

O CORPO DO POEMA
E OS POEMAS SOBRE CORPOS:
DERRISÃO
E AMBIVALÊNCIA LINGUÍSTICA
NA POESIA DE VALDO MOTTA¹

THE BODY OF THE POEM,
AND POEMS ABOUT THE BODY:
DERISION
AND LINGUISTIC AMBIVALENCE
IN VALDO MOTTA'S POETRY

Antonio de Pádua Dias da Silva*

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura culturalista do livro *Bundo e outros poemas* (1996), de Valdo Motta. A chave-de-leitura escolhida foi a do riso, porque a voz lírica da obra destoa de uma visão religiosa de sua época sobre o erotismo masculino. Esta mesma voz faz contrastar, no plano verbal, linguagem bíblico-cristã e linguagem (homo)erótica. Defende-se que poemas do livro em comento articulam em sua linguagem uma percepção acústica que rasura, via riso sarcástico, valores moral, cultural e religiosamente articulados contra os corpos que borram as fronteiras de gênero. Os conceitos de fanopéia, melopéia, logopéia (de Ezra Pound) e o de linguagem do riso

¹ SILVA, Antonio de Pádua Dias da. O corpo do poema e os poemas sobre corpos: derrisão e ambivalência linguística na poesia de Valdo Motta. *Gláuks*, Viçosa, v. 15, n. 2, p. 168-185, jul./dez. 2015. Disponível em: <<https://www.revistaglauks.ufv.br/Glauks/issue/view/13/V.15%20N.02>>. Acesso em: 29 maio 2024.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

(de Mikhail Bakhtin) são pontos de partida e de chegada para a sustentação das ideias sobre os poemas analisados.

PALAVRAS-CHAVE: Derrisão. Corpo. Paródia. Erótico. Cristianismo.

ABSTRACT: This article proposes a culturalistic reading of poems from Valdo Motta's book *Bundo e outros poemas* (1996). The chosen reading key was laughter, for the work's lyric voice diverges from a religious view about masculine eroticism. This same voice contrasts, in the verbal level, biblical-Christian language and (homo)erotic language. It is argued that the book's poems in debate articulate in their language an acoustic perception that erases, via sarcastic laughter, moral, cultural and religiously articulated values against the bodies that smudge the borders of the macho tradition masculine gender. The concepts of phanopoeia, melopoeia, logopoeia (from Ezra Pound), and of language of laughter (from Bakhtin) are the starting and arrival points that sustain the ideas about the analyzed poems.

KEYWORDS: Derision. Body. Parody. Erotic. Christianity.



derrisão linguística é uma prática bastante observada na literatura ocidental, sobretudo na *ars erótica* (ALEXANDRIAN, 1993). Em Valdo Motta, especificamente em *Bundo e outros poemas*, obra de 1996, o deboche, a brincadeira, o riso, o sarcasmo, a paródia, a estilização, por exemplo, são recursos cooptados pelo autor para produzir os efeitos de sentido que acionam, no plano da interpretação, as intenções do sujeito da enunciação. A partir da análise de poemas da obra em comento, é possível afirmar que valores culturais são questionados pelo poeta capixaba, sobretudo aqueles respaldados por uma tradição centrada na masculinidade padrão e hegemônica em diálogo com valores religiosos e morais. Assim, o corpo de cada poema da referida obra traduz a imagem de corpos masculinos que se alinham ao desejo manifestado em um universo provável no qual as expressões dos usos do prazer (FOUCAULT, 1984) e dos cuidados de si (FOUCAULT, 1985) são priorizadas em detrimento de uma *Scientia Sexualis* (FOUCAULT, 1988).

O objetivo deste artigo é perceber aspectos da estrutura morfológica e semântica de poemas de Valdo Motta. Isto implica na leitura do modo como eles foram pensados, como eles estão plasmados e se realizam na formulação interna do

texto: suas relações entre os planos de expressão e de conteúdo, entre a percepção gráfico-visual e a acústico-semântica. São essas relações, da forma como se encontram nos textos, que indicam uma aposta na derrisão como fundamento construtor das ideias dos poemas, neles discutindo-se *problemas de gênero* (BUTLER, 2008) relacionados às masculinidades, a partir de recursos como *logopéia*, *fanopéia* e *melopéia*², de Ezra Pound (2006) e riso³, na esteira de Bakhtin (2010a, 2010b, 2010c)⁴. Com o cruzamento desses conceitos no modo do texto se realizar, o corpo dos poemas do autor em comento, ao invés de tergiversar sobre questões de religião, materializa um discurso centrado na linguagem-cultura do riso, de base bakhtiniana, a partir do desejo (homo)erótico, para re-inserir a questão posta sob outras perspectivas de interpretação. Leiamos um poema (sem título) do autor:

