

LEILA MÍCCOLIS
E WALDO MOTTA:
TRANSGRESSORES
A SEU MODO¹

LEILA MÍCCOLIS
AND WALDO MOTTA:
TRANSGRESSORS
IN THEIR OWN WAY

Marihá Barbosa e Castro*



As antologias *Transpaixão* (1998), do capixaba Waldo Motta, e *O bom filho a casa torra* (1992), de Leila Míccolis, representam mais do que um apanhado de poemas escritos pelos autores ao longo de algumas décadas: para Waldo Motta, *Transpaixão* pretende ser uma síntese de como ele próprio entende seu percurso poético, já *O bom filho a casa torra* é uma coletânea em que se procurou selecionar o melhor da produção satírica de Leila Míccolis.

¹ CASTRO, Marihá Barbosa e. Leila Míccolis e Waldo Motta: transgressores a seu modo. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de; NEVES, Ricardo Santos; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 4: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Edufes, 2011. p. 165-171.

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Não é preciso sequer abrir os livros para começar a justificar o propósito das antologias: os títulos falam sozinhos. O de Waldo Motta remete a transcendência e trajeto. O de Leila Mícolis – irônico, trocadilhesco e bem-humorado – revela de antemão o que o leitor encontrará: nas palavras que Urhacy Faustino dedica à Leila Mícolis na quarta capa do livro *O bom filho a casa torra*, “é uma coletânea explosiva – cheia de dinamite e dinamismo – que incendiará todos os que quiserem arder neste fogo, purificador e poético”.

O propósito, aqui, é elaborar um estudo comparativo desses dois poetas através da análise de poemas retirados das antologias já mencionadas. Entretanto, antes de iniciar uma discussão sobre em que pontos Leila Mícolis e Waldo Motta divergem, convergem ou conversam, é necessário esboçar brevemente a história e a proposta poética desses dois autores, tão polêmicos e originais.

Leila Mícolis começou a publicar durante a ditadura militar brasileira, em uma situação de censura e repressão. Os versos da autora, embora pouco conhecidos – e por vezes até preteridos – pela crítica acadêmica, oferecem um rico panorama da produção dos poetas marginais e também do contexto político e social em que eles viviam.

O golpe de 1964 possibilitou a instauração de um regime militar de direita e deu início a uma série de transformações políticas e sociais: investiu contra as organizações de massa e suas principais lideranças e, em seguida, fomentou uma política ufanista, afinada com o “milagre econômico”, tornando as terras brasileiras muito atraentes para o capital internacional monopolista. O Estado se empenhou em construir obras faraônicas, estradas e pontes, e passou a incentivar manifestações culturais de caráter nacional que se enquadrassem dentro das novas exigências. A modernização chegou também à indústria cultural, fazendo prevalecer a ideologia “da competência, do padrão técnico e dos esquemas internacionalmente consagrados” (HOLLANDA, 1980, p. 91), que levaram o cinema e a televisão a se tornarem extremamente populares.

Entretanto, junto a essas medidas de financiamento cultural, observa-se o crescente aperto da censura (consolidada, de fato, a partir da promulgação do AI 5 em 13 de dezembro de 1968), que excluía o discurso político direto e a mobilização de debates abertos. Diante dessas condições, as manifestações culturais se tornaram as principais formas de protesto e resistência. A literatura – e principalmente a poesia – transformou-se em poderosa arma contra o sistema repressor e, não raro, versos tematizavam e criticavam as circunstâncias políticas:

mudismo

Esse minuto de silêncio,
tenso,
que incomoda há tantos anos
feito uma íngua,
não é homenagem póstuma,
é que nos cortaram a língua (MÍCCOLIS, 1992, p. 35)

Nas palavras de Heloisa Buarque de Hollanda, “é exatamente num momento em que as alternativas fornecidas pela política cultural oficial são inúmeras que os setores jovens começarão a enfatizar a atuação em circuitos alternativos ou marginais” (HOLLANDA, 1980, p. 96). Surgiu, portanto, uma produção poética à margem dos meios oficiais de publicação e distribuição das grandes empresas; os livros eram confeccionados artesanalmente e muitas vezes vendidos pessoalmente por seus próprios autores. Tais características emprestaram a esses poetas as alcunhas de “marginais” e “geração mimeógrafo”.

