** – A linguagem e as condutas imorais proibidas pelo CCA

<b>LINGUAGEM E MORAL</b>
Palavrões, obscenidades, linguagem vulgar ou símbolos que tenham adquirido significados indesejáveis são proibidos.
Mulheres devem ser desenhadas de forma realista, sem exagero de quaisquer qualidades físicas.
Ilustrações sugestivas e posturas sensuais são inaceitáveis.
Nudez com propósito lascivo e posturas sensuais são proibidas na publicidade de qualquer produto; figuras vestidas nunca devem ser apresentadas de forma ofensiva ou contrária ao bom gosto ou à moral.
Nudez, em qualquer forma, é proibida, assim como exposição indecente ou exagerada do corpo.
Relações sexuais ilícitas não devem ser insinuadas nem retratadas. Cenas de estupro e “anormalidades sexuais” são inaceitáveis.
Perversão sexual ou qualquer menção a ela é terminantemente proibida.
Sedução e estupro nunca devem ser mostrados ou sugeridos.

Fonte: *Comics Code Authority* (1954) *apud* Mair; Lee (2002, p.97. Tradução nossa).

Dessa forma, surgiram, na década de 1970, os quadrinhos *underground* como uma reação à censura e às proibições estabelecidas pelo CCA, por meio de histórias destinadas ao público adulto, com a finalidade de enfrentar a opressão estabelecida pelo código, pois a única regra desse gênero subversivo de arte era não ter regra (Santos, 2012). As Figuras 1 e 2 mostram como era o selo do CCA e a maneira pela qual ele vinha estampado nas publicações. As editoras enviavam as suas histórias para o CCA, que verificava se os argumentos e as ilustrações estavam em

conformidade com as diretrizes impostas e, em caso de aprovação, o selo era impresso na capa, geralmente na parte superior direita, atestando que a publicação seguia os parâmetros estabelecidos pelo órgão de verificação e controle institucional.

**Figura 1** – Selo de aprovação do CCA



Fonte: Maxiverso: todos os universos reunidos<sup>29</sup> (2016).

**Figura 2** – Selo de aprovação do CCA na capa da revista *Daredevil*<sup>30</sup>



Fonte: Fandom<sup>31</sup> (2025).

<sup>29</sup> Disponível em: <https://maxiverso.com.br/blog/2016/09/11/censura-nas-hqs-o-codigo-dos-quadrinhos>. Acesso em: 02 jun. 2025.

<sup>30</sup> HAMMA, Larry; JANSON, Klaus. *Daredevil*. No. 193. New York: Marvel Comics Group, Dec. 1982.

<sup>31</sup> Disponível em: [https://marvel.fandom.com/wiki/Daredevil\\_Vol\\_1\\_193](https://marvel.fandom.com/wiki/Daredevil_Vol_1_193). Acesso em: 05 jun. 2025.

Os principais artistas dos *underground comix* norte-americanos são: Robert Crumb, Victor Moscoso, Richard Corben, Bill Griffith e Gilbert Sheldon. Eles foram responsáveis por inspirar os roteiristas, quadrinistas e editores brasileiros que, à época, acompanhavam as tendências artísticas dos EUA em relação às produções quadrinísticas e buscavam criar e adaptar, de acordo com os contextos políticos nacionais, influenciados e motivados pela Ditadura Militar (1964-1985), novas formas de subversão frente ao regime político em voga (Santos, 2012). Nesse sentido, Henfil, Carlos Zéfiro, Adão Iturrusgarai, Laerte, Glauco, Francisco Marcatti e Angeli ganharam notoriedade na produção dos quadrinhos *underground* nacionais, com traços escatológicos e narrativas esteticamente perturbadoras, sobretudo por utilizarem como elementos estéticos duas categorias consideradas desagradáveis à recepção normativa: o grotesco e o abjeto.

## 1.2 Do grotesco ao abjeto: os percursos da transgressão estética

Os *underground comix*, por meio do grotesco e do abjeto, têm como propósito primordial causar assombro, reflexões e, sobretudo, quebrar os paradigmas de um sistema artístico já consolidado, cuja beleza, harmonia e bem-estar eram elementos normativos necessários para uma recepção e fruição próximos dos ideais clássicos. Nesse sentido, as expectativas por um belo tradicional foram frustradas, pois os elementos considerados repulsivos passaram a ocupar o espaço artístico, e o efeito estético experimentado pelo público foi de espanto e estranhamento, afinal, o repugnante incomoda e tira o espectador de sua zona de conforto na apreciação dos objetos de arte.

Etimologicamente originado do italiano, o vocábulo *grotta* (grotesco) significa *gruta* ou *cova*. A palavra é associada às bizarras decorações encontradas por renascentistas, por volta de 1480, nas ruínas do palácio Domus-Aureas<sup>32</sup>, cuja decoração apresentava características grandiosas, extravagantes e desagradáveis (Ledo, 2019). Dessa forma, nota-se que o uso do verbete já apresentava uma conotação semântica negativa, com elementos de desconforto, sobretudo porque o termo era atribuído a figuras deformadas (Eco, 2007).

---

<sup>32</sup> Luxuoso palácio construído pelo imperador Nero, em Roma. Caracterizada pelo luxo de sua arquitetura, a obra simboliza a grandiosidade e a supremacia do Império Romano.



Enquanto categoria estética, o grotesco apresenta uma combinação entre o bizarro, o fantástico e o exagero que, afastando-se da realidade, assume uma posição cômica e assustadora. O resultado estético dessa justaposição de elementos causa fascínio e estranhamento, provocando nos indivíduos uma recepção que pode oscilar entre o desconforto e o riso. À luz dessa perspectiva, Kayser afirma que

na palavra **grotesco**, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo **angustiante** e **sinistro** em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas (Kayser, 2013, p. 20. Grifos nossos).

Portanto, observa-se que o grotesco, em sintonia com a arte, é uma ferramenta antiga, dotada da capacidade de provocar uma recepção negativa (angústia) e um efeito estético impactante (sinistro). Nesse viés, a categoria estética altera as dimensões simétricas naturais dos objetos para provocar uma surpresa e tirar os apreciadores de suas expectativas convencionais para lhes apresentar o novo, muitas vezes movido pelo assombro.

Sobre as caracterizações apresentadas por Kayser (2013), Umberto Eco amplia o conceito de grotesco ao afirmar que tal categoria estética é

aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (Eco, 2007, p. 18).

No âmbito visual dos quadrinhos *underground*, o grotesco pode ser vislumbrado por meio do exagero e da deformação corporal dos indivíduos, extrapolando, dessa forma, as proporções anatômicas de algumas partes do corpo humano; da presença de secreções e fluidos corporais, como fezes, sangue, sêmen, suor, esmegma e urina; de cenas explícitas de sexo, com fetichismos, submissão, práticas homoeróticas não normativas, repudiadas pela sociedade; violência física e simbólica; e a eventual aparição de personagens marginalizadas, como doentes, deficientes, mendigos, negros, idosos, bêbados, obesos, prostitutas, drogados etc.

As Figuras 3, 4 e 5, ilustrações produzidas por Angeli e Marcatti, mostram como os elementos grotescos são apresentados nas produções *underground* brasileiras, e como os artistas aliam o bizarro da retratação humana à surpresa do riso contido em suas narrativas.

Figura 3 – A dolorosa partida



Fonte: Angeli (1991, p. 30).

A tira do cartunista Angeli (1991) apresenta, por meio de uma linguagem aparente e inicialmente romântica, em um suposto momento de ruptura amorosa, uma inversão semântica que, aliada às imagens dos rostos muito próximos e de uma aparente aceitação da mulher em relação ao possível distanciamento do seu amado, atinge o ápice do grotesco em uma cena de esquartejamento. O afastamento da perspectiva, mostrando as roupas do indivíduo, sujas de sangue, e um cadáver no chão, partido ao meio, comprova que a estratégia do artista parece ter uma intenção: gerar um riso desconfortável e transgressor, atingindo, assim, uma recepção de crueldade e compaixão para com a vítima. A expressão facial do homem no último quadrinho, idêntica à do primeiro quadro, permite deduzir que não há nenhuma emoção por parte do assassino, o que faz com que o espanto do leitor seja ainda maior.

Assim, o último quadrinho apresenta um elemento surpresa, inusitado para o leitor que, com a quebra da expectativa frente à aparente despedida, surpreende-se impactado com o epílogo da narrativa. Nesse sentido, percebe-se que "(...) o repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco" (Kayser, 2013, p.159).

Desse modo, o grotesco contido na Figura 3

(...) às vezes se assemelha à sátira, mas seu distanciamento da ordem normal, cotidiana, e seus componentes de horror, estranheza e antinaturalidade, o aproximam mais do feio, do monstruoso, que exatamente do cômico. Enquanto o cômico desvaloriza não propriamente o real, mas sim uma aparência de realidade, o grotesco desvaloriza o real a partir de um mundo irreal, fantástico, estranho (Vázquez 1999, p.291).

Sob a ótica de Vázquez (1999), nota-se que apesar da presença dos elementos cômicos, a tirinha funde o horror ao riso e o riso ao horror, recursos típicos da estética do grotesco que, na Figura 3, engendram, ainda mais, o assombro e o estranhamento.

**Figura 4 – Corpo em decomposição**



Fonte: Marcatti (2001, p. 8).

A ilustração de Marcatti (2001) revela em si a essência do grotesco como agente estético, simbólico e narrativo presente nas publicações *underground*. O corpo humano, que se encontra em avançado estado de putrefação, repleto de decompositores, isto é, de larvas, bactérias e fungos, irrompe deliberadamente com quaisquer traços de beleza. O corpo sem vida de uma mulher nua, aparentemente abandonado e humilhado sobre uma cama, com a boca aberta, repleto de animais que se alimentam de sua carne morta, das secreções que escorrem de seu corpo e dos fluidos alojados em sua genitália e em partes da superfície da cama, ilustra a crueldade da existência e a efemeridade da vida. Nesse sentido, Bakhtin afirma que

“a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo” (Bakhtin, 2010, p. 277).

A representação da cena, narrada de modo detalhado por Frauzio, protagonista da história, ilustra a morte em seu estado substancial, sem suavização e/ou camuflagem. Ela é enaltecida, estetizada, retratada em seus pormenores mais repulsivos e desconfortáveis, sobretudo em relação ao discurso do personagem que menciona o som das asas das moscas, o voraz apetite das larvas e a umidade pútrida do quarto onde ela falecera (Marcatti, 2001). Esse jogo narrativo e visual opera como um intensificador dos sentidos, ampliando a experiência do grotesco no processo de recepção da arte. No caso da Figura 4, especula-se que o incômodo da imagem pode decorrer do fato de que ela reproduz o destino implacável de todos os seres vivos: o abandono, a doença, o sofrimento, a humilhação, a morte e a certeza de que o corpo humano será inexoravelmente devorado por todos os organismos decompositores presentes na natureza. Sobre o exposto, verifica-se que “o corpo grotesco é cósmico e universal” (Bakhtin, 2010, p. 278), pois ele representa a realidade por meio da arte (Hegel, 2001).

**Figura 5** – Características corporais exageradas



Fonte: Angeli (1991, p. 16).

A imagem apresenta o grotesco por meio do exagero das proporções físicas do personagem que adentra o recinto onde os demais estão, o que contraria o equilíbrio e a simetria do corpo humano. As distorções e o exagero contidos na ilustração de Angeli (1991) destoam dos modelos normativos de harmonia corporal exposta na arte clássica, pois os desenhos que usam essa estética, nas palavras de Bakhtin,



são imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa. A nova percepção histórica que a trespassa, confere-lhe um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento (Bakhtin, 2010, p. 22).

Assim, o exagero nas proporções do órgão fático, simulando um armamento bélico, como se fosse um tanque de guerra, além da conotação sexual, é transformado em um mecanismo simbólico que debocha do poder, da virilidade e da masculinidade exagerada que, de acordo com os traços dos ilustradores, aparenta uma evidente dinâmica de poder. O corpo humano exagerado, nesse sentido, é um pretexto para o escracho, pois a Figura 5 recorre ao politicamente incorreto em relação à nudez, aliado ao grotesco escatológico como ferramenta estética de desconstrução e deformação de um corpo. Acerca do ponto de vista de Bergson, é importante ressaltar que

por mais regular que seja uma fisionomia, seu equilíbrio nunca é absolutamente perfeito. A arte do caricaturista realiza desproporções e deformações que deveriam existir na natureza em estado de veleidade, mas que não puderam concretizar-se porque reprimidas por uma força melhor. Sua arte tem algo de diabólico, reergue o demônio que o anjo subjugara. Sem dúvida é uma arte que exagera. Para ser cômico, o exagero não pode aparecer como o objetivo, mas como um simples meio utilizado pelo desenhista para manifestar aos nossos olhos as contorções que ele vê preparar-se na natureza (Bergson 2001, p. 20).

Sob essa perspectiva, o grotesco, enquanto categoria estética, é uma potente possibilidade de transgressão e resistência ao *status quo*, pois ao distorcer os corpos, a arte rompe com a normatividade ontológica, transformando o repulsivo e o escatológico em mecanismos de críticas, resistência e renovação dos padrões estéticos e das perspectivas de mundo. Ou seja, essa normatividade que procura definir o que é e o que não é a respeito dos corpos, e do que pode e do que não pode, quando confrontada, abre espaço para outras formas sensíveis que podem ser (e serão) escancaradas esteticamente. O pensamento bergsoniano, nessa perspectiva, possibilita uma compreensão mais ampla em relação ao choque entre o grotesco e o abjeto, pois eles não criam ou recriam o repulsivo contido na doença, sujeira ou

sofrimento humano, por exemplo; essas categorias estéticas apenas realçam o que já existe no mundo e que, em função da normatividade social, é ignorado por ser desagradável aos sentidos e aos juízos de gosto e de valor.

Assim, verifica-se que o exagero corporal destoa do que aparentemente parecia ser algo normal e aceitável para a recepção, e mostra-se repleto de tensões, ou seja, o deboche e o escracho presentes nas obras exageradamente grotescas não são ingênuos porque eles expõem, criticam e denunciam a realidade tal qual ela é. Nesse sentido, percebe-se que os quadrinhos transgressores são, de acordo com Bergson (2001), uma “arte diabólica” que liberta os demônios reprimidos pela sociedade (os corpos dissidentes) e os lançam ao mundo de maneira visceral.

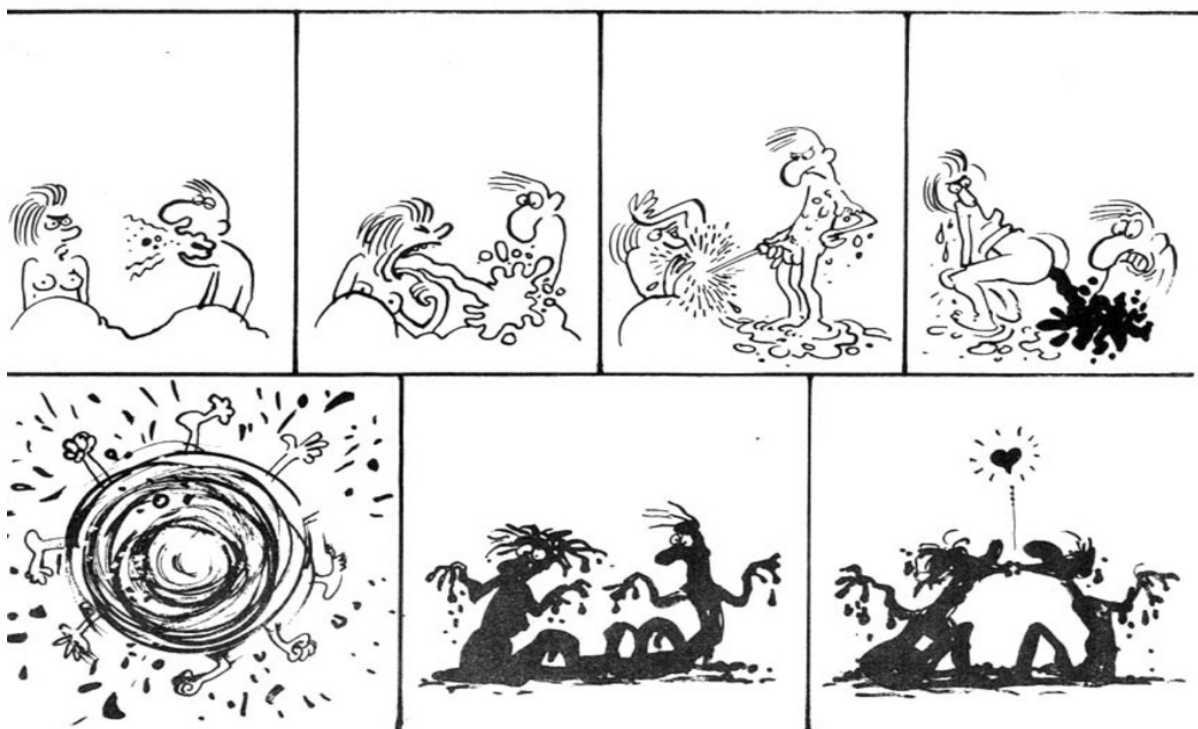
Em relação ao abjeto contido nos quadrinhos do submundo, a categoria estética funciona como um elemento de estranhamento que “aparece como um rito de imundície e de contaminação” (Kristeva, 1980, p. 14) que alguém rejeita, desde os próprios excrementos, que são asquerosos, nojentos e dotados de uma capacidade ímpar de produzir mal-estar (Kristeva, 1980 *apud* Rufino, 2021).

Nessa ótica, o abjeto é aquilo que o indivíduo rejeita em prol da manutenção da própria identidade, pois ele é repugnante e desestrutura os limiares da percepção, justamente por ser abissal e bizarramente perturbador. Ao contrário do grotesco, que exagera, deforma e causa um eventual riso, o abjeto é o conjunto de elementos que precisa ser afastado para que o sujeito não seja afetado de modo abrupto pelos seus efeitos colaterais, que perpassam o nojo e a repulsa.

Diante do exposto, percebe-se que os elementos abjetos são aqueles que provocam náuseas e estranhamento por impactarem as bases plausíveis e aceitáveis da recepção, uma vez que se mostram repulsivos e veementemente horrendos. No entanto, é preciso destacar que o abjeto não está restrito apenas ao que é considerado desagradável, pois ele confronta a ordem, a estabilidade e a coerência ontológica do sujeito, levando-o às fronteiras entre o eu e o outro, entre o corpo e aquilo que dele é expelido, negado e ignorado.

Desse modo, os quadrinhos *underground* elegeram o abjeto como uma possibilidade estética para alcançar os seus propósitos. As Figuras 6 e 7 apresentam imagens em que o abjeto foi utilizado para provocar um efeito estético desagradavelmente asqueroso e incômodo.

**Figura 6 – Abjeção amorosa**



Fonte: Laerte (1990, p. 21).

A Figura 6 apresenta uma discussão em que fica evidente, por meio das expressões faciais e corporais enfurecidas dos envolvidos, consideráveis cargas de estresse que culminaram na distribuição de vômito, urina, fezes e agressões físicas. O uso dos fluidos contidos na ilustração de Laerte (1990) dialoga com o repugnante produzido pelos corpos (Kristeva, 1980), reverencia o abjeto enquanto elemento de uma estética escatológica, presente na sexualidade do casal que, embora conflituosa, alcança uma apoteose feliz quando os personagens se reconciliam no último quadrinho, apesar das intempéries no relacionamento conjugal.

Acerca das abordagens de Laerte (1990), o abjeto é um recurso estético adotado pela cartunista com o propósito de causar repugnância e uma ferramenta capaz de promover um humor politicamente incorreto que confronta os padrões de higiene por meio dos excrementos inseridos na intimidade do casal assim como os tabus corporais que, mesmo negados, fazem parte daquilo que é humano.

Não obstante, é preciso levar em consideração a simbologia dos excrementos utilizados pelo homem e pela mulher no instante do conflito, pois eles são gradativos e promovem uma reflexão no penúltimo quadrinho, situação que sugere que o casal parece ter chegado a um instante de racionalidade e afastamento emocional para finalmente perceber as atrocidades que estavam fazendo um com o outro.

Apesar dos conflitos entre os personagens, o último quadro, com a figura de um coração no instante da reconciliação, após terem misturado insultos, excrementos e violência física ao absurdo do desrespeito e da luta corporal, apresenta a grande ironia da narrativa: a sobrevivência do desejo e do afeto frente aos desafios cotidianos que envolvem uma relação amorosa. Nesse sentido, nota-se que o feio elaborado por Laerte (1990) está concentrado nos excrementos humanos e na desestabilização da beleza, o que pode demonstrar mau gosto. Dessa maneira, “as manifestações do abjeto nos mais variados contextos recebem a designação de mau gosto, o que pode ser visto como um sintoma do papel subversivo dessa categoria estética” (Santos, 2014, p. 262).

Assim, o feio no jogo estético proposto por Laerte (1990) não se restringe apenas aos excrementos do casal, ele desestabiliza a ordem e a beleza que, no contexto da ilustração, pode ser considerado “mau gosto” (Santos, 2014). O feio na Figura 6, torna-se um parâmetro subversivo da estética abjeta, pois transfere o riso da obscenidade à crítica da normatividade cultural e social que visa higienizar a experiência humana.

Os elementos grotescos e abjetos contidos na Figura 6 não residem na materialidade escatológica, pois eles perturbam a ordem simbólica que sustenta o ideal de beleza. O desagradável, oriundo do mau gosto, funciona como um ponteiro crítico da categoria estética do abjeto, pois desloca o riso espantado de uma aparente e cotidiana cena obscena e violenta de um casal à uma crítica mais aprofundada à normatividade cultural que tenta julgar e domesticar a experiência humana.

Laerte (1990) insere o leitor em um espaço de tensão no qual o incômodo e o desconforto tornam-se condições efetivas para uma reflexão estética e social; afinal, por mais que a arte exista para imitar uma realidade (Aristóteles, 2017), alguns problemas sociais, como a violência contra a mulher e entre cônjuges, em uma relação familiar, chocam pelos níveis absurdos de crueldade e pela impunidade que ainda assusta a sociedade, fazendo com que crimes cada vez mais violentos no âmbito doméstico alcancem estatísticas cada vez mais preocupantes.

Ainda acerca do abjeto, a Figura 7, a seguir, mostra o drama e os sofrimentos de Jovinalva em uma situação constrangedora.



Figura 7 – Os sofrimentos de Jovinalva



Fonte: Marcatti (2014, p. 26).

Na Figura 7, o ato de alguém espremer o corpo de uma mulher, tentando extrair de seu interior alguma coisa que foi engolida, caracteriza uma ação aterradora,

equivalente ao seu aniquilamento físico e moral. O horror da narrativa está associado ao asqueroso, ao intestinal e ao podre, não obstante o sofrimento da personagem. Nessa perspectiva, o abjeto “não é a falta de limpeza ou de saúde, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras” (Kristeva, 1980, p. 12).

Além do personagem que recebe as secreções intestinais da moça, a ambientação em que a cena acontece é atingida por meio de fluidos corporais que sujaram o chão, enquanto o homem, enxarcado, porém extasiado, delicia-se com o gosto do conteúdo que fora expelido pelo ânus da garota. A substância pastosa existe na ilustração para provocar desconforto e repulsa, o que afeta, consideravelmente, a recepção do leitor, uma vez que o abjeto da ilustração é um “campo de um 'prazer' particular, cujo outro absoluto é o nojo” (Menninghaus, 2003, p. 7).

Os quadrinhos presentes na Figura 7 destacam o abjeto por meio da liberação da massa pastosa que é expelida à força do corpo de Jovinalva, e a simbologia estética da cena é justamente aquilo do qual a humanidade tenta, inutilmente, manter distância: o repulsivo. No entanto, é preciso destacar que há um outro elemento contido na ilustração que tem uma conotação tão macabra quanto a liberação da substância: a ação do homem em experimentar, comer a pasta intestinal e sentir um gosto que, para ele, é maravilhoso. Por conseguinte, nota-se que o ilustrador, mediante as suas intenções, promove novas formas de fruição e deleite, mesmo que desagradáveis. Nesse sentido,

o artista contemporâneo não está mais em busca da beleza da forma: ele está em busca de uma nova sensibilidade, que pode se afastar dos ideais estéticos da beleza. Mas ele quer provocar o observador a refletir sobre si mesmo e sobre seu papel no mundo. A arte contemporânea está voltada principalmente para as questões existenciais, para o fazer pensar (Bini, 2018, p. 61-62).

Sobre o pensamento de Bini (2018), é possível compreender que a exploração do abjeto em sua opulência subverte os preceitos estéticos e os limites da sensibilidade humana, deslocando o receptor a um território inóspito de espanto e assombro diante do objeto estético. A experiência estética proposta por Marcatti (2014) rompe com o tradicionalismo e oferece possibilidades de transgressão, proporcionando ao leitor a contemplação da fragilidade do corpo, incluindo os aspectos mais mórbidos da existência, além da degradação da matéria orgânica, como o adoecimento, a morte e a putrescência do organismo em relação à finitude da

vida. No caso da ilustração de Marcatti (2014), o corpo humano é retratado como uma máquina capaz de armazenar e expelir os alimentos de acordo com os desejos de outras pessoas, conforme exposto na narrativa de Jovinalva.

Em suma, o grotesco e o abjeto assumem o *status* de categorias que incomodam, problematizam e denunciam o convencionalismo estético e cultural, pois eles expõem as agruras e os infortúnios inerentes à condição humana, tornando-se, assim, dispositivos de subversão contra a normatividade cultural e social. É importante destacar que as possibilidades consideradas repulsivas, de acordo com os parâmetros estéticos e sociais estabelecidos, vêm à tona para revelar que a normatividade seleciona quais indivíduos podem ter a sua humanidade reconhecida e quem pode ser rejeitado por meio de uma categorização estética que frequentemente mantém os indivíduos em um abismo de invisibilidade e marginalidade.

### 1.3 A linguagem repulsiva nos underground comix

O grotesco e o abjeto são recursos de relevante importância para a elaboração dos argumentos e da arte dos *underground comix*, pois, aliados, eles produzem uma estética escatológica que, para Caixeta (2018, p. 3), é “a adjetivação dada à escrita a partir da ideia de excrementos”. Nesse contexto, a escatologia, por meio de uma linguagem repulsiva, produz o assombro e o riso em uma determinada obra artística, com o intuito de quebrar a normatividade, subverter a moralidade e romper com os paradigmas sociais.

As metáforas dos excrementos evocam uma linguagem agressiva que incomoda e ofende o leitor, pois os termos que remetem aos dejetos físicos, regiões excretoras e reprodutoras do corpo humano causam desconforto e repulsa no público. Desse modo, a conotação repulsiva exposta pela linguagem escatológica pode, eventualmente, ser tão repugnante quanto um corpo sem vida, afinal “tanto o dejetos como o cadáver me indicam aquilo que eu descarto permanentemente para viver. Esses humores, essa imundície, essa merda são aquilo que a vida suporta com muito custo e ao custo da morte” (Kristeva, 1988, p. 10).

Em contrapartida, a linguagem escatológica pode operar como um agente capaz de provocar um riso perturbador, utilizando-se da degradação do corpo em necessidades fisiológicas fundamentais, como comer, beber, urinar, suar, vomitar e ejacular. Nessa perspectiva, a escatologia linguística parte da manifestação do



grotesco físico, que utiliza um vocabulário de calão, de subversão e desconforto, logo, palavrões, apelidos pejorativos, ataques e críticas ao corpo ganham destaque, como é possível verificar na Figura 8.

Figura 8 – Geraldão



Fonte: Glauco (2003, p. 12).

A Figura 8 apresenta uma temática delicada, com traços repulsivos em sua elaboração gráfica e linguística, tanto na forma quanto no conteúdo. A concepção artística dos três personagens é exagerada, corroborando, assim, o viés transgressor e grotesco das ilustrações. É importante destacar que, na arte subversiva dos *comix*, os corpos são “disformes, monstruosos e horrendos, se considerados do ponto de vista da estética ‘clássica’, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa” (Bakhtin, 2010, p. 22).

A ilustração de Glauco (2003) apresenta um tipo de violência contra a mulher e uma acidez mórbida no escopo humorístico. A agressão verbal, ainda um tema muito discutido na contemporaneidade, apesar de sugerir, não assume uma postura de moralismo e/ou enfrentamento, porém o riso escatológico é estruturado por meio da inversão de expectativas, isto é, o rapaz que provoca os xingamentos e insultos obscenos tem a iminência de sofrer um ataque, ou físico ou verbal, quando a mulher questiona o seu parceiro acerca de sua postura frente ao ocorrido, todavia isso não acontece, e a expectativa é quebrada. A inércia do namorado torna-se moralmente feia e desprezível quando ele não vê problemas com a ação criminosa do agressor; essa (falta de) atitude, isto é, a maneira inesperada e repentina com que a narrativa termina, é justificada pelas palavras de Kayser (2013, p. 159): “o repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco”.

Sobre a estupefação da vítima, o seu questionamento ao buscar uma reação imediata do parceiro não é de aceitação, ou seja, ela não acolhe passivamente os insultos do homem, podendo, desse modo, “normalizar” o episódio do assédio, tal qual ainda acontece na realidade, no entanto, a quebra de expectativas ocorre no último quadrinho, quando, para o espanto do público, o parceiro, assim como o assediador, também não considera grave a ação desrespeitosa e as palavras agressivas que foram proferidas, o que possibilita deduzir que a passividade do namorado, de acordo com a tirinha de Glauco (2003), parece aprovar o discurso do malfeitor que agride verbalmente a mulher. Ela, nesse contexto, não é vista “como carente, fraca e frágil, qual uma criança, sozinha e desamparada” (Bakhtin, 2010, p. 124), pois ela tem uma concepção muito clara da ação criminoso da qual foi vítima, porém não obteve o apoio do seu companheiro e ficou, ao término da ilustração, sem nenhum tipo de suporte, absolutamente sozinha frente aos insultos recebidos gratuita e impunemente.