NO/ CU/
DE E/XU/
A/ LUZ/

Uma rápida leitura do curto texto pode exibir um tom, inicialmente, de piada, brincadeira, “palavrão” comum entre as gentes no dia a dia. Mas o texto carrega em si muito mais do que possamos perceber em uma simples e rápida visada. A estrutura do poema é bastante simétrica em um monóstico de três versos. Essa simetria pode dar ênfase a três dimensões: de *comprimento* (poema minimalista, mesmo número de sílabas poéticas e acentuação recaindo na mesma sílaba), de *objeto* ou *lócus* (o ânus como objeto e referente temático) e de *meta-desejo* (a

² Na esteira de Ezra Pound, a fanopéia aponta para a relevância ou prioridade do efeito visual do poema; a melopéia, para a percepção acústico-musical; e a logopéia, para a construção e priorização do(s) sentido(s) do texto.

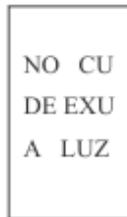
³ O riso, aqui, como uma categoria histórica, política e cultural capaz de provocar renovações nos modos de pensar e agir de grupos e pessoas.

⁴ Algumas leituras sobre religiosidade e homoerotismo em Valdo Motta já foram discutidas por alguns críticos. Cito, aqui, o texto de Fernandes (2015) como uma leitura cujo eixo discursivo converge para o que aponto. Todavia, tanto a leitura deste crítico como as outras realçam a construção de ideias a partir das imagens formadas pelo sujeito textual e pela relação dialógica. Minha proposta de leitura parte de aspectos físico-materiais dos poemas para sustentar a ideia do riso sarcástico como contra-discurso do sujeito textual frente ao discurso vigente a que o sujeito faz menção.

derrisão que estabelece uma reflexão sobre o pensar o outro a partir da diferença e não da igualdade), ou seja, ponto de partida e de chegada do e no referente posto em destaque, a saber, o CU.

Os versos são acentuados em sua segunda sílaba (veja-se a escansão feita e marcada no poema transcrito), todas elas produzindo ou mimetizando, no plano de expressão, o som [u], aberto, semanticamente carregado do termo caro à nossa cultura, presente em expressões populares verbalizadas, no Brasil, em momentos de raiva, sobretudo a quem se quer ofender de forma exagerada: “Tomar no cu” e “Dar o cu”. Assim, na sequência dos versos do monóstico, CU, EXU e LUZ, esta última pronunciada com o apagamento ou neutralização sonora do fonema [z] que perde força com o acento recaído no [u], constrói-se uma sequência de sentido que resulta em “Luz, só no cu de Exu” e outros desdobramentos: “A luz do fim do túnel é o ponto final dos que penetram o cu de Exu”.

A luz ou iluminação, proposta, então, pelo poema se dá em razão do canal-túnel (anal) escuro que pode ser desejado-iluminado ou aberto-iluminado com aspectos luciferianos (de *Lúcifer, luz*), uma vez que o canal, de *per si*, já é escuro (preto, por analogia), em se tratando de um canal interno, não aberto, e o preto (seguida do vermelho) é a cor predominante de Exu, um orixá pertencente ao “terceiro gênero” (GLUMBELLI, 2005, p. 136), isto é, orixá de orientação sexual “em trânsito” ou “homossexual”, na linguagem brasileira do dia a dia. Dessa forma, o som [u], dos três signos em que recai o acento dos versos, aponta a direção na qual se estabelece o jogo de representação binária claro e escuro, Exu e Luc(ifer), entrada e abertura de uma parte abjeta e erógena da pessoa humana, parte essa bastante protegida na cultura brasileira, quando se trata de alocar e falar do ou no cu de homens heterossexuais (DAMATTA, 1997). Como se vê, um único e curto poema forma, como em um desenho, uma imagem retangular como uma foto 3X4 em que se estampa ou se traz para o primeiro plano do campo visual aquilo que é chamativo aos olhos, o olho (do cu):



Esse texto minimalista pode dar ao leitor a tônica dos demais poemas da obra em comento: são corpos de desejos (homo)eróticos discutidos no corpo de cada poema trazido à tona como forma de protesto, de denúncia, de brincadeira, de provocação. Visualizando a partir de um “plano geral”, os detalhes semântico-poéticos são vislumbrados pelo leitor, através da forma retangular na vertical, quase como em um retrato 3X4, que enxerga ou sente uma espécie de ausência: ausência de texto, pela brevidade do poema (a brevidade como uma característica da poesia deste milênio foi analisada por VAN DIJCK, 2008) e focaliza o minimalismo poético sustentado por três palavras (Cu, Exu, Luz), antecedidas e subordinadas semanticamente por elementos de coesão sintático-semântica (No, De, A). Lido de forma rápida e inesperada, quem sabe até mesmo contextualizada, pode soar como uma piada, algo engraçado, cômico, risível (grotesco, para muitos).

