

MÍSTICA E PARÓDIA
COMO ARMAS CRÍTICAS
CONTRA O COLONIALISMO
EM *TERRA SEM MAL*,
DE WALDO MOTTA

MYSTICISM AND PARODY
AS CRITICAL WEAPONS
AGAINST COLONIALISM
IN *TERRA SEM MAL*,
BY WALDO MOTTA

Rodrigo Moreira de Almeida*

Introdução

Ao longo de sua trajetória como poeta, o capixaba Waldo Motta construiu uma obra de difícil classificação. O autor não se filia ao que se poderia chamar de “vertente construtiva” da poesia brasileira, representada principalmente pelo Concretismo e seus desdobramentos, nem à poesia participante da década de 1960. Também não se vincula à poesia que retoma certos elementos da obra dos primeiros modernistas, como o coloquialismo e o interesse pelos alumbramentos cotidianos, como é o caso da “poesia marginal”

* Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

dos anos 70 ou da obra de uma Adélia Prado, por exemplo. Aparentemente, essa dificuldade se explica pelo fato de Waldo Motta utilizar em sua obra muitas referências à espiritualidade e à mística, algo que, na poesia brasileira, em geral se limita a poemas esparsos de conteúdo religioso.

No entanto, a peculiaridade da poesia de Motta não se deve apenas à temática. É principalmente a sua atitude frente ao sagrado o que destoa do tom usual da poesia brasileira. Essa atitude pode ser resumida da seguinte forma: a poesia não é apenas um discurso sobre a espiritualidade ou sobre temas religiosos, mas é a verdadeira religião e mesmo uma rival da religião institucionalizada. Esse ponto de vista, apesar de pouco comum na literatura brasileira¹, encontra suas raízes mais remotas no Romantismo. De fato, como aponta Paz (2013), os românticos (principalmente ingleses e alemães) viram na palavra poética um intermediário entre o divino e a humanidade, um possível sucedâneo da revelação cristã, que na época começava a perder sua força de vinculação social:

Para Coleridge não há diferença real entre imaginação poética e revelação religiosa, exceto que a segunda é histórica e cambiante, enquanto os poetas (na condição de poetas, quaisquer que sejam suas crenças) não são *'the slaves of any sectarian opinions'*. Coleridge também disse que a religião *'is the poetry of Mankind'*; anos antes, adolescente quase, Novalis havia escrito: 'A religião é poesia prática'. E em outro trecho: 'A poesia é a religião original da humanidade'. As citações poderiam se multiplicar e todas no mesmo sentido: os poetas românticos foram os primeiros a afirmar, tanto diante da religião oficial como da filosofia, a anterioridade histórica e espiritual da poesia. Para eles a palavra poética é a palavra de fundação (PAZ, 2013, p. 60-61)

Ao disputar espaço com a religião, o poeta torna-se um "herege" e, às vezes, também um crítico da sociedade de seu tempo². No caso específico da obra *Terra*

¹ Entre os poucos poetas brasileiros a abordarem a espiritualidade sob esse viés, destaca-se Roberto Piva, que, na poesia brasileira contemporânea, talvez seja o autor cuja obra mais se aproxima do projeto estético de Waldo Motta.

² É o caso, por exemplo, de William Blake: "Blake não só denuncia a superstição da filosofia e a idolatria da razão, mas também, no século da primeira Revolução Industrial e no país que foi o berço dessa revolução, profetiza os perigos do culto à religião do progresso. [...] Blake chama os teares, minas, forjas e ferrarias de 'fábricas satânicas' e de 'morte eterna' o trabalho dos operários" (PAZ, 2013, p. 62). Cabe acrescentar que a exaltação do corpo e do erotismo por

sem mal: um mistério bufante e deleitoso (2015), objeto de estudo desse artigo, isso se manifesta principalmente em sua denúncia da domesticação do corpo e de suas potencialidades eróticas pelo poder pastoral cristão e a crítica à destruição da natureza promovida pelo Capitalismo. Sob esse aspecto, demonstra-se no livro uma compreensão não escapista ou alienante do sagrado, mas uma perspectiva que o utiliza como ferramenta crítica dos efeitos trágicos do Cristianismo e do Capitalismo, ambos compreendidos como consequências do empreendimento colonial português no Brasil. Nesse sentido, este artigo pretende analisar a crítica ao legado colonial, tanto em sua dimensão religiosa (Cristianismo) quanto em sua dimensão econômica e política (Capitalismo), presente na obra e a forma como o autor se utiliza da paródia como recurso literário principal para a realização dessa crítica.

