

BORDANDO O “BURACO NEGRO”

EMBROIDERING THE “BLACK HOLE”

Fábio Figueiredo Camargo*
Ricardo Alves dos Santos*



“erotismo sagrado” e o surgimento de “Wal(deus)a”

O projeto literário “erotismo sagrado”, de Waldo Motta, assenta-se em uma leitura escatológica, erótica, anal e religiosa do sagrado cristão, ioruba e indígena, sendo dotado de uma formulação artística que insiste na relação entre literatura e vida. Waldo Motta desenvolve, a partir de pesquisas da língua hebraica, da *Cabala*, da numerologia, da mitologia e, sobretudo, da *Bíblia*, uma poética com fortes traços de despudor, irreverência e humor. A obra *Bundo e outros poemas* (1996) torna-se o princípio do projeto literário do autor, pela qual uma encenação literária é edificada segundo o ordenamento de “Wal(deus)a”, de “Jeowalda”¹, de um Deus “viado” que se impõe, ao fazer uso de um discurso homoerótico, para deslocar valores e costumes que se

* Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG).

* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

¹ Wal(deus)a e Jeowalda são assinaturas praticadas pelo poeta Waldo Motta em suas redes sociais. Nelas encontramos dizeres, posicionamentos políticos e sociais, além de poemas com estas chancelas (MOTTA, 2020).

solidificaram nas entranhas conservadoras da sociedade burguesa, conforme pode ser percebido no poema a seguir:

ANUNCIAÇÃO

Eu sou a Nossa Senhora do Buraco Negro,
Sujo e Fedorento da Rocha Dorsal,
mãe dos nove céus, a teteia do caralhudo.
Sou a dona de todo o universo.
Estou injuriado com este povo
atolado em minhas pragas, em desgraças
que o louvor a Deus evitaria.
Ai de quem esqueceu a pedra santa
E o caminho da casa do Senhor! (MOTTA, 1996, p. 33).

A primeira situação enunciativa do poema nos revela um caminho que faz pensar sobre o grau de artificialidade da linguagem empunhado nos versos de Waldo Motta. O verbo “ser” conjugado na 1ª pessoa do indicativo produz um tom confessional no texto, mas, ao mesmo tempo, marca um “mascaramento” da persona lírica que se camufla em meio aos arranjos metafóricos, às inversões e aos paradoxos que a linguagem do excesso promove. O vocábulo “excesso” é utilizado nesta argumentação a partir do conceito de desperdício trabalhado por Severo Sarduy (1979) no texto “Por uma ética do desperdício”, no qual o autor estabelece alguns procedimentos composicionais que colaboram para a edificação de uma poética artificial e paródica para promover o erotismo, sendo este visto como “a ruptura total do nível denotativo, direto e natural da linguagem” (SARDUY, 1979, p. 78). A artificialidade dela, segundo Sarduy, é realizada a partir da substituição, da proliferação e da condensação dos significantes linguísticos. Nesse sentido, há uma “falsidade” que só é edificada a partir das operações com a linguagem, acionada pelo poeta através dos significantes deslocados. O significante “Nossa Senhora” encontra-se acomodado em uma esfera litúrgica e sagrada, porém, no poema, ele perde sua aura altiva e ganha um contorno que se enche de dissimulação poética, na medida em que o sujeito lírico complementa este significante com a expressão “do Buraco

Negro". O sagrado é profanado² por um elemento desprovido de luz, "sujo" e "fedorento" localizado na traseira de todo ser humano, o "cu". A sacralidade do significante "Nossa Senhora", a princípio, é corroída e escamoteada mediante o novo uso que é dado a ele. A santa cristã é destronada e, paradoxalmente, é reempossada no projeto "erotismo sagrado". Em outras palavras, "Nossa Senhora" não tem a mesma representação que se alinha à imagem consagrada pelos cristãos; agora, ela se torna uma protetora do "Buraco Negro" e, desta forma, carrega uma insígnia do que é considerado pela cultura dominante como abjeto. O cu representa não só a marca da militância homossexual de Waldo Motta, mas também nos leva a pensar que o orifício anal é a porta de saída dos restos do processo digestivo e é a entrada para um "caralhudo", sendo, portanto, uma região erógena por excelência, pois, em qualquer uma das direções praticadas, o corpo se erotiza e se satisfaz.

Em "a teteia do caralhudo", temos uma construção imagética fálica que nos conduz à reflexão sobre a potência que se depreende do significante "caralhudo". O acréscimo do sufixo- *udo* ao vocábulo "caralho" aumenta a carga semântica do termo e acaba por estabelecer uma sobreposição de imagens que, por condensação, cria um elo de significação com a palavra "Senhor", já que este pode ser entendido como a representação do falo, ou seja, o "caralhudo" é o "Senhor" do "Buraco Negro". A virilidade e a masculinidade simbolizadas pelo falo, no poema, sofrem uma subversão, visto que a visão falocêntrica praticada pela sociedade patriarcal, de a vagina ser o orifício complementar ao pênis, ganha uma substituição significativa; dessa maneira, a "teteia" do pênis não é a vagina, mas o "Buraco Negro". Nesse sentido, Waldo Motta contraria o senso comum em um gesto que carrega o que se nomeia como fraco e abjeto com uma potência

² Este vocábulo é empregado a partir das formulações que Agamben (2007) articula ao desenvolver uma crítica filosófica sobre a condição improfanável da produção capitalista, fazendo uma elaboração conceitual em que profanar "significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular" (AGAMBEN, 2007, p. 66). Desse modo, o profanar não consegue romper seu laço com o objeto a ser profanado, já que o sagrado e o profano são um sistema de polos em que o "significante flutuante transita de um âmbito para o outro sem deixar de se referir ao mesmo objeto" (p. 69).

majestosa, colocando o “cu” no centro da demanda erótica, pois, na verdade, o “caralhudo” cobiça e deseja o orifício anal, tendo como objeto erótico principal o “cu” e não a vagina.

No artigo “Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu”, de Waldo Motta (2000), o poeta argumenta sobre a visão sagrada que se faz do falo, do “caralho”, do “caralhão”, do “caralhudo”. Segundo o autor, “o caralho não é apenas um emblema da masculinidade, mas é, sobretudo, e antes de qualquer outra coisa, uma representação do eixo cósmico, que corresponde à coluna vertebral” (MOTTA, 2000, p. 65-66). Dessa maneira, a reverência praticada por vários povos ao símbolo fálico só poderia ser explicada a partir da relação sagrada que o “caralhudo” adquiriu ao longo da história humana. Sua verticalidade, sempre apontada para o céu, coloca-o em uma situação de consagração. A coluna vertebral também apresenta uma similaridade com o falo pela sua condição vertical e por sustentar o corpo, possibilitando um trânsito comparativo que enriquece o jogo expressivo das formulações do poeta. Assim como a crença da sociedade falocêntrica em considerar o falo o dispositivo que sustenta a potência erótica da sexualidade humana, a coluna vertebral é o eixo que nos apoia frente à necessidade de locomoção e de transporte do corpo, ou seja, ela é essencial para a manutenção das demandas corporais. Waldo Motta apoia sua argumentação na leitura de um sonho de Jung relatado por Eugene Monick (1993) no livro *Falo: a sagrada imagem do masculino*, assim descrito pelo poeta: “No sonho, entra num buraco na Terra, e ali depara com uma espécie de templo ou recinto sagrado, tendo, ao centro, um trono, perto do qual se encontra um ser de grande estatura, roliço, grosso” (MOTTA, 2000, p. 65). Este sonho da infância de Jung permite ao poeta entender que o falo habita o buraco da terra, ou melhor, esta representação cósmica se alinha a uma visão sagrada do falo ocultada por uma fuga e uma negação da psicologia junguiana, que encara o “caralhudo” como Deus e a terra como símbolo do ânus. Desse modo, o “falo é também um símbolo do espírito” (p. 66) e, assim, as formulações artísticas de Waldo Motta acionam os símbolos de maneira a buscar um retorno ao princípio que se localiza no centro de cada sujeito, “no âmago de nossas entranhas, onde

se entra no descanso do Criador, na alcova de nosso Esposo” (p. 67). Pensando nestes deslocamentos simbólicos que Waldo Motta pratica, o falo apresenta a mesma acepção da palavra *EI* em hebraico, significando Deus, “majestade, árvore, coluna, pilastra, poste ritual, termos que evocam a ideia de ascensão e verticalidade” (p. 66). A leitura ascendente dada ao “caralhudo” é uma estratégia artística do poeta para confrontar o que é posto por Eugene Monick (1993, p. 21):

O deus é reverenciado na intimidade secreta do macho. Os homens sabem algo do qual não falam abertamente. Eles riem disso juntos, eles implicitamente compreendem uns aos outros, mas não falam abertamente. Um mundo de conhecimento mútuo é partilhado por eles sem nenhum esforço explícito para comunicar o que sabem. Aqui também se chega próximo à qualidade religiosa do falo e às profundezas das quais ele emerge na vida masculina. Os homens não têm meios de falar sobre algo que é ao mesmo tempo conhecido e não conhecido.