Neste sentido, é possível falar no aspecto fanopéico, da ordem de Pound, vez que, para além da percepção sonora ou musical dos versos do poema, é a imagem visual que se reconhece, no momento em que, ao ler-ouvir o poema, a imagem do Cu se materializa também em forma de túnel, cuja remissão a esse “canal” se faz na própria abertura do fonema [u] e na posição assumida pelos lábios na pronúncia do grafema, nos três casos ocorridos no texto em comento. Trata-se de uma vogal arredondada, característica semântica traduzida aqui como mais um elemento fônico para remeter o leitor à imagem centralmente nele construída: o ânus. O risível, então, ainda não adquire aquela carga ideológica proposta do Bakhtin, porque assim, apenas “ele por ele”, o poema pelo poema, nada diz, visto estar descontextualizado.

Quando o colocamos frente a outro poema, da mesma obra, e pensamos no jogo ideológico com o qual o poeta firma seus textos em *Bundo*, perceber-se-á a relação da matéria tratada com os demais poemas que passarão a ser lidos. Leiamos “Nos dias de Aids”:

Nos dias de Hades e seu reino podre
hás de doar odes e até o odre.
Hás de ir ao Id, de todos os modos.
Hás de ir ao Id, enquanto se pode.
Isento de ódio, imune ao medo,
hás de ir ao Id, já não é mais cedo.
Hás de ir ao Id, há de ir ao Id,
para depor Hades, que a tudo preside,
e, depondo Hades, todos os poderes
que impedem a mútua doação dos seres.
(p. 88)

Visualmente, a imagem que se desenha para o leitor, em uma primeira visada do poema, são as construções mórficas que sobressaem ao texto, como se em uma relação tridimensional: os itens lexicais *Hades* e *Id*, no meio do poema; a forma verbal *Hás de*, indicadora do futuro promissivo (de promessa) e a sigla *Aids*, no título, ganham logo a atenção dos olhos que o leem. O efeito fanopéico, logo, se desenha na estrutura em que, no corpo do poema em tela, Hades e Id são dispostos em uma coluna vertical (auxiliados pelo grafema < d >), no centro do poema, como a formar o grafema < i >, por estarem propositalmente como em uma linha-direção reta (alusão ao reto?):

Nos dias de **Hades** e seu reino podre
hás de doar **odes** e até o odre.
Hás de ir ao **Id**, de todos os modos.
Hás de ir ao **Id**, enquanto se pode.
Isento de **ódio**, imune ao medo,
hás de ir ao **Id**, já não é mais cedo.
Hás de ir ao **Id**, há de ir ao Id,
para depor **Hades**, que a tudo preside,
e, depondo **Hades**, todos os poderes
que impedem a mútua doação dos seres.

Já no início dos versos, outra imagem que se forma, também, para além dos efeitos paralelísticos ou anafóricos, reiteradores de ideias, o processo fanopéico

auxilia a construção do efeito melopéico em que Hás de vai se transformar, no processo de percepção acústico-semântica, em Aids, ou seja, se por corruptela mal formada, deformada ou apócrifa, som e letra dos dois itens lexicais (Hás de, aids) correspondem tanto em metro (mesmo número de sílaba gramatical [duas]⁵ e sílaba poética [uma]), na sílaba em que recai o acento (os dois itens lexicais são acentuados na primeira sílaba) como em efeito de sentido, na medida em que Aids (à década de 1980, considerado o “câncer gay”, imagem demoníaca) está para Hades (inferno, lugar de tormento, em uma determinada visão cristã que opõe céu a inferno e vice-versa). Semanticamente, então, o corpo aidético seria o equivalente de um corpo castigado, do Hades. E ao se ler de forma inversa, o Hades é esse *topos* que figura no imaginário cristão ocidental como o provocador e lugar do medo, da vigilância e punição dos corpos, e que poderia provocar (por castigo) a Aids nos corpos dos “impuros” e desobedientes (homossexuais).

A coluna que se forma no meio do poema, na posição vertical, quase traduz o grafema < i >. Essa imagem parece-me pertinente, porque bastante contextualizada ao tema em comento, e recupera aquilo que anteriormente apontamos do ponto de vista teórico: o riso bakhtiniano, então, parece encontrar abrigo exatamente através da percepção acústica do [i] que atualiza, no corpo do poema, o riso sarcástico materializado na representação gráfica [iiiiiii]⁶, que pode ser entendida como uma variante da representação sarcástica de [Hi! Hi! Hi! Hi! Hi! Hi! Hi! Hi!], ao se comparar com outras situações desse mesmo riso, como a encontrada em Gil Vicente, no riso do Demônio do *Auto da Barca do Inferno* (2001, p. 70). Dessa forma, a cultura do medo representada pelas imagens

⁵ Apesar de AIDS ser uma sigla e não corresponder a uma palavra, fato que prescinde, se necessário, de uma separação silábica, o efeito fono-semântico dado por Valdo Motta à sigla faz com que ela funcione, no corpo do poema, como uma palavra, equiparada, de forma paralela, ao item lexical Hás de; e é composta de duas sílabas gramaticais: ai-ds, hás-de. Assim, não estamos requisitando algo que não seja possível, na formulação interna do texto.