Os elementos de uma estética grotesca e abjeta presentes na ilustração publicada em *Geraldão*: humor ácido, violência, irreverência na abordagem homem-mulher, uso de palavrões no intuito de ofender e de reduzir a figura feminina a um corpo sexualizado, excessos nas expressões faciais, invalidação e desqualificação da mulher e deboche por meio de uma linguagem escatológica e agressiva. A Figura 9 também apresenta uma linguagem peculiar entre uma mãe e o seu filho.

Figura 9 – Os dramas de Claunério<sup>33</sup>



Fonte: Marcatti (2015, p. 24).

<sup>33</sup> Apesar da linguagem obscena, que revela as suas práticas masturbatórias durante o banho e alguns insultos para com o garoto, a mãe de Claunério ainda demonstra certa preocupação com a pontualidade do filho no ambiente escolar, com a sua alimentação e com o filho mais novo. Nesse sentido, o seu linguajar não anula sua postura de mãe, apesar dos elementos grotescos e abjetos contidos na fala.

A ilustração de Marcatti (2015) aborda o grotesco lar de Claunério, um local onde a vulgaridade linguística e a degradação das relações familiares parecem ser cotidianas. A elaboração visual do protagonista é excessiva nos traços faciais, desde a desproporção nos tamanhos das orelhas, olhos e nariz às expressões de desolação, pois a mãe tem para com o filho um tratamento repugnante que dialoga com o ideário dos quadrinhos subversivos, pois “o *underground* equivale à ‘marginalidade’, isto é, à abordagem de assuntos considerados antiéticos ou proibidos” (Iannone, 1994, p. 55), principalmente àqueles relacionados à masturbação da mãe de Claunério, na intimidade de seu banho.

Dessa forma, percebe-se que o elemento de maior teor escatológico na ilustração é fala da mãe do garoto quando ela anuncia ao filho que vai demorar, pois “é a hora da minha siririca” (Marcatti, 2015, p.14). A fala é repulsiva, pois não há vergonha ou constrangimentos ao abordar com o filho tamanha intimidade. Assim, verifica-se que a dinâmica linguística no lar do rapaz é bizarra. Acerca das falas da mãe do garoto, Silva (2011, p. 35) afirma que elas “seriam formas de lidar com um sistema de valores fechado, da mesma forma que se deu nas festas populares”.

O espanto verbal contido no diálogo entre mãe e filho é repleto de desrespeito e vulgaridade, ou seja, comportamentos que ilustram uma inversão de valores, pois, historicamente, a figura materna é associada à doçura, proteção e à delicadeza, e na Figura 9 ela abdica inicialmente o seu papel de referência, adotando uma linguagem abjeta que corrobora fortemente a estética escatológica, mesmo demonstrando preocupação nos instantes seguintes às suas respostas inesperadas.

Diante do exposto, observa-se que a inversão dos papéis sociais e familiares na casa de Claunério revela o grotesco e o abjeto atrelados no intuito de produzir um discurso em que o assombro se torna uma estratégia de reflexão acerca dos limites do sensível, das relações pessoais e do filtro linguístico que deveria existir na fala da mãe.

#### 1.4 A decadência do sensível: a escatologia como estética de ruptura

Como manifestações artísticas controversas e polêmicas, os quadrinhos escatológicos integram uma estilística visual e narrativa cuja gênese dialoga com as três definições de arte apresentadas por Pareyson:

As definições mais conhecidas de arte, recorrentes na história do pensamento, podem ser reduzidas a três: ora a arte é concebida como um **fazer**, ora como um **conhecer**, ora como um **expressar**. Essas diversas concepções, ora se contrapõem e se excluem uma às outras, ora, pelo contrário, aliam-se e se combinam de várias maneiras (Pareyson, 2001, p. 21, grifos nossos).

Desse modo, para o autor há uma fragmentação dos conceitos; e o primeiro deles, o **fazer**, envolve a idealização, produção e a concretização da obra; o **conhecer** implica os elementos intelectuais e a potencialidade crítica do objeto estético; e o **expressar** remete às capacidades comunicativas das experiências e sentimentos imbricados na obra de arte. Nesse sentido, para Pareyson (2001), a tríplice conceitual da arte não tende a estar estagnada, pois cada um dos itens conceituais pode ter uma dinâmica colaborativa e/ou conflituosa com o outro, a depender das intenções do artista.

Nesse tipo de HQ, as definições de arte apresentadas por Pareyson (2001) não formam uma extensão artística heterogênea, mas, inclusive, estabelecem uma integração em que cada uma delas opera de modo inovador, em que o efeito estético causa no espectador as mais variadas reações subjetivas e catárticas.

Nessa perspectiva, percebe-se que o **fazer** é baseado no princípio do “*faça você mesmo*” (Dumont, 2001), ou seja, a produção desse tipo de revista em quadrinhos é elaborada e produzida sem as restrições impostas pelas editoras, logo, os artistas criam de forma pessoal e autêntica as suas histórias, desafiando e contrariando os modelos já estabelecidos pelos grandes grupos editoriais.

O **conhecer** envolve os questionamentos acerca das normas que, por meio de críticas sociais e intelectuais, expunham as contradições sociais e sugeriam novas maneiras de compreender a realidade (Santos, 2014). Assim, ao abordar temas considerados transgressores, as histórias em quadrinhos incentivavam uma leitura crítica de mundo.

Sobre a expressividade visual e narrativa, o **expressar** é a comunicação impactante, repleta de subjetividade e visão alternativa de mundo (Dumont, 2001). Assim, a capacidade de expressão e questionamento dos quadrinhos *underground* promoveram o rompimento da estética normativa estabelecida.

Sob essa ótica, observa-se que a diagramação, os desenhos e os elementos discursivos presentes nas publicações *underground*, assim como acontece em outros gêneros artísticos similares, vai “ao encontro das necessidades do ser humano, na

medida em que utilizam fartamente um elemento de comunicação que esteve presente na história da humanidade, desde os primórdios: a imagem” (Vergueiro, 2014, p. 8).

Sobre o estilo dos traços, uso das cores, estrutura narrativa e elaboração dialógica dos quadrinhos alternativos, enquanto obras de arte, é pertinente destacar que a escatologia nas narrativas é uma peculiaridade do estilo *underground* que ampliou a noção de estética além da chamada “alta cultura” (erudita, acadêmica), possibilitando que o feio fosse repensado como uma legítima possibilidade de expressão (Shusterman, 1998).

De acordo com Caixeta, a estética

conduz aos primeiros passos da análise literária – em consequência, de outras artes – considerando aspectos que vão desde o processo inicial de relação com a arte, como o efeito estético, às etapas de fruição, interpretação e construção de conhecimento por meio do contato com questões provenientes da percepção sensível (Caixeta, 2019, p. 77).

À luz do exposto por Caixeta (2019), nota-se que a experiência artística é um processo multifacetado que nos convida a uma reflexão acerca dos contatos iniciais com uma determinada obra, literária ou quadrinística. Tal reflexão envolve, além do primeiro contato com o objeto estético, a fruição, a interpretação e construção de conhecimento (Caixeta, 2019).

A fruição, na perspectiva de Caixeta (2018), é o fenômeno experimentado quando do contato com a obra, isto é, o aproveitamento subjetivo em que as nuances estéticas são desfrutadas e absorvidas, o que pode proporcionar uma identificação pessoal e/ou sensações de encantamento com a obra apreciada. Após a fruição, surge a fase de interpretação, que contribui para a aquisição de um conhecimento mais aprofundado acerca do objeto, ampliando, assim, o entendimento e os processos sensíveis mobilizados pelo artista.

Quando se fala em quadrinhos *underground*, estamos falando de uma manifestação artística em que a estética é um elemento que ora pode espantar, ora pode maravilhar o leitor. Não obstante, o assombro mostra-se mais presente, pois a intensidade das imagens grotescas e abjetas provoca maior espanto e leva o público a uma espécie de paralisia em que há um certo tempo para que o processamento dos discursos aconteça de modo efetivo. Desse modo, é importante destacar as palavras de Baumgarten:



As sensações mais fortes são mais claras; portanto, mais poéticas que aquelas que são menos claras e fracas. Ora, as sensações que acompanham um afeto mais intenso são mais fortes que aquelas que acompanham um afeto menos intenso; logo, é um procedimento sumamente poético provocar afetos muito intensos. (...) Mas a representação confusa de uma coisa como sendo o que há de pior para nós provoca afetos muito intensos, Logo, é mais poético provocar afetos intensos que provocar afetos menos intensos (Baumgarten, 1993, p. 21).

Baumgarten (1993) evidencia que a intensidade subjetiva fortalece o efeito estético, pois as sensações mais intensas são aquelas que mais se aproximam do poético. O retorno ao filósofo que inaugura a Estética enquanto disciplina filosófica permite pensar a arte como uma instância que carrega em si sua própria verdade, ou seja, por possuir formas e regras próprias, a ideia de beleza nela presente não é uma mera categoria do objeto, mas uma potencialidade de um conhecimento proveniente da experiência. Pode-se inferir, inclusive, como a dissonância presente em formas estéticas marginais são parte do extremo exposto por meio da linguagem artística. O que, em Baumgarten (1993), pode ser inter-relacionado como um tipo de saber sensível sobre o corpo, cujo viés não é o harmônico, mas o perturbador, ainda que lúcido e racional.

Dessa forma, a escatologia dos *underground comix* busca provocar uma recepção intensa, que perpassa o riso, o desconforto e a repulsa, afinal, em seus escopos discursivos, as narrativas e as ilustrações possibilitam que a intensidade estética surja do assombro. Assim, quando em contato com uma HQ cujas páginas apresentam corpos disformes, homossexualidade entre garotos, morte, opressão e até a personificação de uma doença, até então, considerada mortal, o leitor experimenta um efeito estético desagradável, porém ele tem um contato poético em consonância com o pensamento baumgartiano: a intensidade dos afetos rejeitados pela normatividade é exposta, não obstante os juízos estéticos e/ou de gosto.

Diante do exposto, Herrero acrescenta: “o belo é o ordenado, o calculável, o que manifesta estrutura numérica, e é apreensível racionalmente; o feio é caótico, falta de harmonia, desordenado e irracional” (2008, p. 683). Nesse sentido, tanto o belo quanto o feio proporcionam um juízo de gosto que não é pautado no conhecimento racional, mas na experiência estética (Kant, 1995).

Ademais, verifica-se que o feio causa asco e, conseqüentemente, gera nojo no público, afinal, nas palavras de Lessing (2011, p. 271), “a feiura violenta a nossa visão,

contraria o nosso gosto pela ordem e pela harmonia e desperta repugnância sem levar em consideração a existência efetiva do objeto no qual nós a percebemos”, ou seja, o feio pode provocar um impacto sensorial desfavorável e chocar a percepção por ser bizarro.

Nessa ótica, nota-se que a repulsa sensorial apontada por Lessing (2011) pode ser compreendida por meio do que Baumgarten (1993) chamou de potência poética, uma vez que a intensidade do assombro se aproxima intimamente do poético. Assim, percebe-se que Kant (1995) corrobora o pensamento dos dois autores e o amplia, pois o feio, nesse contexto, não é apenas uma categoria que integra a estética, mas é uma ferramenta que a intensifica e a torna capaz de promover novos modos de reflexão crítica. Os quadrinhos *underground*, valendo-se das premissas de Baumgarten<sup>34</sup> (1993), Kant<sup>35</sup> (1995) e Lessing<sup>36</sup> (2011), utilizam o feio como elemento que se afasta da normatividade clássica de beleza e o torna um mecanismo de ruptura estética e de transgressão social e cultural. Mesmo tendo a ciência das complexidades filosóficas, é possível estabelecer um ponto de partida epistemológico para se refletir acerca dos aspectos que permitem a construção de sentidos por meio de saberes originados do não-dito e do repulsivo. Ou seja, entre a normatividade e a abertura estética para aquilo que corrompe o prazer desinteressado, reside a necessidade de construir, no espaço da arte, algo que fere a realidade a partir do impacto causado no juízo estético – ou, quiçá, na expectativa estética de algo harmônico e controlado. Mas vale lembrar: aquilo que é do terreno da sensação não pode ser dominado pela expectativa de um deleite sem conflito.

**Figura 10** – As reflexões existenciais de Rê Bordosa



Fonte: Angeli (2007, p. 29).

<sup>34</sup> Provoca efeitos intensos, que se aproximam do poético.

<sup>35</sup> Ativa a experiência estética por meio do desprazer.

<sup>36</sup> O feio e o repulsivo formam uma estética de ruptura ao violentar a recepção sensorial.

A Figura 10 apresenta muitas características estéticas dos quadrinhos subversivos, como a ambientação escura do local onde a personagem se encontra, o que pode gerar uma atmosfera de solidão, sendo iluminado apenas ao seu redor, como se a luz fosse uma espécie de consciência. Sobre o uso das cores, Goethe (*apud* Pedrosa, 2014) sugeriu que elas produzem alguns efeitos na percepção humana, afinal, como disse Bakhtin (2010, p. 139), “o valor biográfico pode organizar não só a narração sobre a vida do outro, mas também o vivenciamento da própria vida”. Assim, pode-se considerar o efeito estético provocado pelas reflexões de Rê Bordosa como a contemplação existencial do próprio leitor.

A Figura 11, também de Angeli, tenta tirar os personagens da solidão e os coloca em uma situação em que o marido, entediado, lê o seu jornal, e a esposa, visivelmente em busca de atenção e validação, tenta estabelecer, em vão, um diálogo.

Figura 11 – Uma história de amor



Fonte: Angeli (2007, p. 28).

A narrativa *underground* de Angeli (2007) apresenta uma estética considerada desagradável em relação às interações amorosas e conjugais. No aspecto visual, o

traço é disforme, corroborando, assim, a ausência de interesses em retratar personagens muito elaborados, afinal, o que ocorre na ilustração é o contrário: os personagens aparentam ser reais, inseguros, frustrados e irritados. Essa elaboração personalística pautada em traços comuns de seres humanos reais é um enfrentamento ao tradicionalismo estético, no entanto, o efeito causado no leitor pode até ser mais impactante se o modelo estilístico de concepção fosse o utilizado pela normatividade a qual os artistas subversivos e transgressores fizeram oposição<sup>37</sup>.

Os personagens desenhados por Angeli são caricatos, e essa escolha estética pode ser mais bem compreendida quando se observa o homem, com seus olhos escondidos atrás das lentes dos óculos grossos, com um semblante indiferente e alheio à presença da mulher; ela, insegura e carente, procurando ser vista pelo companheiro que prefere o jornal a ela. Na história, não há harmonia visual baseada nos moldes clássicos de beleza, mas uma imperfeição que abrange a forma e o conteúdo, itens fundamentais nas HQs escatológicas.

---

<sup>37</sup> A ilustração representa o modelo patriarcal em que geralmente o marido fica sentado no sofá, lendo os seus jornais ou livros, enquanto à esposa cabe o ofício de cuidar da casa e dos afazeres domésticos. A narrativa de Angeli (2007) mostra a mulher tentando tirar o homem de seu lugar de conforto historicamente garantido e encontra, por conseguinte, uma resistência que, por meio da grosseria, o mantém em sua zona de conforto e alheamento em relação à companheira e às suas inseguranças.

## CAPÍTULO 2 – A INSURGÊNCIA ESTÉTICA DE GLAUCOMIX

### 2.1 A contracultura e a estética escatológica de Glauco Mattoso

O Modernismo brasileiro apresenta algumas perspectivas ideológicas e estéticas em função das transformações artísticas, históricas, políticas e sociais às quais o Brasil e o mundo foram expostos. O surgimento da terceira geração do Modernismo brasileiro foi influenciado por eventos que perpassaram o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a dissolução do Estado Novo (1937-1945), a Guerra Fria (1947-1991), a construção e inauguração de Brasília (1960) e o Regime Militar (1964-1985) (Cândido, 2023).

A Ditadura Militar no Brasil foi um período de forte repressão e controle político, com inexorável censura, tirania, violência e centralização do poder na figura “suprema” do presidente (Carneiro, 2002). Foram anos conturbados, de muita tensão, sobretudo para os jornalistas, escritores, compositores, músicos e cantores que, obrigados a codificarem as suas produções transgressoras, criaram verdadeiros instrumentos históricos e artísticos de enfrentamento ao sistema opressor, dando à arte uma forte possibilidade de resistência à estrutura autoritária da época.

Muitos artistas, considerados subversivos ao sistema de governo, ora por estimularem a criticidade do público, ora por serem defensores da democracia, foram perseguidos, exilados, torturados e executados pelos militares de maneira implacável, pois havia a necessidade de controlar o conteúdo das obras e as diversas maneiras pelas quais as mensagens de subversão eram propagadas. Desse modo, as manifestações artísticas dotadas de potencialidades transgressoras, como a música, o teatro e o cinema, assim como diversos artigos publicados em jornais, revistas e livros, foram considerados objetos de constante vigilância e repressão. Nesse período, o instrumento mais ardiloso de controle e censura, o AI-5<sup>38</sup>, foi criado. Sobre esse Ato Institucional, Gabeira afirma que ele “foi um golpe dentro do golpe, um golpe de misericórdia na caricatura da democracia. Caímos, aí sim, na clandestinidade” (Gabeira, 1984, p. 119).

---

<sup>38</sup> Ato Institucional editado pelo presidente Costa e Silva, em 1968, foi o mais violento e intolerante da Ditadura Militar no Brasil. Ele deu plenos poderes aos militares, justificou torturas, execuções e desaparecimento de pessoas consideradas “terroristas e comunistas”, além de proibir reuniões e manifestações públicas (Motta, 2018).

Nesse cenário de evidente perseguição política e cerceamento dos direitos de expressão, surgiu, na década de 1970, a Poesia Marginal, uma manifestação literária independente, de enfrentamento e resistência contra a Ditadura Militar que governava o Brasil de forma cruel e intolerante. A produção dos textos marginais tinha nos fanzines e nos panfletos os principais veículos de disseminação do ideário subversivo que, elaborada por meio de uma linguagem coloquial e irreverente, possibilitava diálogos com os mais diversos nichos da sociedade. Como o material era produzido a partir de mimeógrafos, o movimento artístico também ficou conhecido por Geração Mimeógrafo. Sobre esse movimento literário de enfrentamento, Franco afirma que

no início da década de 1970 a literatura se viu forçada ou a elaborar intensa sensação de sufoco (“de esquitejamento”) que contaminava a atmosfera truculenta de então – tarefa que predominou na poesia, hoje chamada de “marginal” ou de “geração do mimeógrafo” – ou a narrar os impasses do escritor que não sabia decidir se era necessário escrever ou fazer política (Franco, 2003, p. 354).

Os poetas marginais eram contrários às formas até então consideradas tradicionais de publicação e distribuição dos textos, por isso eles propagavam a sua arte nas ruas, universidades e em bares, pois a intenção era alcançar um público desvinculado do tradicionalismo estético e engajado nas novas causas subversivas. Os artistas, assim como as suas obras, refletiam a ânsia pela liberdade e abordavam temas como a negação do autoritarismo, as críticas sociais e as novas possibilidades de (re)conquistar a liberdade de expressão por meio de uma estética considerada transgressora, pois “a poesia recupera o anedótico, o discursivo e o humor de 1922. Às vanguardas que propunham uma arte “limpa”, propõe-se agora uma arte “suja” com todas as impurezas estéticas” (Sant’anna, 1986, p. 165).

Os principais artistas que fizeram parte da Poesia Marginal são: Cacaso, Chacal, Paulo Leminski, Ana Cristina Cesar e Glauco Mattoso. A importância de cada um deles não está restrita apenas aos movimentos de enfrentamento ao regime ditatorial, mas na influência contracultural e alternativa que atingiu as gerações que vieram depois, pois eles quebraram o convencionalismo poético da época, estabelecendo novas possibilidades de compreender e produzir literatura no Brasil.

Os impactos provocados pelos escritores supracitados não estão restritos apenas ao enfrentamento do Regime Militar, mas, inclusive, às influências estéticas que marcaram os artistas no período pós-ditadura. Nesse sentido, Glauco Mattoso, em especial, com sua estética fescenina e provocadora, apresentou ao cenário

literário o fetichismo e a submissão, incluindo as suas contribuições para o desenvolvimento e a solidificação dos quadrinhos *underground* no Brasil, o que favoreceu, significadamente, a adoção de uma estética de enfrentamento, ou seja, novas possibilidades de ampliar ainda mais as formas de resistência cultural em um país cuja liberdade de expressão estava quase extirpada.

Glauco Mattoso é o heterônimo<sup>39</sup> criado pelo paulista Pedro José Ferreira da Silva (1951), cujo nome faz alusão ao glaucoma congênito, doença oftalmológica que o condicionou à perda gradual da visão, levando-o à cegueira total nos anos 1990. GM<sup>40</sup>, no contexto caótico provocado pela doença/cegueira de Pedro, desse modo, transcende o *status* de persona fictícia, personagem ou alter ego, e torna-se um elemento de fusão entre o escritor, ele mesmo, e a persona criativa responsável pela produção de uma quantidade considerável de obras, tanto em prosa quanto em verso.

Nesse sentido, a produção de Mattoso transita, além da literatura em prosa e em verso, pela poesia visual, produção musical e narrativas transgressoras que abordam diversos temas, como fetiches, submissão e homossexualidade (Caixeta, 2018). Declarada e assumidamente homossexual, GM apresenta forte submissão por meio de seus fetiches por pés masculinos, sujos e malcheirosos e por tendências sadomasoquistas. Em função dessas características, Mattoso se considera um poeta maldito, usa a literatura para tentar subverter o sistema por meio do deboche e do escracho e se declara um admirador inveterado de Gregório de Matos (1636-1696). Nessa perspectiva, Caixeta afirma que

a transgressão vai desde suas paródias de considerados autores e clássicos ao xingamento mais chulo da literatura, da política e do sistema. Fala de sexo “sujo” e sexualidade. Possui um conhecimento mnemônico digno de cátedra. É lexicógrafo e mantém um blog. Escreve compulsivamente. Seus textos têm a figura do “eu” como representação insistente de questões da condição humana, adotadas por ele como legítimas e necessárias de espaço para discussão. Dessa feita, a tortura, o trote e o *bullying*, todos ocupantes de um mesmo terreno de humilhação e sofrimento, são trazidos em seus textos das mais diversas formas, cuja ironia se sustenta por um discurso oportunista e politicamente incorreto, propondo-se em favor de tais práticas, contudo, fomentando-as para conscientização de uma sociedade que se mostra cada vez mais cruel (Caixeta, 2018, p. 23).

---

<sup>39</sup> Caixeta (2024), pesquisadora de Glauco Mattoso, designa o nome adotado pelo artista como um heterônimo.

<sup>40</sup> A partir desta menção, o nome de Glauco Mattoso será substituído por GM.

Em GM, há uma ironia que, por via de uma linguagem politicamente incorreta, ora grotesca, ora abjeta, utiliza a humilhação e o riso como elementos de crítica, promovendo, assim, reflexões acerca de uma sociedade indiferente e alheia à violência que tantas vezes não parece ser combatida por ela. Um exemplo da humilhação como categoria estética de crítica, pode ser observado pelo prazer obtido por meio da dor que, nas palavras de Caixeta (2018), é

a forma mais escancarada de incomodar o leitor quanto às questões do não-dito, que representam um desumanismo sórdido, velado, ignorado, daqueles que agem em prol do próprio prazer, destituindo as vontades e o prazer do outro. Acima de tudo, Mattoso é um denunciador, que não tem medo das palavras nem do peso que elas trazem consigo (Caixeta, 2018, p. 23).

Se o temor em relação às palavras não existe e se as denúncias e as críticas devem ser feitas, GM também não tem medo de lidar com o poder da linguagem escatológica, como é possível verificar no Soneto 1002:

#### **SONETO 1002<sup>41</sup>**

O grupo SATANAZI me contata:  
"Você, seu cego escroto, vai ver só!  
Na nossa mão você vai ser, sem dó,  
tratado abaixo até de vira-lata!"

Alguns dias depois daquela data,  
refém sou feito e estou num cafundó.  
Ali mal chego e logo lambo o pó  
da bota de quem, rindo, me maltrata.

Me fazem comer merda e beber mijo.  
Estupram-me na boca e nela escarram.  
De todos provo e sinto o pinto rijo.

Amostra foi, mas basta pra que varram  
meu resto de amor-próprio, e me corrijo:  
na rua já não xingo se me esbarram.

Dessa maneira, verifica-se que o Soneto 1002, de GM, apresenta, de maneira contundente, os elementos escatológicos, grotescos e abjetos que permeiam o seu conjunto de obra, demonstrando como a sua intencionalidade estética afeta a normatividade social e moral. Nessa perspectiva, em relação à forma, ela é a mesma

---

<sup>41</sup> Disponível em: [blocosonline.com.br/literatura/prosa/colunistas/glauco/gm05/glmatto050501.htm](http://blocosonline.com.br/literatura/prosa/colunistas/glauco/gm05/glmatto050501.htm). Acesso em: 07 jul. 2025.



dos sonetos petrarquianos<sup>42</sup> (Buarque, 2015), porém o conteúdo revela a degradação do sujeito que, submisso e humilhado, alcança níveis perturbadores de brutalidade sexual, coprofagia e descaracterização do sujeito enquanto ser humano.

A estilística contida no conjunto de obra de GM traz à discussão diversas relações de poder em que fezes e urina são simbologias de sofrimento e um incentivo à humilhação, pois, nesse contexto, a estética se torna uma espécie de espelho para que o grotesco e o abjeto sejam refletidos a fim de desestabilizar o leitor, provocando, desse modo, repulsa e desconforto.

Ao tocar eixos delicados da fragilidade humana, tanto no aspecto físico quanto moral, por meio de um discurso poético irônico e assombroso, GM almeja expor a fragilidade dos indivíduos quando inseridos em situações de crueldade e deterioração existencial, assim como desordenar o tradicionalismo acerca das coisas que podem ou não ser aceitáveis em um contexto de interação social. Diante do exposto, a submissão do eu-literário atinge o apogeu de autoabandono quando ele parece não se importar mais com as agressões físicas, o que caracteriza a anulação de sua dignidade e a normalização da violência sofrida, o que, eventualmente, pode ser uma alegoria da aceitação pacífica da opressão, sem nenhum tipo de resistência.

Em suma, GM promove o rompimento estético<sup>43</sup>, cuja substância transgressora reside na escatologia, no grotesco e no abjeto, juntamente com a displicência em relação às convenções sociais e morais, adotando, de modo intencional e debochado, a violência, a submissão e o rebaixamento humano como instrumentos de crítica. Sobre a estética glaucomattosiana<sup>44</sup>, é importante ressaltar que

é nessa atmosfera que surgem a poesia concreta e a prosa caótica de Glauco Mattoso, seus palavrões, sua boca suja, sua língua podre, sua linguagem de mictório, sua linguagem de grafites de banheiro, sua pobre folha poética enviada para amigos, uma folha datilografada ou grafitada com o datilógrafo, o datilograffiti, um jornal de uma folha dobrada em quatro partes, um jornal dobrável, um jornal do Brasil, o Jornal Dobrabil (Mattoso, 2001 *apud* Júnior, 2013, p.237).

Acerca do exposto, como um artista que denuncia e critica, GM não se amedronta com o peso de suas palavras, pois elas são o seu instrumento de rebeldia e subversão frente às intempéries sociais enfrentadas pela sociedade em meio às

---

<sup>42</sup> Soneto cujos versos estão distribuídos em dois quartetos e dois tercetos.

<sup>43</sup> Iniciado com a poesia marginal dos anos 1970.

<sup>44</sup> Termo cunhado por Caixeta (2013).

potentes e inexoráveis relações de poder. Dessa forma, a estética adotada pelo poeta e prosador tem intenções claras de causar espanto, desconforto, riso e deboche como instrumentos de destronamento do *status quo*.

## 2.2 Os trajetos escatológicos de Glaucomix

A revista em quadrinhos *As aventuras de Glaucomix*<sup>45</sup>, de Glauco Mattoso e Marcatti, é uma adaptação do livro *Manual do Podólatra Amador*, escrito por Mattoso em 1986. A ideia de adaptar a obra original e publicar *Glaucomix* surgiu na segunda metade da década de 1980, quando os dois artistas colaboraram juntos na revista *Chiclete com Banana*<sup>46</sup>, ao lado do cartunista Angeli<sup>47</sup>, e de outros nomes dos quadrinhos *underground* brasileiros, como Glauco<sup>48</sup> e Laerte<sup>49</sup>.

*Glaucomix* discorre e critica, sarcasticamente, acerca dos limites da linguagem, dos comportamentos, das interações sociais e da corporeidade, e ainda vincula categorias estéticas importantes na recepção, como o abjeto, o grotesco, o fetichismo e a escatologia, que são elementos da estética antikitsch, a não negação da merda, pois “contraditoriamente, a 'merda' é o que mais indica que o ser humano é humano” (Caixeta, 2024, p. 208), e por conseguinte GM afirma que a substância primordial de sua obra é a merda enquanto categoria estética (idem).

O argumentista/roteirista de *Glaucomix*, Glauco Mattoso, é um dos escritores mais polêmicos e controversos da literatura brasileira contemporânea, pois o seu conjunto de obra<sup>50</sup>, originado do assombro enquanto categoria estética, desafia os protocolos literários convencionais ao abordar temas como a contracultura, submissão, fetichismo, marginalidade e transgressão social por meio de um discurso irreverente, que ora alcança tons acadêmicos, como na obra *O que é tortura*<sup>51</sup>, ora

---

<sup>45</sup> Título das duas primeiras edições da revista (1990 e 2017). A terceira edição, alusiva aos 35 anos do lançamento, é chamada apenas de *Glaucomix* (2025).