Subverteram não só os padrões tradicionais de produção e distribuição de literatura, mas também alguns valores poéticos amplamente presentes nas décadas anteriores: rejeitaram as linguagens e as formas consideradas “sérias”, de João Cabral de Melo Neto e dos Concretistas, e se opuseram ao vanguardismo. A linguagem dos autores da geração 70, além do combate à ditadura, traz a marca da coloquialidade e do registro cotidiano; o humor torna-se um recurso cada vez mais recorrente e os poemas tendem à brevidade (poemas curtos):

insônia

Sozinha, contei carneirinhos para dormir
e acordei muito mal pela manhã.
Eu tenho alergia a lã...
(MÍCCOLIS, 1992, p. 61)

Os poetas da geração mimeógrafo escolheram, muitas vezes, se manifestar através de uma linguagem sarcástica, deixando suas críticas entre trocadilhos, chistes, deboches, paródias e ironias. É esse tom bem-humorado que Leila Míccolis elegerá como uma das principais características de sua poesia. Em seus versos, é grande a ocorrência de temas relacionados à defesa das minorias oprimidas (pobres, negros, mulheres e homossexuais):

carreiras

Os que ficam lá no Norte
morrem crendo: se viessem
melhorariam de sorte.
Muitos caem pela estrada
sem enterro, sem jazigo;
mas os mais afortunados
chegam... ao posto de mendigo. (MÍCCOLIS, 1992, p. 41)

Leila Míccolis dispara críticas a governo, políticos, hipocrisias e instituições sociais que delimitam espaços para homens e mulheres. Entretanto, é importante lembrar que, embora comumente situada no contexto da década de 70, a autora não encerrou sua carreira poética nesse período; tendo continuado a produzir, lançou a antologia *O bom filho a casa torra*, com poemas publicados entre 1965 a 1991, no ano de 1992.

A “linha dura” do regime militar, contudo, se enfraqueceu gradativamente. Em 17 de outubro de 1978 o AI 5 foi revogado, o que possibilitou um abrandamento e abertura políticas. A imprensa retomou o discurso político direto, e ressurgiram as mobilizações sindicais e as manifestações estudantis. Comemorou-se o “fim do quinto ato” e um novo vocabulário foi incorporado à linguagem brasileira: “sociedade civil, anistia, advogados, movimento sindical, inflação, atividade

partidária, direitos humanos e outros conceitos curiosos” (HOLLANDA, 1980, p. 117). A partir de então, a poesia (re)passou ao circuito editorial; autores da geração mimeógrafo deixaram de buscar modos alternativos de produção e começaram a publicar livros em editoras.

Ao longo dos anos 80/90 observa-se a revalorização do cuidado com a linguagem; muitos poetas escolhem trabalhar com mais cuidado os seus versos. A produção poética se mostrou, então,

como uma confluência de linguagens, um emaranhado de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas. Nesse conjunto, salta aos olhos uma surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia (HOLLANDA, 1998, p. 11).

Muitos grupos – que nas décadas anteriores não encontraram espaço para a expressão – passam a produzir e ganham visibilidade. A presença feminina, já forte na década passada, cresce no mercado, e notamos mais nitidamente a existência da poesia negra e da homoerótica: dentro desse contexto híbrido destaca-se Waldo Motta, o “sodomita místico” do Espírito Santo.

O poeta capixaba inaugurou sua trajetória no final dos anos 70, tendo publicado, em 1979, o livro *Pano rasgado*. Durante o período inicial de sua produção, a poesia de Waldo Motta apresenta fortes traços de identificação com a poesia mimeógrafo: utilizava uma linguagem escrachada e ruidosa e hasteava bandeiras em defesa de minorias oprimidas (das quais ele mesmo fazia parte, sendo pobre, negro e homossexual):

CALIBRE 24

O coração na boca, as pernas trêmulas
e o cuzinho na mão, piso o batente.
Que nem moela, o meu vulnerável
à flor de mim exposto, isca de cães.
Não obstante,
acredito no homem, sério!,
mas êta racinha à toa, ordinária!
Todo cuidado é pouco, nunca esqueço
das palavras no coldre e a língua no gatilho.