⁶ Tome-se cada [i] desta sequência como um correspondente reduplicado que se formou no meio do poema. Por comparação, o < h > emudece, torna-se afônico como o < h > inicial e final das palavras em língua portuguesa.

lexicais de Hades (inferno [grego] bíblico-cristão) e seu correlato verbal por aproximação acústica e visual, Hás-de⁷ dialoga com a cultura do riso, quando é possível perceber esse riso escrachado que rasura, borra o efeito primeiro que poderia ser dado ao poema, o sentido do servilismo cristão. A derrisão, logo, expande-se pelo corpo do poema, e os corpos a que o sujeito poético faz referência ou reverência, nesse sentido, são aqueles que passam a existir na e pela linguagem do riso, não na linguagem do medo, de acordo com a perspectiva de Aron Gurevich (2000).

A derrisão, por fim, neste poema em particular, é possível de ser entendida também como um modo de reivindicar algo, de renovar visões, discursos: é preciso depor Hades, que estabelece ou em cujo eixo gravitam os termos Aids e Hás de, formando, assim, uma espécie de divindade do mal, ao juntar ou atrair a si partículas lexicais que, sonoramente, as torna equivalentes em sentido: Hás de > Hades > Aids. Para concluir, a deposição de Hades é a meta do sujeito que fala no corpo do poema: “Depor Hades,/que a tudo preside,/e, depondo Hades, todos os poderes/que impedem a mútua doação dos seres/.

Por que o riso, a derrisão se estabelece no corpo dos poemas de Valdo Motta? Esclareçamos, talvez tardiamente, mas o propósito foi esse: exhibir ao leitor o corpo dos poemas e, posteriormente, incidir focos de luz sobre o teor da derrisão, da cultura do medo e do riso com as quais Motta dialoga de forma inusitada, criativa. A obra em apreço corresponde a uma espécie de *evangelho apócrifo*. Evangelho, porque ele é portador de “boas-novas” (não portador de Aids), todavia, essas boas-novas emergem nos poemas através de imagens correlacionadas direta e explicitamente ao corpo masculino (homo)erotizado, contrastando em tom, linguagem e sentido com as imagens comumente atribuídas ao texto bíblico, quando menciona os corpos masculinos heterossexuais (e femininos também).

⁷ Forma verbal bíblica usada no modo imperativo para ordenar, mandar, fazer cumprir.

O poeta investe em uma linguagem que provoca os cristãos fundamentalistas, sobretudo os pentecostais, pois as imagens escatológicas⁸ de que se apropria para dar corpo e sentido aos seus poemas carregam muito da cultura cristã pentecostal brasileira. Daí a derrisão, o cômico, o efeito do riso, da zombaria. Mas não apenas e unicamente a zombaria em si, o riso por si. Esse riso é apoiado na perspectiva bakhtiniana de interpretar elementos e discursos culturais:

Nós temos em vista o riso não como um ato biológico e psico-fisiológico, mas o riso na existência sócio-histórica, cultural e objetual, e, principalmente, na expressão verbal. O riso se manifesta na fala pelos mais diferentes fenômenos, que até hoje não foram submetidos a um estudo histórico-sistemático e rigoroso suficientemente profundo. Ao lado do emprego poético da palavra num "sentido não particular", ou seja, ao lado dos tropos, existem as mais variadas formas de utilização indireta de outro gênero de linguagem: a ironia, a paródia, o humor, a facécia, os diversos tipos de comicidade, etc. (BAKHTIN, 2010c, p. 343)

Neste sentido, considerando o dado teórico-conceitual de fundamento bakhtiniana, se o riso não é discutido em sua base bio-psico-fisiológica, Valdo Motta apropria-se da noção do riso que se caracteriza semanticamente por sua ambivalência, isto é, utiliza-o como zombaria para propor uma *renovação*; ridiculariza-se algo com o intuito do júbilo do mesmo objeto-referente parodiado, carnavalizado (BAKHTIN, 2010b). Uma vez que a disposição direcional do grafema < i > no corpo do poema foi utilizada de forma hierarquicamente vertical, a derrisão pode fazer o leitor enxergar nessa disposição a *deposição* do Hades-Hás de-Aids, posição de cima para baixo, de derrocada (como se vê tanto nos inícios e meios dos versos do poema a imagem que se forma da "caída" ou de um posicionamento do alto para baixo). Esta *imago* de derrocada ou deposição de um discurso de poder é também construída no primeiro poema, quando se aventa a possibilidade da luz (Lúcifer) do fim do túnel (canal retal) ser

⁸ Veja-se que o termo "escatológico" desliza entre campos semânticos binários: atende tanto ao espiritual como ao carnal, tanto ao sagrado como ao abjeto.

proveniente de Exu (Orixá)⁹. Em ambos os textos, o Hades e seus sentidos flutuam, não estão presos a uma ideia única de “lugar de castigo eterno”.