<sup>46</sup> Uma das mais populares revistas do movimento *underground* brasileiro, ao lado de *Geraldão* (Glauco) e *Piratas do Tietê* (Laerte). Foi lançada em 1985 e interrompida em 1990. A linha principal lançou 24 edições e deu origem a diversas coletâneas (antologias) e vários especiais. *Chiclete com Banana* apresentava um mix de histórias do próprio criador da obra (Angeli), além de Glauco, Laerte, Marcatti e diversos textos escritos por Glauco Mattoso.

<sup>47</sup> Criador de personagens icônicos dos quadrinhos *underground* nacionais, como Rê Bordosa, Bob Cuspe, Mara Tara, Bibelô e muitos outros.

<sup>48</sup> Criador da revista *Geraldão*.

<sup>49</sup> Criadora de *Piratas do Tietê*.

<sup>50</sup> Termo oriundo da Epistemologia do Romance, que remete a todas as obras produzidas por um determinado autor (Santana, 2019).

<sup>51</sup> Publicada em 1986, pela Editora Brasiliense.

alcança erudição poética, como em sua vasta produção de sonetos. Sobre as técnicas exigidas para a produção desse gênero poético, Caixeta (2024, p. 140) afirma que “o soneto é fruto de um processo dinâmico, em que a relação com as formas precisa ser respeitada e o conhecimento da técnica é imprescindível para que ele aconteça”.

Os eixos estéticos presentes na literatura de GM têm como pretexto o riso da própria doença, que o acompanhou por longos anos, e a cegueira que deu ao escritor uma nova realidade. Sob essa perspectiva, em seu conjunto de obra, seja em prosa, seja em verso, a cegueira é uma metáfora sarcástica que ilustra e traz à tona a marginalização e a invisibilidade social, além de gerar reflexões sobre a sexualidade, identidade e o papel social da literatura na sociedade contemporânea.

Sobre a obra glaucomattosiana, desde a sua concepção, era comum a adoção de uma estética direcionada à experimentação formal e à abordagem de temáticas consideradas absurdas e assustadoras para a época em que os textos foram produzidos, como a homossexualidade masculina, o fetichismo por pés sujos, o sadomasoquismo e a evocação de uma cultura alternativa que tinha os esquecidos e excluídos da sociedade como elementos diegéticos promovidos a protagonistas dos enredos e das reflexões oriundas do texto literário. A estilística mordaz e jocosa presente nas obras de GM tem inspiração na poesia de Gregório de Matos, expoente máximo do Seiscentismo brasileiro que, além de produzir poemas religiosos, líricos e satíricos, ainda disseminava em sua produção barroca diversos textos eróticos, considerados deploráveis, que perpassavam escandalosamente as distintas camadas da sociedade colonial brasileira<sup>52</sup> do século XVII (Coutinho, 2023).

Marcatti (1962), o ilustrador responsável pelo visual *noir*<sup>53</sup> de *Glaucomix*, notabiliza-se por imprimir nos quadrinhos *underground* brasileiros uma estética fortemente escandalosa e provocadora. Conhecido por seu estilo assumidamente escatológico, ele tem usado os seus personagens em produções independentes, como aparato artístico de crítica social e denúncias relacionadas ao comportamento da sociedade brasileira em meio a tantas agruras políticas, econômicas, culturais e humanitárias. Ele é o fundador e proprietário da Pressa, editora independente pela qual publicou suas obras mais conhecidas: *Frauzio*, *Lasca de Quirica*, *Josielder*,

---

<sup>52</sup> O estilo ácido e corrosivo de Matos deu a ele a conhecida alcunha de Boca do Inferno ou Boca de Brasa (Coutinho, 2023).

<sup>53</sup> Termo originado do cinema francês, que evoca enredos e imagens sombrias, com personagens moral e eticamente ambíguos que, inseridos nas ambientações mais obscuras da experiência humana, apresentam seus dramas, angústias e desassossegos (Augusti, 2013).

*Visões de Claudécio* e muitas outras. A produção de Marcatti, definida ironicamente pelo próprio artista como “quadrinhos de gosto duvidoso<sup>54</sup>”, transita entre as várias contradições existenciais da humanidade, as dinâmicas referentes à marginalidade das grandes metrópoles e o alheamento que permeia o cotidiano das pessoas invisibilizadas e silenciadas pela sociedade e que habitam espaços urbanos marcados pela desordem social e pela marginalização.

Sobre o estilo ácido de suas obras, Marcatti discorre<sup>55</sup>:

Sou “filho” da contracultura. Meu objetivo sempre foi provocar e questionar, e o humor é a mais poderosa forma de criar desconforto. A primeira vez que alguém usou a palavra “escatológico” para descrever meu trabalho, fui buscar seu significado no dicionário. Fiquei fascinado pelo fato de ter duas definições tão diferentes. Abordar excrementos etc. é a parte divertida. Mas a segunda definição, que trata do estudo do fim do mundo sob o aspecto bíblico, me deixou mais inspirado. Com toda a inteligência e sabedoria que o bicho-homem tem, é um desperdício de neurônios passar a vida discutindo e especulando sobre o fim de sua própria espécie. Do ponto de vista individual, a morte é um tema importante, mas o fim da espécie me soa como ameaça vazia de um poder inócuo. É hilário, pueril e inspirador (Marcatti, 2018).

*Glaucomix* chegou às bancas em 1990, em um contexto de reelaboração política e de reconstrução social no Brasil. Sob esse viés histórico, a publicação, dotada dos eixos estéticos presentes nas obras de GM e de Marcatti, aborda, com muito deboche e rebeldia, temas sensíveis à época, como a constante violência nas escolas, o fetichismo, a opressão policial, o sadomasoquismo, a homossexualidade, a coprofagia e a estigmatização do corpo soropositivo em consequência da AIDS, assim como o pavor e a discriminação que pairavam sobre a doença.

A obra aborda, ao longo de seis histórias independentes, não lineares, as aventuras e desventuras do protagonista, GM, em cenários repletos de excitação e fetichismo sexual, pois os elementos que tanto fascinam o heterônimo de Pedro José encontram-se presentes nas narrativas, isto é, a podolatria, homossexualidade e a frequente e intensa submissão em que ele, Mattoso, lambe sapatos, tênis e coturnos sujos e fétidos, além de limpar, com a boca, o esmegma e os resquícios de urina

---

<sup>54</sup> Slogan presente no site do próprio artista, em que ele divulga e comercializa as suas produções quadrinísticas (<http://www.marcatti.com.br>). Ele também usa o seu perfil pessoal no Instagram para comercializar os seus trabalhos (@marcatti\_hq).

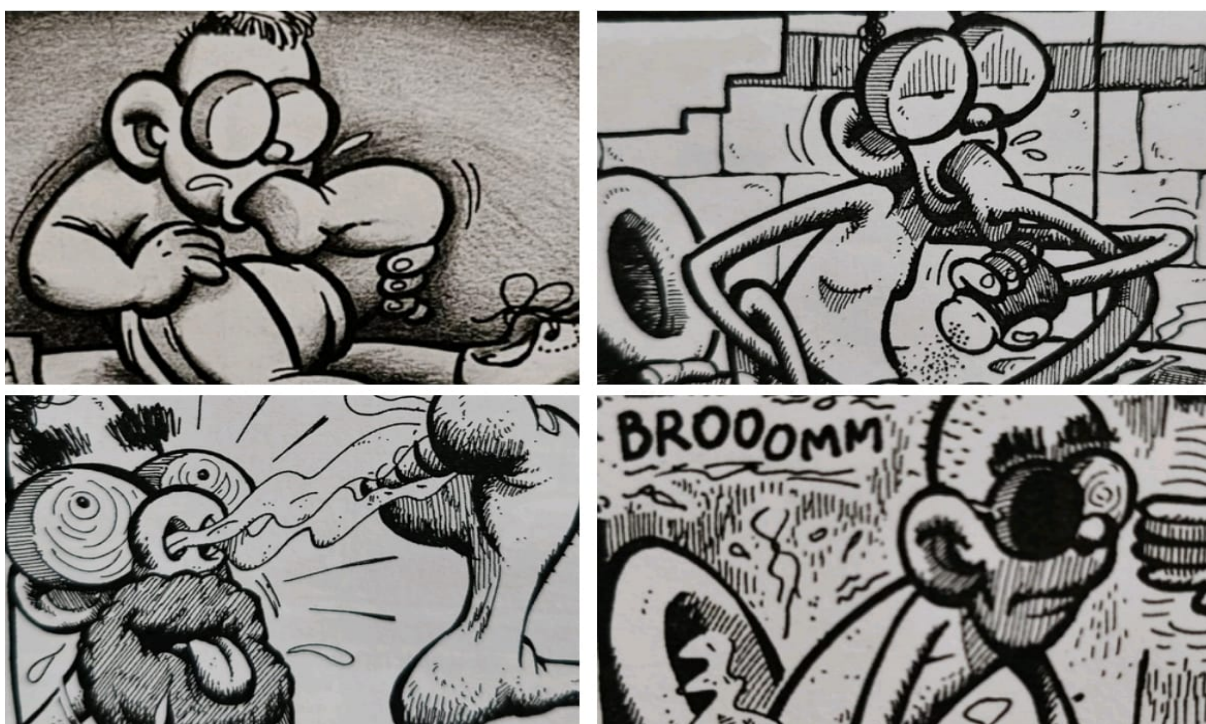
<sup>55</sup> A íntegra da entrevista encontra-se no site especializado em cultura pop e conteúdo nerd, *Scream & Yell*. Disponível em: <https://screamyell.com.br/site/2018/01/19/entrevista-marcatti/>. Acesso em: 12 jun. 2025.

presentes nos órgãos genitais de seus eventuais parceiros. É importante ressaltar que o mau cheiro presente nos pés e nas partes íntimas dos homens com os quais ele se relaciona são itens de evidente entusiasmo para o podólatra, desde que sejam repulsivos e repugnantes.

O roteiro e a arte foram muito criteriosos na representação física de GM, pois é possível acompanhar gradualmente o seu envelhecimento no decorrer das histórias. Assim, o protagonista do prólogo que antecede *Inimiguinhos de Infância*, a primeira narrativa, é uma criança, enquanto o GM da última aventura, *Anticorpo ou Anticabeça?*, é um homem em idade mais avançada, já glaucomatoso e totalmente calvo. As demais histórias seguem o fluxo temporal ontológico, ou seja, elas mostram a evolução de GM ao longo de sua existência, perpassando a infância, a adolescência e a vida adulta (Figura 12).

Não obstante a passagem do tempo, GM, o roteirista, mostra a evolução e o amadurecimento psicológico de seu personagem à medida que as narrativas avançam. Desse modo, é possível distinguir, por exemplo, a postura do protagonista na história *Treta no trote*, em que a sua homossexualidade é velada, e em *O dia da caça*, narrativa na qual GM se anuncia publicamente em busca de experiências mais ousadas e sádicas em relação às suas fantasias sexuais.

**Figura 12** – A passagem do tempo



Fonte: Montagem de imagens produzida pelo pesquisador (2025) a partir de Mattoso; Marcatti (1990, p. 10, 14, 24, 41).

As ilustrações de Marcatti, aliadas ao roteiro ágil de GM, dão às histórias um ritmo narrativo fluido, em que é possível vislumbrar uma verdadeira comunhão entre o texto verbal e o não verbal. As expressões faciais dos personagens, exageradas em algumas situações de grande excitação sexual, vergonha, medo e dor, aliadas ao tom sombrio dos cenários, criam uma aura melancólica, porém, escrachada, nas páginas de *Glaucomix*. O narrador da HQ, assim como acontece no *Manual do podolatra amador*, é específico e debochado em seus relatos, o que corrobora o estilo escatológico presente nas páginas da publicação quadrinística, tanto no aspecto verbal quanto no imagético.

Para realçar a doença oftalmológica de GM, Marcatti o desenhou com uma espécie de óculos “fundo de garrafa” desde a primeira infância, e a excitação do jovem fetichista é retratada como se ele estivesse em um transe profundo, um tipo de contemplação quase divina nas cenas em que ele se mostra fascinado com alguns episódios de homossexualidade, submissão e podolatria. Adotando o grotesco na elaboração física dos personagens, o exagero nos traços de Marcatti retoma os ideais do assombro, sobretudo porque impacta e espanta o leitor em seus processos de recepção estética (Silva, 1994).

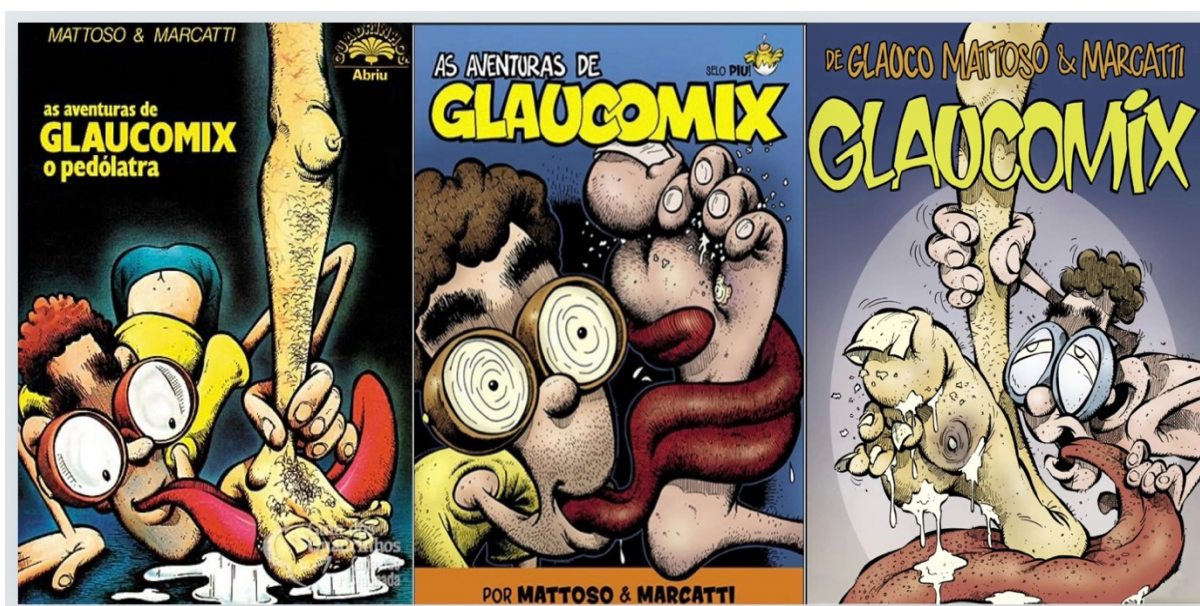
A colaboração artística de GM e Marcatti em *Glaucomix* é marcada pela crítica ácida e pelo deboche oriundo da observação e da retratação dos comportamentos grotescos, abjetos e repulsivos do ser humano. A HQ traz o impacto na forma e nos conteúdos biográficos contidos no *Manual* e, com a arte quase cinematográfica de Marcatti, evoca uma ambientação enigmática, por meio do estilo preto e branco, e apresenta ao universo dos quadrinhos brasileiros uma atmosfera repleta de humor ácido, críticas sociais, comportamentais e políticas.

A obra também explorou, escrachou e desconstruiu os medos e os tabus da época, como as questões concernentes aos comportamentos imprudentes dos jovens, ao uso desenfreado de drogas e bebidas alcoólicas, à homossexualidade que, à época, era alvo do julgamento moral, e à AIDS, doença cujo medo destilou uma onda de preconceitos e estigmatização dos indivíduos infectados pelo vírus. Dessa forma, a publicação tornou-se um pretexto para discussões e reflexões subversivas e provocadoras no cenário histórico e cultural brasileiro. GM e Marcatti criam, sem nenhum pudor, narrativas escatológicas em que temas delicados e sensíveis geram no leitor o assombro característico dos quadrinhos *underground*.



A primeira edição de *Glaucomix* foi lançada pela Editora Córrego, e, embora a tiragem inicial não tenha sido muito expressiva, a insistente procura levou os artistas a produzirem dois relançamentos ao longo dos anos. Desse modo, a primeira edição é de 1990, a segunda é de 2017, e, em 2025, surgiu a terceira edição, uma versão comemorativa alusiva aos trinta e cinco anos da revista. Os relançamentos e as campanhas publicitárias voltadas à comercialização da HQ são massivos e constantemente divulgados no perfil de Marcatti no Instagram. A cada reedição, o ilustrador elabora uma capa diferente, mantendo os costumeiros traços fetichistas das edições anteriores, porém o conteúdo das publicações é o mesmo, com as mesmas histórias e nenhum material extra produzido por nenhum dos dois artistas. A Figura 13 traz as ilustrações das capas da edição original e de seus dois relançamentos.

**Figura 13** – As três edições de *Glaucomix* (1990, 2017 e 2025)



**Fonte:** Montagem de capas produzida pelo pesquisador (2025).

Um exemplo do assombro contido em *Glaucomix* pode ser verificado logo na primeira narrativa, *Inimiguinhos de infância*, a qual é introduzida por um minirrelato em que o autor e protagonista justifica as suas predileções incomuns e os fetiches que o acompanham desde a infância. Isso é feito por meio de desenhos que reproduzem um álbum antigo de fotografias cujo teor imagético escancara práticas como a coprofagia, o fascínio por pés e as relações de poder entre garotos, o que justifica a submissão e o fetichismo presentes na obra.

As histórias de *Glaucomix* foram produzidas originalmente nos anos 1980 e representam uma época de retomada da democracia, grande turbulência econômica

e várias mudanças no campo comportamental e cultural da sociedade brasileira (Santos, 2012). Desse modo, estudar a obra de Mattoso e Marcatti é acessar, por meio da estética escatológica, as tensões históricas e culturais de um período marcado por profundas transformações sociais. As narrativas presentes no *Manual*, que integram o *corpus* de *Glaucomix* são: *Inimiguinhos de infância*, *Treta no Trote*, *Foi um Rio que pisou na minha língua*, *O meio é a massagem*, *O dia da caça*, e *Anticorpo ou anticabeça?*.

### 2.2.1 Aventuras e desventuras na escola

Na primeira história de *Glaucomix*, *Inimiguinhos de Infância*, Mattoso e Marcatti brincam com a expressão que comumente as pessoas ouvem quando são crianças: “amiguinho de infância”. Há, na escolha do título, um evidente sarcasmo, pois é comum na infância um considerável sofrimento experienciado pelo sujeito, sobretudo nos ambientes escolares, ao longo da educação básica.

A narrativa aborda podolatria, prática de sexo oral entre garotos, masturbação com o uso de calçados com forte mau cheiro como elemento de excitação, cenas em que um garoto é currado em um banheiro e mais uma situação de masturbação em que o personagem, durante o ato, mantém o próprio pé em sua própria boca. A introdução ao universo glaucomattosiano, na primeira história, mostra as interações iniciais de GM em um universo cruel e sexual, assim como as primeiras manifestações de seus fetiches, iniciados na escola em que estudava.

Nesse sentido, “a violência, as drogas, as dificuldades nas relações professores-alunos, a desfiguração do ambiente escolar como local de ensino e aprendizagem, entre outras coisas” (Aquino, 1997, *apud* Favorito, 2011, p. 182) geram mal-estar entre grande parte dos estudantes, o que contraria as pretensões basilares de uma escola: convivência, empatia, transmissão de conhecimentos etc.

Dessa forma, os artistas debocham do ideal ontológico da infância e da escola, revelando um local em que o desrespeito, a violência, a exclusão e o *bullying* estão camuflados por camadas superficiais de amizade, de discursos moralizantes e pedagógicos, além de uma falsa percepção de que o colégio, ambiente sistematizado de educação, é, de fato, um lugar seguro em que a integridade física e moral dos estudantes é, efetivamente, garantida. GM e Marcatti, por meio de sua estética subversiva, abordam uma problemática em que



a escola se tornou cenário de diversas manifestações de sofrimento psíquico das crianças e/ou adolescentes. Os profissionais da saúde concordam que a escola tem um papel essencial para a formação desses jovens. É no espaço escolar que a criança põe à prova sua identidade social e cria interação com seus pares, expandindo o espaço formal da escola de ensinar e aprender conteúdos pré-programados para acolher sujeitos que buscam ajuda nas instâncias escolares para partilhar seus problemas familiares (Alves, 2025, p. 4).

À medida em que a narrativa avança, é possível verificar que o ambiente em que GM está inserido apresenta episódios de agressões físicas, homofobia (uso das expressões “bicha lôca”, “viado” e “cuzão”) e exclusão afetiva, afinal, a solidão retratada no início da história mostra o protagonista isolado em função do abandono do seu amigo/vizinho. Desta feita, essas adversidades mostram como a infância pode ser uma condição ontológica de constantes repressões, tristezas, embates e diversos tipos de perturbações (Alves, 2025).

*Inimiguinhos de infância* retrata e reproduz eventos biográficos de GM, que crescem entre a aspiração por conexões e o receio de ser rejeitado ou vítima de algum tipo de violência, pois, de acordo com a saga do garoto, as discussões sobre a infância estão voltadas às experiências traumáticas, muitas vezes travestidas de amizade, em um ambiente criado para a convivência social e a absorção de conhecimentos.

Em relação à estética escatológica, a primeira história de *Glaucomix*, apresenta todos os elementos elencados pelas categorias do grotesco e do abjeto, provocando, ora a repugnância, ora o riso. A Figura 14 ilustra uma cena de *Inimiguinhos da infância* em que a escatologia está fortemente presente.

**Figura 14** – Momentos de intimidade no banheiro da escola



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 11).

Em relação à estética escatológica, a Figura 14 apresenta a intimidade sexual de dois garotos por meio do uso da boca, ora no pé, ora na genitália de GM; nesse aspecto, é possível observar o fascínio sensorial que os personagens têm em busca do prazer. Não obstante, percebe-se, ainda, que os gostos, muitas vezes, vêm acompanhado de odores que, em GM, são características marcantes, sobretudo em função do deleite perturbador provocado pelo mau cheiro proveniente dos pés e dos órgãos sexuais dos seus parceiros. É importante destacar que o banheiro, na ilustração, deixa de ser um espaço de intimidade individual e torna-se um cenário de iniciação da prática homossexual entre os meninos, pois, de portas fechadas, eles se encontram protegidos de possíveis interrupções em relação à prática sexual.

O amigo de GM, ajoelhado, encontra-se em uma posição de total submissão e fetichismo e, com seus traços físicos exagerados (olhos, pés, orelhas e língua), causa espanto e prazer no garoto Mattoso com a apresentação de sensações ainda não vivenciadas por ele. Nessa perspectiva, percebe-se que o Eros, para os meninos da ilustração, representa muito mais que um fetiche, ele se torna um elemento social que pratica uma ação sexual não focada no parceiro, pois a excitação, por si só, é uma resposta sexual humana (Freud, 2016). Nesse sentido, o desejo experimentado pelos jovens é constituído por

um conjunto de modificações fisiológicas que ocorrem após estímulo sexual, que envolve um processo fisiológico, bem como dimensões subjetivas do ser humano, como a capacidade de confiar, de sentir-se valorizado, aproximar-se e separar-se sem ansiedade excessiva, manter um padrão de relacionamento com o parceiro diferente da relação filial-parental e vivenciar a própria agressividade sem muita ansiedade (Marques et al., 2008, p.176.).

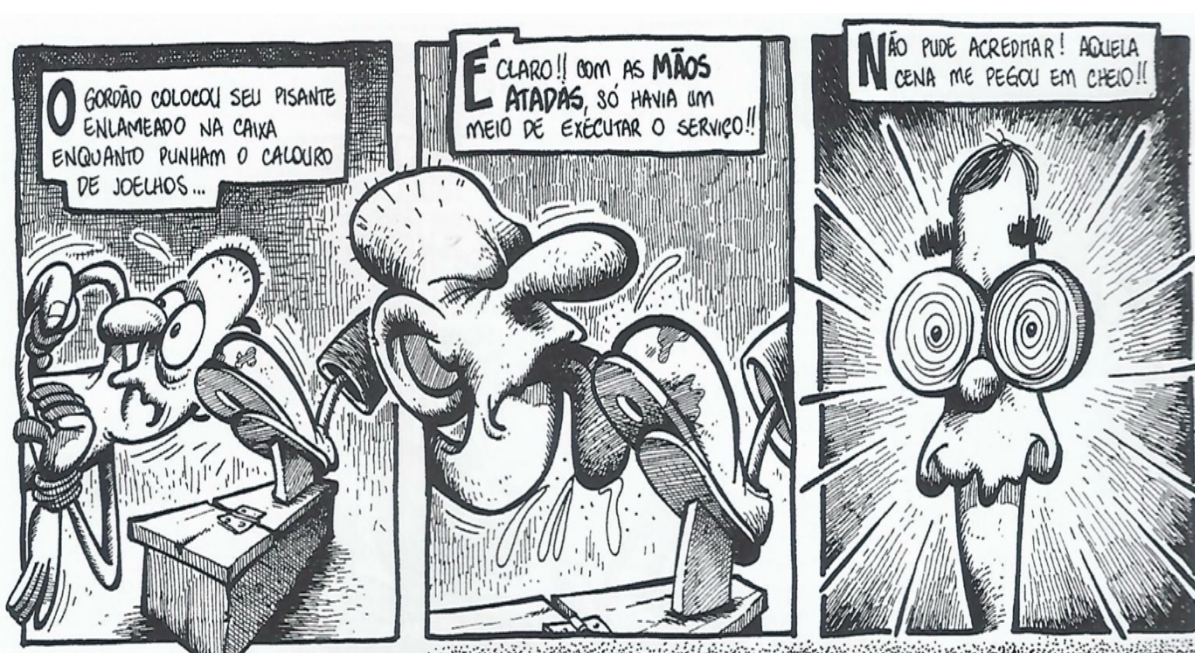
Assim, GM e Marcatti destronam a idealização da infância e da escola, evidenciando um espaço de intolerância e violência contra os estudantes, em especial contra os homens homossexuais. Os fetiches, por meio da escatologia, transitam entre a sujeira e a humilhação e servem não apenas para provocar o riso e o espanto, mas para denunciar o sofrimento psicológico e social enfrentado pelos jovens em instituições educacionais. *Inimiguinhos de infância*, portanto, expõe a solidão e a busca por companhia em um cenário de exclusão, violência e isolamento, elementos diferentes dos propósitos escolares que incluem o acolhimento, a socialização, a difusão de conhecimentos e a preparação efetiva para a vida.

### 2.2.2 Os fetiches de um jovem podólatra

Na segunda história de *Glaucomix*, *Treta no Trote*, o protagonista encontra-se na faculdade Mackenzie, no curso de biblioteconomia, cercado por mulheres que suspiram por ele em função da escassez de homens no curso. A história se passa em 1971, ponto mais alto do governo Médici (1969-1974), e há menção da possível presença de comunistas disfarçados, pois eles eram considerados “inimigos” declarados do regime de governo da época. A narrativa sugere ações impulsivas da juventude em um evidente modelo de controle e intolerância por parte dos militares, como a prática de submissão, de cunho erótico-sexual, envolvendo jovens universitários nas ruas de São Paulo.

Na saída da faculdade, GM percebe uma quantidade relativa de pessoas que, aglomeradas e desordenadas, assistem ao festival protagonizado pelos estudantes calouros que, seguindo a tradição estudantil, eram submetidos a um trote universitário. O castigo imposto aos novatos era de simular as práticas dos engraxates, tendo como instrumento prático para a realização do ofício a própria língua. A cena escatológica seduziu GM, que, durante a noite, fantasiou situações e não conseguiu dormir, pois suas elocubrações provenientes daquela cena, juntamente com as expectativas futuras, mexeram muito com seus fetiches. As Figuras 15 e 16 mostram o fascínio de GM em relação às suas fantasias eróticas.

**Figura 15** – Excitação total com o trote



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 17).



O protagonista observa um sapato sustentado por uma caixa de madeira e, à medida que vai percebendo a sujeira do calçado sendo sorvida pelo rapaz durante o trote, ele fica em êxtase, pois está diante de dois de seus maiores fetiches: a podolatria e a submissão. No conjunto de obra de GM, esses fetiches constituem um potente recurso estético que remete à humilhação e à subserviência frente ao seu parceiro. Nesse sentido,

o percurso de sua forma peculiar de atingir o gozo, da qual se apercebeu desde a infância – a fixação em pés masculinos e, mais especificamente, em seu odor fétido advindo do suor, da sujeira, das frieiras e micoses. Essa é a mola mestra que aciona sua libido, mais forte do que o desejo propriamente homossexual (Telles in Mattoso, 2006, p.7).

Diante do exposto, percebe-se que as fantasias têm um significado erótico-sexual que não está restrito unicamente ao sexo entre homens, mas à satisfação de fetiches que rebaixam a dignidade masculina, pois isso é a fonte de seus prazeres. Corroborando as argumentações de Telles (in Mattoso, 2006), a Figura 16 mostra que a lembrança da sujeira e a presença da lama, ao serem recordados à noite, promovem uma evidente excitação e insônia no protagonista.

**Figura 16** – Desassossegos noturnos de Glauco Mattoso



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 17).

Na sequência, a história mostra, ainda por meio de flashbacks, o protagonista indo ao vestiário escolar, furtivo, em busca da satisfação de seus desejos secretos, onde, ansioso, solitário e submisso, cheira, lambe e até calça o seu pênis com um dos

tênis mau cheirosos que estavam no local. Escondido e com medo de ser flagrado adentrando o lugar enquanto os demais estudantes se encontravam nas quadras esportivas, GM ocupava um local seguro em relação à sua homossexualidade: o “armário”. Assim, nota-se que essa é uma importante simbologia usada pelos homossexuais para a construção de sua subjetividade, o que implica, de maneira singular, as formas de experimentar e experienciar o mundo por meio de um complexo esquema de cálculos, que implica em riscos, e reflexões sobre algumas possibilidades, mesmo entre os indivíduos que vivem abertamente a sua homossexualidade (Sedgwick, 2007). A autora amplia ainda mais o seu ponto de vista ao afirmar que

mesmo num nível individual, até entre as pessoas mais assumidamente gays, há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas. Além disso, a elasticidade mortífera da presunção heterossexista significa que, como Wendy e Peter Pan, as pessoas encontram novos muros que surgem à volta delas até quando cochilam (Sedgwick, 2007, p.22).