Uma crítica teológico-política ao legado do colonialismo

A referência à espiritualidade aparece já no título da obra, *Terra sem mal*, tradução de *Yvy marã'ey*, a terra mítica buscada pelos indígenas guaranis em suas migrações, e que estaria isenta de morte e corrupção:

Para os Guarani, essa terra que habitamos não é de forma alguma a "primeira terra" criada, até mesmo porque a primeira terra era perfeita; nela não havia morte nem trabalho. Os mitos apresentam variantes de acordo com as especificidades de cada povo, mas para os Tupi-Guarani, de forma geral, haveria outras terras que foram destruídas, antes de chegarmos a essa que agora conhecemos, na qual a morte é uma circunstância inevitável. A "Terra sem mal" seria, portanto, uma terra que estaria ao abrigo dos desastres e destruições (LEAL, 2021, p. 141-142).

Compreendida sob esse ponto de vista, a "Terra sem mal" seria um equivalente indígena do paraíso cristão, interpretação que é contestada por alguns etnólogos

William Blake antecipa algumas das críticas de Nietzsche ao dualismo da tradição platônico-cristã, que também são retomadas por Waldo Motta, conforme se verá.

e linguistas³. Seja como for, Waldo Motta se apropria desse simbolismo para criticar a tendência humana de buscar um paraíso alhures, negando a imanência deste mundo e do corpo pela afirmação de uma transcendência qualquer. É o que lemos, por exemplo, no poema “Assim disse o trovão”:

Não adiantar insistir
nessa andança lelé
do Oiapoque ao Chuí.
Não adianta buscar
qualquer paraíso ou céu
longe ou fora de vós.

[...]

Buscais a Terra Sem Mal,
quereis a Terra Sem Mal,
a terra dos ancestrais,
de vossos pais e avós,
o reino celestial
da alegria e da paz?
Buscai-o dentro de vós.

Ó meu caro Kwaí,
solitária é a jornada,
e não há aonde ir.
A Terra Sem Mal que buscas,
o paraíso que sonhas
sempre esteve em ti mesmo,
está em tuas entranhas. (MOTTA, 2015, p. 30-31)

Por outro lado, o próprio título do poema indica que as referências à espiritualidade não são apenas críticas: uma vez que o trovão é a personificação de Tupã, uma das figuras principais da mitologia guarani, o poema assume o tom de uma revelação divina, o que coaduna com o estilo ritualístico e cerimonioso presente em outros textos do livro, como “Invocação de Tupã” e “Jurupari”. Neste último, por exemplo, a poesia afirma-se explicitamente como o anúncio de um novo evangelho:

Em sendo chegado o tempo
de um novo evangelho
e novas revelações
de combate ao mal da terra

³ Leal (2021) cita Wilmar D’Angelis (2018) e a poeta Josely Vianna Batista (2005) como exemplos de críticos da tradução de *Yvy marã’ey* como “Terra sem mal”.

e renovação do mundo

Jurupari vem do céu
sem trombetas e sem pompa
para restaurar a terra
e anular-lhe todo o mal
para ensinar outra vez
os preceitos rituais
as regras da convivência
e as normas de conduta
– a justiça e as leis das regiões siderais
a arte de bem viver
a fórmula da justiça
da alegria e da paz. (MOTTA, 2015, p. 35)

Já mencionei a filiação de Waldo Motta a uma certa corrente da poesia moderna que assimila a palavra poética a formas alternativas de espiritualidade, as quais rivalizam com a religião institucionalizada. Isso significa que a crítica à transcendência não pode ser compreendida como uma crítica à espiritualidade *per se*, e sim a suas formas niilistas, no sentido nietzscheano do termo, isto é, como negação do corpo e do mundo sensível em nome de um mundo espiritual e transcendente (VOLPI, 1999). Assim, em Waldo Motta, a crítica à transcendência se faz pela afirmação da imanência do corpo, inclusive em seus aspectos mais grotescos e ordinários. Num autêntico exercício de transvaloração, o eu lírico inverte o valor daquilo que é considerado impuro ou indecoroso, assumindo-o como positivo e sagrado.