Ao pensar determinados poemas como sendo, na visão de Ezra Pound (2006), “carregados de significado até o máximo possível” (p. 40), ideia que sustenta a sua percepção do que seja literatura, saturados de sentidos, porque “a poesia é a mais condensada forma de expressão” (p. 40), podemos afirmar que essas noções são cabivelmente aplicáveis aos poemas de Valdo Motta, sobretudo aqueles que trazemos para a análise em tela, considerando-se que, a condensação semântica é transparente, no plano de sentido, apesar dessa transparência só ser possível graças aos sentidos embutidos na linguagem concisa, rápida, precisa, ou seja, opaca em seu plano de expressão. Vejamos como o último poema em análise exhibe um discurso impregnado dos aspectos fanopéicos, melopéicos e logopéicos, contribuindo, de forma condensada, para a derrisão, o riso, a zombaria, o júbilo e a renovação do referente “demonizado”.

ENCANTAMENTO

Ó Deus serpentecostal
que habitais os montes gêmeos,
e fizeste 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.
(p. 45)

A leitura do poema transcrito favorece, ao leitor atento, uma gama de imagens que são traduzidas no corpo do poema, relacionadas aos corpos intraduzidos culturalmente, ou seja, os discursos de ojeriza, abjeção e discriminação das e nas

⁹ A luz no fim do túnel, por analogia geográfico-espacial, remete a essa direção como “em linha reta”, em túnel escuro no qual é possível vislumbrar, ainda que longínqua e tardiamente, a esperança de um foco de luz, imagem que lembraria, por associação, canal retal, através do qual haveria a possibilidade de entrada saída de luz na proporção única do fora para dentro.

culturas cristãs ocidentais são veiculados, no poema de Valdo Motta, semanticamente inversos ou preferidos àqueles preteridos na logística cristã pentecostal. Como veremos, a derrisão, a noção de riso, aqui, prevalece na perspectiva de ridicularização de autoridade, instituição ou discurso, segundo Bakhtin (2010c). Tem-se, com essa prática, o chamado “riso ritual”: evoca-se um desses “locus” de poder, há um apoderamento de sua linguagem, de uma estrutura e evidencia-se a negatividade do riso, porque sático, para que, talvez, seja possível haver a renovação do discurso ou imagem que é parodiada, carnalizada, satirizada.

O corpo do poema transcrito evidencia todo um discurso religioso cristão, de base pentecostal. No Brasil, o pentecostalismo está baseado em um fenômeno relatado no livro bíblico de *Atos dos Apóstolos*, precisamente no Capítulo 2, versos de 1 a 4, como lemos no excerto:

Então, estando em progresso o dia [da festividade] de Pentecostes, todos eles estavam juntos no mesmo lugar, e, repentinamente, ocorreu do céu um ruído, bem semelhante ao duma forte brisa impetuosa, e encheu toda a casa onde estavam sentados. E línguas, como que de fogo, tornaram-se-lhes visíveis e se distribuíram, e sobre cada um deles assentou-se uma, e todos eles ficaram cheios de espírito santo e principiaram a falar em línguas diferentes, assim como o espírito lhes concedia fazer pronúnciação.

A imagem desse evento bíblico¹⁰ é trazida à tona no corpo do poema de Valdo Motta para fazer referência aos corpos de pessoas que se subjetivam de forma diferente ao modelo *one way*, no que tange às questões de desejo, afeto e orientação sexual, vez que, em uma visada paródica, carnalizada, o discurso do sujeito do poema contrapõe-se na relação proporcionalmente inversa ao teor depositado no livro bíblico aqui em comento. Para um leitor maduro, este interdiscurso ou as relações intertextuais, sejam elas paródicas, parafrásticas, pastiches, apropriações ou outras, é o apelo *logopéico* que primeiramente se

¹⁰ Fernandes (2015) toma esse mesmo evento bíblico como um motivo da escrita sobre a expressão “serpentecostal” mottiana.

instaura para este tipo de leitor, pois os demais recursos ou usos das possibilidades e associações linguísticas são lidos para reiterar a discussão cultural centrada na logopéia ou no poder da imagem semântica que as palavras, no corpo do poema, permitem ao leitor vislumbrar.

