

ISSN 2674-6719

n. 11 2024/1

FERNIÃO

Revista do Núcleo de Estudos e
Pesquisas da Literatura do Espírito Santo

Portfólio Waldo Motta



SUMÁRIO

SUMMARY

Editorial

Editorial

Marcel Bussular Martinuzzo, Renata Bomfim | 4-7

Portfólio

Sagrado, sexualidade e decolonialidade em *Terra sem mal*, de Waldo Motta

Carlilio Louzada de Oliveira Junior, João Claudio Arendt, Vitor Cei | 8-31

Bordando o "buraco negro"

Fábio Figueiredo Camargo, Ricardo Alves dos Santos | 32-64

O "cu" é sujo, mas é de Deus: o sagrado e o profano em *Bundo e outros poemas* de Waldo Motta

Rodrigo Brito de Oliveira | 65-90

Mística e paródia como armas críticas contra o colonialismo em *Terra sem mal*, de Waldo Motta

Rodrigo Moreira de Almeida | 91-108

Entrevista

O Apocalipse de Jeowalda: entrevista com Waldo Motta

Carlilio Louzada de Oliveira Junior, Vitor Cei | 109-161

Ficção Inédita

Alguns poemas

Waldo Motta | 162-179

Memória

Parece coisa de viado. E é! (1982)

Jaguar | 180-182

Prefácio [*Salário da loucura*] (1984)

Deny Gomes | 183-187

Das tripas poesia (1987)

Reinaldo Santos Neves | 188-189

A poesia pós-moderna dos anos oitenta.

Valdo Motta: Eis o homem (1993)

Francisco Aurelio Ribeiro | 190-204

A poesia do jovem homossexual masculino (1996)

Francisco Aurelio Ribeiro | 205-208

Valdo Motta, o Poeta (1996)

José Augusto Carvalho | 209-211

Gozo místico:

religião e homoerotismo confluem em "Bundo", do poeta Valdo Motta (1997)

Fábio de Souza Andrade | 212-215

Sobre a poesia de Valdo Motta (1997-1998)

Iumna Maria Simon | 216-223

Enjôo poético (entrevista de Valdo Motta) (1997)

João Silvério Trevisan | 224-232

Não mais, nada mais, nunca mais.

Poesia e tradição moderna (1998)

Raul Antelo | 233-250

Enrabando o capetinha

ou o dia em que Eros se fodeu (1999/2000)

Waldo Motta | 251-272

Poéticas do masculino:

Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodr  (2000)

José Carlos Barcellos (*In memoriam*) | 273-278

Revela o e desencanto:

a poesia de Valdo Motta (2004)

Iumna Maria Simon | 279-315

Sodomia em verso:

um tema quase escuso (2005)

Wilberth Salgueiro | 316-327

Do cabo ao rabo (ou de l  pra cá):

a poesia de Waldo Motta (2006)

 riton Bernardes Berçaco | 328-345

A desbundada poesia erótico-mística de Waldo Motta (2006)

 rly Vieira Junior | 346-351

Topografia do risco:

o erotismo literário no Brasil contemporâneo (2008)

Eliane Robert Moraes | 352-370

Poesia mística no Brasil:

o legado de Waldo Motta (2009)

Fernando Gasparini | 371-378

Waldo Motta:

poesia, crítica e problema (2009)

Rodrigo Leite Caldeira | 379-391

Um pouco de mim (2010)

Waldo Motta | 392-400

As rela es dialógicas entre o sagrado

e o homoerótico em poemas de Valdo Motta

Antonio de Pádua Dias da Silva, Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes | 401-418

A teatralidade

na fala poética de Waldo Motta (2011)

Fernando Gasparini | 419-427

Waldo Motta:

poesia e engajamento (2011)

Jurema Oliveira (*In memoriam*) | 428-436

O gozo poético do libertino das palavras (2011)

Mara Coradello | 437-445

**Leila Mícolis e Waldo Motta:
transgressores a seu modo (2011)**

Marihá Barbosa e Castro | 446-457

**Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo:
a lírica refundada da alma capixaba
nas vozes de Miguel Marvilla, Sergio Blank e Waldo Motta (2011)**

Orlando Lopes | 456-466

O protesto lírico em Waldo Motta (2011)

Ricardo Alves dos Santos | 467-481

**Os mitos africanos e a lírica de protesto
na poesia contemporânea de Waldo Motta (2012)**

Ricardo Alves dos Santos, Kênia Maria de Almeida Pereira | 482-496

**A poética maldita de Waldo Motta:
melancolia e desencanto na marginalidade periférica (2014)**

Deneval Siqueira de Azevedo Filho | 497-512

Prefácio:

O caminho da Terra sem Mal (2015)

Ademir Demarchi | 513-516

**O corpo do poema e os poemas sobre corpos:
derrisão e ambivalência linguística na poesia de Waldo Motta (2015)**

Antonio de Pádua Dias da Silva | 517-535

**Dialogismo entre textos bíblicos
e poemas de Waldo Motta na construção do tema homoerótico (2015)**

Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes | 536-549

A poética profanada de Waldo Motta (2015)

Ricardo Alves dos Santos | 550-582

Bicha preta reza o corpo (2018)

Fábio Figueiredo Camargo, Ricardo Alves dos Santos | 583-597

CéU:

**o encontro de arte, ciência e religião
na poesia quântica de Waldo Motta (2018)**

Marcel Martinuzzo | 598-616

**A paródia e o homoerotismo religioso
em 'Bundo e outros poemas', de Waldo Motta (2018)**

Rodrigo dos Santos Dantas da Silva | 617-636

**Do erotismo ao místico, do profano ao religioso:
um olhar sobre as transgressões
na poética maldita de Waldo Motta (2018)**

Roney Jesus Ribeiro | 637-653

Retrospectiva, de Waldo Motta (2018)

Wilberth Salgueiro | 654-659

**A época áurea:
os anos 80 – Waldo Motta (2019)**

Reinaldo Santos Neves | 660-662

Acabando com o juízo de Deus (2019)

Ricardo Alves dos Santos, Fábio Figueiredo Camargo | 663-678

Waldo Motta e seu Deus furioso (2020)

Deneval Siqueira de Azevedo Filho | 679-683

**O desejo de (des)habitar o outro:
o corpo *quare* na (po)ética de Waldo Motta (2020)**

Fernando Luis de Moraes, Claudia Maria Ceneviva Nigro | 684-708

O odu de Waldo Motta (2020)

Wagner Silva Gomes | 709-714

**Interseccionalidades dilacerantes:
gênero, sexualidade, raça/etnia e classe em Waldo Motta (2021)**

Fernando Luís de Moraes | 715-732

**Perspectivas sobre a "Terra sem mal"
na poesia contemporânea (2021)**

Izabela Leal | 733-748

**Waldo Motta:
a poética da arte no escracho (I) (2023)**

Deneval Siqueira de Azevedo Filho | 749-752

**Waldo Motta:
a poética da arte no escracho (II) (2023)**

Deneval Siqueira de Azevedo Filho | 753-756

Waldo Motta e sua poética sui generis (III) (2023)

Deneval Siqueira de Azevedo Filho | 757-763

**Os anos 70 e 80:
a poesia – Valdo Motta ([1992] 2023)**

Deny Gomes | 764-767

**“Ali é o fim do mundo e o princípio de tudo”:
a Terra sem Mal na poesia de Waldo Motta (2023)**

Rodrigo Brito de Oliveira, Izabela Guimarães Guerra Leal | 768-786

Seleta

**“Pensamentos e... preconceitos”:
uma coluna misógina na revista *Vida Capichaba***

Késia Gomes da Silva | 787-804

Resenha Autoral

***Besta-Fera*, de Fernando Marques**

Fernando Marques | 805-812

***Balbúrdia, gandaia & fuzuê*, de Jerson Junior**

Jerson Junior | 813-821

***Poemas de arrebol*, de Marcela Guimarães Neves**

Marcela Guimarães Neves | 822-826

***O leão e as hienas e outras estórias*, de Uedison Pereira**

Uedison Pereira | 827-835

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor: Eustáquio Vinícius de Castro

Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação

Pró-Reitor: Valdemar Lacerda Júnior

Centro de Ciências Humanas e Naturais

Diretora: Luciana Ferrari de Oliveira Fiorot

Programa de Pós-Graduação em Letras

Coordenadora: Maria Amélia Dalvi

Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo

Coordenador: Sérgio da Fonseca Amaral

Editor-gerente da *Fernão*

Sérgio da Fonseca Amaral

Editor/a do Número 11

Marcel Bussular Martinuzzo (Instituto Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia do Pará)

Renata Bomfim (Academia Espírito-santense de Letras)

Conselho Editorial - Pareceristas

Arlene Batista da Silva (Universidade Federal do Espírito Santo)

Andressa Zoi Nathanailidis (Universidade Federal do Espírito Santo)

Augusto Massi (Universidade de São Paulo)

Benjamin Rodrigues Ferreira Filho (Universidade Federal de Mato Grosso)

Ester Abreu Vieira de Oliveira (Universidade Federal do Espírito Santo)

Fernando Maués de Faria Júnior (Universidade Federal do Pará)

Francisco Aurelio Ribeiro (Academia Espírito-santense de Letras)

Ivana Esteves (Universidade Vale do Cricaré)

João Claudio Arendt (Universidade Estadual do Rio Grande do Sul)

Josina (Jô) Nunes Drummond (Academia Espírito-santense de Letras)

Jorge Luiz do Nascimento (Universidade Federal do Espírito Santo)

José Irmo Gonring (Universidade Federal do Espírito Santo)

Karina de Rezende-Fohringer (Universität Wien)

Keila Mara de Souza Araújo Maciel (Universidade Federal do Sul da Bahia)

Lino Machado (Universidade Federal do Espírito Santo)

Lucas dos Passos (Instituto Federal de Educação do Espírito Santo)

Luis Eustaquio Soares (Universidade Federal do Espírito Santo)

Luiz Antonio de Assis Brasil (Pontifícia Universidade Católica-Rio Grande do Sul)

Maria Amélia Dalvi (Universidade Federal do Espírito Santo)

Maria Cristina Ribas (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Maria José Sabo (Universidad Nacional de Río Negro - Argentina)
Maria Mirtis Caser (Universidade Federal do Espírito Santo)
Michele Freire Schiffler (Universidade Federal do Espírito Santo)
Paulo Dutra (The University of New Mexico)
Rafaela Scardino (Universidade Federal do Espírito Santo)
Rafael Campos Quevedo (Universidade Federal do Maranhão)
Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari – Venezia)
Wilson Coêlho (Associação Capixaba de Escritores)

A gerência, o conselho e a comissão editoriais deste periódico esclarecem que as ideias e pontos de vista, a revisão textual e as obrigações legais pela autenticidade e originalidade dos textos são de inteira responsabilidade dos/as autores/as, que submeteram seus trabalhos de livre vontade às/aos editoras/es do número.

Catálogo:

Saulo de Jesus Peres – CRB 12/676

Revisão:

Os/as autores/as

Capa da nova série:

Vitor Cei

Fotografia de Waldo Motta na contracapa:

Ricardo Aguiar

**Fernão – Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas
da Literatura do Espírito Santo**

Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo
Programa de Pós-graduação em Letras
Centro de Ciências Humanas e Naturais
Universidade Federal do Espírito Santo

<<http://periodicos.ufes.br/fernao>>
neples.ppgl@gmail.com

<https://blog.ufes.br/neples/?page_id=222>

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

Fernão [recurso eletrônico] / Universidade Federal do Espírito Santo,
Programa de Pós-graduação em Letras. – ano 6, s. 2, n. 11 (2024)
- . – Vitória : Ufes, PPGL, 2019- .
v.
Semestral

Modo de acesso: World Wide Web:
<<http://periodicos.ufes.br/fernao>>

ISSN **2674-6719** (online)

1. Literatura – Periódicos. 2. Crítica – Periódicos. I. Universidade
Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-graduação em Letras.

CDU 82(05)

EDITORIAL

EDITORIAL

Publicação do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), a revista *Fernão* chega ao seu sexto ano, segunda série e décimo primeiro número, com o propósito de publicar estudos inéditos e editados a respeito da literatura brasileira produzida por capixabas aqui e alhures. O título da revista foi uma grata sugestão de Reinaldo Santos Neves, cujo objetivo é homenagear o escritor Renato Pacheco (Vitória, 1928-2004), autor de *Cantos de Fernão Ferreiro e outros poemas heterônimos* (1985).

Fazem parte deste primeiro número da segunda série quatro seções fixas e duas eventuais (Entrevista e Ficção Inédita). Na *Portfólio*, dedicada à poesia de Waldo Motta (cuja grafia original do nome, *Valdo Motta*, o poeta alterou a partir de 2002), quatro artigos analisam e evidenciam aspectos importantes de sua obra literária, em especial de seus dois livros fundamentais: *Bundo e outros poemas*, de 1996, e *Terra sem mal*, de 2015. Em "Sagrado, sexualidade e decolonialidade em *Terra sem mal*, de Waldo Motta", Carlilio Louzada de Oliveira Junior, João Claudio Arendt e Vitor Cei, baseados na teoria decolonial, investigam os efeitos estéticos e filosóficos na apropriação do tema da religiosidade indígena tupi-guarani em *Terra sem mal*. Fábio Figueiredo Camargo e Ricardo Alves dos Santos, em "Bordando o 'buraco negro'", procuram analisar poemas de Waldo Motta a partir da observação de seu uso de uma "linguagem de excesso" a qual garante uma performance artística em que os significantes sofrem constantemente o

deslocamento em seus versos. Em “O ‘cu’ é sujo, mas é de Deus: o sagrado e o profano em *Bundo e outros poemas* de Waldo Motta”, Rodrigo Brito de Oliveira argumenta que, por meio de uma poética obscena, o poeta contrasta e debocha das hegemonias atuais. Por sua vez, em “Mística e paródia como armas críticas contra o colonialismo em *Terra sem mal*, de Waldo Motta”, Rodrigo Moreira de Almeida discute como neste livro o poeta elabora uma crítica original à herança perversa do colonialismo, seja na perspectiva religiosa cristã, seja na econômica e política capitalista.

A seção *Entrevista* apresenta “O Apocalipse de Jeowalda: entrevista com Waldo Motta”, com questões mapeadoras de Carlilio Louzada de Oliveira Junior e Vitor Cei detalhadamente respondidas por Waldo Motta a respeito de sua motivação e produção poéticas.

Em *Ficção Inédita*, Waldo Motta generosamente nos oferece uma pequena seleção pessoal de seus poemas postados em redes sociais, mas ainda inéditos em publicações bibliográficas.

Uma diversificada fortuna crítica é recolhida na seção *Memória*. Conhecida local, nacional e internacionalmente, a poesia de Waldo Motta tem sido objeto, além de comentários jornalísticos, de estudos desde 1984, quando Deny Gomes, na altura professora de Teoria da Literatura do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, prefaciou *Salário da loucura*, apresentando-nos o fulgor furioso do talento extraordinário de Waldo Motta. Desde então, seletas, resenhas, artigos, dissertações e teses têm sido publicados. Na seção, procuramos transcrever alguns comentários e estudos impressos fundamentais e resgatar outros disponíveis eletronicamente na Internet. Lamentavelmente, não conseguimos recolher muitos deles, restritos a publicações inacessíveis, já que impressos em relatórios acadêmicos, jornais, revistas e livros esgotados, como o estudo mimeografado do holandês Sapê Grootendorst, *Literatura gay no Brasil? Dezoito escritores brasileiros falando da temática homoerótica*, apresentado ao Departamento de Português da Universidade de Utrecht, na Holanda, em 1993, ou o comentário de Gustavo

Alves, “Místico herege”, publicado em *O Globo*, em 2004. Mas, felizmente, conseguimos recuperar algumas pérolas da divulgação da poesia de Motta, como a pequena seleta de Jaguar, no *Pasquim*, de 1982, o “primeirão” a detectar “um poeta de verdade”; o primeiro prefácio crítico, de Deny Gomes, sobre *Salário da loucura*, de 1984, ainda em produção marginal, ou o estudo de Iumna Maria Simon, que lançou definitivamente o poeta no cenário literário nacional por meio da edição, junto com Berta Waldman, de *Bundo e outros poemas*, em 1996, pela Editora da Unicamp. A esses trabalhos inaugurais, juntamos outros provenientes de diversos eventos, pesquisas e dossiês constantes de periódicos e livros, em geral acadêmicos, de variadas épocas e instituições, todos em busca da compreensão dos múltiplos aspectos da poética de Waldo Motta.