(MOTTA, 2008, p. 25)

Porém, como declara o próprio Waldo Motta, seu fazer poético sofreu modificações e adquiriu novas características:

a partir da metade dos anos 80, passei a questionar seriamente a homossexualidade e a sexualidade em geral, iniciando uma reviravolta em minha vida e em minha visão de mundo. Já fazia uma poesia desbocada e atrevida, rasgando véus e desfraldando bandeiras. Mas, fugindo do mero escracho, passei a estudar e a refletir sobre tudo o que a cultura pudesse dizer sobre as minhas opções afetivas, eróticas, sexuais, e sobre as desencontradas e conflitivas relações entre os sexos. (MOTTA, 2010, p. 2).

Waldo Motta efetivamente enriqueceu sua poesia através de tais estudos e reflexões; com o passar do tempo, é possível notar muitos novos elementos na obra do capixaba: conhecimento sobre diversas religiões, astrologia e numerologia, simbologia, mitologia, folclore e certa noção sobre algumas línguas, sobretudo o hebraico e o latim. Observa-se, também, a valorização da forma do poema, que passa a receber mais atenção e cuidado do autor, convergindo com as tendências dos poetas dos anos 80 e 90 – o verso livre e o metrificado ocupam, cada qual, seu lugar dentro do contexto literário –, que mesclam várias estéticas e linguagens em suas obras. Todos esses aspectos são articulados de maneira inédita pelo poeta que, a partir do livro *Bundo e outros poemas*, publicado em 1996, se destaca no contexto literário nacional por construir uma poética inovadora e singular.

Um tema passa pelos poemas do livro *Bundo*: o que Waldo Motta chamou de “erotismo sagrado”, espécie de descoberta que fez o sujeito lírico sobre a verdadeira maneira de alcançar o paraíso e, portanto, o prazer e a felicidade. Através de inusitadas e ousadas interpretações de passagens bíblicas, pautadas em estudos de simbologia, etimologia e numerologia, desenha-se um detalhado jogo de metáforas. Não só a Bíblia, mas inúmeros outros livros sagrados, mitos religiosos e crenças servem de respaldo para os versos de *Bundo e outros poemas*. Esclarecedora é a seguinte declaração de Waldo Motta:

E logo, pela graça da providência divina, fiquei sabendo que o conhecimento, em contexto bíblico, tem conotações eróticas, sensoriais. Pensei então: isso é o verdadeiro auto conhecimento; isto é que é gnose. E aprendi que o corpo é o templo do Pai, do Filho e do Espírito Santo, e de todos os deuses, sendo a própria sede do reino dos céus. Assim percebi o quanto certas religiões escondem para impedir a experiência direta e total com o Deus vivo. Algumas noções de língua hebraica e de numerologia, outras de Cabala e de mitologia, além do constante estudo dos símbolos, me permitiram ler e entender muitas das passagens misteriosas e incompreensíveis da Bíblia. (MOTTA, 2010, p. 2).

O que as religiões escondem, conforme formula o poeta, é o verdadeiro conhecimento sobre as passagens bíblicas. A sede do reino dos céus – templo sagrado de Deus em nosso corpo – é o ânus:

ENCANTAMENTO

Ó Deus serpentecostal
que habitais os montes gêmeos,
e fizestes do meu cu
o trono do vosso reino,
santo, santo, santo espírito
que, em amor, nos forjais,
felai-me com vossas línguas,
atiçai-me o vosso fogo,
dai-me as graças do gozo
das delícias que guardais
no paraíso do corpo
(MOTTA, 2008, p. 75)

Dentro dessa nova poética elaborada por Waldo Motta, é possível notar um jogo de imagens e símbolos em que o grotesco se eleva à condição de sublime. Deve-se frisar que não se trata de uma polarização ou jogo em que se misturam elementos do baixo e do elevado; portanto, não temos “ânus e paraíso”, ou “erotismo e religião”, e sim “o ânus é o paraíso” e o “erotismo é uma religião”: “o nobre e agradável para Deus é o reles e execrável para a visão mundana, etc.” (MOTTA, 2010, p. 4). Em sua escatológica interpretação, o poeta elege os símbolos considerados mais sujos e repugnantes pela sociedade cristã moralista como moradia e templo de Deus. Dessa maneira, eleva a prática homossexual entre dois homens a um ritual de adoração, tecendo ferina provocação a todos

os que pregam que o amor entre pessoas do mesmo sexo é um pecado gravíssimo, um atentado às leis divinas. Ao contrário, alegrar as entranhas situadas entre os montes gêmeos seria o que Deus espera de nós. Outro detalhe importante: o local sagrado do corpo humano apontado por Waldo Motta revela a igualdade entre homens e mulheres, pois “da cintura para baixo, e pelas costas, todos somos semelhantes, irmãos. É por aí que chegaremos ao entendimento geral, à fraternidade e à paz” (MOTTA, 2010, p. 4).