O título do poema – ENCANTAMENTO – remete o leitor a um contexto mágico-estranho, no mínimo insólito, vinculado aos encantadores de serpentes, pois o signo *encantamento* do título é recuperado precisamente em sua semântica com ou na leitura do primeiro verso do monóstico: “Ó Deus serpentecostal”. A brincadeira, então, logo se instaura, o riso graceja em sua perspectiva histórico-cultural, porque a paródia, a derrisão se estabeleceu. Encantamento: de serpentes? Com serpentes? De que serpente o sujeito do poema fala? Com certeza não aquela a que a imagem da primeira leitura remete (a dos encantadores). A serpente de que fala o poema pode ser encontrada no livro *Gênesis*, Capítulo 3, verso 1: “Ora, a serpente mostrava ser o mais cauteloso de todos os animais selváticos do campo, que Jeová Deus havia feito”.

A imagem e todo um imaginário da e sobre a serpente, ambivalentemente trazida à tona, por Valdo Motta, na perspectiva derrideana e da própria *Bíblia*, atua como remédio e veneno, na lógica da farmacéia sobre a qual reflete Jacques Derrida (2005). Por ser força do Diabo (que induziu o casal edênico ao pecado) e força de Deus (*Exôdus*, Capítulo 7, verso 8; *Números*, Capítulo 21, verso 9), a serpente, ambígua e ambivalente, é veneno e cura, Deus e o Diabo, o Bem e o Mal. O encantamento no título, logo, desloca-se de sua imagem clássica e mágica para ser alocado em outro repositório cuja cultura o trata em tom sério, de vigilância e punição, como na discussão feita por Michel Foucault (2005).

O deus evocado, então, sob esse prisma, é um deus *phármakon*, na linguagem derrideana: por ser serpente, atua na vertente ambivalente. Logo, destoa ou entra em dessimetria com a imagem do deus evocado pelo cristianismo mais fundamentalista: aquele que é apenas *cura*, porque o veneno está vinculado ao poder do mal, apesar de o próprio texto bíblico exibir essa capacidade

ambivalente do mesmo referente a que Valdo Motta faz menção. Para além dessa ambivalência, esse deus evocado pelo sujeito do poema mottiano é pentecostal, ou seja, não se trata de qualquer deus, mas de um deus forte, poderoso, avivado. É a imagem do Pentecostes que é atualizada, no corpo do poema, para surtir o efeito desejado pelo sujeito do texto: recuperar as imagens das *línguas de fogo* e, a partir delas, projetar as questões do desejo (homo)erótico na contramão do discurso religioso cristão e pentecostal que torna abjetas as pessoas homossexuais por causa de suas práticas eróticas apócrifas.

A desconstrução da leitura bíblica na chave paródica de base bakhtiniana e da derrisão como catalisador central de fuga do discurso cultural lançado pelo sujeito do poema é a operação linguístico-ideológica que reafirma o riso escarneador, a linguagem da alegria em detrimento da linguagem do medo (GUREVICH, 2000). Os “montes gêmeos”, assinalados no poema como o lugar onde o “Deus serpentecostal” habita, bíblicamente falando, trata-se de uma referência ao Monte das Oliveiras, lugar para onde os apóstolos, logo após a ascensão deste aos céus, antes do Pentecostes, foram mandados de volta por anjos que estavam junto a Jesus na ascensão (*Atos dos Apóstolos*, Capítulo 1, verso 12). Todavia, a derrisão, a paródia, o escárnio se dão, no poema, através da referência do referido monte alocado, então, nos *glúteos* do sujeito do poema que fala em primeira pessoa. O Monte das Oliveiras, assim, passa a figurar, no poema, como as “bundas” masculinas transformadas em lugar de prazer, objeto de desejo (homo)erótico masculino.

Este novo monte, reconfigurado e carnalizado, passa a ser sagrado, porque nele assentou-se o “trono do vosso reino”. Os montes (bundas), por metonímia, indicam, localizadamente, o “cu”¹¹. O discurso de enfrentamento, neste sentido, recoloca a questão da escatologia, do baixo corporal e do “terceiro gênero” (GLUMBELLI, 2005) no centro de discussões, operando por uma via afirmativa

¹¹ Na cultura brasileira de hoje ainda se usa a expressão “sentar-se no trono” significando “defecar”, fato linguístico que induz o leitor a outra “associação livre”: o “reino de deus” assentado no/sobre o abjeto, o sujo, o baixo corporal.

do discurso que reivindica uma divindade materializada no corpo. Pode-se dizer que, para além da simples “pornografia” ou afrontamento acrítico, o poema traz à luz aquilo já posto por José Paulo Paes, quando fala da poesia erótica, aquela que “[...] busca, antes e acima de tudo, é dar representação a uma das formas de experiência humana: a erótica” (p. 14). Por esse ângulo, vê-se que a centralização do discurso do sujeito poético no “cu” como lugar sagrado dá-se em razão de, na cultura cristã machista e homofóbica, todas as práticas e discursos de vigilância, punição, retaliação, segredo e degredo masculinos serem originadas ou terem como causa o “cu”: lugar “sagrado” e de uso interdito, conforme apontam Beatriz Preciado em sua “teoria do cu” (2011) e Roberto Damatta (1997).