Na seção *Seleta*, Késia Gomes da Silva recolhe e comenta, em “Pensamentos e... preconceitos’: uma coluna misógina na revista *Vida Capichaba*’, uma série de máximas sobre as mulheres, extraídas da revista *Vida Capichaba*, nos anos 1920.

A nova seção, *Resenha Autoral*, substituta da tradicional *Resenha* da série anterior, traz como novidade a proposta de oferecer ao/à eventual leitor/a ou pesquisador/a uma visão do/a próprio/a autor/a a respeito de seu livro literário, o que normalmente é feito por outras pessoas que emitem sua opinião sobre o que leram, nem sempre coincidente com o projeto do/a autor/a que – embora não seja a única voz nem a mais “autorizada” a tratar do livro –, é uma voz relevante para quem procura compreendê-lo. Eis o que pretende ser a contribuição da nova e desafiadora seção: dar ao público uma opinião pontual desse/a autor/a sobre seu livro mais recentemente publicado, em que ele/a observe, além de seu percurso, o tema, a linguagem, o gênero, a estrutura etc. que o configuram.

Acatando essa proposta, recebemos os textos de Fernando Marques, que apresenta seu *Besta-Fera*, lançado neste ano, roteiro para um espetáculo de dança-teatro, concebido a partir do entrelaçamento da literatura com a dramaturgia, traço constante em sua obra; de Jerson Junior, que expõe seus poemas reunidos em *Balbúrdia, gandaia & fuzuê*, de 2022, em que o autor

procura sensibilizar as pessoas para o senso de justiça e a necessidade de empatia, sobretudo em relação aos/às intolerados/as na sociedade contemporânea, como as/os LGBTQIAPN+ interioranas/os; de Marcela Guimarães Neves, que, proveniente de Olinda, escolheu Vitória como sua morada, e comenta seu *Poemas de arrebol*, de 2022, em que se plasmam temas oriundos dos nem sempre harmoniosos mundos exterior e introspectivo da poeta; de Uedison Pereira, que estreia com *O leão e as hienas e outras estórias*, de 2023, livro com três contos, cujo eixo é o tema da movimentação humana no mundo.

Eis as coordenadas antigas e inovadas da *Fernão*, com nova capa, de Vitor Cei, e diagramação, mas com o mesmo objetivo de propor, divulgar e registrar estudos sobre obras literárias brasileiras realizadas no Espírito Santo ou por capixabas espalhados/as pelo mundo.

Boa leitura.

Marcel Bussular Martinuzzo
(Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará)

Renata Bomfim
(Academia Espírito-santense de Letras)

SAGRADO, SEXUALIDADE
E DECOLONIALIDADE
EM *TERRA SEM MAL*,
DE WALDO MOTTA

SACRED, SEXUALITY
AND DECOLONIALITY
IN *TERRA SEM MAL*,
BY WALDO MOTTA

Carlilio Louzada de Oliveira Junior*
João Claudio Arendt*
Vitor Cei*

Waldo Motta é um poeta brasileiro contemporâneo com uma extensa produção poética, fortemente influenciada por sua experiência de homem negro e gay, como fazem notar Iumna Maria Simon (1997-1998) e Wilberth Salgueiro (2019), esse último registrando que há “conduta oblíqua” do sujeito que se expõe nos versos.

* Graduado em Letras – Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo (Ifes).

* Doutor em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).

* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Outras análises de sua poética, como as de José Carlos Barcellos (2000) e Ricardo Alves dos Santos (2015), destacam a relação estabelecida pelo poeta entre essa experiência e uma perspectiva religiosa. No caso desses dois autores, há referências, respectivamente, a um universo poético e a um projeto literário que articula(m) erotismo e sagrado: “o sagrado, em Waldo Motta, se imiscui no profano” (SANTOS, 2015, p. 42).

Já Rodrigo Leite Caldeira (2008/2009, p. 344), quando revisou o projeto poético iniciado em *Bundo*, esperava a continuidade da doutrina poética pretendida e anunciada como verdade, sem que Motta limitasse sua expressão poética a um tema repetitivo. E é nesse sentido que se propõe aqui a leitura de *Terra sem mal* (2015).

No prefácio ao livro de Motta, Ademir Demarchi (2015, p. 5-6) evidencia o exercício antropofágico (marcadamente modernista) empreendido pelo poeta, “de ler, relendo e reescrevendo contra e regurgitando [...] a cultura nacional, em registro irônico e gozoso”. O prefaciador situa o livro “numa tendência contemporânea de resgate, tradução, reinterpretação e inspiração nas culturas indígenas”, destacando-se nesse meio graças à “adoção que vem sendo recorrente em sua experiência poética, de uma tese que afirma que o eu é o centro do Universo”.

O substrato dessas (re)apropriações simbólicas, exercício análogo e em reação à assimilação cultural empreendida pelos portugueses à época da colonização do Brasil, é a polêmica recuperação/reelaboração dos seus significados, prática recorrente na poética de Waldo Motta, mas que encontra na temática indígena uma nova potência.

Essa “tendência contemporânea” apontada por Demarchi assemelha-se ao exercício do paradigma emergente ou ao “paradigma de um conhecimento prudente para uma vida decente” identificado por Boaventura de Sousa Santos, em *Um discurso sobre as ciências* (2008, p. 60), na medida em que se debruçar sobre as culturas indígenas viabilizou a Waldo Motta a consideração de saberes

alternativos antes marginalizados pelo cristianocentrismo europeu (de onde parte toda a fundamentação para a crítica desenvolvida sobre o poeta – como a associação do homoerotismo ao profano, por exemplo – e para onde retorna o seu esforço em busca de legitimação enquanto homem gay –, trazendo “à tona os substratos eróticos de inúmeras passagens das escrituras judaico-cristãs” (BARCELLOS, 2000, p. 81) .

Walter Mignolo (2004, p. 675-676), por sua vez, contribui efetivamente para o texto de Boaventura de Sousa Santos, ao revisitá-lo e, então, vincular o totalitarismo científico (do saber, do conhecimento, do ser) à colonialidade:

Resumindo, o totalitarismo teológico do século XVI foi traduzido, entre o início do século XVII e o século XVIII, para um totalitarismo científico e, no plano filosófico, secular. [...] A explicação não reside no poder essencial dos princípios em si mesmos, mas antes na cumplicidade, desta vez, entre uma determinada forma de conhecimento e um determinado momento na história: a criação da economia capitalista, tal como a conhecemos hoje.

Dessa postura revisionista, associada ao ramo dos Estudos Culturais, resultam as teorias decoloniais que fundamentam as investigações das consequências do colonialismo tanto para a colônia, quanto para a metrópole, e buscam compreender e reconhecer a autenticidade cultural, política, econômica e ideológica dos povos subalternizados durante esse período.

Tais teorias têm ganhado importância no âmbito da análise literária, inclusive para a contestação da valorização destinada às produções que tratam de experiências euro-centralizadas, em detrimento daquelas relegadas à categoria de “saber local”, definitivamente influenciada pelo pensamento colonial de que o saber (o conhecimento e o ser) ainda é refém.

A “ciência” (conhecida como sabedoria) não pode ser separada da língua; as línguas não são meros fenômenos “culturais” em que os povos encontram sua “identidade”; são também o lugar em que o conhecimento está inscrito. E, uma vez que as línguas não são algo que os seres humanos têm, mas algo que os seres humanos são, a

colonialidade do poder e do saber veio a gerar a colonialidade do ser (MIGNOLO, 2004, p. 669).