Colocar como “teteia do caralhudo” o “cu” afeta exatamente a “qualidade religiosa do falo” difundida pelo machismo operante na teia social. A visão sagrada do falo sinaliza uma linha de manutenção do conservadorismo masculino que se fecha como uma religião dos homens, que usam desta para naturalizar as diversas discriminações e exclusões em benefício próprio. Há uma irmandade masculina que se orienta mediante o Deus fálico. Waldo Motta vê, com seu projeto literário, uma maneira de romper com a adoração do falo dentro das estabilidades e dogmas heteronormativos da religiosidade masculina, colocando o “caralhudo” como uma potência que deseja o local sujo, fedorento e abjeto, pois, assim, a louvação e a glorificação do “sacrossantíssimo buraquinho, com sinceridade e fé, também são atos de justiça, e isso pode e deve ser feito em qualquer tempo e em qualquer lugar” (MOTTA, 2000, p. 68), ou seja, Waldo Motta subverte a condução comum que é atribuída à representação da virilidade e da potência masculina, recorrendo ao “cu” como elemento que pode promover um deslocamento da naturalização reprodutiva e sexual instaurada pela visão cristã no percurso para controlar os corpos e os desejos. O “cu”, neste sentido, torna-se uma estratégia artística e expressiva que desorganiza os padrões e as

normas vigentes, sendo, portanto, um elemento consolidador de uma poética que prima pela transgressão e pela justiça divina. Esta, na leitura do poeta, só é alcançada se for praticada pelas próprias mãos, numa referência paradoxal ao ato de escrita e ao prazer onanista que se pode atingir utilizando os dedos como “caralhudo”.

A base do projeto artístico de Waldo Motta é uma releitura homoerótica da Bíblia, mediada pelo excesso paródico e pelos deslocamentos dos significantes para celebrar “o tempo do Juízo, do Julgamento e da Justiça” (MOTTA, 2000, p. 68). Para este momento de coroação da “Nossa Senhora”, protetora do “Buraco Negro”, o poeta usará de vários recursos estilísticos para desenvolver o “erotismo sagrado”. Um exemplo de recurso expressivo requerido pelo poeta pode ser avaliado por meio da seguinte argumentação:

Uma breve análise da palavra justiça, em hebraico, TzédéQ, pode nos ensinar o que é que Deus quer e exige de nós quando nos pede que pratiquemos a sua justiça. TzédéQ compõe-se das letras TzaDY (que vale 90), DáLeTh (4) e QoPh (100), que somam 190. Individualmente, e de trás para a frente, estas letras informam que a justiça divina é a lei, isto é, as normas ou regras (QoPh) da porta, ou da terra, ou a porta da terra (DáLeTh) do ocidente, do poente, ou do traseiro (TzaDY). O matemático George Ifrab, no livro *Os números*, informa que, em árabe, noventa significa o ânus, o traseiro. Árabes e Hebreus são filhos do mesmo pai, farinha do mesmo saco. E como é que se pratica essa tal justiça divina? Eis a resposta que encontrei: somando os algarismos de 194, obtemos 14, número da palavra YáD, que significa mão e pênis, entre outras coisas. E assim aprendemos que com o pênis ou a mão podemos colocar em prática a justiça divina. No tarô, o 14º arcano apresenta uma figura que, segurando com as mãos dois recipientes ou vasos, verte um fluído de um a outro. E assim percebemos que essa justiça implica também na transferência ou transfusão da substância ou essência vital de um vaso a outro, isto é, de um corpo a outro. Por fim, o número 14 é redutível a 5. Que significa contemplar, fazer alegria, provocar prazer e contentamento. 5 e 14 são números sensoriais, sensuais, eróticos. E eis que temos 5 dedos em cada mão, ou 10 prestimosos caralinhos ao nosso dispor. Fazer justiça com as próprias mãos pode ser algo bem diferente do que pensa a maioria das pessoas. Mãos à obra, minha gente! (MOTTA, 2000, p. 68-69).

Nota-se, de imediato, que Waldo Motta percorre da teologia à numerologia para desenvolver o seu conceito de justiça. A carga erótica insiste em todos os deslocamentos realizados por ele, desde os anagramas construídos a partir da

língua hebraica até a força energética e mística decantada com o auxílio da *Cabala* e da numerologia. Esta mistura de saberes que envolvem a criação artística do poeta nos permite avaliá-la como uma poética que se faz pelo excesso. Todas as artimanhas que o poeta pratica são consolidadas através de uma leitura que coloca os significantes em uma zona erótica e paradoxal, haja vista que as palavras em hebraico são lidas de trás para frente, permutando as letras até estabelecerem um elo que se integra ao erotismo anal que Waldo Motta pratica.

A paródia, o sarcasmo e a ironia são recursos expressivos que também se encontram nos dizeres do autor. O diminutivo “caralhinho” é um exemplo de uso da linguagem para promover humor e, ao mesmo tempo, retomar os significantes “5” e “10” que aludem aos dedos como objetos eróticos e fálicos disponíveis em nossas mãos, além de fazer referência, como mencionamos em outro momento, ao ato de escrita como forma de se fazer justiça, uma vez que o escritor usa da ação artística como mecanismo e estratégia político-literária. Desse modo, o recurso paródico de Waldo Motta, notado no poema “Anunciação”, é um método expressivo que nos coloca frente a uma composição artística orientada mediante um jogo de deslocamentos dos significantes, o qual se torna a base para a consolidação de uma poética do excesso. Waldo Motta aciona várias leituras simbólicas e mitológicas para arrolar seu exercício literário e isso é um procedimento que exige do autor um engenho arquitetado através do valor lacunar que as representações míticas adquirem na cultura, uma vez que elas podem ser deslocadas conforme a interpretação que cada sujeito dá ao fenômeno sagrado, na tentativa de se fundar uma verdade absoluta para a criação da vida humana.

O poeta Waldo Motta funda sua religião com princípios e dogmas próprios, articulando-se conforme a revelação e os ordenamentos de Wal(deus)a, proclamando “a aparição de uma nova situação cósmica ou de um acontecimento primordial” (ELIADE, 2010, p. 85). Nesse sentido, a cosmogonia construída pelo autor em “Anunciação” opera nas relações que se estabelecem entre o sagrado

e o profano. Este não é fundado ontologicamente pelo mito que conta uma história sagrada e se vale de um modelo exemplar de vida, por isso a criação de uma “Nossa Senhora do Buraco Negro” é uma estratégia que eleva paradoxalmente o profano a partir da imagem sagrada que se arrasta com o significante “Buraco Negro”. A obra de Waldo Motta tem uma tônica mística e religiosa que não pode deixar de ser reiterada; o profano se enlaça ao sagrado de modo muito peculiar, pois as releituras míticas corroboram a edificação de uma poética também sagrada em virtude da fundação religiosa anunciada e proclamada pela persona lírica.

Esta estratégia de realização artística se dá via um excesso de linguagem constituído a partir da substituição, da condensação e da proliferação dos significantes linguísticos (SARDUY, 1979, p. 57-79). O simples fato de Waldo Motta deslocar o significante sagrado e adicioná-lo numa nova rede significativa coloca-nos em uma atmosfera performativa na qual a paródia é o elemento criativo que permite estabelecer uma ligação entre significantes aparentemente adversos e inconciliáveis. Ciente do valor estético que almeja com seu projeto “erotismo sagrado”, Waldo Motta “brinca” com os significantes de maneira a consolidar sua literatura escatológica que se articula através dos excessos adquiridos pela linguagem no trânsito da desarticulação das metáforas já preestabelecidas, recusando qualquer estabilidade que possa desviar o sujeito do “caminho da casa do Senhor”.

“Nossa Senhora” é “mãe dos nove céus”. Ao significante 1 (“Nossa Senhora”) é adicionado um outro significante (“mãe dos nove céus”); o primeiro tem origem cristã e o segundo faz referência à deusa iorubá Oiá (Iansã)³. Este orixá é associado à guerra, ao raio, aos ventos e à tempestade, além de representar a

³ “Oiá desejava ter filhos / mas não podia conceber. / Oiá foi consultar um babalaô / e ele mandou que ela fizesse um ebó. / Ela deveria oferecer um carneiro, um agutã, / muitos búzios e muitas roupas coloridas. / Oiá fez o sacrifício e teve nove filhos” (PRANDI, 2001, p. 294). Esta narrativa ioruba ilustra bem a trajetória da deusa guerreira Oiá, que carrega o número nove como força energética sagrada.

força feminina. Oiá teve nove filhos⁴ (“céus”), oito deles nasceram mudos e o último veio ao mundo com voz estranha e sobrenatural, tendo o poder de se apossar do ser humano e provocar desastros. Nas descrições dos filhos de Oiá, notamos que cada um deles representa uma parte constitutiva da personalidade da deusa africana, e o interessante é o fato de Waldo Motta adicionar este significante a outro que não tem a mesma correspondência no imaginário popular, visto que “Nossa Senhora” é mãe de um filho, enquanto Oiá, de nove. Os significantes são condensados a partir da referência materna, mas, ao mesmo tempo, o sentido se prolifera devido às distinções arquetípicas do sagrado evocado. O significante 1 se expande com o acréscimo do significante 2, e isso excede, de certo modo, os limites de significado que cada significante possui em sua forma estabilizada, ou seja, a significância e o sentido do poema são ampliados com o procedimento de substituição de um significante pelo outro, condensando-os em uma rede significativa que contribui para aumentar e adensar a leitura radial exigida pelo poema. As imagens são, pois, sobrepostas, e criam uma linguagem circular que se desenvolve a partir do excesso de signos linguísticos acionados para a coroação da mãe protetora do ânus.