Isso fica claro em outro trecho do já citado “Assim disse o trovão”: “Eis que te revelo agora / o sacrossanto lugar / onde vivem vossos mortos,/ vossos pais, vossos avós, / todos vossos ancestrais / e também os próprios deuses. // É exatamente ali / no cume do ybyty / que produz o tepoty, no buraco do tummy.” (MOTTA, 2015, p. 32). Usando palavras tupis (*ybyty* e *tummy*, monte; *tepoty*, excremento⁴), Motta faz uma referência velada ao ânus como “sacrossanto lugar”, onde vivem os ancestrais e os deuses. O ânus se transforma, assim, no lugar onde se oculta a *Yvy marã'ey* buscada pelo povo guarani, o que é confirmado em outros versos do mesmo poema: “chega de andar atrás / do que

⁴ Conforme Bueno (1987).

está atrás de ti” (MOTTA, 2015, p. 31). Em outras palavras, o paraíso não deve ser buscado fora do homem, num mundo transcendente: ele se localiza na própria imanência do corpo, especialmente em suas partes mais “baixas”. Ao mesmo tempo, essa afirmação do “baixo” não se resume a essas referências escatológicas, mas também inclui o uso de gírias e palavras de baixo calão. Nesse sentido, a valorização das partes “baixas” do corpo, ligadas à função excretora, combina-se no mesmo poema à valorização da linguagem “baixa”. Assim, lemos em outro trecho: “Este é o endereço / do meu eterno mocó: / a cacimba do bozó, / o oco do oritimbó, / a loca do fiofó, / a grutinha do popó, / o orifício do ó” (MOTTA, 2015, p. 33).

Mas essa negação da religiosidade convencional e de sua linguagem castiça⁵ não é gratuita: ela é condição necessária para uma experiência mais autêntica do sagrado, conforme se lê em “Jaculatória taoísta a Mbaê Kuaá”. Nesse poema, Mbaê Kuaá, o auxiliar de Yanderu na criação do mundo, segundo os mitos guaranis recolhidos por Nimuendaju (1987)⁶ e utilizados por Waldo Motta, é descrito como “pote sem fundo”, “abismo” e “nada”, atributos negativos que também são aplicáveis ao Tao da espiritualidade chinesa: “Tu és um pote sem fundo / que jamais se pode encher. És o abismo, o nada, / porém tudo que existe / Deve a ti sua origem” (MOTTA, 2015, p. 73). O eu lírico, ao identificar-se com esse abismo, retorna a uma espécie de simplicidade primordial, comparada por ele a um regresso à infância:

Tornei ao vácuo supremo,
tornei-me a gruta, o vale
do mundo, do universo
- tornei-me o próprio abismo.
E retornando à raiz
onde os seres todos nascem,
ali encontrei o bem,

⁵ No poema “Jurupari”, por exemplo, a crítica à contenção moralista da linguagem aparece nos seguintes termos: “Boca interdita / por leis e editais / boca lacrada / por lacres morais / boca selada / por falar demais / boca atarraxada / por conveniências / já não serei mais” (MOTTA, 2015, p. 39).

⁶ Nimuendaju (1987) apresenta uma outra grafia dos nomes: Ñanderú Mbaecuaá, “Nosso Pai, o Conhecedor das Coisas” e Ñanderuvuçu, “Nosso Grande Pai”, respectivamente.

a virtude e a força.
E regressei à infância,
e me tornei outrossim
eternamente criança.
Além e aquém dos sexos
volvi ao humano humo
e ao limo e à lama
e ali me encontrei. (MOTTA, 2015, p. 73)

Além das referências à espiritualidade indígena e chinesa, encontramos nesse poema algumas alusões bíblicas, não só às palavras de Cristo de que “aquele que não receber o Reino de Deus como uma criancinha, não entrará nele” (Lc. 18,17), mas também, através das paronomásias humano/humo e limo/lama, à criação de Adão, modelado a partir do barro por Deus (Gn. 2,7). Porém, esse simbolismo é aqui subvertido: o regresso à infância não é a afirmação de uma credulidade ingênua, que tudo aceita, mas a assunção da inocência do corpo e daquilo que foi rebaixado pelo Cristianismo como “sujo” ou “indigno”, como mostram os versos finais do poema: “E revolvendo o imo / o elemento adâmico, / animei o oculto lume / e reavivei o nume” (MOTTA, 2015, p. 74). O “elemento adâmico”, a lama de onde o primeiro homem foi criado, aparece aqui como signo da sujidade, do “imo” que é preciso revolver para “reavivar o nume”. Portanto, é a partir dessa afirmação do baixo e do sujo, pela negação da espiritualidade convencional cristã, que é possível uma outra experiência do sagrado, que não desvalorize o corpo e suas potencialidades.