A partir disso, este artigo propõe uma análise de *Terra sem mal* (2015), de Waldo Motta, sob a perspectiva da teoria decolonial, com o objetivo de revisar os paradigmas que sustentam sua prática poética e doutrina. Explora-se o impacto da temática da religiosidade indígena na estética e filosofia do livro, considerando o contexto histórico e social, bem como a crítica existente. Destaca-se a relação entre o resgate da cultura indígena e o revisionismo dos paradigmas epistemológicos ocidentais e eurocêntricos, defendendo a necessidade de uma crítica decolonial para uma poética verdadeiramente libertadora. Dessa maneira, busca-se compreender como a teoria decolonial pode contribuir para a concepção e revisão de uma literatura e crítica libertas do olhar euro-centralizado, além de sua relação com a transformação do mundo no qual o poeta está inserido e, no caso de Waldo Motta, a legitimidade de sua presença.

Expondo a postura decolonial adotada por Waldo Motta na construção de *Terra sem mal*, seja para desconstruir o totalitarismo das referências judaico-cristãs presentes em sua produção poética, seja para adicionar uma nova voz ao coro de suas descobertas sobre a verdade que prega, iremos avaliar as consequências dessa postura em sua poética. Procuraremos identificar a necessidade de revisitar não apenas sua obra, mas também sua crítica, pois, enquanto a primeira parece oferecer uma interpretação da espiritualidade cristã por um sujeito consciente de sua subalternidade, agora, demonstraremos a urgência de que a crítica também adote uma nova consciência de um sujeito espiritualmente colonizado.

Terra profanada: o sagrado e o *sagrado*

Em entrevista preparada para promover *Bundo e outros poemas* (1996), na *Revista USP*, Iumna Maria Simon apresentou Waldo Motta como “[...] um escritor que procurou entender sua homossexualidade por vias inusuais” (SIMON, 1997-1998, p. 174); compreende-se por isso a sua prática poética de conduta oblíqua,

que, conforme Wilberth Salgueiro, em “Retrospectiva’, de Waldo Motta”, “transita incessantemente da vida à obra: pobre, negro, homossexual, capixaba, místico, autodidata, poeta, artista, militante, todo esse perfil [que] se desenha em seus versos” (SALGUEIRO, 2019, p. 238).

Em outras palavras, Waldo Motta é um poeta contemporâneo cujo eu poético ilustra-se por meio de uma incessante busca por autoconhecimento e consequente autoafirmação; esses são traços que se complementam em sua obra desde *Pano rasgado* (1979). Nesse ínterim, a subjetividade waldiana marginalizada encontrou o paralelo para as injustiças sociais e o elitismo poético que o segregou na sacralidade dos textos religiosos, e daí verteu sua Verdade: conjugou erotismo e religião.

Em *Bundo*, a poesia torna-se “veículo para a formulação de uma ciência própria, uma espécie de sistema poético e simbólico que ele inventa contra uma sociedade em que não tem lugar e que nem tem meios de transformar” (SIMON, 2004, p. 212). Interessa-nos particularmente essa “ciência própria” ou “sistema poético e simbólico”, mormente o que foi produzido por críticos acerca de suas justificativas, meios e implicações. Antes de adentrar propriamente a doutrina “bundesca”, Iumna Maria Simon afirma:

Para isso mobiliza todos os recursos e saberes que estão à mão, do mais corriqueiro, como o “bicharês” (assim ele gosta de chamar a gíria gay), ao mais esotérico: Bíblia, misticismo, orientalismos, tantrismo, cabala, mitologia clássica e afrobrasileira. Valdo¹ não abandona nada do que viu, experimentou e aprendeu ao longo da vida; soma e multiplica (é numerólogo convicto) e tudo incorpora à sua expressão, como que num instinto de preservação.

Fruto da associação entre duas instâncias que tão efusivamente se enjeitam, a Verdade é descoberta: “Símbolos sagrados se associam ao erotismo anal, o ‘buraquinho’ é o trono do reino de Deus, referências bíblicas e mitológicas se

¹ “Com a publicação de *Recanto*: poema das 7 letras, em 2002, troquei o V pelo W em meu nome (aliás, hipocorístico), e passei a assinar minhas obras como Waldo Mota. Assim meu nome novo soma 34, que reduz a 7, conforme a numerologia”. (MOTTA, 2009, p. 100).

misturam ao chulo, ao bicharês, o Santo Espírito é invocado para a felação, e daí a outras afrontas” (SIMON. 2004, p. 213). Em uma seção do texto dedicada a destrinchar a “cosmovisão homoerótica” de Waldo Motta, quase que de poema a poema, Iumna Maria Simon elenca os pontos-chave para seu entendimento, os quais receberam diferentes abordagens ao longo do tempo.

José Carlos Barcellos, em “Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodrê”, escreve sobre como, com Waldo Motta, “adentramos firmemente o campo de heterodoxia”: “A poesia que nos propõe é um escavar de significados, que visa a trazer à luz sentidos soterrados por séculos de sucessivas leituras ‘espiritualizantes’. Assim, vêm à tona os substratos eróticos de inúmeras passagens das escrituras judaico-cristãs [...]”. Com isso, Barcellos discerne imediatamente o que poderia haver de fundamentalmente homossexual na leitura executada por Waldo Motta daquilo que, segundo o poeta, há de fundamentalmente homossexual no objeto de sua leitura. Barcellos, inclusive, explica um pouco mais o que se busca comprovar com esses substratos: “Valdo Motta faz precisamente do erotismo anal o centro de seu universo poético. É no ânus que se dá, para o poeta, o encontro entre erotismo e mística, não como mera conjugação de duas experiências distintas [...], mas como unidade vital profunda e indecomponível” (BARCELLOS, 2000, p. 21).

Também em “Valdo Motta: poesia e engajamento” (2011), de Jurema Oliveira, o engajamento é apreendido como marca discursiva da escrita de *Bundo e outros poemas*, mas sem o estigma da vingança que lhe fora colocado anteriormente. Ademais, explicita-se o processo de materialização da empreitada conceitual de Waldo Motta: “No plano metafórico, o interdito da arte violado por Waldo Motta significa matar um discurso sacralizado para reinterpretá-lo por uma outra ótica”, e, aqui, “matar” significa “a descaracterização do discurso bíblico” (OLIVEIRA, 2011, p. 125) ou mesmo “a dessacralização da linguagem” (p. 127). A autora conclui: “O corpo e o desejo homoerótico deixam de ser vistos como pecado para – por meio da escatologia – de forma festiva ser vistos como meio de alcançar a Deus” (p. 127).

As percepções de Jurema de Oliveira encontram eco na análise da transgressão de Waldo Motta, de Marilhá Barbosa e Castro, que, valendo-se da coletânea *Transpaixão* (1999), acrescenta que nessa relação do poeta com a religiosidade

[...] 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 a 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 (CASTRO, 2011, p. 168).

Enfim, adiantando-nos um pouco na cronologia de nossas referências, há ainda mais um texto que lança luz sobre a relação entre erotismo e religião presente nos poemas de Waldo Motta. Ricardo Alves dos Santos, em “A poética profanada de Waldo Motta” (2015), deixa o paralelo entre a descaracterização do discurso bíblico e a dessacralização da linguagem um pouco mais evidente, chegando a admitir que poesia e religião, para Waldo Motta, seriam a mesma coisa: “A religião, bem como a poesia, apresenta em sua essência uma maneira peculiar do homem transcender-se para alcançar um estágio que está além da materialidade, da realidade objetiva”. Portanto, se “a poesia, na doutrina de Waldo Motta, é o espaço sagrado”, “o sagrado, em Waldo Motta, se imiscui no profano”, de modo que “a questão homossexual, estigmatizada socialmente, é a base para sua poesia sagrada” (SANTOS, 2015, p. 42).

Ricardo Alves dos Santos, além disso, é outro a assinalar o sincretismo religioso de Waldo Motta, porém, atribui a maior frequência da atualização do discurso judaico-cristão “ao fato de a maioria da população brasileira se denominar cristã, o que, de certa forma, sugeriria uma maior abrangência do discurso religioso” (SANTOS, 2015, p. 42).