A circularidade da linguagem sagrada incita-nos a pensar sobre a imagem do orifício que se projeta em relação ao complemento dado ao significante 1 (“Nossa Senhora”), “Buraco Negro”, e a mais uma substituição para “Nossa Senhora”, “a teteia do caralhudo”. Nas substituições empreendidas, a rede de significação

⁴ “Os Nove Filhos De Oiá / Iansã são: 1º Imalegã – Nasceu no primeiro dia da tempestade, Eboykó, arrancado do ventre de Oiá pelas YàMí (deusas da fertilidade), e foi envolvido por abanos. Este filho representa o Afêfé (vento). 2º Iorugã – Foi envolvido com palha seca e alimenta-se com talos de bananeira. Este filho representa a vaidade de Oiá e é seu preferido. 3º Akugã – Nasceu no terceiro dia da tempestade e foi criado nas touceiras do bambuzal. Representa a própria rebeldia de Oiá. 4º Urugã – Alimenta-se das folhas de bananeira, esconde-se na floresta. Representa a determinação e a capacidade de concentração de Oiá. 5º Omorugã – Alimenta-se do pó de bambu que está caído no chão. Vive no milharal. Representa a capacidade de observação e raciocínio de Oiá. 6º Demó – Oiá cobriu-o de lama para saber os segredos de seus inimigos. Representa a agilidade de Oiá. 7º Reigá – Acompanha os mortos e ronda os cemitérios. Vive escondido nas velhas árvores dos cemitérios e ronda as sepulturas. Representa o lado vingativo de Oiá/Iansã. 8º Heigá – É violento e vive perseguindo o ori do ser humano. Representa o lado devastador de Oiá. 9º Egun Gun – Se apossa do ser humano, lhe propiciando desastros e desgraças. Representa o lado guerreiro de Oiá, o combate contra os inimigos” (D’OSOGIYAN, 2016).

ganha uma carga semântica que provoca o riso, já que a enumeração realizada acaba por proliferar-se e condensar-se sobre a imagem do que resta das metáforas desenvolvidas, o “cu”, o “Buraco Negro”, ou melhor, o que está sendo entronado é o orifício “sujo” e “fedorento”. Desta forma, a profanação das entidades sagradas consolida-se pela associação de imagens paradoxais, enriquecidas pelos deslocamentos que Waldo Motta pratica na criação de uma deusa travestida pela linguagem, sendo esta um “lugar sem limites, de transformações e disfarce” (SARDUY, 1979, p. 48).

Sabendo que o poeta erige sua poética a partir da profanação da linguagem sagrada, não podemos deixar de destacar que, ao inserir o sagrado em seus versos, ele acaba por elevar o “cu” a uma instância também sagrada. O ânus recebe um tratamento literário que se desenvolve a partir dos bordados estéticos que Waldo Motta pratica. Os significantes litúrgicos fazem o papel de ornar o “cu”, construindo, a partir desta ação artística, um emaranhado de adereços metafóricos que visam ressignificar literariamente o que é considerado abjeto. Nesse sentido, a presença do sagrado no profano é um exercício poético que desempenha uma função importante no projeto de Waldo Motta, uma vez que, nesta mistura, não conseguimos separar os lados antagônicos, pois eles se imiscuem, sem permitir que um deles opere separadamente na teia significativa do poema. Ou seja, o significante sagrado não consegue se desprender do significante profano na obra de Waldo Motta; esta rede de significação é construída de maneira paradoxal e só é assimilada neste jogo de deslocamentos circulares no qual os significantes impostos fogem completamente da zona homogeneizadora. Isto só pode ser vislumbrado a partir do momento em que a exclusão social representada na obra de Waldo Motta confronta exatamente os valores culturais hegemônicos, dado que o autor usa do social como expediente para promover uma realização artística de resistência.

As exclusões sociais são “como excrementos, rejeitados do corpo homogêneo e neutro da sociedade” (BATAILLE, 2007, p. 25). Tanto o “Buraco Negro” quanto “a mãe dos nove céus” são metáforas que representam estruturas marginalizadas

em relação à cultura dominante; a primeira, por marcar uma sexualidade considerada pela sociedade heterocentrada como sodomita (na perspectiva bíblica) e homossexual (na perspectiva jurídico-médica até finais do século XX), e a segunda, por dialogar com a religiosidade dos povos africanos. De certa forma, Waldo Motta provoca e ironiza a construção homogeneizadora cristã e heterossexual que se revela atordoadora e limitadora da livre condução das vontades e dos desejos humanos. Desse modo, a compreensão de um mundo explicado meramente por uma direção acaba por destruir as potencialidades que operam na construção da subjetividade humana. “Nossa Senhora” é profanada duplamente, uma vez que é convertida a Iansã e à protetora do “cu”.

Desse modo, no poema, nota-se uma ampliação da rede de significação mediada pelas escolhas compulsivas dos significantes realizadas por Waldo Motta; o processo de substituição dos significantes não é aleatório, na verdade, é calcado no projeto “erotismo sagrado”, que se apresenta nesta rede paradoxal adquirida pela linguagem ao ser trabalhada excedendo os limites semânticos comuns. Os poemas do escritor são, assim, construídos em um terreno instável dos excessos paródicos que delineiam uma ação provocativa em relação às naturalizações culturais e heteronormativas que anulam e excluem sujeitos em suas diversidades existenciais.

Talvez, nesta perspectiva, os excessos de Waldo Motta iluminem situações que se encontram na escuridão, fazendo uma alusão semelhante ao que Bataille (2007) denomina de “ânus solar”. A compreensão desta metáfora esbarra na proposta de Bataille de evocar a experiência interior para que o sujeito possa contemplar-se frente a um espelho que subverte a ordem normalizadora, lógica, racional e utilitária dada à existência humana. O sujeito mergulha no êxtase orgiástico que interrompe seu nexo civilizatório, lançando-o em uma profunda experiência em relação ao que o corpo pode propiciar enquanto máquina de satisfação e prazer. Esta viagem é paradoxal e subversiva, pois empreende um olhar direcionado para o corpo e para suas potências múltiplas de excretar e de exceder substâncias que são lançadas para fora por não poderem ser evitadas,

pois a ejaculação, o suor, as fezes e a urina são excrementos produzidos pela carne, pelo corpo, e não conseguimos controlá-los ou submetê-los a uma explicação somente racional para sua produção. Estes subprodutos, por serem considerados abjetos, são ocultados ou eliminados pela visão utilitarista, sem que possam ser experimentados dentro de uma zona erótica. Dessa maneira, Bataille propõe ao sujeito uma experiência que o retira da estabilidade forjada de um corpo que está sempre a exceder-se, e a metáfora do “ânus solar” sintetiza um olhar não guiado pelas marcas das conduções normalizadoras que descartam as potencialidades subjetivas de explicar o mundo que o cerca. O ânus, local associado rotineiramente ao escuro e ao abjeto, irradia luz solar, projetando uma imagem que se contrapõe à ideia rotineira de o ânus ligar-se à ignorância, ao desprezível. O orifício escuro e cavernoso, em sua circularidade, assemelha-se ao sol, mas suas imagens são antagônicas e inconciliáveis quando pensadas separadamente, já que o ânus representa a escuridão e o sol é o avesso dela. Ocorrem, desse modo, uma sobreposição e uma condensação significantes, que acabam por instaurar uma visão contraditória acerca da metáfora “ânus solar”. Entretanto, ao serem associadas parodicamente, estabelecem uma potência representativa paradoxal da vida em curso, sem uma explicação que se alinhe ao que já se encontra naturalizado. Há um deslocamento do olhar em relação aos objetos acionados, revelando-nos uma imagem incomum que subverte os valores e as condutas racionalistas da sociedade mecanicista e utilitarista.