Mas além do Cristianismo e de sua tentativa de domesticar o corpo e seus afetos, também as consequências trágicas da devastação da natureza promovida pelo Capitalismo são alvos de crítica nos poemas de *Terra sem mal*. É o que se percebe, por exemplo, no poema “Aceiloptu: eucalipto”, uma crítica à monocultura do eucalipto no Espírito Santo e à destruição desenfreada da natureza promovida por ela. No texto do poema, o capital é aproximado, por antonomásia, de “capeta”, revelando a dimensão “demoníaca” do Capitalismo, em sua sanha exploratória: “apela ao tapuial / apela ao caetê: // ó paca tatu cutia / ó cutia tatu paca // ecoai a lacuaca / alteai o tititi / apoiái o catupê // atacai o culto leal / ao capeta ao capital / e o coetá letal /e o pau apocalipto”

(MOTTA, 2015, p. 68). A invocação aos animais, às matas (caetés) e aos indígenas (tapuia)⁷ no trecho citado não é por acaso. De fato, a visada exploratória do Capitalismo é resultado de uma compreensão da natureza como mero recurso a ser explorado economicamente, enquanto a cosmovisão indígena, mobilizada por Motta no poema em análise, vê a natureza como um conjunto de agências subjetivas, sem que haja uma superioridade intrínseca do ser humano sobre elas:

A etnografia da América indígena contém um tesouro de referências a uma teoria cosmopolítica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não-humanos – os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos –, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em poucas palavras, de uma “alma” semelhante (CASTRO, 2018, p. 43)

Nesse sentido, a visada política de “Aceiloptu: eucalipto” não é apenas de luta pela preservação da natureza, mas de anúncio de uma outra visão da natureza, que não a compreenda como mero substrato para a ação humana (por meio da técnica), mas como um conjunto de agências, entre as quais se vincula, de forma imanente, o próprio ser humano. Isso passa necessariamente pela afirmação de uma outra forma de sociedade, que não seja formada a partir do modo de produção capitalista, projeto sugerido pelo eu lírico, ao falar, no final do poema, de “utopia tupi”: “e a patota catita / cutia paca tatu / tapeti teiú cuati / cuatá e caititu / apoia a luta épica / pela utopia tupi” (MOTTA, 2015, p. 70).

Portanto, a visada crítica de Waldo Motta não se restringe à religião, mas também estende essa crítica à sociedade atual. Como já adiantei na introdução, isso confirma a filiação do poeta a uma tradição que compreende a poesia não apenas como uma forma privilegiada de revelação do sagrado, mas também como um instrumento crítico da sociedade de seu tempo. Pode-se mesmo concluir que uma complementa a outra, já que o Cristianismo e o Capitalismo são as duas faces de

⁷ “Tapuia” era o nome genérico dado aos indígenas que viviam no interior do território brasileiro no início da colonização portuguesa e que não falavam tupi.

um mesmo empreendimento civilizatório, tal como implementado em países periféricos como o Brasil. Sob esse aspecto, a poesia de Motta pode ser lida como uma crítica à herança trágica do colonialismo, seja na forma do controle dos corpos pelo Cristianismo, seja na forma da transformação da terra em monocultura agroexportadora pelo Capitalismo. É a perpetuação desse legado, introduzido no Brasil com a colonização portuguesa, que o autor expõe em seus poemas e contra o qual dirige sua crítica.

Paródia como instrumento crítico

Esteticamente, essa crítica ao legado perverso do colonialismo se manifesta sob a forma de paródia da tradição literária, entendendo-se “paródia” não em seu sentido corriqueiro, como “imitação ridicularizadora”, mas, em sentido mais amplo, como “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17). Dessa forma, a tradição literária tem o seu sentido ressignificado e deixa de ser um fator de continuidade e estabilidade culturais, tal como geralmente é entendida, para ser encarada sob uma nova perspectiva. Com efeito, se a poesia de Waldo Motta se propõe a ser uma crítica da herança colonial, a apropriação e subversão do arquivo cultural do colonialismo é bastante coerente com essa proposta.