Esse é um dos pontos que aproximam o capixaba Waldo Motta e a carioca Leila Míccolis. Embora a estética de Waldo Motta tangencie os temas relativos à discriminação dos homossexuais e à repressão do prazer de maneira sutil, ao contrário de Leila Míccolis – bandeirosa, que rasga o verbo –, é notório o esforço empreendido pelos dois em desafiar os conceitos e preconceitos estabelecidos ao longo dos séculos. Os versos de ambos os poetas são como flechas lançadas contra a moralidade hipócrita e excludente:

ponto de vista

Eu não tenho vergonha
 de dizer palavrões,
 de sentir secreções (vaginais ou anais).
 As mentiras usuais
 que nos fodem sutilmente
 essas sim são imorais,
 essas sim são indecentes.
 (MÍCCOLIS, 1992, p. 48)

A antologia *Transpaixão*, como já foi dito anteriormente, é um esboço do itinerário de Waldo Motta, contendo elementos de vários momentos de sua poética, desde o escracho bandeiroso até a concepção do erotismo sagrado. O primeiro momento da poesia do capixaba – talvez – é o que mais se assemelha à obra de Leila Míccolis. Tocam-se não só na verve crítica, que aponta os defeitos de uma sociedade preconceituosa, como também na linguagem, recheada de recursos humorísticos e satíricos. Esses aspectos podem ser observados quando, por exemplo, os dois abordam questões como o preconceito racial:

Preceituário para racistas com receita de
rebuçado e contra-receita de angu

Ogun pá
lelé pá
Ogun pá
koropá... (canto afro)

Quem atíça o tição
sabe do risco que corre,
sabe que ao bulir com fogo
é arriscado se queimar,
é arriscado provocar
a ebulição de quanto
há tanto vem nos enchendo
o caldeirão da paciência.

Portanto, todo cuidado
é pouco quando se atíça
o tição, quando se bole
com o fogo, pelo risco
de transformar rebuçado
em ração para a racinha
ordinária dos racistas.

Quem atíça o tição
sabe muito bem do risco
de atear fogo em tudo,
sabe que, ao provocar
a ebulição da massa
é arriscado explodir
o angu em todo mundo;

sabe que, súbito, tudo,
tudo pode ficar preto
& vermelho, como queiram,
num belíssimo incêndio,
um incêndio inusitado.
Pois quem atíça o tição
atira mais lenha aos sonhos
que nos abrasam, braseiro
oculto sob o borralho
dessa vida borralheira.
(MOTTA, 2008, p. 31)

cativeiro

Sou preta.
Mas de alma branca,
cabelos lisos de henê,
rijos peitos, boas ancas,
rebolo por metiê...
Igual às mães tenho um dia
só para mim,
talvez por eu ser mais afrodisíaca
do que amendoim.
Sou produto nacional,
exportada e associada
ao café, ao carnaval,
e aguento qualquer repuxo.
Afinal, sou a mulata,
uma sucata de luxo.
(MÍCCOLIS, 1992, p. 31)

Observa-se, pois, que os principais pontos de contato entre Leila Míccolis e Waldo Motta são a linguagem recheada de recursos de humor (ironias, contrastes, chistes, etc.) e a transgressão literária de valores cristalizados. Em diversos momentos tratam, em seus versos, de problemáticas ligadas à liberdade sexual e à igualdade de gêneros. O prazer – rejeitado pela moralidade – é encarado como um bem a ser resgatado:

em bons lençóis

Desde a minha juventude eu lia o Pravda,
ávida
por encontrar um camarada-amante
daqueles bem militantes...
E quase entrei em negras listas
por tais idéias comunistas.
Foi aí que eu quis ser crooner

para filmar com Yul Brunner
um romântico musical:
mas não tive capital
pra visitar Holiúde,
e descobri – golpe rude! –
que cinema nacional
não tinha galã bacana;
fui então de caravana
para as terras do Oriente,

e tome dança de ventre...
Após 1001 noites,
quando o califa deixei,
me apaixonei por um gay,
depois um pajeú,
um xin-lin, um kung-fu,
um poeta marginal,
e a filha de um general...
Só por isso sou devassa
Messalina, uma ameaça
às mulheres de respeito;
mas quem fala tem despeito
do meu viver divertido.
Não quero amor comedido
nem ser a isca do anzol
que vai fisgar um marido
a ser mantido em formol.
(MÍCCOLIS, 1992, p. 20)