O discurso (homo)erótico, logo, se faz bastante presente no corpo deste poema, nos demais já analisados e nos que foram, por questão de objetividade, silenciados na discussão, buscando um provável diálogo com os discursos da cultura do medo, da seriedade, através de uma linguagem escancarada, de tom irônico, cítrico, avesso. O provável “falar com vossas línguas” – vez que aos apóstolos foi dado o poder de, cada um em particular, falar uma língua diferente da sua para, no dia de Pentecostes, servir de instrumento evangelizador aos estrangeiros presentes àquele evento –, vai se transformar em “felai-me com vossas línguas,/atiçai-me o vosso fogo”. Como se vê, na construção por contraste, o ponto de contato, no eixo paradigmático, de um grafema permutado por outro, na lógica da derrisão e da ironia, transforma o sagrado em profano:

F[a]lai-me com vossas línguas
F[e]lai-me com vossas línguas

A felação, ato sexual em que o membro sexual masculino é sugado, passa a ser uma *falação*, no sentido de, agora, o corpo do poema trazer à tona o desejo do corpo erotizado. Perceba-se como os processos de inversão continuam fazendo efeito nos poemas de Valdo Motta: se *falar* deriva do latim *fabulare* e indica o ato de discorrer sobre algo por meio de palavras, logo, a ação se dá numa dinâmica

ou relação de dentro para fora; *felar*, assim, derivado do Latim *fellare*, adquire o significado de sugar o falo (*phallós* no grego antigo), portanto, a ação se dá numa dinâmica ou relação inversa ao do *fabulare*, ou seja, de fora para dentro. Esse jogo entre o dentro e o fora, o alto e o baixo, o sagrado e o profano acontece em uma espécie de sinergia, fato que corrobora toda essa tradição teórico-conceitual de base bakhtiniana.

Na relação e permuta do *falar* por *felar*, a língua deixa de ser *sistema* e é traduzida, então, como um órgão que, ao comando do "sujeito", ela aquiesce de forma ambivalente: "atiça" tanto o fogo das línguas faladas no dia de pentecostes, que desceram sobre os apóstolos como "línguas de fogo", daí a imagem da chama, da quentura; como também "atiça" o desejo (homo)erótico do sujeito do texto, masculino, que se orienta sexualmente para o outro do mesmo sexo. A língua, nesse caso, ao invés de servir para o *fabulare*, confabula, na inversão dada por Valdo Motta, para o *fellare*, ou seja, para tornar receptivo oralmente o sexo do outro.

Assim, poderíamos dizer que, em uma confabulação amalgamada, a língua dos corpos (do poema e no poema) estaria para a dupla ação do *faelare*¹². Neste caso, nem a supressão do fonema líquido [l] dobrado, do *fellare*, então, causaria rasura semântica, apenas uma rasura visual na junção dos termos; nem a percepção acústica do fonema [ae > *æ*] seria lida fora desse contexto de um amálgama provocado para surtir um efeito temporário, localizado e desejado para tal fim.

A derrisão como artefato linguístico-poético para induzir a uma renovação da/cultura, neste sentido, opera em uma chave de leitura que permite ao leitor, pela provocação, pelo enfrentamento do sujeito do poema, questionar os modelos de

¹² *Faelare*, nessa perspectiva, seria uma justaposição provocada pelo seguinte processo: f[a] [e]l(/)are, resultando em uma sinérese (a+e = *æ*), quando um hiato passa à posição de ditongo. O [a] e o [e], respectivamente, de *falare* e de *fellare* são justapostos e um [l], de *fellare*, seria suprimido porque, foneticamente, em língua portuguesa, ouve-se apenas um som do grafema fonema, e não um som dobrado.

relações e afetos engendrados nas sociedades e mantidos por aspectos culturais de várias ordens. Não necessariamente está-se falando de usar o corpo do poema ampla e simplesmente como manifesto de gênero ou algo similar. Todavia, diante de todo um aparato escatológico permissível, o poeta encontra, nos esgotos da cultura, palavras-lixo escatológicas que problematizam, em uma dinâmica ambivalente, o sagrado e o profano das relações (homo)eróticas. Isto porque, ainda segundo José Paulo Paes (1990, p. 14), “representar é re-apresentar, tornar novamente presentes – presentificar – vivências que, por sua importância, mereçam ser permanentemente lembradas”.