Outro aspecto a ser abordado nesta metáfora criada por Bataille refere-se ao fato de o “Sol” se comportar como o falo em uma leitura erótica, já que a vida terrestre não pode se desvencilhar do calor e da potência energética proveniente deste astro, criando um desenho erótico que pode ser ratificado a partir do seguinte trecho: “Os vegetais dirigem-se uniformemente para o Sol, pelo contrário, os seres humanos faloides, como as árvores, são forçados, apesar disto, e em oposição a outros animais, a desviar dele os seus olhos” (BATAILLE, 2007, p. 50). A ação de olhar diretamente para o sol esconde seu brilho e provoca um desconforto e uma cegueira momentânea para aqueles que não se preparam para esta ação contemplativa. Os “humanos faloides”, em sua potência e

virilidade, talvez, substituíram a cegueira da luz incandescente do sol pela projeção no corpo daquilo que dá vida a outros seres vivos. O falo representa a potência da vida humana, assim como o sol é um astro que possibilita a permanência e a existência dos seres vivos a partir do movimento dinâmico e da energia que produz. O pênis se ilumina quando está no seu grau máximo de erotização, e esta luz, esta potência, se esvazia em orifícios desprovidos de luz, mas que se complementam e se (ex)comungam para se satisfazerem. Desse modo, conhecer a origem etimológica da palavra ânus, do latim *anus*, significando anel (ÂNUS, 2023), é muito propício, no momento, para refletirmos sobre o fato de a circularidade ser acionada na imagem do ânus, do sol, da terra, do pênis, e de, cada um a seu modo, só se potencializar frente ao outro. Dessa maneira, o sol tem sua existência complementada pela terra, o pênis e o ânus da mesma forma, e, se pensarmos de maneira paradoxal, excedendo os limites utilitaristas dados aos significantes mencionados, o sol estaria para o pênis assim como a terra para o ânus. Neste arranjo comparativo, todos os elementos ganham uma potência da ordem do erótico, permitindo reconhecer uma manutenção da vida que se faz por meio da fusão das metáforas requeridas no jogo estabelecido, reconhecendo que os limites dos significantes são rompidos nesta leitura escatológica realizada por Bataille.

Os significantes “Nossa Senhora do Buraco Negro” podem ser vistos a partir da metáfora do “ânus solar”, já que o caráter paradoxal é a chave para a condução da argumentação artística de um mundo que não deseja ser ordenado racionalmente, pelo contrário, o desejo que se nota é o de romper com os limites que acorrentam os homens a uma prisão eterna, apagando e ocultando todas as potências de um corpo que não quer ser castrado, mas que almeja se libertar e se exceder na busca compulsiva por se satisfazer. Nesse sentido, a paródia desencadeada tanto em Bataille quanto em Waldo Motta revela uma estratégia de escrita que se faz pela subversão e pela transgressão, incitando-nos a olhar o mundo de maneira a contemplar o movimento circular e contraditório dos objetos que, muitas vezes, não são ordenados racionalmente, mas podem ser vislumbrados a partir da cegueira ofuscada pela luz intensa do sol. Em outras

palavras, o ânus (“Buraco Negro”) tem seu resplendor ocultado pela luz solar (“Nossa Senhora”), no entanto, o caráter revelador desta paradoxal relação só é percebido através do jogo contraditório com a linguagem sempre excedente, visto que os limites dos significantes são extrapolados para atingir matizes distintos das cores monocromáticas que a vida adquire no projeto conservador e utilitarista da sociedade burguesa. Assim, a linguagem do paradoxo e do excesso empreendida por Waldo Motta possibilita que uma realidade marginalizada possa ser revelada a partir de um novo ordenamento dado pelo projeto “erotismo sagrado”, o qual se lança ao mundo promovendo o “cu”, que passa a ser iluminado e sagrado conforme o jogo e o bordado que o poeta pratica na promoção compulsiva pelo orifício dorsal humano.

A construção de um poema com uma estrofe de nove versos também nos remete a outros elementos que nos auxiliam na construção de uma poética do excesso. O número 9 retoma tanto os “nove céus” quanto nos desperta o olhar para o algarismo de maneira cabalística. O 9 seria um 8 incompleto, sugerindo-nos uma poesia que ainda não fechou seu círculo, não atingiu o infinito e a plenitude representados pelo número 8 deitado. Por outro lado, a ideia de incompletude associada ao algarismo 9 não desconsidera uma postura de busca constante para alcançar uma realização intelectual e espiritual (ROSA, 2011, p. 59-60). Interessante pensar, desse modo, que o fato de Waldo Motta escolher este número de versos para seu poema “Anúnciação” está ligado ao exercício poético que ele pratica em prol de uma profecia anunciada a partir da figura endeusada pelo sujeito lírico. O texto gira em torno de significantes religiosos e, ao mesmo tempo, nota-se um trabalho intelectual mediado pelos saberes advindos da numerologia cabalística, os quais operam na encenação paródica consolidada no poema. Não podemos deixar de destacar que a deusa africana, no jogo de búzios, formado por 16 peças, é identificada quando nove delas apresentam a mesma caída, viradas com lados iguais para cima ou para baixo, no tabuleiro sagrado. Enfim, a circularidade engendrada no poema é acionada de diversas formas e maneiras, e não podemos descartar nenhuma delas na construção de sentido que o texto pode propiciar, seja evidenciando o trabalho com a numerologia

cabalística seja pelo excesso de referências que nos conduzem ao mesmo lugar, o “Buraco Negro”.

O título do poema “Anunciação” reporta-nos ao episódio bíblico que celebra o momento em que a Virgem Maria é anunciada pelo Arcanjo Gabriel como a mãe de Jesus Cristo⁵. Este momento litúrgico é comemorado pelos cristãos na festa da Anunciação no dia 25 de março, nove meses antes da celebração natalina que marca o dia do nascimento de Cristo. O número nove chama-nos a atenção por ele também fazer parte da expressão que faz referência a Oiá, “mãe de nove céus”. Os bordados e os adereços estéticos de Waldo Motta são estratégias que costumam o texto literário a partir dos elos que os significantes constroem na rede de significação. O número nove, explícito e implícito no poema, é um exemplo dos caminhos múltiplos para o desenho profanador que o poeta engendra na tessitura poética dos seus textos. Nesse sentido, parece-nos que a escolha deste número revela uma atmosfera cabalística centrada na espiritualidade e no fechamento de um ciclo. A poesia de Waldo Motta anuncia uma deusa protetora do “Buraco Negro”. Ela é “a dona de todo o universo” que se concentra no ânus. Os arranjos metafóricos e os deslocamentos dos significantes não estão alocados numa linearidade discursiva, mas são projetados conforme a imagem circular que se depreende tanto pelo universo sagrado parodiado quanto pelo emprego de outros elementos cabalísticos que retomam o desenho do orifício entronado. Portanto, a linguagem poética do poeta se consolida através dos excessos, sendo notada quando nos debruçamos nas metáforas acionadas por ele na composição de suas realizações artísticas. Talvez, numa leitura pouco pretensiosa, o leitor seja conduzido apenas pelo viés bem-humorado do poema e não consiga

⁵ Lucas 2: 26-31: “No sexto mês, foi o anjo Gabriel enviado, da parte de Deus, para uma cidade da Galileia, chamada Nazaré, / a uma virgem desposada com certo homem da casa de Davi, cujo nome era José; a virgem chamava-se Maria. / E, entrando o anjo aonde ela estava, disse: Alegrete, muito favorecida! O Senhor é contigo. / Ela, porém ao ouvir esta palavra, perturbou-se muito e pôs-se a pensar no que significaria esta saudação. / Mas o anjo lhe disse: Maria, não temas; porque achaste graça diante de Deus. / Eis que concederás e darás à luz um filho, a quem chamarás pelo nome de Jesus (Lc 2) (BÍBLIA, 1993).

perceber a teia composicional alimentada pelos significantes advindos de uma esfera cultural mística e religiosa.

A anunciação/celebração da protetora do “cu”, revelada nos primeiros quatro versos do poema, abre-se para um estado ofensivo de outra voz enunciativa, agora marcada pela desinência masculina: “Estou injuriado com este povo / atolado em minhas pragas, em desgraças / que o louvor a Deus evitaria”. Neste momento, a voz performativa se revela. O deus de Waldo Motta lança “pragas” e “desgraças” aos homens, punindo-os por não se entregarem ou reverenciarem os segredos e os mistérios que emanam do/no “cu”. Há uma condensação da persona lírica no poema; Wal(deus)a sai da encenação e oportuniza que uma voz masculina venha a proferir um discurso ameaçador e, ao mesmo tempo, revelador da construção ambígua notada pelo deslocamento das vozes que compõem a realização lírica do autor. Tal situação faz aumentar o grau de artificialidade poética, uma vez que este procedimento composicional amplia as possibilidades de interpretação do poema mediadas pelo valor paradoxal que se verifica no projeto “erotismo sagrado”. O “cu”, local considerado abjeto, é descartado por aqueles que louvam ao Deus cristão; a exclusão realizada ocorre devido a fatores que operam de maneira explícita na manutenção do discurso cristão enriquecido pelo olhar conservador dos adeptos desta religiosidade. Enxergar o “cu” como parte erógena é ser considerado um depravado, um pecador e, dessa forma, a performance do sujeito lírico, criando uma deusa protetora para sua causa, é uma resposta oportuna para a exclusão praticada pelos adeptos do cristianismo. Desse modo, a composição do poema gira em torno de uma desconstrução das narrativas bíblicas praticadas em nome de Deus, que desconsideram por completo os valores basilares da cristandade: a compaixão, o amor e a solidariedade. Erguer um projeto literário com esta tonicidade crítica coloca Waldo Motta na condição de um poeta que não deixa de lado a questão social marginalizada que o cerca. Assim, os dois últimos versos do poema não poderiam apresentar outro tom que não seja o de ameaça ou provocação: “Ai de quem esqueceu a pedra santa/ e o caminho da casa do Senhor!”.