GM, ainda que não o mencione explicitamente, demonstra reconhecer os riscos inerentes a um ambiente escolar permeado por convicções preconceituosas e por posturas machistas e violentas, sobretudo diante da possibilidade de ser flagrado no vestiário, conforme mostra a Figura 17.

**Figura 17 – No vestiário**



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 17).

Após se sentir à vontade, GM, ao encontrar o objeto do seu prazer, suado e com forte mau cheiro, entrega-se completamente aos seus devaneios, cheira, lambe e demonstra muita satisfação com o calçado que está em suas mãos, conforme a Figura 18.



**Figura 18** – Tênis imundo e fedorento



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 17).

A Figura 18 apresenta GM sozinho em um vestiário, segurando um tênis sujo, repleto de suor e mau cheiro, que pode ser um objeto simbólico do desejo por um de seus colegas (“já que não podia ter o pé em carne e osso, em chulé e frieiras”). Dessa forma, verifica-se que o calçado assume uma materialidade mínima em relação ao desejo do corpo, pois há um deslocamento do corpo vivo para um objeto sujo e fedorento, o que configura uma normalização dos desejos, transgredindo, assim, as convenções estéticas do que é belo e atraente. Dessa forma, o fascínio por sapatos sujos e fétidos

é uma prova de baixeza absoluta, limpar com a língua aquilo que alguém usa pra se apoiar no chão, pra proteger o pé da sujeira e pra golpear o rosto do inimigo odiado e abatido. (...) Mesmo que duas pessoas assumam na própria cama que uma tá lambendo o pé da outra por puro tesão, ainda existe a diferença entre o pé limpo, desodorizado, perfumado e o pé sujo & fedido. Sempre se pressupõe o pé limpo. Pois bem: eu suponho, proponho, exponho e não me envergonho do pé sujo. Vale dizer: suado & chulepento. Nossa língua é uma das poucas que tem uma palavra especial pra isso, o chulé. E minha língua é uma das poucas que têm um paladar especial pra isso, o olfato gustativo orgástico (Mattoso *apud* Caixeta, 2013, p. 55).

Assim, a fixação por pés e sapatos desgastados, sujos e com odor repulsivo remete a uma experiência de fetichização do corpo enquanto possibilidade estética e ontológica de enfrentamento à normatividade, à moralidade e ao tradicionalismo sentencioso, histórico e social em que a marginalidade/invisibilidade do sujeito deixa o abismo do “não-ser” e assume uma condição de visibilidade e existência.

Mattoso ficou tão maravilhado com o trote aplicado aos novatos que, durante a noite teve a ideia de se disfarçar de calouro e se submeter à experiência. No dia seguinte, ele foi ao mesmo local com uma caixa de engraxar sapatos nas costas e se identificou como calouro. A situação gerou uma discórdia entre os veteranos, e finalmente GM concretizou o seu desejo e lambeu, com satisfação, todos os sapatos sujos e fedorentos que lhe foram oferecidos.

Nessa narrativa, surge a personagem Kazuko, uma ex-colega tímida da faculdade, com quem Mattoso conversa, recebe conselhos, lambe os seus pés, faz sexo oral e divide vários momentos de intimidade. A partir de *Treta no trote*, a amiga japonesa de GM é uma personagem frequente nas demais histórias.

O tema central da narrativa é o fetichismo que, inserido em um contexto autoritário de governo, assume contornos de enfrentamento ao sistema e de realização pessoal das fantasias sexuais, mesmo em uma época de controle e exercício da força como instrumento de autoridade e repressão. A Figura 19 evidencia a preocupação com a possível presença de comunistas infiltrados na sociedade, declaradamente considerados inimigos dos militares que governaram o Brasil entre 1964 e 1985.

**Figura 19** – Disfarce de comunista



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 16).

A construção imagética da cena da figura 19 mostra GM já com problemas oftalmológicos, cuja sensação, ao atravessar um espaço considerado “barra pesada”, era o de cegueira, que, nesse sentido, pode ser interpretado como vulnerabilidade em meio à constante vigilância e à opressão militar em voga. O medo do protagonista se fundamenta, pois, à época

mendigos nas ruas e cidadãos comuns eram utilizados como cobaias, e assim torturados em aulas de militares nos quartéis. Inclusive, a tortura foi incluída como disciplina nos currículos de formação de militares. Nem mesmo crianças, mulheres, gestantes e idosos eram poupados (Silva, 2017, p. 85).

É importante ressaltar que *Treta no trote* se passa durante o governo Médici, período da História do Brasil em que o AI-5, documento que fundamentava a escalada da repressão no país, estava em vigência (Motta, 2018), logo, andar pelas ruas, sobretudo em regiões consideradas perigosas, configurava uma ação destemida em que os sujeitos estavam à mercê de muitos riscos.

O narrador personagem se considera um TFP<sup>56</sup> transitando em uma rua onde estão uma prostituta e dois agentes da repressão, ou seja, a presença de GM naquele local configura uma ironia, pois a TFP era um movimento ultraconservador que, além de pregar a moralidade e condutas ilibadas, ainda combatia os movimentos progressistas. Nesse sentido, é possível afirmar que a TFP é considerada um dos movimentos católicos de extrema-direita ligado a ações terroristas, como os atentados na região metropolitana do Rio de Janeiro (Brasil, 2014).

Nesse sentido, a caminhada entre a prostituta e os dois agentes do regime representa uma moral paradoxal, pois há uma forte repressão instaurada no país e o moralismo é evidente nos discursos, porém a permissividade hipócrita ao aceitar a prática da prostituição ilustra a decadência dos valores que os próprios militares (e apoiadores, como a TFP) defendiam. Não obstante, a fala “Excelente seu disfarce de comunista” (Mattoso; Marcatti, 1990, p. 16) aponta o pensamento paranoico dos militares: qualquer indivíduo poderia ser considerado comunista, independente de suas ações, o que reforça ainda mais a lógica das perseguições e confabulações frequentes no período ditatorial e opressor no Brasil.

O quadrinho expõe a hipocrisia de um sistema que se considerava o guardião da moral, mas que adentrava os cenários mais marginalizados da cidade, observando, julgando e punindo enquanto o corpo social cultivava ações consideradas imorais e transgressoras. Nota-se, ainda, uma evidente preocupação com o comunismo terrorista que, a rigor, era o mecanismo de resistência frente às forças militares que,

---

<sup>56</sup> A Sociedade brasileira de defesa da **Tradição, Família e Propriedade** foi uma organização católica de suporte do novo regime. Após o Regime Militar brasileiro, a TFP entrou em declínio e desapareceu (Picinatto e Andrade, 2007, p. 8. Grifos nossos.).



enquanto ideologia, deveria ser combatido por ações igualmente ideológicas. Diante do exposto, Oliveira afirma (1966, p. 2) que

nós afirmamos por outro lado também que o comunismo é substancialmente uma ideologia. E que enquanto ideologia, enquanto sistema doutrinário, ele se difunde por argumentos próprios. E tem o poder inerente da ideia e da argumentação. Portanto, é preciso uma ação de caráter ideológico também para contrastar e para deter a ação comunista.

Nesse sentido, percebe-se que o Regime Militar brasileiro considerou o comunismo uma ideologia ameaçadora que precisava ser combatida com forte repressão, pois só assim o projeto autoritário dos militares brasileiros poderia ser legitimado e fundamentado, sobretudo em relação aos excessos de violência empreendida no combate aos considerados inimigos do sistema.

### 2.2.3 Glauco Mattoso e Zé Banjeiro: uma barganha musical (e fetichista)

Em *Foi um Rio que pisou na minha língua*, tendo deixado a casa dos pais, em São Paulo, GM mudou-se para o Rio de Janeiro, em uma cidade chamada Santa Teresa. Devido ao sol e ao glaucoma, o protagonista saía à noite e frequentava lugares *underground* como a Via Appia ou Buraco da Maysa, locais em que o sexo acontecia de forma livre e sem discriminação.

No hotel onde morava sem conhecer ninguém, Mattoso passava grande parte do dia lembrando de cenas da época em que morava em São Paulo, suas ocupações e suas paixões idealizadas. A solidão do personagem terminou no instante em que conheceu Krupa, um baterista fã do Chuck Berry, que tinha a mesma idade de GM, e que conhecia muita gente que gostava de estilos musicais muito caros ao protagonista. Entre os amigos de Kupra, havia um sujeito chamado Zé Banjeiro, que logo se interessou muito por um LP do Arlo Guthrie<sup>57</sup> que viu na coleção do podólatra.

---

<sup>57</sup> Arlo Guthrie é um cantor folk, guitarrista e compositor estadunidense conhecido por suas contribuições significativas para a música e o ativismo social. Nascido em uma família artística, ele é filho do renomado músico folk Woody Guthrie, o que influenciou fortemente seu estilo musical e sua identidade. Guthrie ganhou fama em 1967 com sua icônica canção *Alice's Restaurant Massacree*, uma extensa e bem-humorada balada que se tornou um hino da contracultura e foi adaptada para o cinema em 1969. Ao longo das décadas, ele manteve presença na indústria musical, fundando sua própria gravadora independente, *Rising Son Records*, e produzindo gravações notáveis, como *City of New Orleans*. Disponível em: <https://www.ebsco.com/research-starters/music/arlo-guthrie>. Acesso em: 07 jul. 2025. Tradução nossa.

GM, percebendo o interesse do amigo, propôs uma troca: o disco pela oportunidade de lambar os sapatos e sentir os odores fétidos dos pés de Banjeiro, utilizando não apenas a sua língua, mas a barba, inclusive. O cheiro forte do chulé inebriou GM que, lambendo o pé esquerdo de seu parceiro, ejaculou com sofreguidão e satisfação, ali, às margens da cama, a sua obsessão por pés masculinos em total estado de morbidez olfativa.

Pensativo, Mattoso caminhou pela cidade e pensou sobre o ocorrido minutos antes, demonstrando certo pesar pelo disco que não era mais seu. No decorrer dos seus solilóquios, ele refletia sobre uma possibilidade curiosa: não era o pé, em si, o objeto maior de seu fetiche, mas os cheiros que saíam deles. Nesse sentido, as lembranças da experiência com Banjeiro parecem ter gerado no protagonista uma reflexão sobre seus próprios gostos e fantasias.

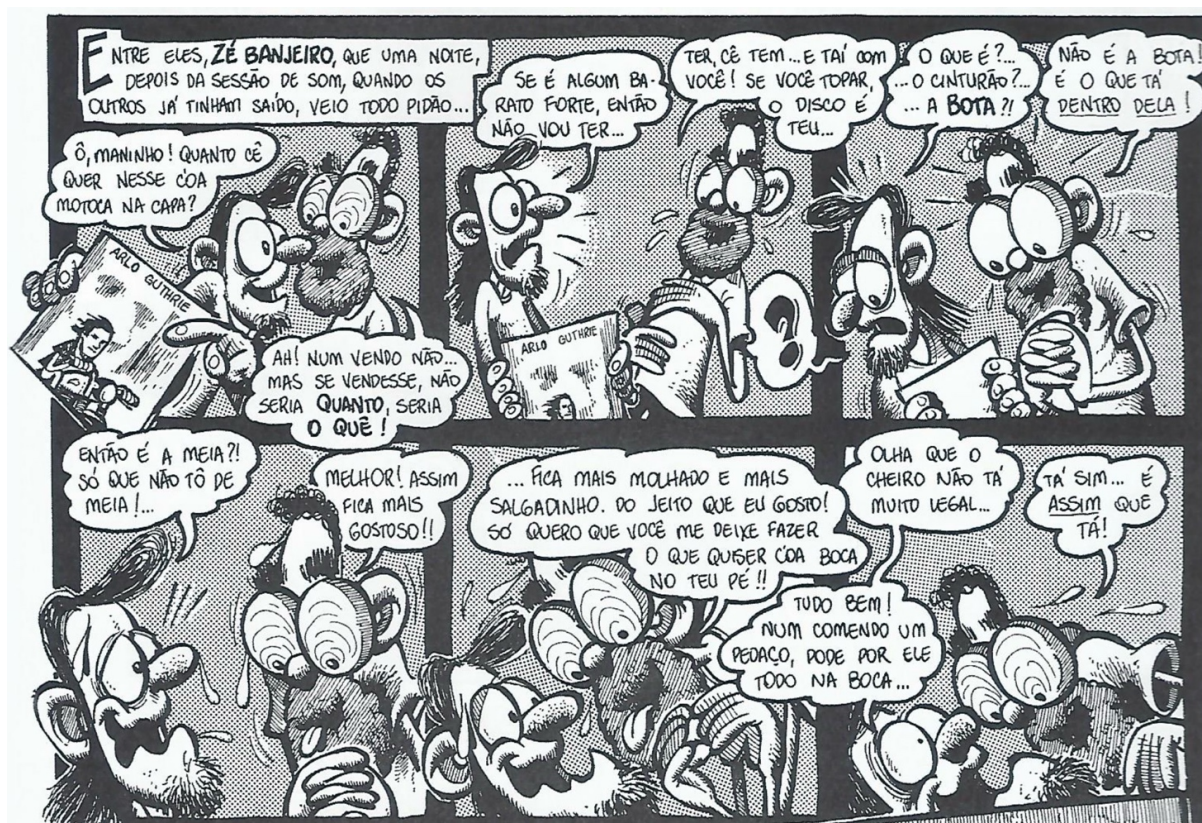
Instantes depois, na rua, o personagem se deparou com uma abordagem policial em que os soldados que faziam várias alusões pejorativas aos homossexuais, obrigavam os garotos a fazerem sexo oral neles. A cena gerou em GM uma excitação absurda, com masturbações noturnas e o desejo de sair do hotel para adquirir mais liberdade para a realização dos seus fetiches.

Com Krupa, Mattoso alugou uma casa, chamada pelos amigos de *Macoca*, onde música e sexo eram elementos constantes entre os frequentadores. Com o passar do tempo, drogas de todos os tipos passaram a fazer parte da residência e, decepcionado com a situação desagradável e perigosa em que estava inserido, GM abandonou o lugar e voltou para São Paulo. Apesar do preço alto que estava pagando para ter relações homossexuais, ele sentia o desejo de ter um compromisso sério com uma garota, ou seja, ele queria “uma buceta fixa e habitual”, (Mattoso; Marcatti, 1990, p. 27). Ele começou a trabalhar na biblioteca municipal e reencontrou Kazuko, com quem reatou a amizade e o relacionamento íntimo de outrora.

A terceira narrativa da revista mostra alguns elementos que merecem reflexão: o prazer fetichista obtido por meio da barganha, o uso escancarado de drogas entre a juventude e a violência policial nos grandes centros urbanos. Esses apontamentos feitos pelos artistas denunciam as nuances de como os seres humanos são capazes de satisfazer os seus instintos sexuais (barganha, sexo pago, oferecimento de vantagens etc.), os problemas relacionados à facilidade na obtenção e consumo de drogas ilícitas e a forma violenta adotada pelos órgãos de segurança pública em abordagens cotidianas.

As Figuras 20 e 21 mostram, respectivamente, a relação entre GM e Zé Banjeiro em uma situação em que o protagonista pagou pelo momento fetichista com um disco do Arlo Guthrie, e uma cena em que o uso liberado de drogas, na Macoca, estava em um de seus momentos mais apoteóticos e preocupantes.

Figura 20 – Os pés de Zé Banjeiro



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 23).

A ilustração expõe uma situação curiosa em que GM, ao perceber o interesse do amigo por um LP de um artista famoso, de sua preferência, propõe uma troca inusitada: o disco pela possibilidade de, nas palavras do protagonista: “quero que você me deixe fazer o que quiser c'oa boca no teu pé” (Mattoso; Marcatti, 1990, p. 23). Banjeiro, inicialmente hesitante, cede em função do seu interesse pelo álbum de Guthrie, o que configura um tipo de interesse que não é meramente sexual, mas, sobretudo, material. Para Mattoso, o repulso forma o núcleo de seus fetiches, sobretudo pela existência do chulé e do suor salgado que exala dos pés de Banjeiro.

Os desenhos de Marcatti, nesse sentido, trazem uma crítica às estruturas do capitalismo em que todas as coisas podem ser convertidas em mercadorias. Nos quadrinhos da história em análise, a moeda de troca não é monetária, mas fetichista, movida pelo prazer do protagonista e na satisfação material de Banjeiro. Nesse



sentido, o escracho encontra-se na inversão de valores, ou seja, o que a sociedade julga acerca das relações emocionais/sexuais movidas por interesses financeiros e/ou materiais, temáticas fetichistas fora do convencionalismo social (pé sujo, meia suada e fedorenta e o chulé), o que, para Mattoso, é uma verdadeira preciosidade.

Dessa forma, a história expõe o prazer por aquilo que é comumente considerado abjeto e destrona o ajuizamento de gosto e de moral da sociedade. Nessa perspectiva, percebe-se que a escatologia contida na narrativa é uma categoria estética que debocha e ironiza o sistema capitalista e a moral presente nas estruturas sociais. Assim, verifica-se que os elementos repulsivos possuem potencialidades críticas, pois denunciam a hipocrisia moral dos que condenam em detrimento daqueles que lidam abertamente com suas escolhas.

Em relação ao prazer obtido pelas possibilidades não convencionais, consideradas abjetas e nojentas, a satisfação fetichista remete à estética antikitsch de Glauco Mattoso (Caixeta, 2024), que serve para debochar dos preceitos relacionados à higiene e à moralidade. Nesse viés, podendo esconder as suas fantasias, GM escancara e faz a sua barganha abertamente, o que dá à marginalidade uma personalidade própria.

**Figura 21** – Drogas na Macoca



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 23).

O grotesco é uma característica estética facilmente identificada na ilustração, pois o exagero nos traços e no tamanho dos olhos contrasta com os estereótipos convencionais da compleição humana (Kayser, 2013). A ambientação em que as pessoas estão inseridas, repleta de fumaça, representa o comportamento desregrado

dos jovens entre as décadas de 1970, 1980 e 1990, com drogas e bebidas alcóolicas. Na ilustração, é possível visualizar o uso de cocaína, nicotina/maconha e uma seringa que indica a presença de drogas injetáveis.

GM é um artista que transita facilmente nos movimentos marginais e contraculturais, e, por isso mesmo, ele escracha as ambivalências e contradições desses movimentos. A expressão “o pessoal tava bandeiroso demais” (Mattoso; Marcatti, 1990, p. 23) remete aos excessos que os seus pares, exagerando no uso dos entorpecentes, e ele, mesmo como uma figura que integra o cenário *underground*, mostra-se desinteressado em assumir os possíveis riscos e consequências oriundos de ações que não foram praticadas por ele. Nesse sentido, observa-se uma ironia fina no contexto ilustrado por Marcatti, pois o hedonismo da cena perde o sentido transgressor quando se torna alienação. Assim, ao abandonar a sua casa, verifica-se que, para GM, a “satisfação é prazer, e desconforto é dor” (Abib, 2007, p. 37).

A história aborda, ainda, os excessos provocados pelas abordagens policiais à época que a narrativa se desenvolve. Sobre o exposto, a Figura 22 explora uma cena inusitada.

**Figura 22 – Opressão policial**



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 27).

A ironia da ilustração mostra as práticas policiais nos anos da Ditadura Militar no Brasil, um período em que ações violentas e degradantes eram comuns nas ruas dos principais centros urbanos do país (Silva, 2017). No contexto de *Glaucomix*, a abordagem feita pelos policiais emula um ritual católico em que os fiéis ajoelham, recebem a hóstia e há, ainda, um sarcasmo linguístico quando um dos soldados diz

“Vamos agradecer a São Caralho pela dádiva da vida” (Mattoso; Marcatti, 1990, p. 27). A cena traz à baila as torturas e humilhações públicas pelas quais os militantes políticos e estudantes eram submetidos, pois essas ações atrozes almejavam desestruturar a resistência por meio do pânico.

Os discursos dos policiais militares apresentam tons moralistas e autoritários, nos quais a obediência incontestável era exigida, e a submissão era imposta às pessoas pela força e ações violentas. Acerca dos excessos das abordagens policiais,

a sociedade compreende que é perigoso dar carta branca a um grupo organizado e armado e, por esse motivo, impõe restrições às ações dos policiais, caracterizando esse fenômeno de "Estado de Direito". Destarte, as operações policiais devem estar limitadas por alguns parâmetros baseados na Declaração Universal dos Direitos Humanos: 1) o respeito aos direitos das pessoas; 2) a observação dos procedimentos legais; 3) o exclusivo cumprimento dos deveres (Loche, Cubas & Izumino *apud* Guimarães, 2005, p. 263).

Dessa forma, como acontece em *Glaucomix*, as forças policiais ignoravam os limites que deveriam ter nas abordagens, de modo que os policiais militares eram vistos como arautos da opressão, em detrimento da proteção aos cidadãos e da manutenção da ordem. Desse modo, a escatologia presente na Figura 19 explora não apenas a brutalidade física, mas a degradação corporal e moral dos indivíduos, transformando em espetáculo a humilhação e o sofrimento das pessoas.

A narrativa *Foi um Rio que pisou na minha língua*, nessa perspectiva, por meio do seu tom crítico e politicamente engajado, promove diversas reflexões acerca dos riscos da normalização da violência e do autoritarismo ao reinscrever, no campo estético e histórico, as práticas autoritárias que marcaram o período dos governos militares no Brasil, evidenciando como tais estruturas podem reaparecer sob diferentes matrizes ideológicas.

#### 2.2.4 O compulsivo lambedor de pés

Na história *O meio é a massagem*, Kazuko critica o tom professoral com que GM escreveu um artigo sobre podolatria. Para a mulher, o seu parceiro deveria inventar algo mais original e menos “comportado”, pois, de acordo com ela, o artigo está “certinho” demais (Figura 23). Surge, assim, a ideia da massagem terapêutica com a língua (Figura 24).



Figura 23 – Certo demais



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 29).

Figura 24 – Use a imaginação

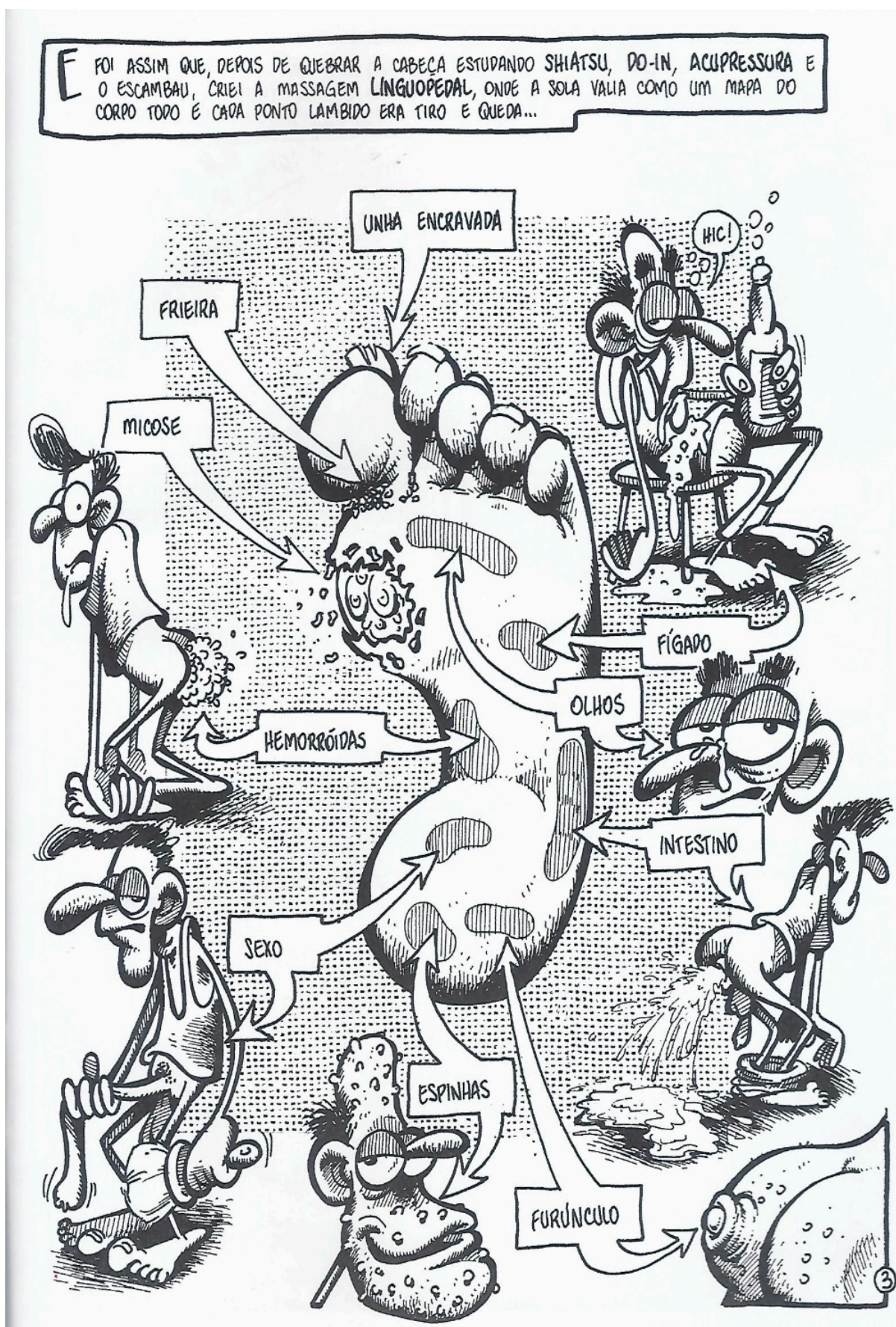


Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 30).

Desse modo, GM mapeou um pé humano e deu a cada região uma conotação prática e patológica cujas áreas de massagem poderiam produzir efeitos curadores. Foram produzidos e distribuídos panfletos em locais considerados “estratégicos”, como academias de capoeira e batalhões de infantaria. Não demorou, e os primeiros clientes bateram à sua porta. A rotatividade de pessoas foi considerável e, após muito cansaço, GM passou a fazer a massagem em Kazuko. A Figura 25 ilustra o mapa fisiológico do pé, elaborado por GM.



Figura 25 – A Massagem Linguopedal





**Figura 26 – Mapa da reflexologia podal**



Fonte: <https://studioenso.com.br/reflexologia-podal/>. Acesso em: 20 jul. 2025.

A Figura 25 apresenta uma sátira ao mapa da reflexologia podal (Figura 26) em que as solas dos pés são uma espécie de espelho capaz de possibilitar tratamentos e curas de diferentes partes do corpo que eventualmente estejam comprometidas. O narrador menciona as técnicas shiatsu<sup>58</sup>, do-in<sup>59</sup> e acupuntura<sup>60</sup>, que são métodos criados pela medicina oriental e validados como possibilidades terapêuticas, no entanto, Mattoso subverte essas técnicas ao criar a “massagem linguopedal” que

é realmente uma massagem, embora possa ter suas funções eróticas. Tão científica quanto o do-in ou o shiatsu, a massagem linguopedal produz efeitos relaxantes, terapêuticos ou afrodisíacos, conforme a necessidade e a predisposição do “paciente” (Mattoso, 2006, p. 173).

<sup>58</sup> Shiatsu é uma forma de medicina complementar e alternativa (MAC) que se desenvolveu principalmente no Japão. A técnica tem raízes na medicina chinesa e abraça a filosofia do Yin e Yang, os meridianos de energia, os cinco elementos e o conceito de Ki, ou energia. Utiliza pressão dos dedos, manipulações e alongamentos, ao longo dos meridianos da Medicina Tradicional Chinesa (National Library of Medicine. Disponível em: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3200172/>. Acesso em: 15 jul. 2025).

<sup>59</sup> Técnica milenar chinesa de automassagem. Envolve a aplicação de pressão com os dedos em pontos específicos do corpo para estimular ou sedar esses pontos, buscando o equilíbrio dos fluxos de energia e promover bem-estar físico e mental (Lanre, 2013).

<sup>60</sup> Terapia da medicina chinesa que utiliza a pressão manual em alguns pontos do corpo para promover o bem-estar e aliviar dores e alguns problemas de saúde (Mildt, 2009).

As práticas terapêuticas tradicionais são subvertidas por GM a partir da criação da massagem linguopedal, cujo efeito é o inverso das técnicas já consolidadas, ou seja, o procedimento do podólata não cura as pessoas, pelo contrário: produz as doenças e as disfunções corporais citadas na Figura 25 (unha encravada, fígado, olhos, intestino, furúnculo, espinhas, sexo, hemorroidas, micose e frieira).

Para atrair os homens para a sua técnica de massagem nos pés, GM elaborou um folheto publicitário que foi publicado no *Manual* (2006). Em um primeiro momento, o fetichista direciona o seu texto para seu público-alvo, enaltecendo prováveis compensações que cada perfil pode obter com a massagem oferecida.

### **MASSAGEM LINGUOPEDAL (PARA HOMENS)**

Você já foi massageado nos pés por uma língua humana? Uma língua masculina? Provavelmente não, pois trata-se duma inovação na arte de explorar a sensibilidade do corpo, numa de suas regiões mais menosprezadas: o pé. Este convite não é um daqueles pretextos para uma prestação de serviço erótico, remunerado. É realmente uma massagem, embora possa ter suas funções eróticas. Tão científica quanto o *Do-in* ou o *Shiatsu*, a massagem linguopedal produz efeitos relaxantes, terapêuticos ou afrodisíacos, conforme a necessidade e a predisposição do “paciente”. Além do aspecto fisiológico, a massagem linguopedal acrescenta algumas compensações psicológicas. Por exemplo: Se você é um **NEGRO**, poderá desferrar do preconceito vendo um homem branco, másculo, humilhado a seus pés, mas vergonhosamente que um cachorro; Se você é um **MILITAR**, poderá ter seu próprio revanchismo vendo um civil másculo rebaixado a seus pés, mais submisso que um recruta em posição de rastejo; Se você é um **ATLETA**, poderá comemorar o gostinho da superioridade vendo um intelectual másculo se sujeitando com a boca à parte do corpo que você mais usa para se apoiar no chão; Se você é um **JOVEM INIBIDO**, poderá se sentir mais seguro de si vendo um adulto másculo perder o pudor e o nojo na sua frente e abaixo de você. E assim por diante (Mattoso 2006, p. 138, grifos nossos).