É o que se percebe, por exemplo, nas duas epígrafes do livro, uma retirada do auto anchietano *Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao padre provincial Marçal Beliarte*, representado pela primeira vez em 1589, e a outra retirada da *Divina comédia*, de Dante Alighieri. Sobre a primeira epígrafe, trata-se de um trecho em tupi retirado do primeiro auto bilingue de Anchieta, figura central na introdução do Cristianismo no Brasil. A tradução é a seguinte: “Expulsa seja a maldade / de nossa terra querida!” (apud OLIVEIRA, 2022, p. 176). O drama foi composto para homenagear a vinda do provincial jesuíta à aldeia de Guaraparim (atual Guarapari, no Espírito Santo) e, no trecho citado, apresenta uma convocação aos indígenas para que recebessem com alegria o “pai” (o

sacerdote), que veio de longe expulsar todo o mal daquela terra. Entretanto, retirado de seu contexto catequético e “transcontextualizada”⁸, o trecho de Anchieta ganha outro significado, completamente oposto ao original: o mal que deve ser expulso não são as práticas “pagãs” dos indígenas, mas a repressão do corpo e de seus afetos, representada pelo Cristianismo⁹. A segunda epígrafe foi retirada dos versos 77 e 78 do *Inferno*, no qual Virgílio se apresenta a Dante e convida-o a subir o “precioso monte”, iluminado pela graça divina: “por que não galgas o precioso monte, / princípio e causa de todo prazer?” (ALIGHIERI, 2010, p. 28). Inserido num novo contexto de enunciação, o simbolismo religioso da “montanha cósmica”, utilizado aqui por Dante e que será mais adiante analisado, também é ressignificado: no contexto da obra de Motta, o monte surge como um equivalente das nádegas, metáfora que aparece em alguns poemas do livro¹⁰. Ao mesmo tempo, o monte/nádegas continua sendo o ponto de contato entre o divino e o humano, mas a divindade perde seu caráter elevado e transcendente (como acontece no caso do poema de Dante) e incorpora-se à imanência do corpo, incluindo aí as regiões consideradas mais “baixas” e “indignas”. Essas duas epígrafes, portanto, já colocam o uso da paródia e a inversão operada por ela como central para a escrita de *Terra sem mal*. Para os efeitos desta análise, dividirei as paródias da obra em três grupos temáticos.

Um primeiro grupo compreende as paródias aos textos dos cronistas europeus do início da colonização portuguesa, como Pero de Magalhães Gândavo, citado em “Relendo Gândavo”: nas três primeiras estrofes, o poema faz uma paráfrase

⁸ O termo é de Hutcheon (1985, p. 19) e significa dar um “contexto novo” a um enunciado.

⁹ A peça de Anchieta apresenta claramente esse propósito de demonizar a religião indígena. Cite-se, como exemplo, esse trecho do primeiro ato, em que um indígena, dirigindo-se ao padre Marçal Beliarte, o provincial jesuíta em cuja homenagem a peça foi encenada, “[...] pede ao ‘sábio regedor’ ‘reger os desordenados, / para que por vós guiados / no caminho do Senhor, / escapemos dos pecados. / Estamos desconsertados, / mas vós trazeis o concerto [...] para acharmos o céu aberto’” (OLIVEIRA, 2022, p. 175).

¹⁰ É o caso do poema “Assim disse o trovão”, que, como já mencionei, faz uso das palavras tupis *ybyty* e *tumby* (monte) como metáfora para as nádegas. Já no poema “Em riba daquilo, monto”, a ambiguidade monte/nádegas amplia-se com o duplo sentido de “morro”, simultaneamente substantivo e verbo, numa referência implícita ao orgasmo, chamado em francês de *petit mort* (“pequena morte”). Em outros poemas, essa ambiguidade relaciona-se ao simbolismo da “montanha cósmica”, conforme será visto mais adiante.

de um trecho do capítulo três da obra *História da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil* (1576), o qual trata da capitania do Espírito Santo. São citadas as riquezas naturais da terra, mas, ao final, o poema encerra afirmando que essa mesma capitania é o lugar do encontro (*rendez-vous*) entre o divino e o diabólico:

Lugar de infinito peixe
e de infinita caça
de que são muito abastados
seus felizes moradores

A mais fértil capitania,
a que é melhor provida
de todos os mantimentos
que a boa terra dá

Seguindo-se para o sul,
sessenta léguas distante
do porto onde chegamos
a esta terra brasilis,

[...]

Ai, terra de brucutus,
aqui será o fla-flu
o lugar do rendez-vous
entre Cristo e Belzebu (MOTTA, 2015, p. 20-21).

Cabe notar que a antítese Cristo/Belzebu representa a visão ambivalente que os próprios colonizadores possuíam a respeito das terras brasileiras, ora descritas como um paraíso terrestre, ora como um inferno repleto de costumes bárbaros. Essa oposição reaparece nos poemas “Conquanto a alguns pareça” e “Ainda que não pareça”. Com títulos semelhantes, esses dois poemas se espelham mutuamente: no primeiro, a partir de trechos (citados entre aspas) da obra *Crônica da Companhia de Jesus do estado do Brasil* (1663), do padre Simão de Vasconcelos, a representação do Brasil como lugar em que os valores civilizatórios se corromperiam é contraposta à representação paradisíaca da terra:

Conquanto a alguns pareça
“horrrível por natureza
e só habitável por artes”
da tal civilização

mais selvagem que a selva
e mais feroz que as feras,

quão formosa e amável é a terra
aos justos reservada.