No início do poema, o sujeito travestido (Waldeusa) se insere na performance do poeta e, logo ao final, temos um Deus que não se integra a esta mesma imagem, ampliando a ambiguidade das vozes que coabitam a encenação literária. Se olharmos a palavra “Senhor” com um pouco mais de apuro, podemos detectar um paradoxo em seu valor semântico, visto que ele pode se referir tanto ao Deus cristão quanto ao Deus da criação artística; no entanto, este último já se revelou, no princípio do poema, como sendo a “Nossa Senhora do Buraco Negro”, ou seja, a circularidade novamente é acionada através do jogo metafórico e paródico que Waldo Motta engendra. Assim, a “casa do Senhor” pode ser lida como a própria poesia, local onde o Deus se transforma, se disfarça, se transveste para confrontar os valores praticados em nome do Deus cristão. De toda forma, estes deslocamentos promovem exatamente o que chamamos de poética do excesso, já que os limites semânticos se encontram longe de ser estabilizados, e é isto que permite ao leitor perceber a carga irônica e bem-humorada desenvolvida pelo poeta ao consagrar a paródia como elemento (des)ordenador do projeto “erotismo sagrado”.

O “Santo Fiofó” e a “poesia cu”

EXORTAÇÃO

Venerai o Santo Fiofó,
ó neófito das delícias,
e os deuses hão de vos abrir as portas
das inúmeras moradas do Senhor
e a fortuna vos sorrirá
com todos os encantos e prodígios.
(MOTTA, 1996, p. 32).

O rompimento com a ordem natural das coisas é uma premissa que se verifica nos poemas de Waldo Motta. O poema “Exortação” inicia-se com um imperativo que delineia um conselho direcionado a exaltar o “fiofó” e, neste movimento, as portas dos céus, sob a tutela dos deuses, abrem-se para um paraíso de delícias.

A circularidade poética também é notada neste poema. Na composição de uma estrofe única de 6 versos, ou um 9 invertido, notamos a reiteração circular que se apresenta na grafia dos números mencionados, revelando-nos uma compulsão pela circunferência como motivação artística. Essa forma desempenha um papel fundamental na criação de uma jornada literária imersa sob uma visão espiritual e erótica mobilizada pela reflexão acerca da existência humana, do ciclo da vida, da sua finitude, da marcação temporal de um relógio analógico, do movimento circular dos astros em torno do “sol” e de outros fenômenos naturais ou humanos. São elementos que enfatizam e promovem a edificação de uma poética que aciona um excesso de imagens circulares na construção do projeto “erotismo sagrado”.

No poema, a assonância da vogal “o” também é outro recurso expressivo que nos direciona a perceber a imagem circular e anal que se desenha quando esta vogal é pronunciada, ajudando a construir uma poesia que, para enaltecer o “Santo Fiofó”, abusa de recursos estilísticos na manutenção do sagrado reivindicado. O “cu”, agora, torna-se um santo, reiterando a imagem do “Buraco Negro” entronado no poema “Anunciação”. Os ornamentos metafóricos e o trabalho com os significantes são similares aos desenvolvidos no poema analisado anteriormente, situação que nos permite atestar o quanto o excesso em Waldo Motta alinha-se às repetições e aos deslocamentos dos significantes para promover uma “poesia cu”.

Entendemos esta poesia como um arranjo artístico que estabelece uma ligação compulsiva com o orifício anal, o qual representa, nos poemas de Waldo Motta, um dispositivo literário mobilizado para consolidar uma poética de enfrentamento às naturalizações binárias sobre a sexualidade humana. Uma “poesia cu” guarda uma metáfora que imediatamente desestabiliza a visão comum que temos acerca dos procedimentos já consolidados para excluir e descartar sujeitos que fogem aos modelos tradicionais, sendo, desse modo, uma denominação que engloba tanto o projeto literário do autor quanto os recursos expressivos utilizados para

a edificação de uma poética que se faz pelo excesso, pela circularidade, pela paródia e pelo amor ao desprezível. Além disso, podemos pensar que a “poesia cu” também é uma experiência artística que redimensiona ou faz pensar sobre os deslocamentos que a poesia lírica sofre na atualidade, em um movimento de distanciamento e aproximação com os valores difundidos pela poesia clássica e moderna. Essa imagem circular constitui, portanto, a tessitura poética de Waldo Motta, cujo sujeito lírico é uma mistura entre subjetividade e encenação poética, promovendo um jogo performático na construção da persona lírica do poeta.

Assim, acreditamos que o desenho artístico realizado por Waldo Motta esteja impregnado pela imagem do “Santo Fiofó”, do “Buraco Negro”, “do buraquinho fedorento”, o que nos possibilita caracterizar esta realização literária como uma “poesia cu”, subvertendo o senso comum das interpretações culturais relacionadas ao ânus, visto que este significante aciona, rotineiramente, o mínimo, menosprezando-o. Em outras palavras:

O cu é o grande lugar da injúria, do insulto. Como vemos em todas essas expressões cotidianas, a penetração anal como sujeito passivo está no centro da linguagem, do discurso social, como abjeto, o horrível, o mal, o pior. Todas essas expressões traduzem um valor primordial, unânime, gerenciador: ser penetrado é algo indesejável, um castigo, uma tortura, um ato odioso, uma humilhação, algo doloroso; é a perda da honra, algo onde jamais se poderia encontrar prazer. É algo que transforma sua identidade, que te transforma de maneira essencial. A partir desse ato, você “é” um fodido pelo cu, um enrabado, uma bicha (SAEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 27).

Venerar o “cu”, bordando-o obsessivamente, é uma estratégia artística que exerce uma função combativa em relação ao posicionamento que Saez e Carrascosa (2016) constroem, uma vez que se atrever a executar um projeto literário que tem o “cu” como deus é, no mínimo, demonstrar coragem para enfrentar o entorno das situações que são construídas para colocá-lo como o símbolo da fraqueza humana. O que a sociedade descarta, despreza e exclui, na obra de Waldo Motta, ganha trono, deusa protetora, prazer e delícias, pois o “cu” é o local da “Anunciação” e da “Exortação”. Para a sociedade que despreza tudo o que está relacionado ao “cu”, o poeta capixaba lança uma “poesia cu” ornada

parodicamente pelos símbolos sagrados do cristianismo e de outras religiosidades. A resposta para uma condição social insultada é trabalhada a partir dos arranjos, das repetições e dos deslocamentos do sagrado valorizado pela cultura burguesa.

O excesso de bordados sobre o “cu”, praticados por Waldo Motta, rompe com todo o sistema engendrado para omitir, esconder, matar ou violar a dignidade de sujeitos distintos das doutrinas consolidadas pelo projeto capitalista de sobrevivência. O regime de poder é alçado pelo discurso e por práticas que se repetem até serem naturalizadas, ferindo completamente a multiplicidade e a diversidade de sujeitos que, de maneira direta ou indireta, ligam-se à estrutura significativa do “cu”. As repetições depreciativas e discriminatórias promovidas pela sociedade recebem como resposta artística um projeto que também se faz pelas repetições e circularidades, mas operando de maneira a resistir através da linguagem profanada, a qual reintegra o que se considera abjeto ao “erotismo sagrado”, ou seja, se a estratégia da sociedade conservadora repete incessantemente o valor pejorativo associado à palavra cu, Waldo Motta se apropria do desprezível para compulsivamente produzir seus textos, nos quais o cu é reverenciado e entronado através dos engenhos que o poeta faz com a linguagem carregada de excessos e circularidade.

O universo provocador e revelador do projeto literário de Waldo Motta não deixa de operar uma relação íntima com a artificialidade e a encenação artística. A questão de se impor mediante a coroação do orifício anal e a criação de um(a) deus(a) protetor(a) desta viagem escatológica e excrementícia sempre é reiterada pelo poeta. Em um texto sem título, e que mais parece um relato pessoal forjado da persona lírica, notamos mais uma confirmação de que o projeto “erotismo sagrado” se revela como estratégia de salvação de um corpo renegado que encontra, nos arranjos da linguagem, uma forma para restabelecer uma integração com sua condição homossexual. Os recursos literários possibilitam, assim, criar um aparato de proteção e de liberdade para edificar um

discurso de resistência, norteados pela exclusão praticada em um terreno conservador e discriminador:

Consagrei-me sacerdote do Espírito Santo em devaneios sensuais, mergulhando no vórtice de prazeres renegados, destilando a quintessência dos humores serpentinos. No fervor das paixões retemperarei o espírito e, satisfeitas minhas ânsias, hoje descanso no Eterno, em núpcias comigo.