Nesse sentido, a proposta da massagem, direcionada a alguns perfis de homens na sociedade, ironiza a preocupação obsessiva que algumas pessoas têm com terapias alternativas, saúde impecável e bem-estar constante, sugerindo, desse modo, que a procura por procedimentos mascara os corpos doentes e, muitas vezes, dotados de desejos sexuais reprimidos ou impúblicáveis em função do moralismo imposto pela sociedade.

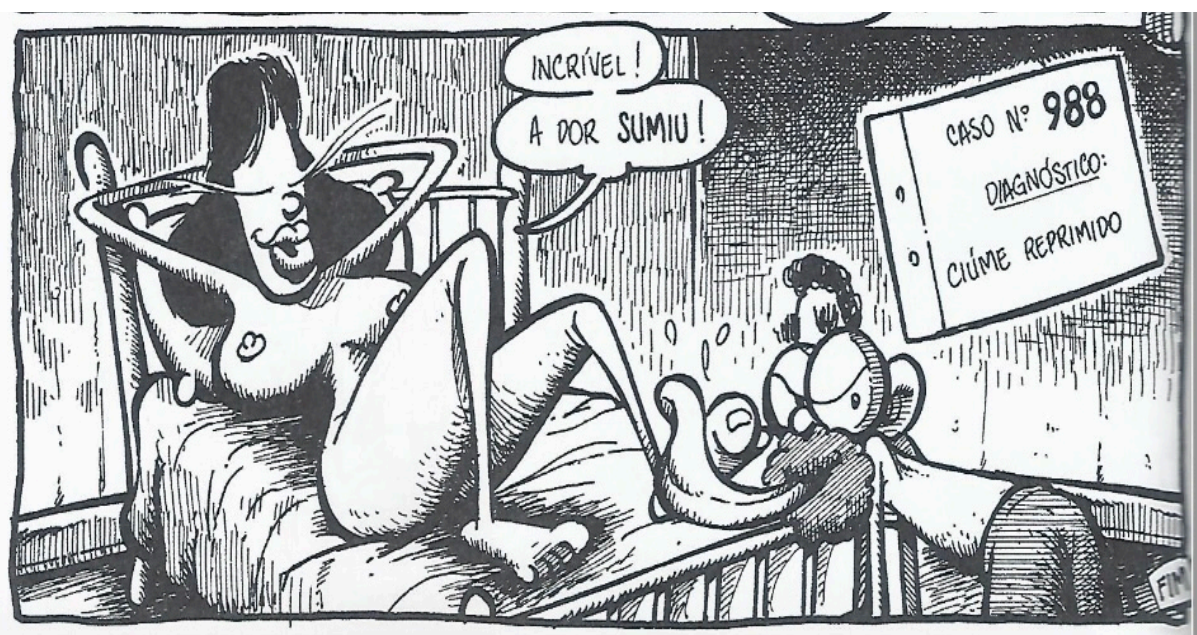
O convite distribuído em pontos já citados tenta seduzir ainda mais os potenciais interessados, recorrendo a uma linguagem sugestiva e estrategicamente construída para despertar a curiosidade e o desejo dos destinatários. A seguir, mais um excerto publicitário elaborado por GM:

Para desfrutar dessa aliviadora carícia bucal, você não precisa fazer altas despesas em casas de massagens, nem se expor à insalubridade ou à indiscrição dos ambientes promíscuos, como saunas ou boates. Basta me escrever, e fornecerei um telefone para contato, através do qual combinaremos reservadamente a ocasião e o local mais conveniente para a primeira sessão de massagem. É importante frisar que me dedico a esta especialidade por puro prazer, e não por dinheiro. Em face disso, desenvolvi a capacidade de apreciar aquilo que para outras pessoas seria motivo de nojo ou vergonha: o **SUOR** e o **CHEIRO** dos pés. Para que a massagem linguopedal atinja plenamente sua finalidade, é necessário que funcione como um banho de saliva, razão pela qual os pés não podem estar lavados nem desodorizados, e sim cansados e abafados pelo calçado. Só assim a língua poderá executar sua tarefa com eficiência, isto é, limpar, relaxar, estimular e satisfazer ao tato, à visão e à libido. Mencione na carta sua idade, altura, peso, cor da pele, e dos cabelos e tamanho do pé (número que calça) (Mattoso 2006, p. 138, grifos nossos).

Nesse sentido, GM converte a sola do pé em um mecanismo de consagração estética por meio do qual ele recusa a higiene e os cuidados primordiais com o corpo e enaltece a abjeção como forma de pensar a condição humana e debochar da obsessão que as pessoas têm por não valorizar a higienização adequada e a assepsia completa da estrutura corporal. Em relação à estética antikitsch e escatológica, adotada pelos artistas, em especial à narrativa em questão, é preciso destacar que o corpo em seu estado grotesco, sujo, com mau-cheiro forte, é universal (Bakhtin, 2010).

Após quase mil atendimentos, GM encontra a validação e o reconhecimento da evolução de suas técnicas podólatras com Kazuko, conforme mostra a Figura 27.

**Figura 27** – Glauco e Kazuko



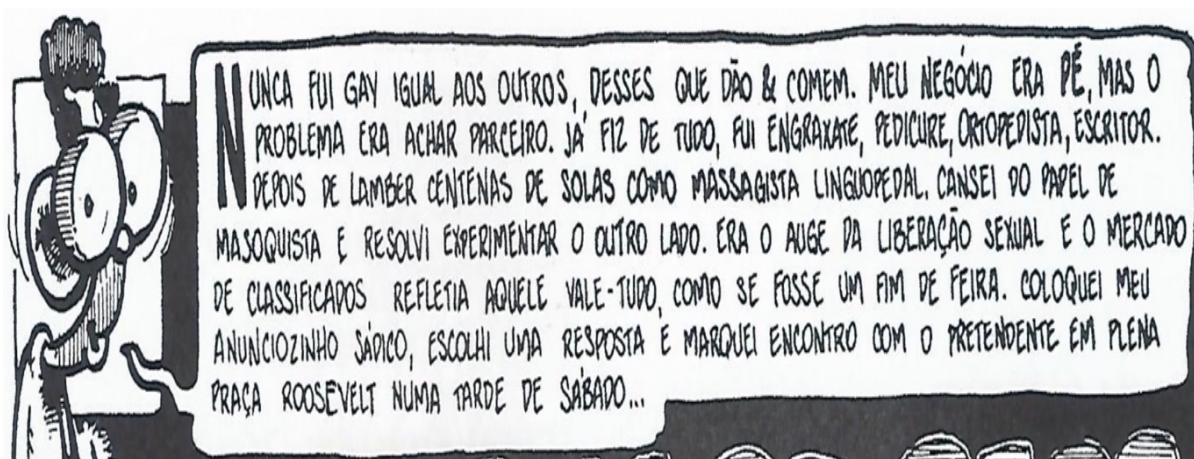
Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 34).



### 2.2.5 Inversão de papéis

Na quinta história de *Glaucomix*, *O dia da caça*, GM decide colocar um anúncio em busca de um “escravo”. Ele fez isso porque, de acordo com a sua argumentação (Figura 28), ele estava cansado de exercer um papel de passividade frente à humilhação. O protagonista, nessa história, quer exercer o papel de sádico.

Figura 28 – O anúncio



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 35).

Para a sua surpresa, o primeiro interessado foi o Fernando, um rapaz que participou do trote na faculdade Mackenzie, anos atrás. Fernando não se lembrava de GM, o que gerou no anunciante um poderoso desejo de vingança e uma forte inclinação sádica, sobretudo nessa história, em que o papel de submissão foi abandonado para a adoção de uma postura mais dominante. A Figura 29 mostra o encontro entre os homens antes da concretização de seus fetiches.

Figura 29 – O encontro

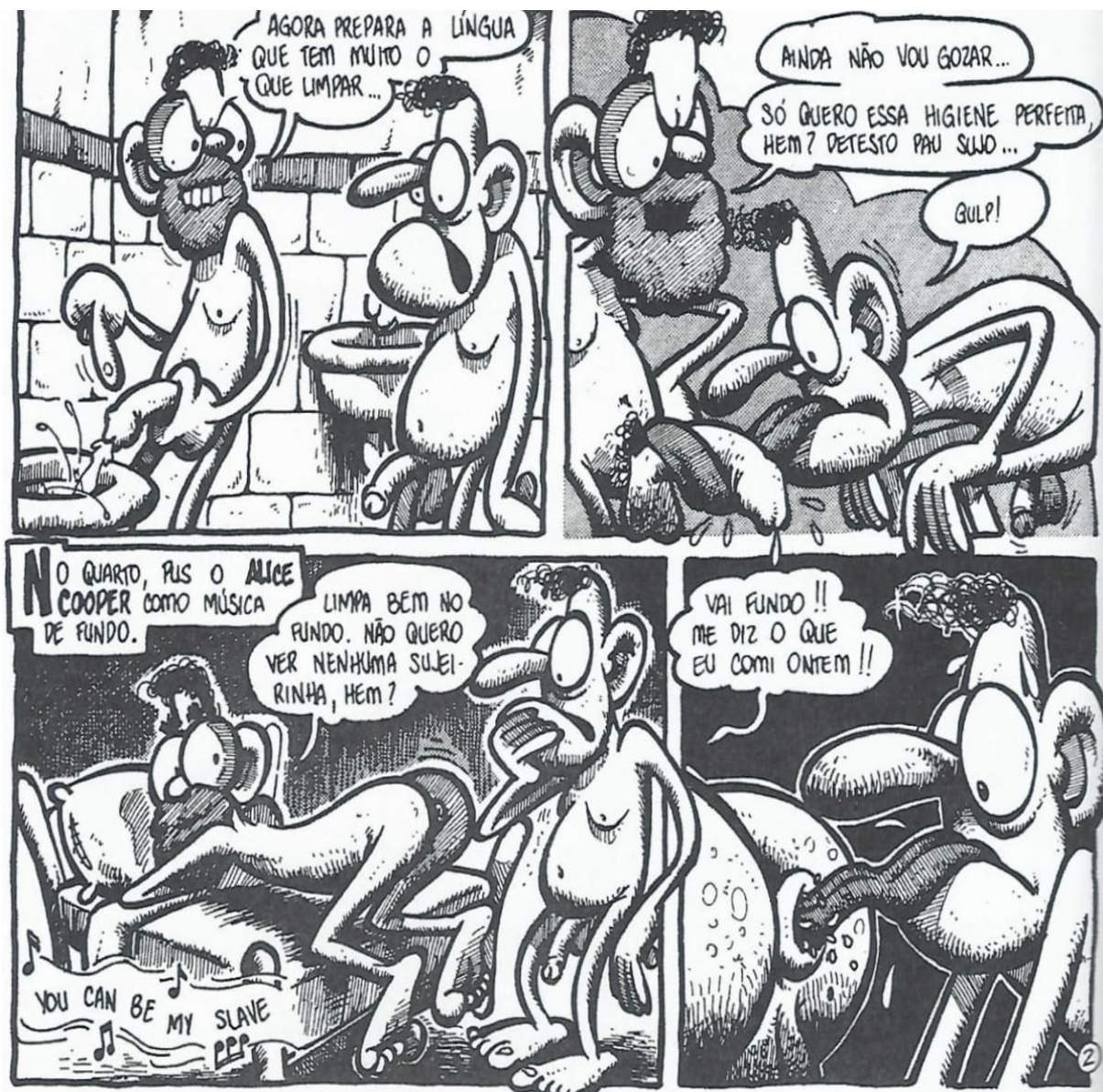


Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 35).



Na história em questão, GM abandonou a postura de quem se colocava à disposição da humilhação e adotou tons, inclusive, vingativos e perversos em relação ao rapaz que ele conheceu à época de *Treta no trote*. Os tons sádicos estão contidos na Figura 30.

Figura 30 – *You can be my slave*<sup>61</sup>



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 36).

Após urinar, Mattoso ordenou que Fernando limpasse o seu pênis, ainda molhado. Na sequência, de quatro, ele ordena que Fernando penetre-o com a língua e se masturbe enquanto o “mestre” aproveita as sensações proporcionadas pela ação oral do parceiro no interior de seu ânus. Fernando ejacula (Figura 31) e GM manda o

<sup>61</sup> Do inglês, “você pode ser meu escravo”.



seu servo lhe lambe os pés, pois ele também quer gozar (Figura 32). Satisfeito, Fernando deixa a casa de GM.

Figura 31 – Caça e caçador



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 37).

Figura 32 – Tá quase!!



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 37).

A escatologia contida nas Figuras 30, 31 e 32 surge na história como um elemento que transcende o repulsivo e assume um papel de crítica em relação à moralidade normativa. A prática conhecida como *anilingus*<sup>62</sup>, com imperativos humilhantes, obsessão pelo corpo sujo e a exibição de fluidos corporais tira o espectador de um lugar comum, seguro, lançando-o ao terreno grotesco. Nesse sentido, os recursos antikitsch convergem para um efeito estético em que repulsa e prazer são elementos de deleite para GM. Assim, a recepção do público, ora tocada pelo riso, ora envolvida pelo nojo, desmascara a moralidade social por meio dos elementos grotescos e abjetos presentes nas três figuras.

Diante do exposto, é importante destacar que, na Figura 30, há um excerto da canção *Yeah, Yeah, Yeah*<sup>63</sup>, de Alice Cooper, cujo refrão “*You can be my slave*” dialoga com a ordem que Mattoso dá ao seu parceiro. Nesse sentido, a música funciona como um complemento da fala do protagonista. O uso do trecho da canção, juntamente com os desenhos e a narrativa compõe um cenário que destrona intencionalmente os fundamentos do kitsch, exacerbando o fetichismo e a servidão sexual.

Em relação ao grotesco e ao abjeto contido na ilustração de Marcatti, é importante destacar que o feio contido nos desenhos é uma forma atroz de atingir a visão do público, pois desperta sensações repulsivas (Lessing, 2011), que englobam elementos de sujeira, abominação e desprezo (Eco, 2007). Dessa forma, a desconstrução da moralidade presente na narrativa se dá pelo fato de submeter uma pessoa livre a um patamar de subserviência frente às ordens de Glauco Mattoso.

#### 2.2.6 Caraminhola e Glauco Mattoso: um encontro debochado

Em *Anticorpo ou Anticabeça?*, há uma figura grotesca intitulada Caraminhola, que, naquele contexto, é a personificação destronada, por meio do escracho, do vírus da AIDS. A entidade, voz do discurso inicial da história, tem um aspecto disforme, semelhante a uma criatura mitológica cujas características aterradoras são predominantes, porém com traços desajeitados e cômicos. A Figura 33 mostra Caraminhola em sua primeira aparição na história.

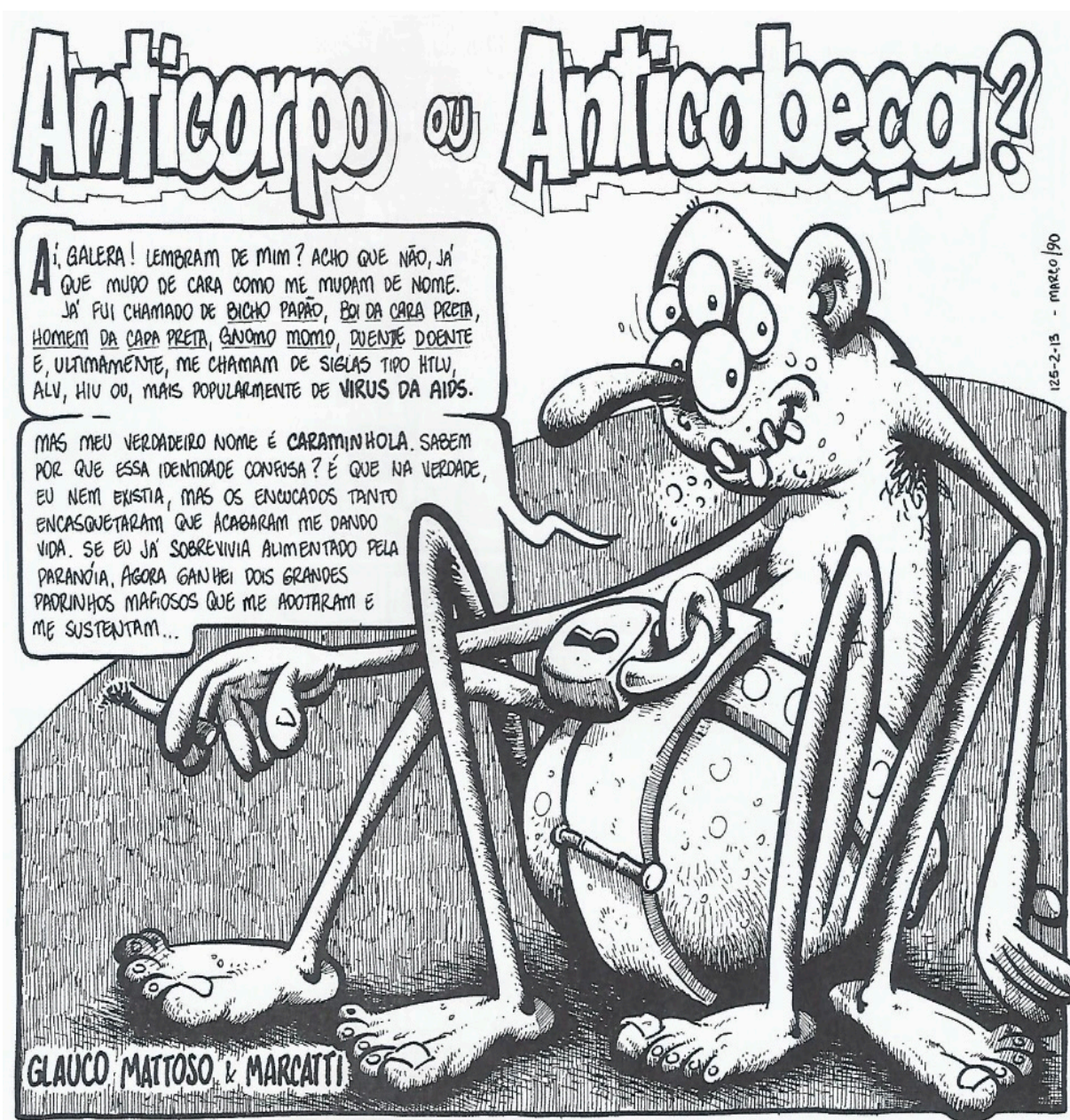
---

<sup>62</sup> Ato de proporcionar prazer sexual aos homens, tocando com a língua e lambendo o ânus.

<sup>63</sup> Disponível em: <https://youtu.be/YXgPAXvFdqQ?si=9hrUfwf2tnbSwmho>. Acesso em: 22 jul. 2025.



Figura 33 – Caraminhola



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 39).

Assim, ela critica os médicos que, de acordo com a sua percepção, a utilizam com o propósito de vender remédios, e os padres por disseminarem a culpa e a falsa moral entre as pessoas, conforme a Figura 34. As argumentações da personificação da AIDS dialogam com os contextos sociais em que a obra foi lançada originalmente, assim como as normatizações comportamentais, morais e sociais da doença que, à época, geraram consideráveis discussões, pavor e, sobretudo, preconceito. É importante destacar que grande parte do caos provocado pelo surgimento da doença se deu em função da falta de informações científicas e pela propagação midiática sem respaldo médico, o que, na prática, causou o pânico em uma proporção mundial.



Figura 34 – Sobre médicos e padres



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 39).

No momento seguinte à sua apresentação, a personificação da AIDS, nas mais diversas e cotidianas situações, demonstra desaprovação e pessimismo por onde passa, criticando veementemente o preconceito existente quando do surgimento do HIV (década de 1980). O escárnio atinge o medo e a evitação demonstrada nos cumprimentos entre os indivíduos, possíveis contatos com garrafas contaminadas, uso de copos descartáveis já utilizados, cuidados excessivos com a higiene dos aparelhos sanitários em banheiros, instrumentos odontológicos e com o uso de preservativos. Dessa maneira, GM e Marcatti debocham da falta de informações validadas pela ciência, relacionadas às formas reais de transmissão do vírus, um elemento primordial que foi responsável pelo preconceito e medo frente às reais possibilidades de contágio.

No Brasil, o combate à AIDS começou cerca de dois anos após o reconhecimento dos impactos causados pela doença. Logo, sem informações plausíveis, o HIV se propagou livremente por um tempo considerável, levando consigo dados inverídicos. De acordo com Marques,

a resposta oficial no nível nacional, no enfrentamento à epidemia de AIDS, finalmente começou a ser construída, isso quase dois anos depois que o ministro da Saúde a reconheceu como um problema de saúde pública emergente no país (maio de 1985) (Marques, 2002, p. 53).



Desse modo, o senso comum e a ignorância provocados pela ausência de informações concretas, proporcionou várias formas de preconceito e ações sem fundamentação, conforme a Figura 35.

Figura 35 – Falta de informações





Com o avanço da narrativa, a personificação da AIDS ouve um diálogo entre GM e Kazuko, a melhor amiga do protagonista, percebe a iminência de uma possível relação sexual entre ambos e se aproxima. À medida que escuta o casal conversar, Caraminhola percebe que Mattoso não está no grupo de risco, pois a sua prática sexual está limitada à ação de lamber pés, quando muito ele masturba a sua parceira, ou seja, não há o contato entre os órgãos genitais, impossibilitando, assim, o contágio, conforme os quadinhos da Figura 36. A imagem da doença é reduzida, mesmo quando ela persegue GM inutilmente, pois ele ignora todas as suas investidas discursivas e argumentativas, de acordo com a Figura 37.

Figura 36 – Glauco, Kazuko e Caraminhola





Figura 37 – Mattoso, o indiferente

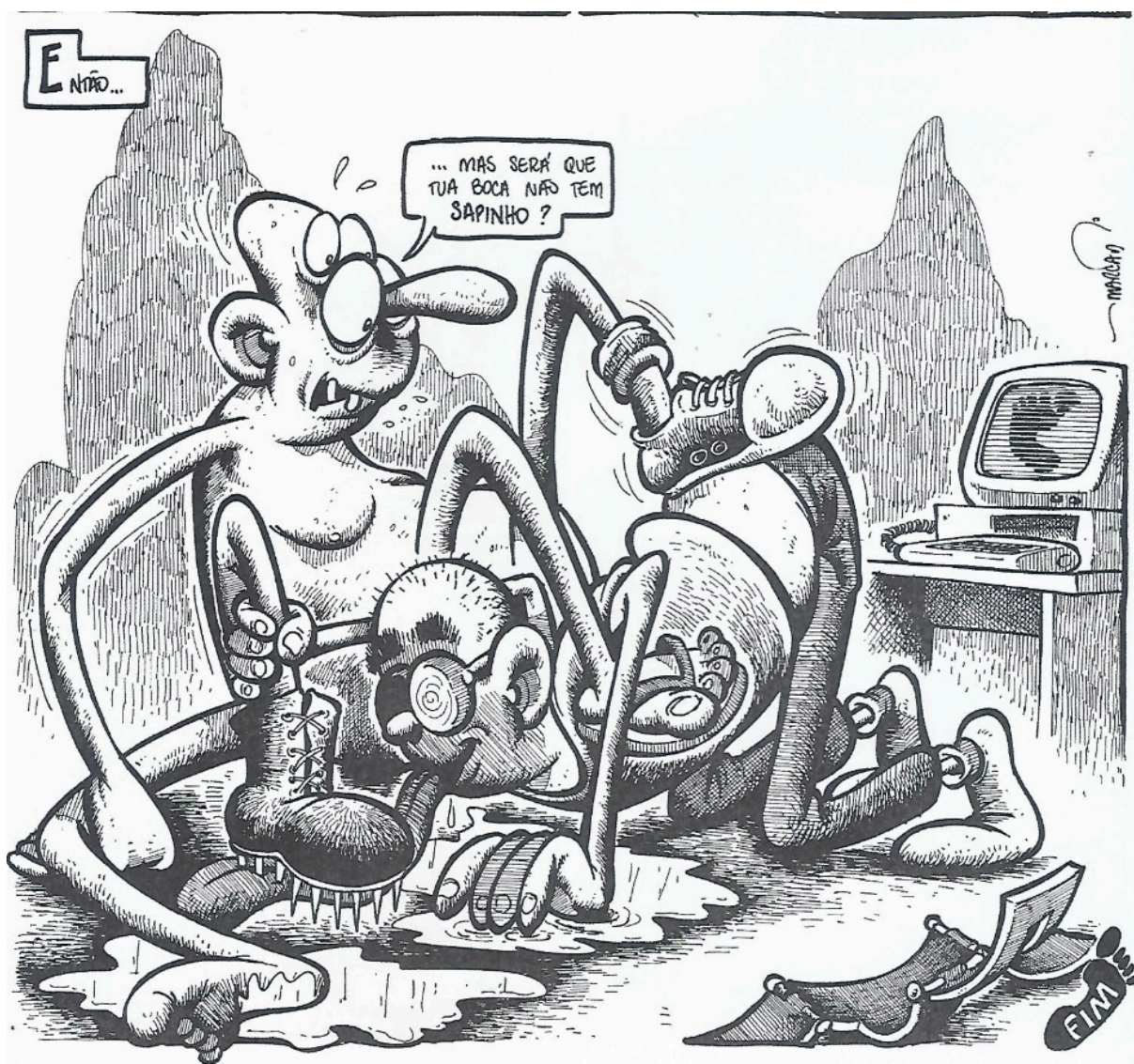


Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 42).

Ao término da narrativa, GM e a personificação da AIDS conversam, Mattoso a ignora, e o último quadrinho ilustra o podólatra lambendo os pés da entidade virulenta que, mesmo nesse instante, demonstra insegurança e um semblante perturbado com a possibilidade de GM ter em sua língua sapinhos, como pode ser visto na Figura 38.



Figura 38 – O podólatra ataca novamente



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 44).

Acerca da condição humana em relação às patologias, Susan Sontag (1984, p. 4) afirma que “a doença é o lado sombrio da vida, uma espécie de cidadania mais onerosa. Todas as pessoas vivas têm dupla cidadania, uma no reino da saúde, e a outra no reino da doença”. Dessa forma, percebe-se que a vida humana, frágil e efêmera, é dotada de uma saúde cujo estado é provisório, e a morte é um fenômeno ontológico inevitável a todos os seres humanos.

Não obstante, em um contexto em que a AIDS enalteceu o senso comum, não científico, e passou a ser um instrumento de moralidade em relação às pessoas infectadas, sobretudo aos homossexuais masculinos, parte significativa da sociedade afirmou que o vírus HIV é uma espécie de “praga gay”, uma patologia que existe para



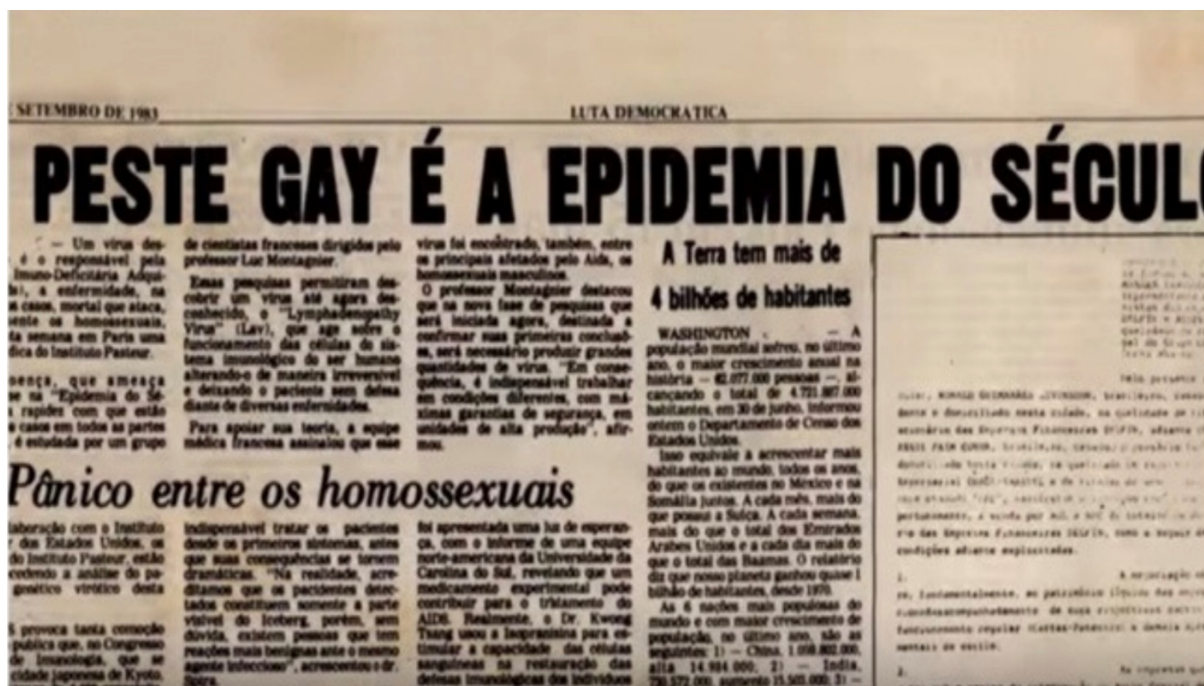
“castigar” os gays pela promiscuidade a eles atribuída (Sontag, 1984). Sobre o que Sontag (1984) argumenta, as Figuras 39 e 40 corroboram suas análises.