E assim chegamos ao primeiro ponto-chave para o desenvolvimento deste artigo: muito embora as análises abordadas até aqui insistam no reconhecimento da equiparação elaborada por Waldo Motta entre o erotismo e a religião, talvez o mesmo motivo elencado por Santos para justificar a predominância das referências judaico-cristãs seja aquele pelo qual esse erotismo é consecutiva e constantemente colocado em posição de inferioridade para a religião – à exceção do artigo de Barcellos. Observemos que, às ressalvas feitas no sentido daquela equiparação, seguem considerações como as de que a poética waldiana vale-se do “chulo” para tecer “afrontas”, ou que “eleva o grotesco”, “vingando-se”, “profanando”, “dessacralizando”, “descaracterizando”, “matando” o que os textos de referência possuem de sagrado. Ou seja, quando o erotismo não é elevado por estar presente em formas textuais sacramentadas, essas formas textuais são deturpadas por ele, a partir do que se restabelece imediatamente a desigualdade entre os dois territórios conjugados pelo poeta.

Aliás, baseia-se na constância dessas valorações a caracterização dessa poética como “herética”, “maldita”, “profana” etc., o que, no entanto, não se coaduna ao exercício empreendido por Waldo Motta, definido em suas próprias palavras:

De qualquer modo, estou certo de que o erotismo anal, em certas circunstâncias, seria o ponto alto de um culto mágico e libertário. Não sendo o ânus um órgão sexual, nem sendo elemento anatômico diferenciador dos gêneros sexuais, pois todos têm cu, e pelas costas todos são iguais, para mim, o erotismo anal não pode ser considerado ato sexual, mas é indiscutivelmente um ato erótico, sendo além disso, e antes de tudo, um ato religioso, visto que o *religare* pode ser entendido como ligar pela ré, por trás, pelas costas. E não podendo ser considerado um ato sexual, e sendo um ato religioso, seria mais adequado chamá-lo de erotismo sagrado. Adoremos, pois, a Deus em seus tabernáculos vivos, alegrando as nossas entranhas (MOTTA, 2000, p. 62 *apud* MARTINUZZO, 2018, p. 352, grifo nosso).

Ora, a equiparação de que depende o entendimento do projeto poético de Waldo Motta, ao qual ele chamou erotismo sagrado, não pode ser mantida se um dos elementos dessa equação continuar sendo considerado o estranho, o negativo, aquilo que o cristianismo denomina “profano”, tomando o termo por seu sentido

dicionarizado: o ato de desrespeitar, dessacralizar ou tornar comum algo que é considerado sagrado, reverenciado ou reservado para propósitos religiosos ou espirituais. Uma vez que não há pecado na poética waldiana, não se pode qualificar essa poesia como um exercício de profanação.

Importa acrescentar que não propomos, com isso, que para a interpretação de qualquer poema seja necessário priorizar as intenções artísticas de seu poeta, mas sim que, em Waldo Motta, há diferença significativa entre fazer uso da forma como o erotismo (e, particularmente, o erotismo homossexual) é julgado pela sociedade e julgá-lo da mesma forma. A consequência imediata do que se busca explicitar, portanto, é que, se para Waldo Motta o erotismo é sagrado, considerá-lo profano ou profanador dos textos sacramentais é, contraditoriamente, profaná-lo. A ser assim, não podemos deliberadamente assumir um encontro entre sagrado e profano, mas entre sagrado e *sagrado*.

O segundo ponto-chave para o que será proposto nesta leitura é o fato de que, até a publicação do referido estudo de Rodrigo Leite Caldeira – à exceção da coletânea *Transpaixão* (republicada pela Edufes em 2009) –, não havia obra que sucedesse a *Bundo*¹, de forma que o crítico também registra a importância de um trabalho que pudesse “dar continuidade ao projeto poético iniciado em *Bundo* sem limitar sua expressão poética a um tema, tornando-a enfadonha e repetitiva”, e que representasse “uma continuidade à doutrina poética pretendida e anunciada como verdade” (CALDEIRA, 2008/2009, p. 344).

Destarte, publicada em 2015, *Terra sem mal* é a obra mais recente de Waldo Motta, na qual o poeta lança mão da religiosidade indígena como escolha temática para elaboração estética e filosófica de seus versos. A análise das implicações dessa escolha para a análise crítica de Waldo será matéria da próxima seção.

Sexualidade e decolonialidade indígena

Publicado em 2015, *Terra sem mal* é um livro de poemas inéditos e outros que primeiramente apareceram sob a forma de teatro num espetáculo dirigido pelo próprio autor e estreado em 2009, no Centro Cultural Majestic, de Vitória (ES). A despeito do mau recebimento pelo público devido ao seu baixíssimo valor de produção e ao comportamento intransigente de Waldo Motta, que corrigia os atores e comentava o desempenho deles com a plateia durante a execução, Fernando Gasparini (2009) também registra a semelhança “aos autos medievais e ao teatro sacramental – Gil Vicente, Anchieta, Calderón de La Barca, entre outros – em que homens, deuses e demônios assumem a fala” – característica que, mais tarde, fundamentaria algumas das escolhas temáticas e estéticas do livro:

Fortemente ligado à tradição cristã-católica, o teatro sacramental – um dos primeiros a chegar no Brasil, como instrumento de catequese – é revivido em “Terra sem Mal”, no tocante à visão de um mundo como palco de atuação e lugar da presença do divino. Diferentemente dos autos medievais, no entanto, a peça é uma vivência dos mitos indígenas, ou seja, não-cristãos. “Catequizamos Anchieta”, brinca o poeta (GASPARINI, 2009).

Especialista em tupi antigo, Eduardo de Almeida Navarro afirma que, em “A terra sem mal, o paraíso tupi-guarani” (1995) tem relação com o processo de assimilação cultural empreendido pelos navegantes portugueses interessados, principalmente, na conversão do povo indígena ao catolicismo: “Desde o início, os relatos e as crônicas dos viajantes e dos missionários [conquistadores europeus] eram unânimes em afirmar que os índios tupi-guaranis não tinham religião” (NAVARRO, 1995, p. 61). Todavia, “a verdade é que os índios tupi-guaranis tinham uma religião [...] sem Teologia [...]. A essência de sua religião era a crença na Terra sem Mal [...]”, terra esta que “teria existência geográfica e realização histórica” (p. 64).

Assim, apresentava-se aos portugueses do séc. XVI a séria questão de “como incluir os índios nos esquemas de compreensão do homem e do mundo daquela

época”; afinal, “se a Bíblia dizia que a palavra dos apóstolos correria toda a Terra, teria a doutrina cristã chegado até os tupi-guaranis da América?” (NAVARRO, 1995, p. 62-63). Parte da solução encontrada foi reinterpretar o mito de Sumé, difundindo entre os indígenas, de que a entidade vinda do mar responsável por transmitir-lhes conhecimentos como a agricultura, a organização social e o fogo era, na verdade, o Apóstolo São Tomé cumprindo sua missão de pregar o Evangelho onde Deus o levasse. Ou seja,

[...] os índios foram [...] considerados cristãos adormecidos, esquecidos da doutrina [...] [que] ter-se-ia transmitido oralmente [...] chegado incompleta e fragmentada, não levando, portanto, a uma prática e a uma correção de vida que deveriam corresponder ao conhecimento pleno da palavra de Deus. (NAVARRO, 1995, p. 64).

Essa ressignificação provou-se tão eficaz a ponto de se tornar uma prática recorrente. E, apesar da não-equivalência direta entre os conceitos da terra sem mal e do paraíso cristão (uma vez que o primeiro prometia imortalidade nesta vida, e o segundo, a Vida Eterna após a morte), “certo é que a essência da religião guarani [...] encontrava guarida na religião católica” (NAVARRO, 1995, p. 70) e “corrigia-se”, por meio disso, o curso das interpretações feitas pelos indígenas dos ensinamentos cristãos supostamente recebidos antes das Grandes Navegações.