Descobri em meu corpo a réplica do universo, o umbigo do ubíquo. No âmago do abismo encontrei o bem e o mal e comunhão. E nunca mais fiz perguntas.

Serpentes me coroam.

Fiz-me discípulo dos loucos mais contritos, mirando-me no exemplo de suas pirações. Pela meditação bisbilhotei as entranhas das trevas, e decifrei os propósitos secretos das potências invisíveis.

Conheço os desejos mais sinistros da Inteligência pervertida, a Esposa infernal, que concebe e produz gerações sucessivas de frutos condenados à morte.

Imenso é o sofrimento neste círculo de horrores.

(MOTTA, 1996, p. 60).

Há uma tonicidade egoica evidente no texto de Waldo Motta. A presença de uma primeira pessoa do discurso conduz e aquece a tessitura poética escatológica do projeto “erotismo sagrado”, uma vez que a persona lírica que erige nos poemas do autor está submersa nas contradições que alimentam a ausência de limites entre o ficcional e o real empírico. Nesse sentido, o discurso literário torna-se sempre mascarado e artificial, porquanto a linguagem excessivamente parodiada é sempre escamoteada em prol de seu projeto literário.

A contradição é um recurso literário já destacado logo na primeira linha do texto, pois que a persona lírica se representa no masculino: “re do Espírito Santo”, quando em outros momentos já assistimos a uma performance artística de um(a) Wal(deus)a. Os deslocamentos, neste sentido, guardam uma tendência literária do poeta de provocar uma interpretação de seus poemas de maneira radical. Este recurso composicional aumenta o grau de artificialidade da linguagem literária e contribui para adensar a encenação poética que coloca o leitor frente aos manejos feitos pelo poeta a partir do rompimento dos limites entre o sujeito empírico e lírico dos seus poemas, articulando uma persona artística que também resulta do desenho que se decanta da invasão ilimitada entre as esferas do

ficcional e da realidade empírica. Dessa maneira, a desorientação provocada por uma aderência entre as personas que coexistem na tessitura literária de Waldo Motta também é uma forma de evidenciarmos uma cartografia do excesso poético em suas obras, uma vez que os limites entre o real e o ficcional encontram-se completamente corroídos.

Mais uma situação do grau de artificialidade da linguagem neste poema refere-se ao uso da expressão “Espírito Santo”, que pode ser lida como o estado de nascimento de Waldo Motta, como também faz pensar em um processo de consagração de um clérigo que propagará os ensinamentos e as doutrinas da religião fundada pelo projeto “erotismo sagrado”, visto que a religiosidade criada apresenta um templo, o cu, uma deusa, “Nossa Senhora do Buraco Negro”, e se desenvolve de maneira ritualística na “poesia cu”. A poética do excesso em Waldo Motta caminha juntamente com a artificialidade que a linguagem ganha ao se acionar a paródia como recurso expressivo e, também, na contradição que o poeta empreende ao “retemperar” o sagrado conforme as leis de um(a) Wal(deus)a.

O simples fato de o artístico ser uma forma de eternizar-se também nos coloca frente a uma trapaça para burlar a finitude da vida empírica. O “descanso no Eterno” é uma associação que nos permite considerar que, no processo de escrita, ocorre uma expansão e um prolongamento de uma vida finita, eternizada nas tramas da linguagem. O autor pode falecer, mas seu legado artístico permanece vivo e latente. O finito se transforma em infinito. O contínuo se prolonga e invade o descontínuo. A invasão destes dois universos da condição humana sofre uma fricção e um entrecruzamento, na medida em que o grau de artificialidade da linguagem decanta uma experiência composicional que destila “a quintessência dos humores serpentinos”.

A metáfora acionada por Waldo Motta aponta para um valor existencial que vai além de uma esfera meramente concreta. A experiência artística extrapola ou

excede a essência da vida material integrada pelos quatro elementos basilares, água, terra, fogo e ar; ela é a quintessência, ou seja, ela opera no trânsito entre o conhecido e o desconhecido, alçando um estágio em que as formas literárias aprisionam, de certa forma, uma matéria expressiva que não se explica apenas pelas operações cartesianas e racionalistas. A quintessência poética se localiza, então, na indefinição de se estabelecer um elo entre ficção e realidade, pois, nesse sentido, a matéria lírica já se transforma em uma potência revitalizada da matéria empírica, permitindo a ela ter uma autonomia frente aos controles de uma existência conduzida por uma visão mecanicista e utilitarista.

O humor seria a quintessência da obra de Waldo Motta. Este recurso expressivo é a base para transpor as barreiras do concreto. Pensamos que a linguagem do excesso do poeta seja a chave para seu projeto literário, uma vez que, através do significativo escamoteado, da fusão entre o sagrado e o profano, dos bordados metafóricos, do humor, da veneração pelo cu, das repetições e da encenação artística, nota-se uma tentativa literária de transcender, de exceder, de transpor, de problematizar o que já se encontra acomodado e estabilizado. Nesse sentido, sua “poesia cu” mergulha no “abismo”, “nas entranhas das trevas”, onde a transformação vital ocorre, onde a matéria torna-se energia, isto é, o local escuro, o cu, enche-se de força erótica, criando uma imagem que sintetiza a potência integradora e desarticuladora que o jogo da linguagem do excesso pode revelar-nos sobre a escatológica e cosmogônica realização literária de Waldo Motta.

A circularidade poética também está inserida na metáfora da serpente. Em “Serpentes me coroam”, podemos verificar que o significativo selecionado para o texto permite leituras simbólicas deste réptil. Na Bíblia⁶, a cobra representa o

⁶ “Lúcifer, Satanás, induziu Adão e Eva a desobedecerem a Deus por meio de um ofídio indefinido. Ele incorporou-se numa serpente e falou como um anjo para persuadir a mãe original a comer o fruto proibido do conhecimento do Bem e do Mal. Esta convenceu o companheiro e ambos caíram como a serpente primitiva. Então o Senhor Deus disse à serpente: Porque fizeste isso, serás maldita entre todos os animais e feras dos campos; andarás de rastos sobre o teu ventre e comerás o pó todos os dias de tua vida. Porei ódio entre ti e a mulher, entre a tua descendência

pecado, a traição, o demônio, a luxúria, a carne, o erótico e o prazer. Este endereçamento semântico é o mais reconhecido e difundido na sociedade, tendo em vista que a doutrina religiosa da classe burguesa é, majoritariamente, cristã, entretanto, a serpente também simboliza o renascimento, a eternidade e a sabedoria, segundo outras leituras simbólicas praticadas⁷. Desta maneira, o emprego dado por Waldo Motta encontra-se completamente associado a estas acepções simbólicas mencionadas, uma vez que o significante pode ser deslocado por diversas direções conforme a leitura empreendida pelo leitor.

O contexto bíblico do significante “serpentes” pode se aliar a outros significantes empregados no poema, como “sacerdote”, “Espírito Santo”, “espírito”, “discípulo”, “Eterno” e “Esposa”, os quais oferecem um sentido paródico para a leitura do texto, dado que esta linha interpretativa confrontaria as construções bíblicas difundidas pelos praticantes do cristianismo, uma vez que estamos mergulhados em uma poética que inviabiliza uma leitura linear e já estabilizada dos significantes considerados sagrados. Estes operam em outra rede de significação, que insiste em empreender uma leitura particular para o sagrado profanado. Waldo Motta busca o tempo todo expandir o significado dos significantes considerados sagrados pela cristandade, trabalhando-os de maneira

e a dela. Esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar (Gn. 3, 14-15)” (RIBEIRO, 2017, p. 117).