Figura 39 – Castigo de Deus



Fonte: Material retirado do documentário Carta para além dos muros<sup>64</sup> (2019).

Figura 40 – Peste gay



Fonte: Diretoria LGBT<sup>65</sup> (2020).

<sup>64</sup> Documentário que conta a história do HIV e da AIDS no Brasil. Imagem disponível em: <https://oglobo.globo.com/saude/documentario-conta-historia-do-hiv-da-aids-no-brasil-23264448>.

Acesso em: 10 set. 2025.

<sup>65</sup> Disponível em:

[https://www.ufpe.br/nucleolgbt/destaques/-/asset\\_publisher/qLHUkFubNatN/content/mes-do-orgulho-lgbt-um-breve-historico-sobre-a-luta-da-populacao-lgbti-contra-o-hiv-aids/369525#openModal-2](https://www.ufpe.br/nucleolgbt/destaques/-/asset_publisher/qLHUkFubNatN/content/mes-do-orgulho-lgbt-um-breve-historico-sobre-a-luta-da-populacao-lgbti-contra-o-hiv-aids/369525#openModal-2).

Acesso em 12 set. 2025.

A AIDS, doença que surgiu na década de 1980, impôs, desde sua identificação, grandes desafios à comunidade científica, especialmente devido às dificuldades no desenvolvimento de uma vacina e/ou tratamento capaz de conter a sua propagação. Em paralelo aos esforços médicos, a patologia apresentou um forte estigma social, sendo associada a grupos marginalizados, como homossexuais, usuários de drogas injetáveis e profissionais do sexo. Desse modo, a discriminação e o preconceito se intensificaram, reforçando a máxima de que a AIDS seria uma doença “dos outros”, ou seja, das pessoas que estavam à margem de uma sociedade regida por padrões normativos rígidos. Assim, difundiu-se uma percepção de que a patologia transmitida pelo HIV seria o resultado de escolhas conscientes e voluntárias, posto que os indivíduos tinham total conhecimento acerca dos riscos de contaminação e, ainda assim, expuseram suas vidas ao risco (Sontag, 1984).

É importante destacar que os indivíduos diagnosticados com a doença foram submetidos às mais cruéis formas de exclusão e rejeição social, como demissões, descasos em unidades de saúde e estereótipos negativos propagados e reforçados pela mídia que ratificava diariamente a ideia de que a AIDS era uma consequência das ações imorais e pervertidas praticadas pelas pessoas infectadas, estabelecendo, assim, uma punição moral a todos os indivíduos infectados pelo vírus.

### 2.3 O corpo e os desejos em *Glaucomix*

A categoria estética do grotesco se concretiza em *Glaucomix* na elaboração do corpo e dos desejos sexuais que a ele estão atrelados, seja pelo texto narrativo, seja pelas ilustrações que destacam a sujeira, a deformidade e o abjeto. Tal representação evidencia a linha tênue entre o que é repulsivo e o que é aceitável, impactando, assim, as normatividades que norteiam os pontos ligados à sexualidade e à moralidade.

A concepção personalística envolve sujeitos deformados, com os olhos exageradamente desproporcionais às dimensões do corpo, texturas enrugadas e uma riqueza de fluidos que constituem um gesto estético intencionalmente elaborado. Nesse sentido, acerca do corpo grotesco, Bakhtin afirma que

pode-se dizer, para concluir, que na concepção grotesca do corpo nasceu e tomou forma um novo sentimento histórico, concreto e realista, que não é a ideia abstrata dos tempos futuros, mas a sensação viva que cada ser humano tem, de fazer parte do povo imortal, criador da história (Bakhtin, 2010, p. 322).

Nesse sentido, ao retratar os corpos disformes, *Glaucomix* reintegra esses corpos marginalizados aos contextos históricos e culturais da sociedade que, pautados em uma estética clássica, foram esquecidos por serem desagradáveis à contemplação do público. O escatológico narrativo extrapola os vieses de degradação e enaltece a memória da resistência frente a uma realidade precária, pois o grotesco e o abjeto ressignificam a experiência de existir, uma vez que o sujo e o deformado são características de um povo que não aceita o alheamento social, e que reivindica a posição de indivíduos ativos.

Partindo do conceito bakhtiniano de carnavalização, em consonância com o grotesco corporal, *Glaucomix* expõe a carne como uma estratégia de abertura para o mundo, explorando odores, secreções e desejos reprimidos por um ajuizamento estético presentes nas estruturas sociais. Em relação à carnavalização, Bakhtin afirma que ela

opunha-se à cultura oficial, ao tom sério e religioso da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais (...) – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível (Bakhtin, 2010, p. 3).

Nesse sentido, a HQ de Mattoso e Marcatti converte os elementos de repugnância corporal em um discurso de transgressão, pois as histórias de *Glaucomix* denunciam e debocham da moralidade normativamente presente nas obras artísticas e nas máximas propagadas pela sociedade. Ao estabelecer uma consagração do bizarro, eles destronam as hierarquias do corpo belo e resgatam o protagonismo dos indivíduos estigmatizados e reduzidos ao silêncio existencial.

Assim, por meio da carnavalização, a HQ *Glaucomix* escancara a corporeidade humana de forma plena, constituída com traços realistas, dotada da capacidade de gerar prazer, deleite, contemplação e abjeção, não obstante o ajuizamento estético do “feio” que, nesse caso, é uma característica subversiva das categorias estéticas presentes na obra (Santos, 2014).

Percebe-se que os artistas transformam a repugnância corporal em uma argumentação estética de transgressão por meio da sátira e das denúncias presentes tanto em *Glaucomix* quanto nos valores da moralidade social. Desse modo, a HQ desconstrói as hierarquias do corpo belo e saudável e ressignifica o feio e o doente, expondo, assim, a corporeidade humana em sua plenitude.



Diante do exposto, e abordando ainda mais a carnavalização,

Bakhtin identifica no fenômeno da carnavalização o rito das inversões e transgressões simbólicas, no qual os pares antinômicos, superior, inferior; sublime, vagabundo; erudito, popular; clássico, grotesco; são desconstruídos e reconstruídos, obedecendo a uma lógica de "um mundo ao avesso" para mostrar como o carnaval envolve a celebração do 'corpo grotesco' – comida farta, embriaguez, promiscuidade sexual – num mundo em que a cultura erudita é posta de cabeça para baixo. O corpo grotesco do carnaval é o corpo inferior da impureza, desproporção, imediatez, orifícios, o corpo material que é o oposto do 'corpo clássico', belo, simétrico, superior, percebido a distância, o corpo ideal. O corpo grotesco e o carnaval representam a alteridade excluída do processo de formação da identidade e da cultura da classe média" (Featherstone 1995 *apud* Miranda, 1997, p. 131).

O corpo em *Glaucomix* é uma máquina orgânica capaz de urinar, ejacular, evacuar e sangrar, e os pés têm mau cheiro, micose, frieiras e unhas encravadas, elementos que, integrados, criam uma compleição que desnuda o repulsivo, sugerindo ao leitor um confronto com as suas próprias concepções de gosto, além de promover reflexões acerca do quanto a sociedade exclui os corpos considerados "fora do padrão estético". Nessa perspectiva, a exaltação do corpo em *Glaucomix* remete à arte como um jogo, símbolo e festa (Gadamer, 1997).

O desejo em *Glaucomix*, assim como as dimensões corporais grotescas, é explícito e, muitas vezes, silenciado por um moralismo normativo. Entretanto, GM, o protagonista das seis narrativas que constituem a HQ, tem nos pés suados e fétidos de homens o seu objeto de prazer e satisfação. O podólatra não esconde seu fetiche, ele o expõe e assume as suas fantasias por meio de uma sinceridade assustadora que, inclusive, dá a elas um *status* constitutivo de sua identidade homossexual e homoafetiva, sem justificá-la e/ou disfarçá-la. Nesse contexto, Caixeta afirma que

(...) Glauco é um tarado por pés masculinos sujos, chulepentos, com frieira e micose. É escatológico e assume para si o gosto escancarado pelas secreções do corpo, tão negadas em todos os contextos possíveis (Caixeta, 2024, p. 29).

Assim, Mattoso desconstrói uma suposta decência da sexualidade, destacando que, por meio do escracho e do deboche, os desejos, independentemente de sua natureza, estão envolvidos sob camadas obscuras que resistem ao convencionalismo estético. O discurso narrativo é rico em sarcasmo e acidez humorística que impactam significativamente os tons moralistas, sobretudo em função da estética antikitsch que

utiliza a escatologia para corroer os clichês de recepção estética e da moralidade (Caixeta, 2024).

A arte abissal de Marcatti potencializa ainda mais o texto de GM, pois a sua expressividade, elaborada sob os preceitos do grotesco e do riso, com seus contornos visualmente sujos e desproporcionais, enaltece a degradação humana porque o efeito estético da abjeção rejeita as possíveis idealizações do corpo e do desejo, representando a humanidade nos elementos que ela tem de mais precários. Dessa forma, o assombro e o riso em *Glaucomix* não apontam e denunciam exclusivamente o moralismo social e normativo, mas, ainda, a hipocrisia que tenta escondê-lo sob o tapete, como se ele não existisse.

Em suma, percebe-se que a estética escatológica de *Glaucomix* traz em si um gesto de desestabilização porque o corpo, enquanto objeto de desejo, que acumula sujeira e proporciona prazer, é o elemento ontológico de enfrentamento dos regimes opressores que, por meio de Mattoso e Marcatti, reformulam a arte por meio da repulsa, e destronam os conceitos e preconceitos de uma sociedade cuja moralidade e hipocrisia criam modelos em que nem todas as pessoas estão incluídas.

## CAPÍTULO 3 – O HUMANO EM GLAUCOMIX: NEGATIVIDADE E GROTESCO

### 3.1 O grotesco e a insurgência estética na ontologia do sensível

Nesta pesquisa, o primeiro capítulo abordou os conceitos e a constituição do grotesco, do abjeto e da escatologia enquanto categorias estéticas presentes nos *underground comix*, e o segundo capítulo trouxe à discussão os modos pelos quais esse conjunto de elementos integra esteticamente a engenharia visual, discursiva e ideológica de *Glaucomix*. Dessa maneira, o presente capítulo tem como propósito compreender como o “feio”, “desgracioso” e “repugnante” (Eco, 2007, p. 18) operam enquanto agentes estéticos, isto é, quais sentidos e formas de sensibilidade eles produzem e quais os modos de existir que os tornam explícitos. O trânsito entre a repulsa, oriunda do efeito estético, e o riso, sobretudo o escatológico, revela a necessidade de uma estética de resistência que, além de desestabilizar a normatividade e o tradicionalismo, amplia as possibilidades de sentir, compreender e integrar o mundo.

Nesse sentido, por meio da ER enquanto teoria, é possível compreender como a complexidade gerada pela ambiguidade daquilo que se origina do desarmônico e do escatológico, no sentido abjeto, escancara um conhecimento que emerge dos saberes sensíveis gerados a partir do efeito estético. Para a ER, o espaço estético é o cenário epistemológico/ontológico mais fértil para a aquisição dos conhecimentos sobre o que é humano, cujas tensões e conflitos são o cerne da criação, pois abrem várias possibilidades geradoras de percepções, reflexões e especulações que se originam no não-dito. Para que isso ocorra, dirá Barroso (2018), é necessário romper com hierarquias pessoais e moralizantes que interrompem quaisquer possibilidades de ampliação de conhecimentos, quando sobrepostas à experiência estética.

#### 3.1.1 Rompendo a sensibilidade normativa através do grotesco e do abjeto

A estética escatológica, na qual o grotesco e o abjeto estão integrados, tem como intuito promover uma ruptura da sensibilidade normativa. Assim, o grotesco, elemento deformador e intensificador da constituição das linhas corporais, estabelece uma elaboração visual que contraria as expectativas miméticas e deturpa a percepção habitual dos corpos (Kayser, 2013).

Atuando de modo conjunto ao grotesco, o abjeto ignora os limiares da identidade humana e promove uma perturbação que induz o leitor a confrontar os ditames que a ordem simbólica ignora para preservar a estabilidade do indivíduo, enquanto o grotesco choca pelas suas deformações e excessos, destacando a instabilidade e a precariedade da compleição física do sujeito, o abjeto intensifica o processo transgressor, ignorando, desse modo, a relação entre o humano e o que lhe é inaceitável (Kristeva, 1980), ou seja, a abjeção é um recurso asqueroso pelo qual o indivíduo se afasta a fim de manter a sua coerência interna, pois os elementos considerados “nojentos” que constituem a humanidade enquanto fenômeno orgânico e biológico o perturbam e o expõem, íntima e verdadeiramente, à sua condição de fragilidade e impotência diante da efemeridade, da instabilidade e dos sofrimentos que fazem parte da existência ontológica.

Outrossim, os recursos linguísticos e simbólicos da escatologia aumentam o assombro ao expor os leitores a um choque estético que perpassa a repulsa e provoca, simultaneamente, o riso. Nessa perspectiva, George Minois afirma que “o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência” (Minois, 2003, p. 19). O riso é, inclusive, um recurso utilizado pelo escritor tcheco Milan Kundera (1929-2023) que, em suas obras, representava os infortúnios do homem na modernidade como uma ferramenta de reflexão sobre as adversidades enfrentadas (Barroso; Barroso, 2015).

Essas categorias, além de atuarem como mecanismos provocadores de desassossegos no público, promovem uma percepção cuja sensibilidade estética é reorganizada e conduzida para além da exterioridade normativa da realidade. Enquanto o grotesco traz à tona a merda oculta, cuja camuflagem constitui uma mentira embelezante voltada à satisfação de si (Kundera *apud* Gonçalves, 2019), o abjeto é aquilo que desperta a experiência estética por meio do desprazer (Kant, 1995). Já a linguagem escatológica, entendida como a junção do grotesco e do abjeto na elaboração visual e discursiva de *Glaucomix* e de outros representantes dos quadrinhos *underground*, torna audíveis palavras e expressões que a sociedade contemporânea, por meio de perspectivas normativas de contemplação, recepção, fruição e deleite, tenta silenciar.

### 3.1.2 Insurgência estética e deslocamento ontológico dos corpos dissidentes

Em *Glaucomix*, os artistas apropriam-se dos elementos do assombro e os reelaboram no interior do jogo estético que estrutura as seis histórias que compõem a revista, de modo que o grotesco se manifesta de forma corporificada na deformação da compleição física dos egos experimentais<sup>66</sup> concebidos por GM e figurados por Marcatti.

Na publicação, o abjeto é utilizado como mecanismo estético que ultrapassa os limites diegéticos e impacta fortemente as relações entre o leitor e a obra, constituindo, dessa forma, um recurso no qual a linguagem mista dos quadrinhos apresenta-se como uma potência crítica em face das intempéries da sociedade e de todas as adversidades mimetizadas nas obras artísticas, tal como nos apresenta Aristóteles (2017). Ou seja, observando a arte como possibilidade de imitação do real, as narrativas aqui trazidas operam como estruturas que compõem um tipo de realidade que, embora negada, contempla a condição humana enquanto universal, uma vez não ser um dado elemento sobre um dado objeto estético, mas uma questão de natureza filosófica, quando pensada a partir daquilo que reside no não-dito, como a abjeção, por exemplo (Kristeva, 1980).

Diante do exposto, as categorias estéticas que integram a engenharia visual e narrativa de *Glaucomix* não se limitam unicamente aos propósitos de ruptura, pois elas promovem uma insurgência estética em que o feio e seus elementos adjacentes deixam de ser apenas tópicos assombrosos de uma estética antikitsch (Caixeta, 2024) e assumem sua potencialidade epistemológica, o que, no conjunto de obra de Glauco Mattoso e Marcatti, em seus observatórios epistemológicos<sup>67</sup>, não é mero recurso ornamental, mas também constitutivo, ou seja, a retratação repulsiva do sujeito é mais que um acessório estético, ele é o precursor da racionalidade e criticidade estética de *Glaucomix*.

Nessa perspectiva, a insurgência estética produz um efeito potente em relação aos propósitos estéticos e ontológicos estabelecidos pelos criadores de *Glaucomix*: o

---

<sup>66</sup> Para Milan Kundera, os Egos Experimentais são os personagens que integram as narrativas (Silva, 2019).

<sup>67</sup> Observatório Epistemológico, um conceito kunderiano, “é uma metáfora usada pela Epistemologia do Romance para designar o lugar de criação e pensamento do autor se desenvolvendo. É um ambiente de processo criativo, que só pode ser conhecido, em fragmentos, pela possibilidade de reconstituição feita pelo leitor-pesquisador em suas análises do romance, do conjunto de obra e de outros materiais referentes” (Silva, 2021, p. 123).

deslocamento dos corpos dissidentes do abismo do “não-ser”, isto é, da anulação, invisibilidade e indiferença existencial, para o protagonismo/centralidade do jogo estético (Gadamer, 1997), repudiando, assim, uma possível e provável hierarquia que elenca os tipos de corpos que, ontologicamente, podem ou não ser representados e quais têm de ser mantidos na invisibilidade e rejeição artística/existencial.

A insurgência estética contida em *Glaucomix* denuncia o quão precários e vulneráveis são os corpos marginalizados e, simultaneamente, estabelece uma percepção em que a escatologia não anula nem rejeita esses indivíduos que, a rigor, precisam ser ocultados. Assim, a HQ dos dois artistas escatológicos oferece aos indivíduos dissidentes a visibilidade e a possibilidade de afirmação, reorganizando o campo perceptível do leitor ao apresentar corpos que a normatividade cultural camuflava, como se eles efetivamente não existissem. Por meio da insurgência estética, *Glaucomix* transforma o assombro, por intermédio da repugnância, em possibilidades críticas e epistemológicas, reconfigurando os modelos de elaboração artística e trazendo à tona os indivíduos que, social e historicamente, foram condenados à marginalidade e à exclusão.

### 3.2 O riso como estética da resistência: do repulsivo às formas de sentido

Em *Glaucomix*, o riso ultrapassa as intenções humorísticas frente ao repulsivo e representa uma forma subversiva com a qual a resistência estética molda o espanto inicial proveniente do bizarro e da abjeção em possibilidades ontológicas de sentido. Ou seja, essas formas dissonantes apresentam saberes e modos possíveis de pensar o sujeito e os aspectos concernentes à sua condição no mundo. Desse modo, Gadamer afirma que

(...) todo aquele que faz a experiência da obra de arte acolhe em si a plenitude dessa experiência, e isto significa, acolhe-a no todo de sua autocompreensão, onde a obra significa algo para ele. Penso até que a realização efetiva da compreensão que abarca, desse modo, também a experiência da obra de arte ultrapassa todo historicismo no âmbito da experiência estética (Gadamer, 1997, p. 16-17).

Para Gadamer (1997), a experiência da obra de arte não se resume à interpretação de informações estatísticas nem de acontecimentos históricos. Para ele, existe uma possibilidade de contemplação importante envolvendo o sujeito e um determinado objeto estético, que permite ver e experienciar a arte como algo que nos

afeta e nos transforma. Desse modo, o riso escatológico presente em *Glaucomix* é mais do que um recurso provocador de jocosidade frente às cenas cômicas, ele promove uma experiência estética que reconfigura a percepção que o sujeito tem de si mesmo e de sua relação com o mundo, o que corrobora o pensamento de Gadamer (1997), quando o teórico afirma que a plenitude da experiência artística significa algo para aqueles que buscam a fruição, um conceito usado pela ER que “remete ao gozo, ao desfrute e ao ato de usufruir. A fruição se mostra no deleitamento de uma forma após o efeito estético” (Silva, 2021, p. 59). Ou seja, a fruição almejada, por meio da arte proporciona ao leitor um lugar em que o mórbido não é evitado, pelo contrário, ele é reconhecido e acolhido como uma parte da experiência humana capaz de gerar novas formas de sentido.

Dessa forma, os processos nos quais o assombro e o abissal geram repulsa, acompanhada ou não do riso, podem constituir um possível caminho de abertura interpretativa, permitindo que o indivíduo seja impactado pela obra, e que esse efeito estético seja capaz de integrar a sua própria realidade ontológica enquanto sujeito. Nesse viés, é possível entender que os elementos estéticos de *Glaucomix* afrontam a normatividade e confrontam, ainda, a tradição estética que, na antiguidade clássica, determinava com rigorosidade os tons do representável. Assim, ao submeterem o leitor aos impactos sensoriais em sua HQ, Mattoso e Marcatti oferecem uma nova experiência ontológica na qual o sujeito pode ser reconhecido como humano.

Diante do exposto, os corpos insurgentes apresentados em *Glaucomix* também eram objetos de indiferença e rejeição no modelo grego de concepção artística, eliminando, dessa forma, quaisquer tentativas de elaboração de formas de sentido em que o sujeito se visse pertencente ao mundo no qual ele faz parte. Sobre isso, é importante levar em consideração o que afirma Seligmann-Silva:

Segundo a regra do decoro das poéticas clássicas, não se poderia nas tragédias apresentar pessoas não-nobres, ou seja, que estivessem fora do campo da beleza-nobre. A tragédia era definida aristotelicamente como “imitação de homens superiores”. Estes conceitos de beleza e bondade traziam consigo uma visão de mundo total: era filosófica, estética, mas também política. Os membros de famílias nobres, os heróis guerreiros, seriam os portadores das características de beleza e bondade. Já a comédia, para Aristóteles, era a “imitação de homens inferiores”, sendo que o “cômico consiste em um defeito ou em uma feiura que não causam nem dor nem destruição.” Um exemplo deste fato seria justamente a máscara cômica, “que é feia e disforme sem exprimir dor” (Seligmann-Silva, 2001, p. 1).



O cômico constitui um modo de resistência estética que converte o assombro experienciado por meio da contemplação da visualidade desfigurada em uma potente possibilidade de sentido. O riso escatológico não mascara a violência simbólica causada pelo grotesco, mas a transfere a um espaço do sensível no qual a experiência estética se torna reflexão ontológica. É nesse amálgama de riso e horror que a observação de Milan Kundera se torna pertinente, afinal “muito pouca coisa separa o horrível do cômico” (Kundera, 1988 p. 127).

Quando estimulado por meio da escatologia, o riso apresenta um contraste entre a merda que, cultural e insistentemente, a sociedade procura ocultar (kitsch) e o que se parametriza como verdade histórica e cultural. Nessa perspectiva, o riso revela a decadência dos padrões de pureza estética e denuncia a inviabilidade de amparar uma “imagem higienizada” do ser humano. O riso tem uma pretensão que extrapola os limites da convencionalidade estética, e possibilita ao sujeito um contato com novas formas de contemplação e interpretação da realidade, pois tais formas “aproximam o riso e o risível do mundo da ficção e do poético, como formas de expor outras possibilidades, para além dos sistemas de sentido fechados (Alberti, 2002, p. 31).

Assim, a potência do riso não está restrita apenas ao escracho, mas, inclusive, na forma com que ela subverte uma sensibilidade alicerçada na estética do “liso” e do “polido”, conceitos apresentados por Byung-Chul Han (2015). As manifestações culturais na contemporaneidade tentam ignorar o feio e o repulsivo, assim como o kitsch também ignora, convertendo-os em silêncio, indiferença e rejeição. *Glaucomix*, em contrapartida, retoma o escatológico como agente de pensamento, produzindo, assim, um riso que atesta que não existe uma existência desprovida de sofrimento (Minois, 2003), o que resgata, automaticamente, a merda camuflada pelo kitsch, e a escancara como uma condição ontológica inerente à vida humana.

Nesse contexto, por meio do riso, o grotesco e o abjeto intensificam-se como elementos epistemológicos que tornam o desconforto em *Glaucomix* inteligível<sup>68</sup>, ou seja, o indivíduo que ri, tocado por uma experiência sensível e assombrosa, reconhece na fragilidade alheia a sua própria fragilidade, pois essas categorias estéticas, consideradas “repugnantes” e “desprezíveis”, integram a engenharia ontológica da humanidade. Sob esse viés, Bakhtin afirma que

---

<sup>68</sup> Dotado de credibilidade.

o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, os seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro (Bakhtin, 2010, p.23).

À luz do pensamento bakhtiniano, o riso escatológico de resistência contido em *Glaucomix* e nos *underground comix*, de modo geral, evidencia o corpo disforme que rejeita quaisquer possibilidades de idealização e salvação, uma vez que a sua imperfeição corresponde à própria condição humana, tocada inexorável e fatalmente pela fragilidade, pelos fluidos corporais, pelas dores, pelas doenças e o pelo fado implacável da morte, tópicos existenciais que a normatividade estética do liso e do kitsch pretende ocultar (Gonçalves, 2025). Nesse sentido, o riso provocado pela exposição vulnerável e, muitas vezes, cômica do corpo humano e suas nuances biologicamente repelentes é uma observação de que há uma contrariedade normativa em que o repugnante é algo que nunca deveria ser exibido.

GM e Marcatti mobilizam o corpo humano com a intenção de promover reflexões ontológicas em seus leitores porque essas vulnerabilidades encontradas no organismo físico dos egos experimentais podem ser vislumbradas em quaisquer seres humanos. Nesse sentido, a precariedade da carne, a falta de controle sobre as células e os órgãos internos e a efemeridade da vida são reflexões que cabem a toda humanidade. O riso, assim, vem à tona a partir do horror e da necessidade de aceitação das fatalidades existenciais inerentes à vida, permitindo, dessa forma, diversas possibilidades epistemológicas e ontológicas sobre si, o outro, o mundo e o conjunto uníssono entre essas três entidades incorporadas, simultaneamente, no mesmo plano metafísico.

O corpo eternamente criado e criador, citado por Bakhtin (2010), direciona o repulsivo na esfera do sensível, possibilitando que os incômodos na recepção sejam convertidos em epistemologia, e que o feio retome a sua potência ontológica na experiência estética. Na obra *Glaucomix*, essas possibilidades podem ser verificadas,

visto que a obra expõe os corpos dissidentes que, marcados por estigmas, deixam de ocupar o lugar do “não-ser” e passam a protagonizar as narrativas como egos experimentais dotados de presença e participação efetiva nas obras.

O riso, nessa perspectiva, atua como uma ferramenta de resistência e destronamento da normatividade, em razão de ele deslegitimar os obstáculos simbólicos que impedem a contemplação dos corpos rejeitados e impactar a convencionalidade que os condenava à marginalidade, sem proporcionar condições concretas para que suas existências sejam ressignificadas em um espaço para além da exclusão.

Assim, o riso como categoria estética de resistência converte os elementos escatológicos presentes na HQ em várias possibilidades de conhecimento, tendo em conta que ele amplia a percepção, aponta o desagradável-estético-corporal como uma constatação ontológica de humanidade e revela a natureza perecivelmente biológica que tanto foi evitada nas artes. Nesse sentido, a resistência a ele atribuída não pode ser considerada apenas no âmbito social, mas, sobretudo, no ontológico, afinal, o riso provocado pelo assombro possibilita ao sujeito um reconhecimento de que ele também manifesta a existência humana, com o fado incontestável de que o sofrimento, a dor, a morbidez física/mental e a morte são certezas inquestionáveis e inegociáveis no funcionamento arquetípico da existência.

Portanto, o riso torna-se um gesto crítico que cessa a indiferença para com as pessoas marginalizadas e excluídas da arte, e afirma, por meio da escatologia e suas categorias estéticas adjacentes, outras novas possibilidades de sentido para a arte e para a humanidade.

### 3.3 As novas possibilidades do sensível

Em *Glaucomix*, na última narrativa, intitulada *Anticorpo ou anticabeça?*, Glauco Mattoso e Marcatti não apresentam o corpo soropositivo vitimizado e alvo passivo da moralidade discursiva da sociedade, nem elaboram a personificação da doença como uma figura ameaçadora, do modo como a patologia era retratada assim que descoberta, isto é, como uma “peste” aterradoramente oriunda da depravação dos homossexuais e uma prova da justiça implacável e infalível de Deus para com aqueles que, de acordo com um suposto entendimento divino, levavam uma vida obscena e promíscua (Sontag, 1984).

Os artistas deram vida às suas narrativas e aos seus personagens utilizando, principalmente, a comicidade, elemento capaz de promover rupturas significativas com o imaginário que atribui à doença dor, culpa, vergonha, críticas e punição; formas violentas de estigmatização que assolaram o Brasil quando do surgimento do vírus. À época, não existiam leis de combate à discriminação e ao preconceito, e os veículos de comunicação, assim como as lideranças religiosas de destaque e renome no cenário nacional, utilizavam as suas estações de rádio e televisão para destilar ódio, desinformação e intolerância, principalmente aos homossexuais que eram acusados pelo surgimento e avanço do HIV, atribuindo a eles o rótulo agressivo de “doentes” e “aidéticos”. A Figura 41 mostra um anúncio de um dirigente religioso que afirma que o homossexualismo é uma doença.

**Figura 41** – O homossexualismo visto como doença



Fonte: O Globo<sup>69</sup> (1987).

No Brasil, entre os anos 1978 e 1981, surgiu o jornal *Lampião da Esquina*<sup>70</sup>, “o primeiro veículo de circulação nacional feito ‘por’ e ‘para’ homossexuais<sup>71</sup>”, de modo

<sup>69</sup> Disponível em:

<https://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/bispo-rr-soares-ja-vendeu-cura-gay-o-mal-e-espiritual/>. Acesso em: 05 dez. 2025.

<sup>70</sup> As 38 edições digitais do jornal e mais três publicações extras podem ser encontradas no site do Grupo Dignidade, hospedado no seguinte endereço: <https://cedoc.grupodignidade.org.br/?s=Lampião>.

<sup>71</sup> Slogan retirado do site do Grupo Dignidade, que revela quem produz e para quem a produção jornalística é direcionada.

alternativo, em tempos de Regime Militar. A publicação foi a primeira voz homossexual no Brasil, sobretudo em um período em que o cerceamento de direitos e a punição a quem atentasse contra o sistema e a “moralidade dos costumes” culminavam em castigos, uma vez que a repressão dos militares era severa.