“Assim disse o trovão”

Demarchi (2015, p. 5), que evidenciou o exercício antropofágico de Motta, vinculado a tendência de resgate das culturas indígenas, relata que o amadurecimento do livro aconteceu durante um distanciamento do Brasil, em estadia na Alemanha com uma bolsa do Landeshauptstadt München Kulturreferat (Secretaria de Cultura de Munique), por três meses, de novembro de 2001 a janeiro de 2002, na Villa Waldberta, uma residência para artistas de destaque no cenário internacional, situada à beira do Lago Starnberger, de frente para os

Alpes. Essa oportunidade surgiu após uma indicação feita pelo Instituto Goethe de São Paulo, e envolveu uma disputa com candidatos de 40 países. (DEMARCHI, 2015, p. 6-7)

Tais circunstâncias condensaram-se nos versos escritos em alemão e português, respectivamente, do poema "Numinosnamen", primeiro do livro – cujo título faz lembrar *numinoso* (em português), de influenciado/inspirado, e *Namen* (em alemão), de nome, chamando a atenção para a semelhança entre os nomes de Waldo Motta e Villa Waldberta.

Com o subtítulo "um mistério bufante e deleitoso", os poemas de *Terra sem mal* conversam com o cânone de outras gerações e gêneros literários: o teatro de Gil Vicente, a poesia de Camões e Fernando Pessoa, a obra de Pe. José de Anchieta, de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade, além de elementos da cultura indígena. Dessa forma, fica corroborado em sua produção o visível "despertar de um novo interesse pela releitura das vastas obras deixadas pelos grandes poetas modernistas brasileiros", descrito por Moriconi (1998, p. 20). Tal interesse é evidenciado nos poemas "Mar de tanto sangue e fel", "Viver é navegar (navegar não é preciso)" e "Relendo Gândavo".

No primeiro deles, chama a atenção a intertextualidade com o poema "Mar português", do livro *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa, sobre o qual confessa Waldo Motta (2010) em seu *blog*: "Neste poema dialogo com, entre outros, Fernando Pessoa, em seu épico & místico *Mensagem*, vinculando o imaginário edênico dos colonizadores com a filosofia e os mitos indígenas que falam da existência do paraíso terrestre". Percebem-se os ecos provocados pelas rimas masculinas e com vogais abertas (em *e*, *a* e *o*; essa última apenas para o caso de "Mar português", de Fernando Pessoa), o irônico paralelo de seus títulos e a posição de receptor ocupada pela figura do mar: se a composição amarga desse aproxima os dois poemas, é a expressão do eu poético em sua relação com aquele que traçará a distinção das suas respectivas imagens. Enquanto o indígena de Waldo Motta compreende a natureza metafísica de seu receptor, a

quem recorre na sua busca pela *terra sem mal*, o português de Fernando Pessoa assume posse sobre essa parte universal da natureza.

No segundo, a intertextualidade se estabelece diretamente com “Navegar é preciso”. Contudo, a negativa de Waldo Motta acentua outra vez a disparidade das interpretações dos símbolos. O poema português é a forma tomada pelo misticismo de uma raça que enxerga nas Grandes Navegações – ou no ato de *criação* – algo mais importante que a vida. Em contrapartida, o poema brasileiro equipara o *viver* à navegação, a existência não é matéria-prima, mas a obra em si, e é essa a forma tomada pelo misticismo da raça à qual diz respeito: em corpo e som que reproduz as ondulações do mar que enfrenta, sem a mácula da grandiloquência portuguesa-pessoana.

O último dos três, “Relendo Gândavo”, reproduz os louvores à terra brasileira em referência clara ao historiador e cronista português Pero de Magalhães Gandavo, autor de *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* (1576). Todavia, não figura nos versos do poema a dita província, mas Maracajaguaçu (“sítio do Jaguar Azul / domínio de Yanderu / reino do Babapiru”). O substrato dessas reapropriações simbólicas, exercício análogo e em reação à assimilação cultural empreendida pelos portugueses à época da colonização do Brasil, é a polêmica recuperação/reelaboração dos seus significados, prática recorrente na poética de Waldo Motta.

É importante notar a posição que o referido poema ocupa no livro, seguinte à “Reflexão do pajé” e “Invocação de Tupã”, que tratam respectivamente da reflexão de um indígena pária numa terra que não é mais a que lhe foi roubada, deixando-o com o questionamento sobre qual fim terá sua busca incessante pela *terra sem mal*, e dos apelos desse mesmo personagem à figura divina, única conhecedora do seu objeto de desejo. Além disso, precede os poemas “Jurupari”, que anuncia a chegada do messias responsável pela restauração da terra e a anulação do mal que a assola, e “Assim fala o pajé”, que, farto desta terra imperfeita, convida a sua gente para o lugar onde não há maldade. “Assim disse o trovão”, portanto, é quando Tupã responde à invocação do pajé.

É fundamental para o que propomos aqui, que observemos a transitividade do verbo *dizer*, tão recorrente e significativo em nossas páginas. Além do conseqüente pressuposto de que há alguém que diz, é perfeitamente cabível que se questione o que se diz e a quem se dirige esse dizer, principalmente quando há respostas tão complexas quanto relevantes. E, sobretudo no tocante à poesia, não podemos preterir a forma como se está dizendo.

Uma resposta imediata e pouco refletida ao primeiro desses questionamentos poderia incorrer no perdoável equívoco de apontar o *trovão*, personalizado em Tupã, como o indivíduo dizente. Perdoável, porque não consta nos versos do referido poema qualquer elemento que o desmistifique; porém, se o que levamos em consideração para este estudo são as duas primeiras seções do *Terra sem mal*, de cuja narrativa orquestrada pela segunda nosso indicado poema faz parte, cabe-nos buscar a integridade de seus sentidos pelos fragmentos que a compõem. O equívoco revela-se, portanto, ao evidenciarmos a personagem do pajé presente em “Reflexão do pajé” e “Invocação de Tupã”: ele é o xamã através de quem Tupã proferirá suas palavras. Dessa forma, encontram-se concentradas sob a mesma *persona* (encenada por Waldo Motta) o líder espiritual e a divindade a que ele serve e roga por direcionamento. Potencializam essa informação os estudos de numerologia divulgados por Waldo Motta, para quem a significação do número 7 como representante da perfeita integração entre os mundos físico e espiritual serviria de mote para a escrita das 18 estrofes, com 107 versos, todos heptassílabos.

Não obstante, essa sobreposição não se limita à incorporação do indígena ou à encenação do poeta que a escreve; antes, ultrapassa seus personagens, confundindo propositalmente ao conceder a Tupã não apenas o título de deus do amor originalmente atribuído a Rudá (ocorrida nos primeiros versos de “Invocação de Tupã”), como inclusive sua censura:

Eis o que vos diz Rudá:
 meu querido Kwaí,
 chega de andar atrás

do que está atrás de ti.
(MOTTA, 2015, p. 31).

Esse jogo de apropriações de discursos e sobreposições de vozes está em perfeita consonância com o elaborado pela primeira seção de poemas do livro abordada no começo deste trabalho, mas difere daquela no que diz respeito às partes envolvidas. Não estão em diálogo (pelo menos não superficialmente) os poetas geracionais de antes, mas os personagens da própria trama desenvolvida na segunda seção – argumento que se sustenta, inclusive, na variação formal apresentada pelos três poemas citados: mesmo que neles prevaleça o discurso em primeira pessoa, é notável a progressão métrica uniformizadora de seus versos (muito variável em “Reflexão do pajé”, tornando-se mais uniforme ao longo de “Invocação de Tupã” e, por fim, assumindo absolutamente o verso heptassílabo em “Assim disse o trovão”).

Dando continuidade ao tema presente no poema em questão, “Jurupari” contém a narrativa, feita em terceira pessoa, da chegada do messias indígena homônimo. Sua função, firmemente associada àquela atribuída a si mesmo por Waldo Motta, é a de pregar um novo evangelho, trazer novas revelações, combater o mal da terra e renovar o mundo. Esta atividade contrária ao que levou à manifestação de Tupã é expressa através da flexibilização da métrica, sugerindo uma sobreposição de significados que enriquece a compreensão do poema, mormente quando a sua consideração nos coloca sob à vista uma representação do *mistério* – veja só! – da Santíssima Trindade. Encontramos, a partir disso, o deus, o “apóstolo” – representado pelo pajé/xamã – e o messias como manifestações da mesma *persona* poética, o que nos permite vislumbrar essa complexa relação trinitária no texto. “Assim fala o pajé” fecha esse ciclo; retornam a primeira pessoa do discurso e uma maior liberdade métrica, ao convocar seus iguais a seguirem o caminho revelado rumo à vitória sobre a morte.