⁷ No livro *Imaginário da serpente de A a Z*, de Maria Goretti Ribeiro (2017), encontramos várias descrições de deuses e lendas associados à serpente. Para exemplificar uma das possibilidades de a serpente simbolizar a sabedoria, podemos citar a seguinte descrição da cobra Píton na mitologia grega: “Serpente grega monstruosa, filha de Geia, que assombrava as pessoas. Vivia nas cavernas do Monte Parnaso e guardava o oráculo da Deusa Terra, em Delfos, mas foi morta por Apolo, deus da música e da poesia, que lhe atirou flechas, depois, fundou o oráculo sagrado em Delfos ou o tirou do domínio de Píton. De acordo com uma versão do mito, a ciumenta Hera enviou Píton para ferir Leto (v.), grávida de Zeus. Este ajudou Leto a escapar e, logo após, ela deu à luz Apolo e Artemis (v.). Em decorrência desse fato, Apolo mudou seu nome para Pythius e organizou os Jogos Pythian para celebrar a vitória dos homens de força, rapidez dos pés e corrida de carruagem. Em algumas versões do mito, Apolo mata a serpente para vingar a mãe; em outras, simplesmente porque ela o impediria de fundar o oráculo. A derrota do monstro era comemorada de nove em nove anos no festival de Stepteria em Delfos e constava de uma reconstituição do acontecimento. Assim, o deus solar, o mais olimpiano dos deuses, liberta o oráculo de Delfos dessa hipertrofia das forças naturais que é a serpente Píton, o que significa, do ponto de vista simbólico, libertar a alma e a inteligência profunda e inspiradora das ordens do instinto para fecundar o espírito e assim assegurar a ordem que ele se propõe a estabelecer, que é a meta suprema” (RIBEIRO, 2017, p. 145).

erótica e apoiando-os em uma materialidade discursiva orientada pelo projeto cosmogônico, evidenciado no “erotismo sagrado”.

Por outro lado, se nos enredarmos em uma interpretação que saia desta exploração profanada da linguagem sagrada, fazendo um emparelhamento semântico com outros significantes do poema que apresentam uma significação associada à sabedoria, ao autoconhecimento, como os vocábulos “Eterno”, “núpcias comigo”, “Descobri”, “meu corpo a réplica do universo”, “comunhão”, “meditação”, “bisbilhotei”, “decifrei” e “Inteligência”, podemos perceber que a condução interpretativa seria praticada de maneira radial, alargando o sentido do poema e colocando-nos frente a um olhar de revelação perante o que se deseja consolidar no projeto literário de Waldo Motta. Cabe destacar que, em “Serpentes me coroam”, notamos a imagem circular nos dois significantes, o que evidencia o quanto os significantes na obra de Waldo Motta são empunhados no sentido daquilo que nomeamos como poética do excesso. Os sentidos dos seus poemas são paradoxalmente construídos pelas estratégias composicionais, e perceber essa rede de significantes, metáforas e deslocamentos é insistir na circularidade poética que o poeta edifica a partir do projeto “erotismo sagrado”.

A última frase do texto de Waldo Motta, “Imenso é o sofrimento neste círculo de horrores”, convida-nos a outro poema do autor:

CÍRCULO DOS HORRORES

Mais quantas humanidades
ainda repassaremos?
Por orgulho e vaidade
destruímos tôdolos remos.
Agora que a água invade
a canoa, entendemos
que pode ser muito tarde.
Éta estupidez do demo!
Mais quantas humanidades
ainda repassaremos? (MOTTA, 1996, p. 91).

Há um questionamento duplicado no poema acima: “Mais quantas humanidades/ ainda repassaremos?”. Esta situação composicional não deixa de enfatizar a

circularidade da tessitura poética de Waldo Motta. O próprio título do poema alude a uma situação que se repete freneticamente, um “círculo” novamente é acionado, além de o título apresentar uma assonância da vogal “o”, que reitera um posicionamento já mencionado anteriormente, sobre a recorrência imagética que se associa ao orifício anal, sempre projetada nos versos do poeta. Por mais que, neste poema, não encontremos pistas nítidas do projeto “erotismo sagrado”, o fato de termos a repetição de dois versos no início e no final do poema possibilita desenvolver e identificar o paralelismo como recurso expressivo da ordem do excesso da linguagem no texto do poeta capixaba. Este estilo de composição, além de estabelecer uma marcação rítmica no poema, produz uma circularidade de significação mediada pela escolha do significante “repassaremos”, que marca a ideia de retornança e se alinha também ao sentido depreendido do vocábulo “círculo”.

A construção do poema não escapa da propensão criativa de Waldo Motta, de acionar a imagem do círculo em suas realizações. Mesmo que o cu não seja uma imagem explicitada no poema, o simples fato de observarmos as intenções e as escolhas do poeta pelo paralelismo, pelos vocábulos que projetam imagens circulares e pela ideia de práticas desumanas e horrorosas reiteradas, leva-nos a pensar que estamos tratando também do cu. Primeiramente, pelo fato de a discriminação e a exclusão social serem ainda reincidentes em nossa sociedade e, por outro lado, por observarmos que a “invasão” mencionada no poema mostra-se como uma chave de leitura que não deixa de ecoar a ideia de a poética do excesso de Waldo Motta ser a “água” que pode fazer a “canoa” afundar, sendo a “canoa” uma metáfora propícia para pensarmos quem seriam os escolhidos para ocupar os lugares desta embarcação frágil e de pequeno porte. Aliás, as águas invadem a canoa, mostrando-se turbulentas e bravias, situação que acaba por reiterar a voz poética de Wal(deus)a, a profeta do cu. Desse modo, o confronto que se apresenta no poema esbarra implicitamente com a imagem circular do cu, projetada nas escolhas artísticas que o poeta faz para consagrar

o ânus não como abjeto, mas como espaço performático para a construção de uma arte que combate os insultos e as discriminações praticados pela sociedade.

A “poesia cu” é a “via estreita da liberdade dos cansados e oprimidos”, como se observa no texto:

NO CU DO MISTÉRIO

“Visita interiore terrae, rectificando
invenies occultum lapidem”

– charadinha alquimista

Em honra aos arautos da utopia, em prêmio aos seus sacrifícios e para o consolo dos aflitos, revela a sapiência do Espírito Santo que o buraquinho fedorento é a passagem secreta para os universos paralelos, o caminho da eleição dos santos e heróis, a via estreita da liberdade dos cansados e oprimidos.

Protegidos por monstros lendários, milenares, interditos e artifícios incontáveis, proscrito e disfarçado a todo custo, é por ele o acesso ao manancial da vida, que aos destemidos concede o gozo das venturanças, e somente ele conduz ao filão das maravilhas, jazida da Pedra Filosofal, sendo a única estrada para o centro de Luz, a Cidade Azul dos Imortais, refúgio da Deusa eternamente virgem & seu Pai, Filho e Esposo excomungados.

“Desencantais os vossos mitos”, roga o Santíssimo Espírito da Mãe Serpente, “ó meus desgraçados filhos, cativos das loucuras racionais; ó estúpidos demônios, reféns de vossas culpas e mentiras, escravos dos trabalhos exaustivos e inúteis, resgatai os vossos corpos ao jugo Maligno. Desencantai os vossos mitos, ó meus amados filhos, e sede felizes!” (MOTTA, 1996, p. 61).

A epígrafe do texto de Waldo Motta faz referência ao lema maçônico/alquímico V.I.T.R.I.O.L.⁸ (*Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem*), que simboliza um processo de purificação interna e espiritual (SALEH, 2013). A abordagem mística realizada coloca-nos em uma atmosfera em que o caminho para o conhecimento esteja orientado para dentro de nós, mergulhando no interior da terra fértil onde se encontra a “Pedra Filosofal”, a verdade íntima e

⁸ Estas informações foram extraídas do site ARLS Conde de Grasse Tilly (SALEH, 2013), no qual o maçom Teodoro da Silva narra seu processo iniciático e, ao mesmo tempo, faz algumas revelações importantes sobre a mística maçônica.

obscura de cada sujeito. O processo de autoconhecimento é percorrido, neste sentido, como uma premissa que eleva a matéria ao estágio espiritual e de contemplação da energia vital, quando o sujeito abandona a superficialidade da vida e se entrega por completo à busca por uma reintegração com a individualidade suprema. A iniciação maçônica ocorre com o neófito, deparando-se com o escrito V.I.T.R.I.O.L em uma câmara da reflexão, na qual o iniciado vive um rito de passagem que, de alguma maneira, sinaliza um abandono de práticas que possam desviar seu olhar do caminho evolutivo e espiritual de um Eu Supremo. Este sujeito é investido, então, pela característica de se refazer, de se ressignificar, ao se desvincular das barreiras sociais, econômicas, e políticas que, muitas vezes, transformam os humanos em sujeitos perversos, individualistas e intolerantes. Assim, esta epígrafe do poema sintetiza a visão cosmogônica que Waldo Motta anuncia em seu texto.

Neste sentido, o poema monta uma encenação ritualística que se direciona para o centro, o interior do templo consagrado, o cu. Em todo o manejo artístico anunciado, percebemos que o orifício anal é protegido “por monstros lendários, milenares, interditos e artifícios incontáveis” e guarda todos os mistérios de uma vida sem interdições. O que chama a atenção são as condensações que o poeta insiste em realizar, quando nomeia a “jazida da Pedra Filosofal”, o “buraquinho fedorento” como o caminho para “o centro de Luz, a Cidade Azul dos Imortais, refúgio da Deusa eternamente virgem & seu Pai, Filho e Esposo excomungados”. Percebemos que a relação paradoxal não deixa de operar no poema de Waldo Motta, na medida em que a referência à “Cidade Azul” retoma a ideia misteriosa e mística que ronda a cidade localizada no norte de Marrocos, um território proibido para os cristãos. Dessa maneira, os outros significantes, “Deusa” e “seu Pai, Filho e Esposo”, são alocados em um território onde a dominação da crença cristã recebeu uma proibição, uma vez que, durante 100 anos, apenas muçulmanos podiam circular pelas ruas da “Cidade Azul”.