Além das temáticas gays, a publicação era um veículo engajado nas causas das minorias que estavam à margem da sociedade brasileira, como mulheres, negros e povos originários. A Figura 42 ilustra duas capas do periódico que mostram algumas situações pelas quais os homossexuais passaram em função de sua orientação sexual, nessas imagens é possível observar que o riso e o escárnio linguístico fazem parte do discurso utilizado pelo veículo, que tinha, nitidamente, a intenção de chamar a atenção por meio de suas manchetes debochadas e apelativas.

**Figura 42 – Intolerância e preconceito**



Fonte: Lampião da Esquina Nº 28 (1979); Lampião da Esquina Nº 13 (1979).

As abordagens acerca dos discursos de intolerância e das representações estigmatizantes nas figuras expostas<sup>72</sup>, pertencentes ao período de surgimento da

<sup>72</sup> No caso do periódico *Lampião da Esquina*, o riso escatológico emula o discurso moralizante e cotidiano da sociedade, promovendo críticas ao preconceito lancinante que havia no Brasil à época de sua veiculação.



AIDS, além de documentos históricos, ressaltam a resistência frente à ridicularização elaborada contra os homossexuais que, silenciados, patologizados e neutralizados, foram implacavelmente vítimas de vários tipos de violência. Nesse sentido, a estética de *Glaucomix* opera de modo oposto, pois Mattoso e Marcatti, além de tocarem em temáticas relacionadas à violência simbólica, por meio da escatologia, reconstroem uma estética e a colocam sob a égide de uma nova elaboração do sensível em que há o deslocamento ontológico dos corpos dissidentes do “não-ser” para um lugar de existência.

*Glaucomix*, utilizando-se do escatológico, cria sentidos que não poderiam ter o mesmo efeito estético se tivessem sido elaborados sob os ditames da estética tradicional do kitsch e do liso/polido. O grotesco e o abjeto, desse modo, não são categorias que excluem, mas modos epistemológicos de conhecimento que trazem à tona os temas que impactam amplamente a forma em que os sujeitos são reconhecidos naquilo que é precário, doloroso e cômico.

Desse modo, a estética de resistência na HQ consiste em uma insurgência ontológica que cessa a higienização racional acerca da percepção do vírus da AIDS, reelabora os corpos dissidentes e estigmatizados, assume o riso como uma possibilidade de afirmação existencial, produz e facilita a aquisição de conhecimentos por meio da subversão sensível e quebra, efetivamente, a hierarquização dos corpos.

Portanto, contrariando as expectativas de uma normatividade estética, *Glaucomix* não é mais uma publicação em que a intolerância e o estigma serão distribuídos gratuitamente; Mattoso e Marcatti não fomentam o estigma nem incentivam tratamentos intolerantes contra nenhum grupo social. Os artistas, assim, buscam a criação de um espaço em que o corpo adoecido possa ser percebido sob uma perspectiva que ultrapassa as fronteiras do medo, culpa e condenação moral (Sontag, 1984), promovendo, então, um sensível dotado da capacidade de reconhecer sua dignidade ontológica.

### 3.4 A estética da resistência entre o polido e o grotesco

*Glaucomix* dialoga diretamente com a estética contemporânea, e essa interlocução permite que se compreenda como a HQ manipula as narrativas e utiliza os seus personagens como instrumentos discursivos de crítica, os quais se inserem nos debates filosóficos cujos temas perpassam o sensível na contemporaneidade.



As discussões promovidas por Byung-Chul Han, em especial na obra *A salvação do belo* (2015), esclarecem as maneiras pelas quais as categorias estéticas do assombro operam como ferramentas de resistência frente a uma estrutura estética fundamentada na suavidade formal do “liso” e na moralidade do “polido<sup>73</sup>”, conceitos muito parecidos que repudiam toda a estética escatológica criada por Mattoso e Marcatti, em *Glaucomix*. De acordo com Byung-Chul Han,

o liso é a marca do presente. É ele que conecta as esculturas de Jeff Koons, iPhones e depilação à brasileira, como é conhecida a depilação total na Europa. Por que achamos belo, nos dias de hoje, o liso? Além do efeito estético, nele se reflete um imperativo social universal. Ele corporifica a sociedade da positividade atual. O liso não quebra. Também não opõe resistência. Ele exige likes. O objeto liso extingue seus contrários. Toda negatividade é posta de lado (Han, 2015, p. 7).

Percebe-se, assim, que o liso e o polido são conceitos que pretendem eliminar todos os resquícios de negatividade, resistência e conflito presentes na arte e no mundo contemporâneo. Elencar obras cujas “superfícies” são homogêneas, serenas e sensíveis possibilita que o liso e o polido as compreendam como uma experiência sensível rasa. A falta de resistência, mencionada por Han (2015), é simbólica, posto que o liso se configura na negação dos elementos perturbadores e/ou ameaçadores à estabilidade subjetiva, no caso, os elementos antikitsch.

Diante do exposto, nota-se que a presença do liso, juntamente com o polido, demonstra uma estética que visa destituir o incômodo, convertendo a arte em itens de consumo imediato, fundamentados na lógica da validação de si e das curtidas (likes) obtidas em alguma publicação nas redes sociais (Han, 2015). A recepção pautada no liso/polido resulta em uma sensibilidade arruinada, incapaz de absorver a negatividade como possibilidade constituinte da experiência humana, fundamento essencial para reflexões éticas e estéticas em um macrocampo ontológico. Desse modo, essas categorias, que são basilares na obra de Han (2015), sugerem um modelo estético que exclui a escatologia e quaisquer outros elementos que eventualmente possam desestabilizar o sujeito moderno.

Nessa perspectiva, *Glaucomix* contrapõe veementemente a padronização estética contemporânea ao abordar, no campo do sensível, todos os elementos que

---

<sup>73</sup> A palavra “polido” não é citada diretamente em *A salvação do belo* (2015), mas a sua funcionalidade estética opera juntamente com o “liso”, porém com um viés de moralização em relação à arte.

foram expurgados sistematicamente: homossexualidade entre garotos e adultos, violência e abuso policial, fetichismos e submissão, doença, o grotesco e o abjeto. O uso da escatologia na revista em quadrinhos, dentro das concepções de Han (2015), promove um gesto ético, isto é, a interrupção do liso e a purificação do polido, que ignora a sensibilidade domesticada, evidenciando os modelos culturais da atualidade. Assim, sendo o liso uma característica contemporânea, ele rejeita o que desagrade, o que resiste e o que compromete as necessidades imediatas (Han, 2015), sendo, assim, uma reformulação do kitsch kunderiano, tal como discutido por Caixeta e Barroso (2022).

De acordo com as abordagens de Caixeta e Barroso (2022), amparadas pelos conceitos de Hermann Broch e Milan Kundera, o idílio é um estado existencial em que o desejo dos humanos em rejeitar conflitos, mitigar eventuais tensões e divagar acerca de um mundo em que o sujeito encontra a sua reconciliação consigo mesmo, é algo de elementar interesse. Para Kundera (1988), o idílio é uma metáfora filosófica que representa a condição humana, ou seja, a busca constante pela pacificação, por um mundo sem conflitos, contradições e negatividade. Esse impulso idílico tende a falsear a experiência humana ao imaginar paz onde existe a contenda. No aspecto estético, o idílio funciona como um modelo de plenitude, ou seja, um ideário semelhante ao de Han (2015), com a sensibilidade do “liso”, que não consegue suportar aquilo que fere, espanta e perturba.

Em Broch (2014), o kitsch é a forma estética do idílio, isto é, uma tentativa de criar objetos e experiências artísticas que eliminem o sofrimento e as demais ocorrências originadas da “merda” existencial. Nesse contexto, o kitsch para Broch (2014), com a corroboração de Kundera (1988), é um tipo de veneno ético, pois atua como uma ferramenta capaz de transformar valores morais subjetivos em efeitos estéticos agradáveis, prontos para suprir as lacunas emocionais do receptor.

A arte no kitsch anula a provocação do pensamento e busca gerar um efeito harmônico e polido, com o intuito de evitar conflitos com a condição humana. Nesse sentido, Caixeta e Barroso (2022) aproximam o kitsch da positividade estética descrita por Han (2015), caracterizada pela transparência e pela ausência de atritos, o que implica a rejeição da estética escatológica, responsável por desestabilizar o ideal idílico de pureza. Desse modo, o kitsch se opõe à estética de resistência presente em *Glaucomix*, a qual mobiliza a negatividade como princípio crítico em confronto direto com a lógica conciliatória do kitsch.

Da mesma maneira, o polido suaviza a experiência estética e torna as obras mais agradáveis e consumíveis. Porém, Mattoso e Marcatti contrariam esse paradigma ao colocar em seus quadrinhos os corpos dissidentes, o que neutraliza as possíveis intenções do liso/polido: ignorar a morbidez que constitui a vida humana. Nesse contexto, a estética escatológica operacionaliza algumas possibilidades de retomar a negatividade necessária para uma reflexão mais abrangente da existência.

Sobre o corpo exposto em *Glaucomix*, é preciso retomar as ideias de Bakhtin:

São imagens (as do realismo grotesco) ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa. A nova percepção histórica que a trespassa, confere-lhe um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento (Bakhtin, 2010, p. 22).

Em contrapartida, na defesa do liso e do polido nas artes, Byung-Chul Han contrapõe:

Hoje, a indústria do entretenimento explora o feio e o repugnante. Torna-os consumíveis. De início, a repugnância era um estado de exceção, uma crise aguda de autoafirmação perante uma alteridade inassimilável, um espasmo e um combate em que se decidem, literalmente, o ser e o não ser<sup>74</sup>. O repugnante é o inconsumível por excelência. De igual maneira para Rosenkranz<sup>75</sup>, o repugnante tem uma dimensão existencial. É o difere da vida, o que difere da forma, o *que apodrece e se decompõe*. O cadáver é um fenômeno escandaloso, por tem ainda forma, embora *seja em si mesmo amorfo*. Devido à forma ainda presente, conserva uma aparência de vida, se bem que esteja morto (Han, 2015, p. 18; grifos no original).

Por meio das argumentações dos dois teóricos, é possível compreender que a materialidade concreta do grotesco funciona como um contraponto rigoroso à estética atual, cuja base é o liso e o polido. Bakhtin (2010) defende que o corpo disforme é um organismo em processo ontológico constante, condenado aos ciclos de nascimento, crescimento, morte e decomposição, ou seja, um corpo que apresenta a sua história

<sup>74</sup> Referência a *Hamlet*, de William Shakespeare.

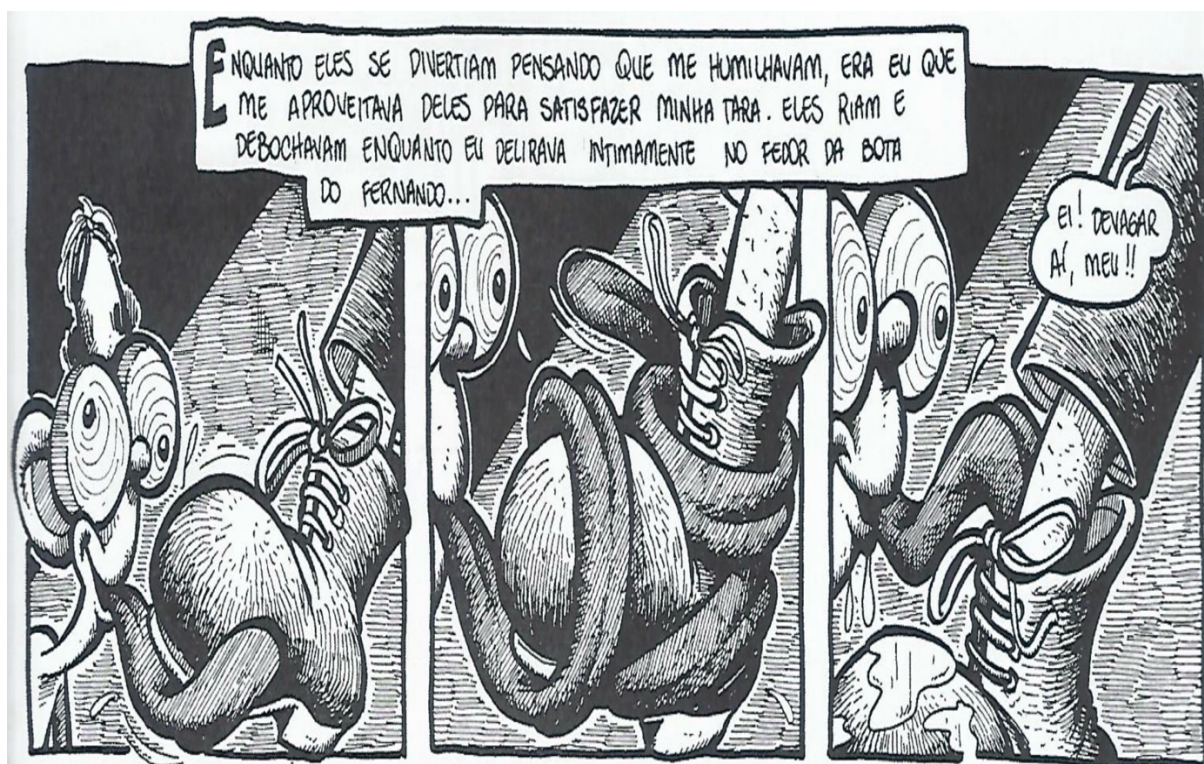
<sup>75</sup> Idem.

em uma dimensão biológica e material. Han (2015), conseqüentemente, expõe a ideia de que as novas nuances visuais buscam interromper a negatividade contida na arte, transformando, assim, o assombro em objeto estético consumível e agradável.

As discussões apresentadas pelos dois teóricos ratificam que os impactos do escatológico não estão restritos à aparência horrenda dos corpos, uma vez que eles têm a capacidade de revelar um efeito estético que o liso e o polido tentam esconder. É por meio das percepções de Bakhtin (2010) e Han (2015) que surge a potencialidade epistemológica do grotesco: a categoria estética não abranda a experiência humana, pelo contrário, ela a intensifica de modo profundamente ontológico e sensível.

Desse modo, ao romper os ideais do liso e do polido, GM e Marcatti escancaram, de modo escatológico, a elaboração gráfica e narrativa de seus personagens e enaltecem a repugnância que desestabiliza a sensibilidade contemporânea, como pode ser visto na Figura 43.

**Figura 43** – O lambedor de calçados



Fonte: Mattoso; Marcatti (1990, p. 17).

Na Figura 43, os criadores de *Glaucomix* ignoram quaisquer tentativas de suavização estética, pois o corpo de GM, exagerado na forma, escatológico no conteúdo explicitamente fetichista, promove um efeito de abjeção que exhibe o grotesco como uma manifestação incontornável que contraria o liso e o polido

apresentados por Han (2015) e incorpora os incômodos ontológicos apontados por Bakhtin (2010). A ilustração enaltece, ainda, o gesto estético por meio de um corpo que impacta a sensibilidade, apresenta e estabelece uma fruição marcada pelo bizarro.

Nessa perspectiva, o grotesco revela a incompatibilidade dos elementos atuais e mostra a sua real potencialidade de desestabilizar os moldes perceptivos. Kayser, nesse sentido, discorre:

Nenhum feito sublime em si mesmo ou nenhum feito grotesco em si mesmo são suficientes para formar um todo “belo” ou “dramático”, mas é no grotesco que existe justamente o contraste indissolúvel, sinistro, e que não deveria existir. A percepção e a revelação de semelhante simultaneidade incompatível têm um aspecto diabólico, pois semelhante procedimento destrói as ordens e abre um abismo onde pensávamos avançar com segurança (Kayser, 2013, p. 68).

O grotesco presente na Figura 43 é uma elaboração estética que contraria as expectativas de polidez estabelecidas pelo liso. O “contraste indissolúvel” citado pelo teórico torna-se evidente na fusão intencional entre o erotismo, a distorção corporal e a escatologia, gerando, desse modo, o “abismo” que rompe a segurança da contemplação e do deleite pretendidos pela perspectiva incólume do liso e do polido. Sob essa ótica, percebe-se que o efeito estético perpassa o riso, o assombro e o estranhamento, fazendo com que o leitor confronte o espanto escatológico que os ditames artísticos contemporâneos tentam ignorar.

Byung-Chul Han permite pensar os objetos estéticos dominados por uma lógica da positividade e homogeneidade em que o destaque precisa residir no liso e agradável, sem resistência alguma e imediatamente consumível. Ao contrário disso, o grotesco, o abjeto e o escatológico descritos podem ser vistos como elementos estéticos capazes de reintroduzir a negatividade necessária para que haja experiência estética autêntica, ou, resgatando as discussões filosóficas da modernidade: uma experiência que permite alcançar uma verdade, no caso, a verdade é a do objeto e não sobre o objeto. Enquanto o liso elimina o outro, a dor, o sofrimento e a profundidade, o grotesco recoloca o ser humano diante de tudo aquilo que escapa ao seu controle: nascimento, crescimento, envelhecimento, adoecimento e morte. Han (2015) sustenta que o belo se tornou uma reivindicação humana apenas como valor mercadológico. Por outro lado, o choque, o estranhamento e a negatividade são continuamente apagados e ocultados. Portanto, a obra *Glaucomix* é mais uma vertente *underground* que resgata esses elementos e devolve à arte a sua capacidade

de construção de sentido e crítica social. Principalmente quando sua natureza está em desestabilizar quaisquer ideias que sufoquem ou moralizem o que é próprio da condição humana.

### 3.5 Fragilidades do liso: o grotesco como reabilitação da negatividade humana

As categorias estético-escatológicas na contemporaneidade não estão restritas à provocação de espanto, repugnância ou riso desconfortável. Elas ultrapassam o *status* de acessórios artísticos, com propósitos disruptores, e adquirem uma potência ontológica capaz de retomar as dimensões da experiência humana que o liso e o polido tentam excluir. Em um contexto histórico e social em que a fruição deve ser imediata e positiva, o grotesco e o abjeto reapresentam nas artes o desconforto e o desassossego como elementos necessários para refletir a condição humana em sua realidade ontológica. Desse modo, o incômodo funciona como uma possibilidade de enfrentamento e aceitação contra o que fragiliza a humanidade em seus aspectos mais vulneráveis e assustadores.

De acordo com Han (2015), a cultura contemporânea busca extirpar tudo o que evoca a negatividade, e a escatologia, enquanto recurso estético, é algo que assombra pelo horror na recepção (liso) e pelos juízos de valor concernentes aos objetos estéticos produzidos (polido). Nesse sentido, o liso funciona como uma estética que repudia e evita quaisquer formas de resistência na arte; e o polido é um tipo de moral superficial que ignora a dor, rejeita os atritos e evita as complexidades ontológicas dos seres humanos. Assim, os elementos constituintes da arte, atualmente considerados itens dotados de negatividade, que são, sobretudo, inerentes à condição humana, são considerados temas que devem ser evitados, como se não existissem, mas que estão ali, entranhados na humanidade.

Dessa forma, os diversos tipos de sofrimento, as contradições políticas e sociais, a precariedade, em todas as suas nuances, o feio, as doenças, a morte, os ritos fúnebres e a decomposição biológica dos corpos são suavizados, escondidos e evitados pelos ideais do belo e do sublime, enquanto os elementos ontológicos do humano, os repugnantes, são considerados desconfortáveis às novas formas de recepção e deleite, por isso, o liso torna-se kitsch.

Diante desse regime estético, o grotesco resiste às especificidades puritanas do liso e traz à tona os corpos para contextos em que há a exposição do assombro



escatológico por meio da efemeridade da vida humana e dos percalços existenciais pelos quais toda a humanidade perpassa, expondo, dessa forma, o que Caixeta (2024) chamou de antikitsch, isto é, a exposição da merda em seu estado mais intenso e visceral. Nesse viés, é preciso considerar que a negatividade provocada pelo grotesco estimula diretamente os limiões que envolvem os corpos e as experiências coletivas, pois o polido busca esconder os orifícios, os fluidos e as secreções que saem deles, marcas biológicas presentes na compleição física dos sujeitos ontológicos.

A exposição desses lugares limítrofes dos corpos e do escatológico destaca que os elementos físicos considerados repulsivos são tópicos que visam o equilíbrio entre o corpo e o sensível. Sobre o exposto, Douglas afirma que

(...) todas as margens são perigosas. Se as levamos para lá ou para cá alteramos o formato da experiência fundamental. Toda estrutura de ideias é vulnerável em suas margens. É esperado que os orifícios do corpo simbolizem seus pontos especialmente vulneráveis. A matéria que sai deles é a forma mais óbvia de algo marginal. Saliva, sangue, leite, urina, fezes ou lágrimas simplesmente serem emitidos para fora atravessam o limite do corpo. (...) O erro está em tratar as margens do corpo isoladamente de outras margens. Não há razão para presumir que a atitude do indivíduo com seu próprio corpo e com sua experiência emocional tenha primazia em relação à sua experiência cultural e social (Douglas, 1966, p. 122).

O argumento de Douglas (1966) destaca os materiais humanos que são postos à margem e que não são meramente dejetos que estão sob controle e que, eventualmente são expurgados do corpo por distração ou descuido. Eles integram a estrutura biológica na qual a vida dos seres vivos é organizada. As suas reflexões atestam que o escatológico é mais que uma categoria estética, ou seja, ele é um elemento de grande capacidade para desestruturar os ideais de pureza da contemporaneidade. O grotesco e o abjeto, presentes na arte, promovem uma ruptura no liso e no polido, expondo, assim, todas as fragilidades ontológicas que a normatividade ignora, afinal, “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem é aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras” (Kristeva, 1980, p. 4), daí, por meio da subversão, a estética do grotesco é de resistência.

O corpo, em uma perspectiva orgânica, é inacabado (Bakhtin, 2010) e está sujeito às várias intempéries oriundas da passagem do tempo e da aquisição de doenças. Ele não é puro nem perfeito, mas marcado ao longo da existência por

fenômenos que impactam a sua humanidade. Desse modo, há de se levar em consideração que o corpo, por meio do grotesco, apresenta a sua potência como objeto ontológico de ser humano, ou seja, ele é uma estrutura molecular impotente frente às possibilidades de plenitude e estabilidade existencial, e dotado, ainda, da capacidade de gerar mal-estar (Kristeva, 1980).

Diante do exposto, percebe-se que o exagero e o efeito estético do antikitsch (antiliso e antipolido) antevê as contradições e contorções que os seres humanos fatalmente experimentarão ao longo de suas vidas (Bergson, 2001), pois, se a arte escatológica emula a experiência ontológica por meio de uma imitação (Aristóteles, 2017), o escatológico, o grotesco e o abjeto estarão presentes de um modo inexorável na travessia existencial de todos os indivíduos (Bakhtin, 2010).

Quando revelam os pontos de incômodo que a sensibilidade contemporânea procura esconder, as categorias estéticas antikitsch retomam a negatividade que constitui a vida humana, que é uma condição ontológica responsável por apresentar a existência como um processo de enfrentamento das fragilidades intrínsecas da vida. Dessa maneira, o grotesco devolve ao sensível o que o liso e o polido buscam ignorar: a existência dos seres enquanto entes dotados de precariedade, vulnerabilidade e fragilidade. Logo, os elementos escatológicos formam artifícios que equilibram o ser humano entre o “ser” e o “não-ser”, a vida e a morte, a aceitação ou a negação da vida. Desse modo, o grotesco permite uma reflexão de cunho ontológico mais aprofundada, na proporção que o sujeito reconhece a sua condição efêmera, incompleta e frequentemente ameaçada. Dessa forma, tanto o grotesco como o abjeto, assim como o riso, o assombro e a escatologia, de um modo geral, funcionam como possibilidades ontológicas que fazem da experiência um lugar para se pensar o humano e os conhecimentos que podem ser adquiridos por meio de um gesto epistemológico.

### 3.6 Negatividade e crítica: a AIDS como agente estético do grotesco

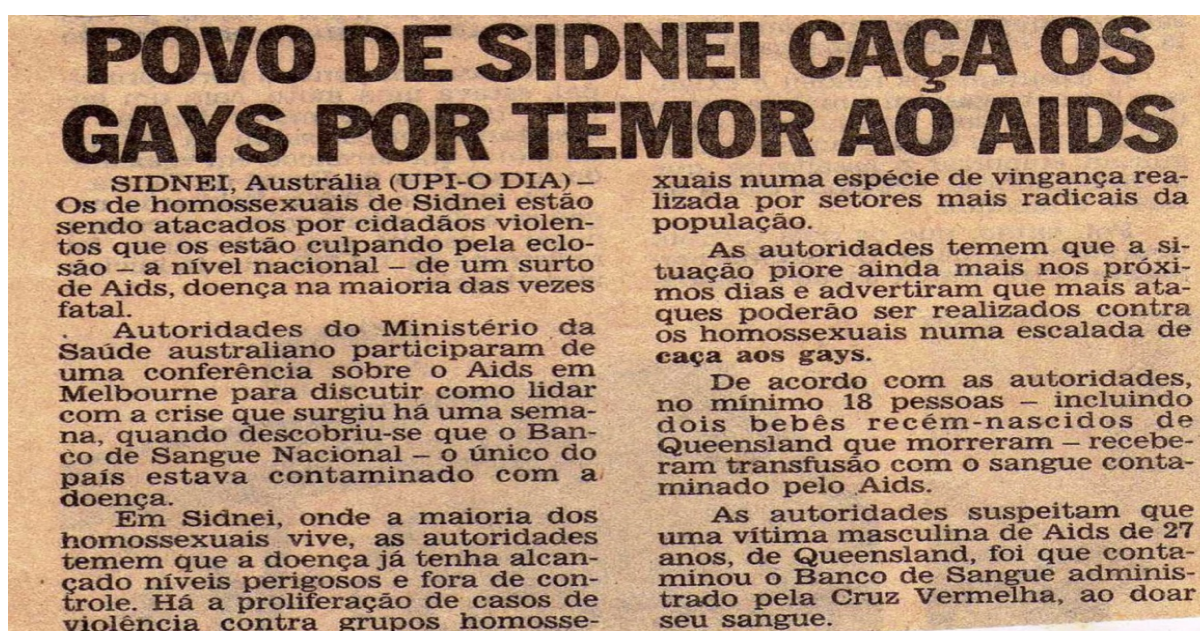
Em *Anticorpo ou anticabeça?*, Mattoso e Marcatti reformulam a AIDS de modo que ela não traz marcas de degenerescência, estigmas e ajuizamento de valores em relação às pessoas acometidas por ela. De modo contrário, a narrativa tensiona a sensibilidade contemporânea, pois entre as décadas de 1980 e 1990, a patologia serviu de pretexto para diversos discursos moralizantes que reduziram o corpo

adoecido a um arquétipo ameaçador que, por meio de uma punição divina, tinha de sofrer os infortúnios em função de uma vida promíscua (Sontag, 1984). A distribuição gratuita do preconceito, amiúde era fomentada pelos meios jornalísticos que defendiam a ideia de que a homossexualidade era uma patologia da desmoralização dos costumes e da degradação humana, e que os homens gays deveriam sofrer os castigos divinos por meio de uma doença cuja nomenclatura era “praga gay” (Sontag, 1984).

Em oposição, Mattoso e Marcatti deslocam a negatividade cultural/social da doença, retiram-na de seu silenciamento humilhado, medo e preconceito, e a ressignificam no campo estético, transformando a AIDS em um agente crítico do grotesco. Desse modo, os sinais corporais que emergem na pele/interior de algumas pessoas da história agem como elementos de uma insurgência estética que ignora a higienização metafórica e traz de volta ao corpo a sua densidade ontológica, reafirmando-o como uma estrutura orgânica finita, fugaz e verdadeiramente humana.

A Figura 44 ilustra a intolerância das pessoas em relação à culpabilização dos homossexuais no que diz respeito ao surgimento e disseminação do vírus HIV, e a Figura 45 apresenta a perseguição que os homossexuais passaram a sofrer com a disseminação da doença.

**Figura 44 – Intolerância e ódio em Sidnei**



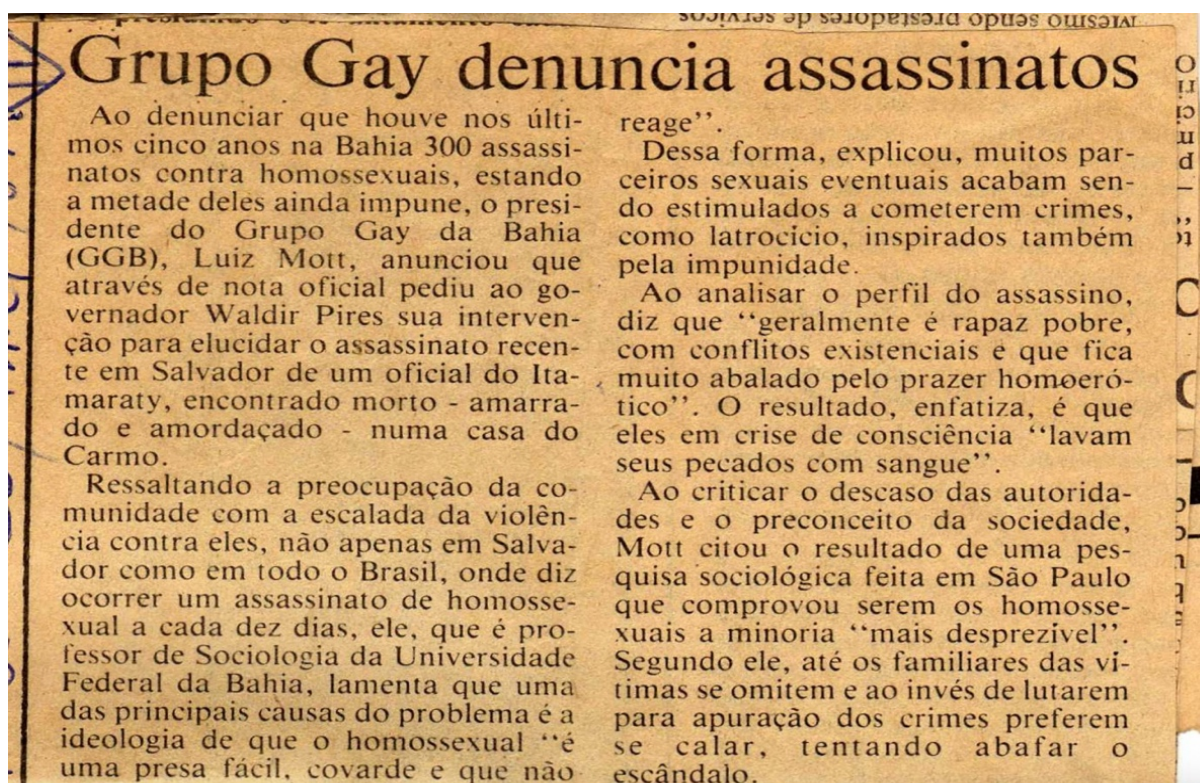
Fonte: Jornal O Dia<sup>76</sup> (20/11/1984).