Lugar de aragem fresca
e temperatura amena,
vegetação opulenta
e frutos deliciosos.

Aqui há rochas e águas,
e vida em abundância,
fartura de alimentos,
de alegria e paz. (MOTTA, 2015, p. 44)

Aqui, a imagem da terra brasileira como “horrrível por natureza” é posta desde o início entre parênteses: a terra apenas parece assim a alguns. A sequência do poema reforça essa relativização, ao contrapor à representação negativa da primeira estrofe uma representação positiva da terra, “Lugar de aragem fresca / e temperatura amena”. No outro poema, “Ainda que não pareça”, inverte-se a oposição: agora, é primeiramente a representação da “maviosa terra” que é contraposta aos males presentes nela, “que urge exorcizar”. Entretanto, assim como acontece com a citação de Anchieta já mencionada, o sentido dessa representação negativa se inverte: os males não são mais aqueles apontados na terra pelos colonizadores, mas aqueles trazidos pelos colonizadores:

Ainda que não pareça,
esta maviosa terra
padece de muitos males,
infestada por demônios
que urge exorcizar

Tanta usura e vileza
mentira e dissensão
injustiça e rapinagem
infâmia e corrupção
degradam-lhe a beleza
usurpam-lhe a realeza
que é mister restaurar

Terra divina, sagrada,
assolada por mil pragas
e por muitos renegada,
humilhada e oprimida.
[...] (MOTTA, 2015, p. 46).

Isso significa que a ambivalência paraíso/inferno, presente nos textos dos primeiros cronistas, é ressignificada: não se trata mais de aceitá-la tal como é apresentada por esses textos fundadores da literatura brasileira, mas de relativizá-la e até de invertê-la. Nos termos de Hutcheon, ao invés de ser um pastiche ou uma simples alusão, formas literárias que operam por semelhança e correspondência, a referência a esses textos torna-se paródica, ao propor “a diferenciação no seu relacionamento com seu modelo” (HUTCHEON, 1985, p. 55)¹¹.

Um segundo grupo de paródias envolve textos cristãos, que incluem desde a Bíblia até cânticos tradicionais católicos. Paródias desse tipo estão dispersas em vários poemas do livro: já foi mencionada, a propósito de “Jaculatória taoísta a Mbaê Kuaá”, a paródia às palavras de Cristo no *Evangelho segundo São Lucas*. Em “Assim disse o trovão”, as palavras de Cristo são também ressignificadas, dessa vez no contexto de crítica à transcendência que, conforme já analisei, atravessa todo o poema: o Reino de Deus, que está dentro do homem (Lc. 17,21)¹², é o próprio corpo em sua imanência (mais particularmente, os orifícios que permitem penetrar *dentro* do corpo). Por fim, no poema “Ytayrapy”, o simbolismo bíblico de Cristo como “pedra viva” (I Pd. 2,4) é aplicado ao ânus como entrada para o reino de Yanderu: “Eis aqui a rocha viva / e a caverna dos mistérios / e a passagem secreta / para o reino de Yanderu” (MOTTA, 2015, p. 49).

Mas, a meu ver, o poema mais interessante a utilizar a paródia de textos cristãos é “Irmão sol & irmão lua”. Nesse poema, encontra-se não apenas uma paródia ao “Cântico das criaturas”, atribuído a São Francisco de Assis, no qual o sol e a lua são chamados de “irmãos”, mas também referências ao mito indígena,

¹¹ Entretanto, essa diferenciação muitas vezes não é possível de ser notada no enunciado por si só, isto é, no poema tomado isoladamente. Daí Hutcheon (1985) insistir na necessidade de avaliar todo o contexto de enunciação para analisar a paródia.