A formulação do projeto literário de Waldo Motta projeta-se, assim, nesta esfera circular e radial dos significantes empregados para a criação artística de consagração do “cu” como instância avessa à visão pecaminosa e despudorada, reiterada na sociedade conservadora e cristã. O fato de o poeta evocar a “Cidade Azul” como o espaço para se atingir a imortalidade faz com que se perceba que o projeto “erotismo sagrado”, edificado sobre o excesso paródico, não deixa de produzir um discurso que, de maneira direta ou indireta, insiste em provocar as conduções cristãs para a vida em sociedade. O “refúgio” da Deusa protetora do cu e do “Pai, Filho e Esposo” é a “Cidade Azul dos Imortais”, onde sofrem resistência em relação aos seus preceitos e dogmas. Novamente, não podemos deixar de reiterar que Waldo Motta sempre aciona os significantes linguísticos como “armas” para combater as exclusões promovidas e justificadas a partir de uma doutrina religiosa que coloca o homossexual e outras identidades de gênero como aberrações humanas, restando a estes apenas uma situação: abrir mão de sua escolha para atender às exigências decorrentes do processo evangelizador cristão praticado ao longo da história humana.

Em mais um bordado literário, Waldo Motta faz uso de toda a liturgia cristã, para que o “buraquinho fedorento” alce um lugar de prestígio e de valorização. As imagens que se projetam neste texto são reiteradas no projeto utópico e ideal que Waldo Motta monta com seu “erotismo sagrado”. O comportamento dos significantes “Espírito Santo”, “Pai”, “Filho” e “Esposo” compõe uma atmosfera paródica que não cessa jamais na tessitura poética do autor, permitindo uma leitura irônica sobre a visão patriarcal que se consolida através da religiosidade cristã. A “Deusa eternamente virgem” reaparece, como ocorre no poema “Anunciação”, e promove o mesmo deslocamento do significante que se nota em “No cu do mistério”.

As costuras com os significantes litúrgicos são praticadas para criar uma atmosfera de ampliação semântica que já mencionamos anteriormente. E isso, mais uma vez, merece destaque, para frisar a estratégia de Waldo Motta em

estabelecer uma poética que não foge da insistência de retirar o cu do terreno do “disfarce a todo custo”, promovendo uma literatura em que o “Santo Fiofó” perde sua tônica passiva e desprezível para instaurar um engenho performático ativo e político, sendo uma acepção “que seleciona, escolhe, decide, capaz de criar sua própria ética, não uma ética universal e que, além disso, não facilita ao poder nenhum saber” (SAEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 77).

Considerações finais

A analidade presente na obra de Waldo Motta é uma premissa criativa que responde de maneira singular às condições de exclusão e de marginalidade que operam no controle dos corpos. Fazer do cu uma zona erógena é considerado uma perversão, uma vez que ele não tem função reprodutora e esbarra nos conhecimentos biológicos tradicionais e religiosos que o colocam dentro da lógica tradicional heterocentrada. Para a ciência e a religião, o cu faz parte do aparelho digestivo, assim como a boca. O interessante, neste caso, é perceber que a boca recebe um tratamento erótico pela sociedade. O beijo de língua é erotizado, assim como o sexo oral, tão difundido entre as diversas relações sexuais, o que não acontece com o “buraquinho fedorento”, visto que este, mesmo sendo uma zona erógena, quase sempre é restrito a uma visão associada à sujeira e à escuridão. Quando o cu entra no jogo sexual, da mesma forma que a boca, podemos considerá-lo como o espaço mais democrático eroticamente, já que não é um orifício diferenciador, mas sim uma abertura que todos temos, sendo usado conforme as necessidades particulares de cada sujeito, “É um lugar estranhamente vazio das marcas de gênero” (SAEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 66). O binarismo heterossexual e reprodutivo não pode operar neste lugar, aliás, este local também promove uma desconstrução do binarismo heterossexual e homossexual, pois é um orifício partilhado por todos. Nesse sentido, o projeto “erotismo sagrado” e a “poesia cu” são dispositivos artísticos que reacendem as discussões provenientes das construções e naturalizações acerca da sexualidade

humana. Perceber, na obra de Waldo Motta, que as estratégias composicionais acionam compulsivamente o ânus é atestar o quanto sua performance literária se faz a partir da necessidade de desestabilizar o sistema opressor que se consolidou ao longo da história humana.

A linguagem do excesso em Waldo Motta é o que permite ao poeta criar um universo ficcional que tem seus próprios deuses, seus próprios heróis e santos, destacando um grau de transgressão que opera segundo a revelação e a sabedoria do “Espírito Santo”, da “Mãe Serpente”. As várias substituições empreendidas pelo autor para denominar a deusa protetora do cu é um exemplo nítido do grau de artifício poético em suas formulações artísticas, e esta empreitada, de alguma maneira, deseja dialogar com o outro que é “cativo das loucuras racionais”, que se vê escravo do trabalho exaustivo e inútil; enfim, Waldo Motta promove uma literatura que liberta o corpo da prisão que lhe foi imposta, buscando, com sua criação literária, romper com o regime conservador que alimenta as várias formas de manutenção do poder burguês.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ÂNUS. *In*: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. [S. l.]: Priberam Informática, 2023. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/Ânus>. Acesso em: 8 mar. 2024.

BATAILLE, Georges. *O ânus solar (e outros textos do sol)*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

D’ OSOGIYAN, Fernando. *Os nove filhos de Oia*. 2016. Disponível em: <<https://ocandomble.com/2016/05/17/os-nove-filhos-de-oia/>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Rodrigues. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MONICK, Eugene. *Falo: a sagrada imagem do masculino*. Tradução de Jane Maria Corrêa. São Paulo: Paulinas, 1993.
- MOTTA, Waldo. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, Célia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 59-76.
- MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Edunicamp, 1996.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RIBEIRO, Maria Goretti. *Imaginário da serpente de A a Z*. Campina Grande: EduePB, 2017.
- ROSA, Carlos. *Numerologia cabalística*. São Paulo: Madras, 2011.
- SALEH, Amir Mostafa. *V.:I.:T.:R.:I.:O.:L.: – Teodoro da Silva*. 2013. Disponível em: <<https://grassetilly.wordpress.com/2013/10/24/vitriol-teodoro-da-silva/>>. Acesso em: 02 jan. 2020.
- SAEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu: políticas anais*. Tradução de Rafael Leopoldo. Belo Horizonte: Letramento, 2016.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RESUMO: A obra literária do poeta capixaba Waldo Motta se desenvolve a partir do seu projeto literário "erotismo sagrado", iniciado com a publicação do livro *Bundo e outros poemas* (1996). Este projeto apresenta uma realização em que o sagrado e o profano estão completamente imiscuídos. Partindo desta constatação, propomos analisar poemas do poeta como uma literatura que faz uso de uma linguagem de excesso para consolidar uma performance artística em que os significantes são deslocados insistentemente. A base teórica utilizada nesta formulação se ancora no texto "Por uma ética do desperdício", de Severo Sarduy (1979), no qual nos são apresentadas três estratégias composicionais com objetivos paródicos: substituição, proliferação e condensação. Assim, investigaremos a forma pela qual a linguagem de Waldo Motta será acionada para promover um discurso homoerótico inflamado, que problematiza os valores conservadores que se assentam na sociedade burguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira – Waldo Motta. Waldo Motta – *Bundo e outros poemas*. Waldo Motta – "Erotismo sagrado". Waldo Motta – Paródia.

ABSTRACT: The literary work of Brazilian poet Waldo Motta (born in the state of Espírito Santo) is developed from his literary project of a "sacred eroticism", which began with the publication of the book *Bundo*

e outros poemas (1996). This project presents itself in the form of a literary achievement in which the sacred and the profane are completely intertwined. This assertion leads us to propose the analysis of Motta's poems as a literature that uses a language of excess to frame an artistic performance in which signifiers are insistently displaced. This conception is embodied by the theory present in the text "Por uma ética do desperdício", by Severo Sarduy (1979), in which the author presents three compositional strategies with parodic objectives: substitution, proliferation and condensation. Therefore, we will investigate how Motta's language will be used to promote an inflamed homoerotic discourse that problematizes conservative values which are based on the premises of bourgeois society.

KEYWORDS: Brazilian Poetry – Waldo Motta. Waldo Motta – *Bundo e outros poemas*. Waldo Motta – "Sacred eroticism". Waldo Motta – Parody.

Recebido em: 28 de abril de 2024
Aprovado em: 27 de maio de 2024