O riso, na perspectiva de Bakhtin, grita, de forma não espalhafatosa, no corpo dos poemas como a demandar uma palavra de ordem que possa não silenciar, mas dialogar com outros discursos na e da cultura. Assim, o evento trazido à tona, nos textos de Valdo Motta, aponta para a necessidade de se pensar, também através da arte, os modos de agir em sociedade, de se fazer cultura, quando se tem como modelo de vida, sujeito e orientação de gênero apenas um, a-dialogal, monológico. O “espírito cristão” de que se impregna a cultura religiosa em nossa cultura ainda é bastante fundamentalista no tocante aos prazeres do corpo, às vivências das pessoas com seus desejos, orientação sexual, papéis de gênero e modos de se subjetivar.

É evidente que poemas como os de Valdo Motta se impregnam dessa discussão por motivos evidentes: o uso da poesia como forma também de protesto, de denúncia, de reflexão, sem cair no solipsismo da poesia panfletária, plataforma política ou sexual. Pelo contrário, os corpos de poemas aqui estudados demonstram a urgência de se tratar de visões canônicas sobre os corpos, as políticas do corpo, sobretudo aquelas que ampliam as relações do biopoder (FOUCAULT, 1987) e dos “corpos que importam”, na concepção de Judith Butler (2002), ou seja, as relações de abjeção no tocante aos modos de as pessoas se subjetivarem afetiva e sexualmente é uma tônica nas atuais agendas de culturas como a brasileira.

A poesia, através de recursos utilizados por artistas como o aqui em comento, encontra no *verbum* uma forma de fazer emergir reflexões dessa natureza. A derrisão, portanto, como recurso linguístico-ideológico através da qual os poemas materializam a questão em pauta, converge para os conceitos operacionais de ordem bakhtiniana como riso, escárnio, sarcasmo, carnavalização, paródia, dentre outros. A feitura do poema, neste caso, não torna o poema menor ao imergir em uma discussão sócio-político cultural, assim como também não se prende a uma visão estritamente elaboradora de um todo (poema) centrado apenas na linguagem por si, em estranhamentos linguísticos, em ousadias verbais, em construções morfo-sintático-semânticas desprovidas de um conteúdo ou que se preocupem unicamente com o seu valor estético. A percepção acústica, por fim, valoriza a construção de um discurso em favor da possibilidade de um conteúdo aparentemente “apócrifo” ter um tratamento canônico.

Referências:

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Trad. Ana Maria Scherer e José Lourenço de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010a.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010b.

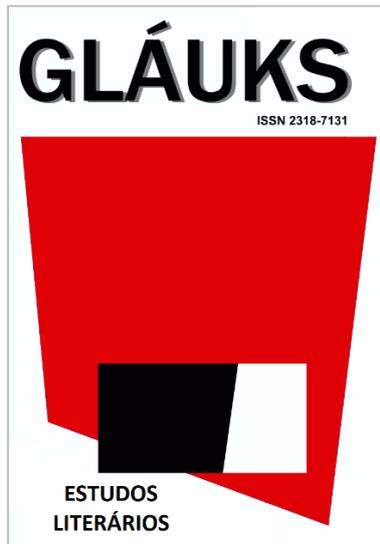
_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010c.

BÍBLIA. Tradução do Novo Mundo das escrituras Sagradas. São Paulo: Sociedade Torre de Vigia, 1986.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

- DAMATTA, Roberto. Tem Pente Aí? Reflexões sobre a Identidade Masculina. In: CALDAS, Dário (Org.). *Homens*. São Paulo: SENAC, 1997, p. 31-50.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. 3. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Dialogismo entre textos bíblicos e poemas de Valdo Motta na construção do tema homoerótico. In: MITIDIARI, A. L.; CAMARGO, F. P. (Orgs.). *Literatura, homoerotismo e expressões da homocultura*. Ilhéus, BA: Editus, 2015, p. 77-96.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade do saber*. Trad. Maria T. C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.
- _____. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Trad. Maria T. C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- _____. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Trad. Maria T. C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- GLUMBELLI, Emerson (Org.). *Religião e sexualidade: convicções e responsabilidades*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- GUREVICH, Aron. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Orgs.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 83-92.
- MOTTA, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- PAES, José Paulo [seleção, tradução, introdução e notas]. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- VAN DIJCK, Sonia. *Concisão: sétima proposta para este milênio*. São Paulo: Navegar, 2008.
- VICENTE, Gil. *Farsa de Inês Pereira. Auto da Barca do Inferno. Auto da Alma*. São Paulo: Martin Claret, 2001.



Capa de *Gláuks* e página inicial do artigo “O corpo do poema e os poemas sobre corpos: derrisão e ambivalência linguística na poesia de Valdo Motta”, de Antonio de Pádua Dias da Silva.