Atentemos agora ao conteúdo do que é dito em “Assim disse o trovão”, mas sem ignorarmos as informações que agregam o ponto anterior. De modo geral, Tupã

responde a sua invocação demonstrando apreço por seu invocador, mas perpassa sua fala o tom de censura à forma como tem sido buscada a terra sem mal:

Não adianta buscar
qualquer paraíso ou céu
longe ou fora de vós.
[...]
Será que não tem mais fim
essa andança boçal,
essa procura insana,
essa busca literal,
aqui, ali, acolá,
de vossa sonhada terra,
de vossa Terra Sem Mal?
(MOTTA, 2015, p. 30-31).

Conquanto o trecho acima permita registrar a insatisfação da divindade indígena, havemos de compreendê-la melhor à luz da leitura dos estudos supracitados de Navarro (1995), que explica a incompreensão dos portugueses da crença na Terra sem Mal. E, apesar da não-equivalência direta com a crença no Paraíso cristão, já vimos que a religião tupi-guarani encontrava guarida no catolicismo.

Se retomamos, pois, a matéria da fala de Tupã, é possível dizermos que ele reencena a prática da releitura. Para além disso, há maneiras de se observar a releitura da prática. Segundo Navarro (2004), o indígena, que não estava acostumado à rima, apreciou a sonoridade que ela introduzia nos textos. Com os poemas musicados para serem cantados, Anchieta conseguiu aumentar a eficiência de seu apostolado.

Em razão disso, expressa em Tupã não está unicamente a reapropriação dos símbolos, mas uma nova apropriação com orientação contrária, desta vez do labor poético mesmo, mas excluída da primeira instância a finalidade cristã – realocando, por conseguinte, o paraíso indígena não no plano físico, sequer no plano espiritual, mas no próprio indivíduo:

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.
[...]
A Terra Sem Mal que buscas,
o paraíso que sonhas
sempre esteve em ti mesmo,
está em tuas entranhas.
(MOTTA, 2015, p. 31).

Se reside na atividade de releitura uma das forças mais significativas desta poesia, soma-se a ela o substrato homoerótico que impregna as palavras de Tupã ao revelar a localização da terra sem mal, coadunando-se à *persona* característica de Waldo Motta: erótica, herética e irônica:

Eis que te revelo agora
o sacrossanto lugar
[...]
É exatamente ali
no cume do ybyty
que produz o tepoty,
no buraco do tummy.
(MOTTA, 2015, p. 32).

Traduzidas para o português as últimas palavras dos três últimos versos reproduzidos acima, compreendemos que a terra profetizada encontra-se no cume de um *monte* que produz *fezes*, num *buraco oco de um instrumento musical indígena* (como *tummy* não possui relativo direto em português, o itálico manteve-se para ressaltar a polissemia da expressão).

Em vista disso, retomemos aqui o texto de José Carlos Barcellos (2000) pela oportunidade de ilustrar o trecho em que, referindo-se à poesia de Waldo Motta, afirma que nela “chama a atenção [...] a acuidade na percepção e exploração da sonoridade das palavras” (2000, p. 82). Colocado ao lado de tudo o que foi dito até aqui sobre o poeta, elucidamos a ponto de não duvidarmos de que haja expressivas alusões ao ânus em “Assim disse o trovão”. Porém, se ainda nos restar incredulidade quanto à obscenidade dos versos anteriores, os seguintes fazem-se mais explícitos:

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).

Embora já tenhamos identificado o polêmico ímpeto reinterpretaivo e a realocação da terra objetivada, ainda resta pelo menos um outro aspecto temático a reivindicar nossa atenção: para o pajé, não basta Tupã dizer que sua busca se dava por meios errôneos ou que, dessa maneira, nunca se alcançaria a devida localização. Uma informação tão valiosa quanto essas duas é a de como, depois de corrigidos os meios, percorrê-los. Eis que a resposta é novamente oferecida sob a égide do erotismo:

Refrescando vossos ossos
e refrigerando a carne
com pomadas e unguentos,
óleos santos e massagens,
e alegrando as entranhas
com danças e cantorias,
e zelos de amor leal,
transmutareis a maldade,
chegareis à divindade,
em vós mesmos achareis
a própria Terra Sem Mal.
(MOTTA, 2015, p. 34).

Isto é, a terra sem mal, localizada no próprio indivíduo que a procura, será alcançada através do prazer sexual derivado do estímulo anal. As implicações dessa incitação resvalam em dados informativos sobre a divindade e mesmo sobre a quem ela se dirige. No prefácio da obra, Demarchi (2015) constatou a sexualidade desse Tupã sem deixar escapar à sua leitura a responsabilidade individual por essa busca implícita na individualidade de cada "cu":

[...] um Tupã *gay* debochado que se manifesta após as petições e invocações do pajé, aparecendo para confirmar a tese de Waldo de que

o cu é, universalmente, o lugar da redenção de todos os homens e mulheres, independentemente de cor, credo, geração, classe social ou sexualidade (DEMARCHI, 2015, p. 7).

E isso está explícito no nome do pajé; afinal – e retornando enfim para a discussão acerca do *a quem* ele se dirige – Kwai (leia-se “cu-aí”) reforça o direcionamento da mensagem a todos aqueles que aí estão e possuem cu. Reside na sexualidade desse Tupã a nova potência alcançada pela poética de Waldo Motta: uma vez que já houve uma religião indígena imaculada pela influência portuguesa-cristã, está posta à prova toda a noção de pecado que pesa sobre a homossexualidade, contribuindo, muito além da suposta profanação do divino, para a legitimação do homoerotismo, seja no âmbito da ficção, seja da realidade empírica.

Igualmente importante é a teorização concernente à frequência com que palavras oxítonas são utilizadas para compor as rimas do poema. Conforme podemos verificar em *Versos, sons e ritmos* (1985), de Norma Goldstein, em redondilhas maiores, a acentuação é bastante variável, exceto pela última tônica coincidir, via de regra, com a sétima sílaba poética (situação que também dialoga com as questões numerológicas de Waldo Motta). Daí que a utilização de palavras de origem tupi-guarani pode ter motivado as oxítonas: de fato, é 76 o número de versos terminados dessa maneira, dos quais ao menos 22 das palavras finais são originárias de matrizes indígenas (ou tentam reproduzi-las, como no caso do nome do pajé Kwai).

Sobre esse assunto, cabe recomendar a leitura da dissertação de mestrado de Fernanda Regina Mistieri, *Acento em línguas tupi-guarani: uma análise comparada* (2013), na qual a pesquisadora responde a “uma ideia generalizada de que o comportamento do sistema de distribuição do acento seja o mesmo em todas as línguas Tupi-Guarani” (MISTIERI, 2013, p. 17). Partindo da constatação de que poucas línguas receberam um estudo detalhado sobre o comportamento do acento, Mistieri faz uma breve apresentação de nove línguas da família Tupi-Guarani (a saber, as línguas Asurini do Xingu, Xetá, Kamaiurá, Avá-Canoeiro,

Guarani Mbya, Araweté, Tapieté, Tupi e Nheengatu), no intento de esclarecer as possíveis semelhanças e diferenças no padrão acentual e verificar se realmente possuem padrões oxítonos. Das línguas apresentadas, exemplificamos com o Mbyá, “uma língua de acento fixo e previsível, por incidir sempre na última sílaba da palavra” (MISTIERI, 2013, p. 83), enquanto o tupi apresenta um comportamento acentual variável:

[...] é uma língua de ritmo iâmbico (. *), visto que a regra geral é a acentuação na última sílaba do radical. Casos de incidência do acento na última sílaba da palavra devido a sufixo tônico só reforçam a tese de que a língua tem preferência pela proeminência final. As aparentes formas trocaicas que surgem em favor das ocorrências de paroxítonas, proparoxítonas e pré-proparoxítonas devido à inserção de sufixos átonos podem ser explicadas pela regra da extrametricidade: essas vogais, sílabas ou morfemas postônicos são desconsiderados por não terem participação no algoritmo de atribuição do acento (p. 95).