RUMO AO PARAÍSO

"... e uma criança os guiará."
Isaías 11:6

Milênios e milênios de luta
pela sobrevivência entre as espécies
fizeram-nos assim tão animais
entre os nossos iguais, filhos da puta,
traidores, escrotos e que tais.
Deixai brincar as feras todas, presas
do primitivo instinto assassino.
Deixai brincar as feras, que o menino
nos conduza nos atos e palavras.
Retornemos, agora, ao paraíso
na plena comunhão dos animais.
Jamais exista algo de mais puro
do que nós dois juntinhos, de pau duro.
(MOTTA, 2008, p. 70)

Leila Míccolis defende seu "viver divertido", que lhe permite amar um gay e a filha de um general, pois não se prende às normas e aos padrões de conduta feminina. Uma mulher de respeito deve ser casta, comedida e se casar; aquelas que encaram sua sexualidade com liberalidade e não recusam a experiência do prazer – rejeitando os protocolos impostos pela sociedade – são ameaças e maus exemplos para as outras. Não faz parte do mundo feminino dizer palavrões e indecências, pois isso é um mau comportamento, uma imoralidade, um atentado aos bons costumes: contra essa bagagem de preconceitos adquiridos Leila Míccolis se manifesta, recusando o universo falocêntrico que marginaliza e exclui as mulheres.

Waldo Motta, por sua vez, brinca com o conceito de pureza: o puro, ligado à castidade e à virgindade, é associado à imagem de dois homens excitados que buscam pelo paraíso e pela comunhão. Sabe-se que o paraíso que procuram – relacionando o poema ao restante da obra – é também uma fonte de prazer sexual: o ânus. Dessa maneira, o homoerotismo, encarado pela moralidade cristã como um pecado execrável, eleva-se a uma prática sublime e pura, sendo a verdadeira religiosidade e caminho da felicidade.

Não por acaso os dois autores foram escolhidos para compor antologias de poetas de suas décadas, organizadas por Heloisa Buarque de Hollanda. Leila Míccolis faz parte dos *26 poetas hoje*, que reúne autores da geração mimeógrafo dos anos 70, enquanto Waldo Motta figura nos multifacetados anos 90, em *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. São duas vozes representativas, tanto de suas décadas e contextos políticos e poéticos como da poesia contemporânea brasileira.

Referências:

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Esses poetas hoje: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

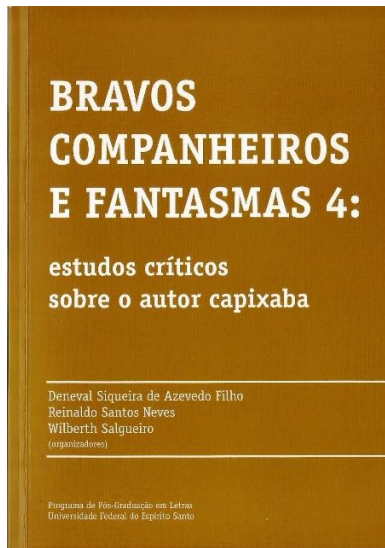
MÍCCOLIS, Leila. *O bom filho a casa torra*. Rio de Janeiro: Blocos; São Paulo: Edicon, 1992.

MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. *Poesia hoje*. Organização: Célia Pedrosa, Cláudia Matos, Evando Nascimento. Niterói: Eduff, 1998, p. 11-26.

MOTTA, Valdo. *Transpaixão*. 2. ed. Vitória: Edufes, 2008.

MOTTA, Valdo. *Bundo & outros poemas*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

MOTTA, Waldo. *Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu*. Disponível em: http://www.geocities.ws/waldomottapoeta/palestra/palestra_wm_27out1999.doc . 30 de ago. de 2010.



Capa de *Bravos companheiros e fantasmas 4* e página inicial do estudo “Leila Mícolis e Waldo Motta: transgressores a seu modo”, de Marihá Barbosa e Castro.