¹² A Bíblia de Jerusalém (BÍBLIA, 2002, p. 1820) apresenta a seguinte tradução dessa passagem: “[...] eis que o Reino de Deus está no meio de vós”. Porém, a preposição grega *entós*, usado no texto original, também pode ter o sentido de “dentro de”.

recolhido por Curt Nimuendaju (1987), segundo o qual o sol e a lua seriam irmãos que tiveram um envolvimento homoafetivo. Por fim, há ainda referências bíblicas (ao *Cântico dos cânticos*, no primeiro verso do poema, e ao maná que alimentou os israelitas no deserto, segundo o *Êxodo*, no sexto verso), compondo não apenas um “mosaico de citações”, segundo a célebre expressão de Julia Kristeva, mas principalmente subvertendo a visão tradicional cristã das relações homoafetivas, aqui ressignificadas através do mito indígena:

Quão belo é o meu irmão amado
quando ele vem, o corpo radiante
de fogo e amor, provendo todos
os seres com sua graça

Quão belo é o meu mano, a emanar
o maná do meu numinoso amor.
Diante dele, humildemente sou
o seu irmão menor, que sua luz
vivifica e alegra.
Por ele morro de amores
mirro sem dores
mínguo sem mágoa
entrevado fico
soturno
à sombra de sua face
quando de mim se afasta
e eu, farto, me aparto
dele que de mim se vai
enquanto me esvaio, só
até que ele retorne
e me olhe e encare
face a face
e lentamente me encha
de seu amor fraternal. (MOTTA, 2015, p. 57).

Por fim, um terceiro grupo de paródias subverte o simbolismo místico e religioso de tradições espirituais não-cristãs. É o caso, por exemplo, do poema “Aquele subido monte”, em que a já mencionada ambiguidade monte/nádegas aparece juntamente com citações às montanhas sagradas de outras religiões (Horeb e Sinai no Judaísmo, Káf no Islamismo). Nesse caso, o simbolismo da “montanha cósmica”, presente em várias mitologias e tradições religiosas¹³, encontra-se

¹³ “O símbolo de uma Montanha, de uma Árvore ou de um Pilar situados no Centro do Mundo é extremamente difundido. Lembremo-nos do Monte Meru da tradição indiana, Haraberezaiti dos iranianos, Himingbjör dos germanos, o ‘Monte dos Países’ da tradição mesopotâmica, o Monte Thabor, na Palestina (que poderia significar *tabbur* ou seja ‘umbigo da terra’, *omphalos*), o Monte

ressignificado pelas referências às nádegas como “a mais vil e chué” das montanhas:

Aquele subido monte
quão humilde ele é,
a gloriosa montanha
é a mais vil e chué,
ali é o fim do mundo
e o princípio de tudo.

Káf e Wák,
Onilê e Omilê,
Horeb e Sinai
Jabarsa e Jabalka,
montículos irmãos
humílima lição
de fraternidade (MOTTA, 2015, p. 48).

Associado a esse simbolismo da “montanha cósmica” está a representação do ânus como ônfalo, isto é, como “centro do mundo”, onde é possível o encontro com o divino, outro simbolismo recorrente em várias tradições religiosas (ELIADE, 1991). É o que se lê, por exemplo, no já citado poema “Ytayrapy”, em que o ânus, além de ser representado como “rocha viva”, é também uma espécie de passagem secreta, por meio da qual se alcança a imortalidade e o reino de Yanderu¹⁴:

Somente no tempo próprio
em dia e hora propícios
oficia-se o ofício
e se adentra o orifício.

Quem lhe força a entrada
e entra na hora errada,
incorre em mortal pecado,
comete erro fatal.

Quem entra na hora certa
e cumpre o sagrado rito
purifica-se do mal
e se torna imortal (MOTTA, 2015, p. 49).

Gerizim, sempre na Palestina, que é chamado literalmente ‘umbigo da terra’, o Gólgota, que para os cristãos, se encontrava no centro do mundo etc. [...]” (ELIADE, 1991, p. 38)

¹⁴ Essa mesma associação entre o ônfalo e a imortalidade aparece em outros simbolismos do “Centro do mundo”, conforme aponta Mircea Eliade: “[...] inúmeras outras interpretações rituais de um Centro equivalem à conquista da imortalidade” (ELIADE, 1991, p. 42).

O mesmo simbolismo do ônfalo aparece em “Da irmandade”, em que a imagem dos irmãos amantes também reaparece, juntamente com a ambiguidade monte/nádegas: “E os amantes irmãos, / um e outro, um no outro, / um ao outro introduz / no misterioso antro / do monte da sagração / onde se encontra a luz” (MOTTA, 2015, p. 55). Por fim, uma outra forma de apropriação do simbolismo religioso ocorre em “Jurupari”, no qual a imagem do vazio e do abismo, presente em várias tradições místicas (por exemplo, o taoísmo, como já mencionado anteriormente), e a linguagem apofática típica da “teologia negativa”¹⁵ aparecem associadas ao ânus: “o vazio dos místicos / o vácuo dos cientistas / o abismo teológico / o nada dos paspalhões / o oco insofismável // a coisa intangível / a coisa imponderável / a coisa incognoscível / a coisa inefável / a coisa inominável / a coisa abominável” (MOTTA, 2015, p. 40). Nesse sentido, esse terceiro grupo de paródias subverte o próprio discurso religioso, seja ele cristão ou não: como já foi adiantado anteriormente, a espiritualidade deixa de ser a busca por uma divindade transcendente e distante e se torna a procura do divino presente na imanência do corpo e do prazer.