<sup>76</sup> Disponível em:

<https://memoriamhb.blogspot.com/2012/11/os-sombrios-anos-da-pesto-gay.html?view=snapshot>. Acesso em 05 dez. 2025.



Figura 45 – Assassinos



Fonte: Jornal O Dia<sup>77</sup> (20/03/1987).

As dimensões trágicas e grotescas do pânico moral oriundo da AIDS, quando do surgimento da doença, noticiada como uma ameaça, fizeram com que vários grupos extremistas buscassem as pessoas contaminadas e promovessem, por meio de ações atroz, um extermínio ao redor do mundo. O texto informativo, ao citar a palavra "surto" acoplada sintática e semanticamente à iminência de um perigo biológico de proporções dantescas, elabora um discurso esteticamente perigoso, pois há de se deduzir que um determinado grupo está marcado profundamente pela negatividade, como se a comunidade LGBTQIA+ fosse um inimigo interno cuja execução traria e garantiria a pureza e a extirpação da AIDS no planeta Terra.

A contemplação da reportagem da Figura 44 evidencia, ainda, as proporções que o discurso jornalístico infundado alcançou, tornando-se um elemento de fomento à intolerância e à falta de informações em relação à temática, o que favoreceu o medo desordenado, as agressões e as execuções contra os homossexuais, reafirmando, conseqüentemente, a estética do medo e do pavor. Desse modo, a positividade higienizadora do liso (Han, 2015) alcançou a sua contraparte: a sujeira moral de outro

<sup>77</sup> Disponível em:  
<https://memoriamhb.blogspot.com/2012/11/os-sombrios-anos-da-pesto-gay.html?view=snapshot>.  
 Acesso em 05 dez. 2025.

indivíduo não foi suficiente para gerar acolhimento, porém ela foi capaz de criar uma superfície social mais polida que a de outrora, visto que o desvio humano deveria ser extirpado como contaminação. Assim, por meio das reflexões da reportagem da Figura 44, o escatológico em *Glaucomix* reafirma a sua potencialidade crítica frente à estética da exclusão que a imprensa propagou ao associar as pessoas soropositivas a vetores de transmissão, cuja culpa e responsabilidade são elementos imperdoáveis e implacáveis, sujeitos, inclusive, a penalizações severas e cruéis.

A Figura 45 noticia vários assassinatos de homossexuais na Bahia e destaca que a repulsa contra o corpo gay, além de estar presente nos discursos de indolência e preconceito, ultrapassava os limites do discurso, mas se consolidava, ainda, por meio da violência física. Nesse sentido, a brutalidade torna-se uma ferramenta estética de choque, ou seja, a reportagem revela o número assustador de óbitos, o que destaca o colapso ético e moral da sociedade que, nesse contexto, acredita que a execução de grupos marginalizados e estigmatizados pode ser considerada um serviço de grande valia à humanidade, como se fossem um grande mal a ser expurgado.

Dessa maneira, as Figuras 44 e 45 mostram que o corpo dissidente deve ser retirado da sociedade e transferido às margens, um lugar de impureza onde a morte não encontra luto coletivo (Kristeva, 1980).

Nesse contexto, *Glaucomix* oferece um destronamento estético em que a arte quebra a superfície lisa que camufla a violência social e assume a negatividade como um elemento ontológico, estético e epistemológico. Por meio do grotesco, Mattoso e Marcatti rompem a lógica ingênua que condenou muitos corpos à morte e revelam, por meio de sua revista em quadrinhos, aquilo que os jornais e revistas apenas mencionam: o deslocamento da negatividade da exclusão, em todas as suas vertentes, para o território da crítica.

Diante do exposto, percebe-se que o grotesco deixa de ser uma ferramenta perturbadora para se tornar uma possibilidade de acesso às experiências estéticas que o liso e o polido tentam eliminar. As reportagens apresentadas nas Figuras 44 e 45 evidenciam a construção do medo e da repugnância que elaboraram uma percepção social em que a AIDS recebeu uma conotação de culpa e estigmatização moral por parte da sociedade. Nas páginas finais de *Glaucomix*, tal percepção social não é emulada, pelo contrário: ela é ressignificada e desconstruída, principalmente por meio do visual da revista, em especial na elaboração personalística da doença



que, no lugar de ser desenhada como ego experimental que transborda pânico, traz consigo a negatividade da patologia como uma possibilidade crítica que reposiciona o corpo dissidente no núcleo da reflexão ontológica, estética e política.

No cerne da estética de resistência, o riso executa o seu papel estético, pois ele não mascara a gravidade da doença, mas a destaca de uma maneira cômica e elabora uma base que choca e rompe o liso e o polido da contemporaneidade. Desse modo, a fissura no sensível expõe os males sociais que a positividade ignorou (Han, 2015).

O corpo vulnerável e exposto, em função da doença, destaca os lugares, as zonas marginais do corpo, em que a cultura busca criar as suas limitações severas entre o puro e o impuro. Ao abordar e trazer à baila os fluxos e os refluxos corporais, a HQ sugere que o adoecimento não pode ser deslocado da sociedade por ele ser um agente de crítica; desse modo, a escatologia é um gesto epistemológico que, por meio da negatividade e dos elementos mórbidos, atua no campo de reflexão ontológica sobre a condição humana.

Ao retratar a AIDS como um elemento de crítica, Mattoso e Marcatti rompem com os paradigmas do liso e apresentam o grotesco constitutivo da existência. A vulnerabilidade do corpo, perpassada pela doença e pelas categorias estéticas da escatologia, mostra que a condição ontológica primordial de que viver é tentar administrar aquilo sobre o qual não se pode controlar. Dessa forma, por meio de *Glaucomix*, os artistas fesceninos transformaram o repugnante em modos concretos de pensamento, deslocando, assim, os corpos dissidentes para o protagonismo do sensível, e a negatividade a um espaço de conhecimento e resistência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como propósito investigar de que modo a revista em quadrinhos *As aventuras de Glaucomix* (1990) estimula o grotesco, o abjeto e a escatologia como categorias estéticas qualificadas para operar os mecanismos de resistência ontológica frente aos processos de normatização do sensível, principalmente aqueles que impactaram, com maior intensidade e rigor, os corpos acometidos pela AIDS, condição patológica que expôs as pessoas infectadas a situações de forte discriminação, preconceito, agressões simbólicas e físicas, como se os indivíduos soropositivos merecessem uma punição moral sem precedentes, para além dos infortúnios que a própria doença trazia.

A pesquisa pretendeu demonstrar que a HQ não tem a intenção unicamente voltada à provocação de um choque estético, nem de promover um riso desenfreado; nesse sentido, o estudo constatou que, por meio de recursos estéticos desagradáveis à recepção, há um campo fecundo em que reflexões sobre a condição humana, a fragilidade do corpo, a fugacidade da vida e os mecanismos sociais de estigmatização constituem um potente laboratório epistemológico e ontológico em que a existência pode ser pensada e refletida de modo filosófico.

Por meio da Epistemologia do Romance, *Glaucomix* revelou-se um objeto estético considerado um laboratório estético-cognitivo, dotado de eixos estéticos que se articulam a fim de possibilitar a produção de conhecimentos a partir da experiência estética. Dessa forma, a publicação foi analisada como uma obra dotada de intencionalidade, credibilidade e efeitos estéticos qualificados para produzir reflexões de cunho ontológico e epistemológico. As categorias do grotesco, do abjeto e da escatologia são mecanismos essenciais de uma racionalidade estética que enfrenta a higienização, a positividade e o polimento, entrando em choque com os conceitos do antikitsch, ou seja, a merda e a negatividade estética contidas em *Glaucomix*, que revelam a existência tal qual ela é.

No transcorrer dos três capítulos, ficou evidenciado que os quadrinhos *underground*, sobretudo nos contextos brasileiros, formam um cenário artístico de forte insurgência estética, comportamental, social e política. Na revista *Glaucomix*, essa insurgência se manifesta por meio da exposição visceral dos corpos em suas compleições mais grotescas, disformes, degradadas e repugnantes, rompendo com os padrões clássicos de representação do corpo humano nas artes visuais.

As abordagens escatológicas incluem: linguagem chula e desagradável, fluidos e secreções corporais, deboche, fetiches e o riso que funciona de modo análogo a um agente de assombro e não como a reação humana frente a um espetáculo cômico. Nesse sentido, tais elementos estéticos funcionam em *Glaucomix* de modo semelhante a uma reafirmação da materialidade inexorável da condição humana e das adversidades existenciais a ela atreladas. Nessa perspectiva, a HQ desconstrói os ditames do kitsch, compreendido como a ocultação da merda, de acordo com as concepções de Hermann Broch e Milan Kundera, e toma o antikitsch como um gesto ético e estético que funciona como uma ferramenta de enfrentamento dos infortúnios ontológicos presentes na realidade, além de mostrá-la sem filtros ou tentativas de mascarar algum tipo de degradação inerente ao humano.

As análises das seis histórias que integram *Glaucomix* possibilitaram uma compreensão acerca do grotesco e do abjeto como elementos de deslocamento ontológico, pois os corpos representados nas narrativas, caracterizados pelas doenças, violência, fetiches, homossexualidade e pela invisibilidade social, são retirados do “não-ser” abismal, onde a culpa, a punição e a nulidade existencial são constantes, para um lugar de protagonismo e centralidade. Nesse sentido, a AIDS deixa de ser considerada uma patologia de condenação moral e de indiferença social para se tornar, desse modo, uma potencialidade estética que evidencia a fragilidade humana e expõe os discursos normativos com tons amistosos que funcionam por meio da exclusão e da invisibilidade do sujeito.

Dessa forma, o riso escatológico torna-se um mecanismo essencial na estética da resistência, pois trata-se de um riso que perturba e incomoda, negando as possibilidades de reconciliação ontológica, sem oferecer conforto ou acomodação ao leitor. *Glaucomix*, desse modo, produz um riso repulsivo e repelente que submete o leitor à confrontação dos limiares de sua própria sensibilidade, trazendo à tona o nojo, a angústia e o desassossego que também são possibilidades epistemológicas de conhecimento. Ademais, o riso em questão não é uma evasão da realidade, mas uma possibilidade estética capaz de problematizar a moralidade e a estética como potencialidades ontológicas profundamente arraigadas à realidade dos indivíduos.

A dialética estabelecida com Bakhtin, Eco, Kayser, Kristeva, Minois e Byung-Chul Han viabilizou uma compreensão que permite afirmar que o grotesco e o abjeto não são categorias estéticas que se opõem à beleza, mas configuram outra perspectiva do sensível, o que contrasta com os conceitos de “liso” e “polido”, pela

positividade e pela eliminação da negatividade (antikitsch). Nesse viés, *Glaucomix* ratifica a relevância do horrendo e do desprezível como elementos oriundos do humano. Assim, a HQ corrobora uma crítica atual que aponta que, ao tentar esconder a negatividade, outras formas de opressão simbólica ganham espaço, até mesmo porque o grotesco utilizado como parâmetro nesta pesquisa é o insurgente, que devolve o protagonismo ao corpo dissidente, e não o opressivo, o que ratifica ainda mais a violência simbólica e exclusão.

Sob a ótica epistemológica, este estudo almejou demonstrar que a arte, mesmo elaborada por meio do deboche e a da vulgaridade, é passível de produzir conhecimentos legítimos, pois a credibilidade contida nos quadrinhos de GM e Marcatti não se encontra nos critérios científicos tradicionais, no entanto, ela está presente nos mecanismos internos do jogo estético contido nas engrenagens da obra analisada, e pode ser acessada por meio da interação entre objeto estético e leitor pesquisador. Desse modo, o método conhecido na ER como *serio ludere* mostrou-se eficiente para o desmonte das peças narrativas e constituintes da HQ, possibilitando, assim, entender de que maneira o escracho e o grotesco funcionam como possibilidades sérias de refletir sobre o humano.

O presente estudo elencou *Glaucomix* como o seu recorte central, o que limitou e impossibilitou um diálogo mais profícuo com outras obras de GM<sup>78</sup> e de Marcatti<sup>79</sup>, assim como abordagens referentes a HQs recentes que também abordam o grotesco e o abjeto como categorias estéticas do escatológico. Não obstante, o foco da pesquisa, ontológico e estético, não priorizou análises e reflexões de cunho sociológico e/ou histórico com detalhes que poderiam fortalecer o impacto cultural de *Glaucomix*. Esses pormenores, nesse sentido, não enfraquecem ou desqualificam esta pesquisa, contudo indica possibilidades de aprofundamento e uma ampliação dos escopos do recorte em futuras pesquisas, uma vez que a temática não se esgota e inúmeras são as produções *underground* nos quadrinhos nacionais.

Em suma, *Glaucomix* destrona o estigma ao expor os corpos dissidentes, a homoafetividade reprimida por um sistema de normatividade comportamental, os fetiches que são considerados pela moralidade social como indecentes e ao trazer à

---

<sup>78</sup> Foram mencionados o *Manual do podólatra amador* (1986) como obra primária que deu origem ao objeto principal, *Glaucomix*, e *O que é tortura* (2006) e o Soneto 1002, sem aprofundamentos.

<sup>79</sup> Foram vistas algumas de suas imagens ao longo da exposição sobre o grotesco e o abjeto, com quadrinhos isolados dos personagens Fráuzio, Jovinalva e Claunério, mas nenhuma obra, em sua totalidade, além de *Glaucomix*, foi objeto de análise.

tona a merda, as doenças, a dor, o sofrimento e a morte, elementos que constituem a humanidade em seu estado primário. Ao devolver o corpo frágil e vulnerável, GM e Marcatti oferecem uma estética de resistência que não quer salvação ou piedade dos indivíduos lançados ao alheamento ontológico; eles querem o reconhecimento. Tal reconhecimento não precisa (e não pode) ser proveniente de uma purificação existencial e idealizada das diferenças, mas por meio de um confronto entre o antikitsch, condição ontológica condizente com a realidade, e o kitsch, o liso e o polido, que são formas de mascarar a realidade, transformando-a em um mundo idílico onde a merda é camuflada descaradamente.

*Glaucomix* mostra a verdade que incomoda, e tocar esses incômodos por meio do grotesco e do abjeto, é o gesto enérgico que indica que a potência epistemológica e ontológica dos *underground comix* não se esgota.



## REFERÊNCIAS

ABIB, J. A. D. **Comportamento e sensibilidade: Vida, prazer e ética**. ESETec Editores Associados, 2007.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ANGELI. **Chiclete com Banana Especial nº 5 – Histórias de amor**. São Paulo: Circo Editorial, 1991.

\_\_\_\_\_. **Antologia Chiclete com Banana nº 1**. São Paulo: Circo Editorial, 2007.

ALVES, Amanda Freitas Vince. **Adolescente em sofrimento psíquico: como falar em inclusão escolar?** *Studies in Education Sciences*, Curitiba, v.6, n.1, p.1-24, 2025.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUGUSTI, Alexandre Rossato. **Cinema noir: as marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/2230/4/446023%20Substitui%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2025.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARROSO, Maria Veralice; LELIS, Sara. Leitor-pesquisador. In: Ana Paula Aparecida Caixeta; Maria Veralice Barroso; Wilton Barroso Filho. (Org.). **Verbetes da Epistemologia do Romance**. Vol. 1. Brasília: Verbena, 2019.

BARROSO, Wilton; BARROSO, Maria V. **Entre o passado e o presente do romance moderno: o humor na escrita de Milan Kundera**. *Letras & Letras*, v. 31, n. 1, p. 299-311, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/29487/16820>. Acesso em: 05 dez. 2025.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética**. Petrópolis: Vozes, 1993.

BERGSON, H. **O riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BINI, Fernando A. F. **A frágil e complexa noção da arte contemporânea**. In: CONRADO, Marcelo (org.). **Dilemas da Arte Contemporânea**. Curitiba, 2018.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade. Mortos e desaparecidos políticos/ Comissão Nacional da Verdade.** Brasília: CNV, 2014.

BROCH, Hermann. **Espírito e espírito de época: Ensaio sobre a cultura da modernidade.** Tradução Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2014.

BUARQUE, Jamesson. **Soneto como variação fixa formal.** Revista Texto Poético, v. 19, jul./ dez. 2015.

CAIXETA, Ana Paula A. **A estética do pé sujo.** Brasília, 2013. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B3rYBdlpwzbelUzdFZXNWFQLTg/edit?resourcekey=0-UVyTWHKD5pkXyocqPe8SWA>. Acesso em: 07 jul. 2025.

\_\_\_\_\_. **O kitsch como um mal ético: observações sobre o antagonismo estético na literatura de Glauco Mattoso.** Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 33 (online). 2018. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/462/658>. Acesso em 12 jun. 2025.

\_\_\_\_\_. **Glauco Mattoso e as “memórias de um pueiteiro”: identidade literária como estética de si.** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/37325/27500>. Acesso em: 18 jun. 2025.

\_\_\_\_\_. **Glauco Mattoso, o Antikitsch.** São Paulo: Pontes Editora, 2024.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice (orgs.). **Verbetes da epistemologia do romance.** Volume 2. São Paulo: Pontes Editores, 2021.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice. **Idílio e Kitsch:** reflexões contemporâneas sobre Estética. Viso: Cadernos de Estética Aplicada, v. 16, n. 31, p. 1–22, jul./dez. 2022. Disponível em: <https://revistaviso.com.br/ojs/index.php/viso/article/view/480/365>. Acesso em: 09 dez. 2025.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira.** São Paulo: Todavia, 2023.

CARDOSO, Herisson. Credibilidade. In: CAIXETA, A. P. A.; BARROSO, M. V.; BARROSO FILHO, W. (orgs.). **Verbetes da Epistemologia do Romance.** Vol. 2. Brasília: Verbena Editora, 2021.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil.** São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, Fapesp, 2002.

COUTINHO, Afrânio. **Literatura no Brasil – Era Barroca e Era Neoclássica: Volume II**. São Paulo: Global Editora, 2023.

DOUGLAS, Mary. **Purity and danger: an analysis of the concepts of pollution and taboo**. 1996. London; New York: Routledge, 2001. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315015811/purity-danger-professor-mary-douglas-mary-douglas>. Acesso em: 07 dez. 2025.

DUMONT, Lígia Maria Moreira. **Contexto, leitura e subjetividade**. Campinas: Transinformação, 2001.

ECO, Humberto. **A história da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ESTADOS UNIDOS. **Senate Committee on the Judiciary. Comic books and juvenile delinquency: interim report**, 1955. Washington, D.C.: United States Government Printing Office, 1955. Tradução nossa.

FAVORITO, Mario O. **Mal-estar na escola: tensões entre o singular e o coletivo**. Orientador: Carlos Augusto Peixoto. 2011. 314 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2011.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

FRANCO, Edgar. **História em quadrinhos – uma arte consolidada**. In: Revista Visualidades. vol.7, nº1, Goiânia: UFG, FAV, 2009.

FRANCO, Renato. “**Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70**”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** São Paulo: Abril Cultural, 1984.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Verdade e Método I/II**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2004.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. **O amigo da onça. Uma expressão da alma brasileira.** Londrina: Universidade Estadual de Londrina/LEDI, 2009.

GILBERT, James. **A Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s.** New York: Oxford University Press, 1986. Tradução Nossa.

GLAUCO. **Geraldão** – Volume 02. São Paulo: Circo, 2003.

GONÇALVES, Lucas Fernando. **O kitsch na Epistemologia do Romance.** *LING.* – Est. e Pesq., Catalão-GO, v. 23, n. 2. 2019.

\_\_\_\_\_. **O kitsch como forma estética do idílio em A Insustentável Leveza do Ser, de Milan Kundera.** Brasília, 2020. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1VE1Trn0T4sYleVI7gKZ4ezEqXB7QYnCC/view>. Acesso em 20 jun. 2025.

GUIMARÃES; Juliany Gonçalves. **Democracia e violência polícia: o caso da polícia militar.** Maringá, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/yDSFZwZvchpMvtzVBJ6hQsv/>. Acesso em: 21 jul. 2025.

HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo.** Petrópolis: Vozes, 2015.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética. Vol. I.** Tradução de M. A. Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

HERRERO, David. O feio. IN: HERRERO, D. **Estética.** Barcelona: Editorial Herder, 1988.

IANNONE. Leila Rentroia. **O mundo das histórias em quadrinhos.** São Paulo: Moderna, 1994.

JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. **O que quer, o que pode esta língua?: narrativas do corpo na poesia e na prosa de Glauco Mattoso.** Rio Grande do Norte, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/5386/4401>. Acesso em: 25 jun. 2025.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo.** Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. **Crítica da razão pura.** Trad e notas: Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Editora Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco.** Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

KRISTEVA, Julie. **Approche de l'abjection**. In: \_\_\_\_\_. **Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection**, p. 7-27. Paris: Les Éditions du Seuil, 1980. Tradução nossa. \_\_\_\_\_. **Poderes de la perversión**. Ciudad de Mexico: Siglo XXI, 1982. Tradução nossa.

KUNDERA, M. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

LAERTE. **Os piratas do Tietê**. São Paulo: Circo, 1990.

LANDRE, Jacques de. **Do-in: Técnica Oriental de Auto-massagem**. São Paulo: Ground, 2013.

LEDO, Allan Cesar Dourado. **Configurações do grotesco nas histórias em quadrinhos de Lourenço Mutarelli**. Curitiba, 2019. Disponível em: <https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/5089/1/configuracoesgrotescolourenco-mutarelli.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2025.

LESSING, G.E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.

MAIR, George; LEE, Stan. **Excelsior! The amazing life of Stan Lee**. 1 edição. Nova Iorque: Touchstone, 2002. Tradução nossa.

MARCATTI. **Frauzio: prato principal**. São Paulo: Edição independente, 2001.

\_\_\_\_\_. **Frauzio: Morve Blanc**. São Paulo: Edição independente, 2014.

\_\_\_\_\_. **Lasca de Quirica – Volume 03**. São Paulo: edição independente, 2015.

MARQUES, F.Z.C. et al. **Resposta sexual humana**. Rev. Ciênc. Méd., Campinas, 17(3-6):175-183, maio/dez., 2008. Disponível em: <https://docs.bvsalud.org/biblioref/2019/04/541590/755-1534-1-sm.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2025.

MARQUES, Maria Cristina da Costa. **Saúde e poder: a emergência política da Aids/HIV no Brasil**. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/SJHgNdc3WBMKgNGfjKQvqfM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 07 set. 2025.

MATTOSO, Glauco. **O que é tortura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.



\_\_\_\_\_. **Manual do podólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés.** São Paulo: All Books, 2006.

MATTOSO, Glauco; MARCATTI, Francisco. **As aventuras de Glaucomix.** São Paulo: Editora Córrego, 1990.

MEDEIROS, Talita Sauer. **As pioneiras nos comix undergrounds norte-americanos.** XXVII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015. Disponível em: [https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945016\\_2621ceebb7dc03b2c24a9c606b4df7be.pdf](https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945016_2621ceebb7dc03b2c24a9c606b4df7be.pdf). Acesso em: 15 mai. 2025.

MENNINGHAUS, Winfried. **Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation.** Albany: Suny Press, 2003. Tradução nossa.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio.** São Paulo: UNESP, 2003.

MILDT, Chistina. **Fundamentos de Acupressão.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2009.

MIRANDA, Dilmar. **Carnavalização e multidimensionalidade cultural: antropofagia e tropicalismo.** Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S.Paulo, 9(2): 125-154, outubro de 1997.

MOLES, Abraham. **O kitsch: a arte da felicidade.** (Trad. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Sobre as origens e motivações do Ato Institucional 5.** Minas Gerais, 2018. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-93472018v38n79-10>. Acesso em: 20 jun. 2025.

OLIVEIRA, Plínio Corrêa de. **Aos militares, sobre o problema do comunismo.** Reunião Extra, 07/10/1966.

PAULINO, Itamar Rodrigues. Serio Ludere. In: CAIXETA, A. P. A.; BARROSO, M. V.; BARROSO FILHO, W. (orgs.). **Verbetes da Epistemologia do Romance.** Volume 1. Brasília: Verbena Editora, 2019.

\_\_\_\_\_. Eixo Epistemológico. In: CAIXETA, A. P. A.; BARROSO, M. V.; BARROSO FILHO, W. (orgs.). **Verbetes da Epistemologia do Romance.** Volume 2. São Paulo: Pontes, 2021.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

PICINATTO, Thales Luiz Valduga; ANDRADE, Solange Ramos de. Plínio Corrêa de OLIVEIRA. **A Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade: posicionamento anticomunista na “Revista Catolicismo” entre 1951 e 1970**. In: I Encontro do GT Nacional de História das Religiões e das Religiosidades, 2007, Maringá. Anais do I Encontro do GT Nacional de História das Religiões e das Religiosidades, 2007.

POLATTO, Rodrigo Cardoso. **O furor dos quadrinhos nos EUA do Pós-Guerra, 1940-1954**. Florianópolis, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/247501/PHST0772-D.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 05 jun. 2025.

RUFINO, Manoel. **Abjeção em Julia Kristeva: interlocuções com Sigmund Freud e George Bataille**. In: Anânsi: Revista de filosofia. Salvador, v.2, 2021.  
SANTANA, Denise Moreira. **Verbetes da Epistemologia do Romance**. Volume 1. Brasília: Verbena Editora, 2021.

SANTANA, Denise Moreira. Conjunto de obra. In: CAIXETA, A. P. A.; BARROSO, M. V.; BARROSO FILHO, W. (orgs.). **Verbetes da Epistemologia do Romance**. Vol. 1. Brasília: Verbena Editora, 2019.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTOS, Andréa Pereira dos Santos. **Juventude da UFG: trajetórias socioespaciais e práticas de leitura**. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Estudos Socioambientais. Universidade Federal de Goiás: Goiânia, 2014.

SANTOS, Aline Martins dos. **Udigrudi: O underground tupiniquim. Chiclete com banana e o humor em tempos de redemocratização brasileira**. Niterói, 2012. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1616.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2025.

SEDGWICK, E. K. **A epistemologia do armário**. Cadernos Pagu, Campinas. 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Arte, dor e cátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito**. Alea v.5, n.1, jan/jun 2003.

SHUSTERMAN, R. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Emanuelle Souza Alves da. Fruição. In: CAIXETA, A. P. A.; BARROSO, M. V.; BARROSO FILHO, W. (orgs.). **Verbetes da Epistemologia do Romance**. Volume 2. São Paulo: Editora Pontes, 2021.

SILVA, Marcio Bolda da. **Metafísica e assombro: curso de ontologia**. São Paulo: Paulus, 1994.

SILVA, Nathalia Coelho. Ego Experimental. In: CAIXETA, A. P. A.; BARROSO, M. V.; BARROSO FILHO, W. (orgs.). **Verbetes da Epistemologia do Romance**. Volume 1. Brasília: Editora Verbena, 2019.

\_\_\_\_\_. Observatório Epistemológico. In: CAIXETA, A. P. A.; BARROSO, M. V.; BARROSO FILHO, W. (orgs.). **Verbetes da Epistemologia do Romance**. Volume 2. São Paulo: Editora Pontes, 2021.

SILVA, Fabio Luiz Carneiro Mourilhe. **O grotesco nos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

SILVA, F. F. **Psicologia no contexto da ditadura civil-militar e ressonâncias na contemporaneidade**. 2017. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 37(n. spe), 82-90. <https://doi.org/10.1590/1982-3703060002017>. Acesso em 07 jul. 2025.

SOARES, Janara L. de A. Efeito Estético. In: CAIXETA, A. P. A.; BARROSO, M. V.; BARROSO FILHO, W. (orgs.). **Verbetes da Epistemologia do Romance**. Vol. 1. Brasília: Verbena Editora, 2019.

\_\_\_\_\_. Credibilidade. In: CAIXETA, A. P. A.; BARROSO, M. V.; BARROSO FILHO, W. (orgs.). **Verbetes da Epistemologia do Romance**. Vol. 2. Brasília: Verbena Editora, 2021.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Tradução de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

SOUZA, Neila da Silva de. **Verbetes da epistemologia do romance – Volume 2/** Organizadoras: Ana Paula Aparecida Caixeta; Maria Veralice Barroso. – 1 ed. – Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.

TELLES, Sérgio. “**Nota do organizador da coleção**”. In MATTOSO, Glauco. **Manual do Podólatra Amador: aventuras & leituras de um tarado por pés**. São Paulo: All Books, 2006.

VACCARI, Ulisses. **O fim da estética e a nova crítica de arte em Benjamin.**

Minas Gerais, 2018. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/kr/a/myvLZLXJPZGHpRpqb9FLTSD/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em: 01 mai. 2025.

VÁZQUEZ, A. S. **Convite à estética.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VERGUEIRO, W. **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula.** In:

RAMA, A.; VERGUEIRO, W. **Uso das HQ no ensino.** São Paulo: Contexto, 2014.