A análise desses três grupos de paródias em *Terra sem mal: um mistério bufante e deleitoso* mostra que esse recurso tem função não apenas de subverter os discursos herdados pela tradição ocidental (e, mais particularmente, dos discursos legados pelo colonialismo, como a literatura dos cronistas), mas também as formas “desencarnadas” de espiritualidade, por meio de uma afirmação radical do corpo, abrangendo inclusive os seus aspectos considerados mais “indignos” e “baixos”. Parafraseando o poema “Aquele subido monte”, para Waldo Motta o “mais vil e chué” do corpo torna-se, inversamente, o mais glorioso e valorizado.

¹⁵ A “teologia negativa” ou apofática afirma que Deus só pode ser conhecido por meio de negações, já que transcende tanto o conhecimento humano quanto o próprio universo. No Ocidente, a primeira formulação sistemática do apofatismo acontece na filosofia de Plotino (c. 205-270), que influenciou místicos de várias tradições espirituais, incluindo não apenas cristãos, mas também judeus e muçulmanos.

Referências:

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Tradução de Euclides Martins Balancin et. al. São Paulo: Paulus, 2002.
- BUENO, Francisco da Silveira. *Vocabulário tupi-guarani português*. 5. ed. São Paulo: Brasilivros, 1987.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu, 2018.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- LEAL, Izabela. Perspectivas sobre a “Terra sem mal” na poesia contemporânea. *A/ea: Estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 139-153, jan.-abr. 2021.
- MOTTA, Waldo. *Terra sem mal*: um mistério bufante e deleitoso. São Paulo: Patuá, 2015.
- NIMUENDAJU, Curt. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*. Tradução de Charlotte Emmerich e Eduardo B. Viveiros de Castro. São Paulo: Hucitec, 1987.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. O jesuíta José de Anchieta – seu teatro e o auto na aldeia de Guarapimirim. In: LIMA, Samuel Anderson de Oliveira; RUIZ, Facundo (Org.). *Barroco americano*: mapas para uma literatura crítica. Natal: EdUFRN, 2022. p. 163-186.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- VOLPI, Franco. *O niilismo*. Tradução de Aldo Vannuchi. São Paulo: Loyola, 1999.

RESUMO: este artigo tem como objeto de análise a obra *Terra sem mal: um mistério bufante e deleitoso* (2015), do poeta Waldo Motta, e procura mostrar como os poemas do livro articulam uma crítica original ao legado perverso do colonialismo, tanto em sua dimensão religiosa (Cristianismo), quanto em sua dimensão econômica e política (Capitalismo). Percebe-se nos poemas a denúncia da domesticação do

corpo pelo poder pastoral cristão e, ao mesmo tempo, da destruição da natureza promovida pelo Capitalismo, utilizando como instrumento crítico a espiritualidade e a mística. A partir da teoria da paródia de Linda Hutcheon, será analisado também o uso desse recurso como estratégia literária para a realização dessa crítica, ao confrontar e subverter a herança cultural do colonialismo.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea – Waldo Motta. Waldo Motta – *Terra sem mal*. Patriarcalismo – Tema Literário.

ABSTRACT: this article aims to analyze the work *Terra sem mal: um mistério bufante e deleitoso* (2015), by Waldo Motta, and seeks to show how the poems of the book articulates an original criticism to the perverse legacy of colonialism, both in its religious aspects (Christianity) and in its economic and political aspects (Capitalism). In the poems, is perceptible the denouncement of domestication of body by the Christian pastoral power and, at the same time, the destruction of nature promoted by Capitalism, using spirituality and mysticism as critical instrument. Based on Linda Hutcheon's theory of parody, the use of this resource will also be analyzed as a literary strategy for accomplishing this criticism, by confronting and subverting the cultural heritage of colonialism.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Poetry – Waldo Motta. Waldo Motta – *Terra sem mal*. Patriarchy – Literary Theme.

Recebido em: 26 de janeiro de 2024
Aprovado em: 27 de maio de 2024