A menção a esse trabalho criterioso, apesar de, como afirma a autora, não ser conclusivo, acrescenta à discussão sobre os meios pelos quais Waldo Motta constrói seu esquema rítmico em “Assim disse o trovão” um significativo valor linguístico, impossibilitando a deslegitimação contra a qual sua poesia se manifesta, conscientemente ou não.

“Mar de tanto sangue e fel”

Mar de tanto sangue e fel,
mar amaro, mar cruel,
onde hemos de encontrar
a terra de leite e mel?

Quanto mais os ventos falam
da misteriosa terra,
tanto mais a alma errante
em procurá-la, erra.

Quanto mais perambulamos,
de léu em léu, pela terra,
atrás da terra sem mal,
tanto mais longe iremos
de nosso destino real.
(MOTTA, 2015, p. 18).

Uma vez observada a posição de receptor ocupada pela figura do mar, podemos ouvir os ecos de “Mar português”, de Fernando Pessoa, provocados pelas rimas masculinas e com vogais abertas (em *e* e *a*). Todavia, a grande potência de “Mar de tanto sangue e fel” está na justaposição de suas diferenças: a começar pelo título, que ironicamente substitui o adjetivo pátrio por uma locução adjetiva, fazendo-nos questionar o verdadeiro valor dessas qualidades; ainda mais quando, em ambos os poemas, prevalece a imagem de um mar amargo.

Além disso, o uso de redondilhas maiores confere às palavras o caráter místico tão prezado por Waldo Motta, para quem o número 7 significa a perfeita integração entre os mundos físico e espiritual. Essa característica do poema coaduna-se a sua voz poética, um interlocutor indígena e não um interlocutor português. Ou seja, se a composição amarga do mar aproxima os dois poemas, é a expressão da voz poética de sua relação com ele que traçará a distinção das suas respectivas imagens: enquanto o indígena de Waldo Motta compreende a natureza metafísica de seu receptor, a quem recorre na sua busca pela *terra sem mal*, o português de Fernando Pessoa assume posse sobre essa parte da natureza.

Dessa maneira, heranças da poesia antropofágica modernista e da poesia marginal encontram-se neste poema com o pensamento decolonial: através da manipulação de referências da episteme eurocêntrica (a língua portuguesa, a versificação e até mesmo o poema) utilizadas para a manutenção de um sistema imperialista, Waldo Motta subverte a ordem da conquista através da busca.

Referências:

BARCELLOS, José Carlos. Poéticas do masculino: Olga Savary, Waldo Motta e Paulo Sodré. In: PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 77-86.

CALDEIRA, Rodrigo Leite. Waldo Motta: poesia, crítica e problema. *Contexto*, Vitória, n. 15/16, p. 334-345, 2008/2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6643/4876>>. Acesso em: 12 jun. 2024.

CASTRO, Marihá Barbosa. Leila Mícolis e Waldo Motta: transgressores a seu modo. In: AZEVEDO FILHO, Deneval; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth. (Org.). *Bravos Companheiros e Fantasmas 4: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Edufes, 2011, p. 165-171.

DEMARCHI, Ademir. O caminho da Terra sem mal. In: MOTTA, Waldo. *Terra sem mal*. São Paulo: Patuá, 2015. p. 5-8.

GASPARINI, Fernando. Apontamentos sobre a "Terra sem Mal". *Overmundo*, Rio de Janeiro, 30 jul. 2009. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/apontamentos-sobre-a-terra-sem-mal>>. Acessado em: 23 jan. 2024.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

GOMES, Deny. Prefácio. In: MOTTA, Valdo. *Eis o homem: poemas selecionados (1980-84)* Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida - Universidade Federal do Espírito Santo, 1987. (Coleção Letras Capixabas, v. 30). p. 99-103.

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

MARTINUZZO, Marcel. CéU: o encontro de arte, ciência e religião na poesia quântica de Waldo Motta. In: TRAGINO, Arnon et. al. (Org.) *Bravos companheiros e fantasmas 7: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Campinas: Pontes, 2018. p. 339-358.

MIGNOLO, Walter D. Os esplendores e as misérias da "ciência": colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Cortez, 2004.

MISTIERI, Fernanda Regina. *Acento em línguas tupi-guarani: uma análise comparada*. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2013.

MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evandro (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: Eduff, 1998. p. 11-26.

MOTTA, Valdo. *Pano rasgado*. São Mateus: Edição do autor, 1979.

MOTTA, Valdo. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, Célia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

MOTTA, Waldo. *Transpaixão*. 2ª edição. Vitória: Edufes, 2009.

MOTTA, Waldo. *Terra sem mal*. São Paulo: Patuá, 2015.

MOTTA, Waldo. *Poemas diversos de Waldo Motta*. Disponível em: <<http://waldomotta.blogspot.com/2010/12/poemas-diversos-de-waldo-motta.html>>. Acesso em: 16 maio 2019.

NAVARRO, Eduardo A. A terra sem mal, o paraíso tupi-guarani. *Cultura Vozes*, São Paulo, v. 89, n. 2, p. 61-71, 1995.

NAVARRO, Eduardo A.; FERREIRA, H. P. (Org.). *Poemas: Lírica portuguesa e tupi, de José de Anchieta*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

OLIVEIRA, Jurema de. Valdo Motta: poesia e engajamento. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 4: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Edufes, 2001. p. 123-128.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

SALGUEIRO, Wilberth. 'Retrospectiva', de Waldo Motta. In: _____. *A primazia do poema*. Campinas: Pontes, 2019. p. 234-238.

SANTOS, Ricardo Alves dos. A poética profanada de Waldo Motta. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 13, p. 40-61, jan. 2015. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art3.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2019.

SIMON, Iumna Maria. Sobre a poesia de Valdo Motta. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 172-177, 1997-1998.

SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto: a poesia de Valdo Motta. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 70, p. 209-233, nov. 2004.

RESUMO: Neste artigo, o intuito é investigar, sob a perspectiva da teoria decolonial, as consequências da escolha temática da religiosidade indígena para a elaboração estética e filosófica do livro *Terra sem mal* (2015), de Waldo Motta. Acompanham este comentário as reflexões a respeito da importância do contexto histórico-social para a produção poética do autor e a crítica produzida a seu respeito. A partir da observação da tendência de resgate e reinterpretação da cultura indígena e sua relação com a emergência do revisionismo dos paradigmas epistemológicos, considera-se possível e necessário o exercício de uma crítica decolonial para a devida incorporação de uma poética decolonial.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea – Waldo Motta. *Terra sem mal* – Waldo Motta. Waldo Motta – Decolonialidade. Waldo Motta – Erotismo e sagrado.

ABSTRACT: In this article, the aim is to investigate, from the perspective of decolonial theory, the consequences of the thematic

choice of indigenous religiosity for the aesthetic and philosophical elaboration of the book *Terra sem mal* (2015), by Waldo Motta. Accompanying this commentary are reflections on the importance of the historical-social context for the author's poetic production and the criticism produced regarding it. From the observation of the tendency to rescue and reinterpret indigenous culture and its relationship with the emergence of revisionism of epistemological paradigms, the exercise of a decolonial critique is considered possible and necessary for the proper incorporation of decolonial poetics.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Poetry – Waldo Motta. *Terra sem mal* – Waldo Motta. Waldo Motta – Decoloniality. Waldo Motta – Eroticism and the Sacred.

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

BORDANDO O “BURACO NEGRO”

EMBROIDERING THE “BLACK HOLE”

Fábio Figueiredo Camargo*
Ricardo Alves dos Santos*



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

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

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

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

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

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

ANUNCIAÇÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O “Santo Fiofó” e a “poesia cu”

EXORTAÇÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Serpentes me coroam.

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

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

Imenso é o sofrimento neste círculo de horrores.

(MOTTA, 1996, p. 60).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CÍRCULO DOS HORRORES

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

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

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

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

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

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

NO CU DO MISTÉRIO

“Visita interiore terrae, rectificando
invenies occultum lapidem”

– charadinha alquimista

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Considerações finais

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

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

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

Referências:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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


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

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

O “CU” É SUJO, MAS É DE DEUS:
O SAGRADO E O PROFANO
EM *BUNDO E OUTROS POEMAS*
DE WALDO MOTTA

THE “ASS” IS DIRTY, BUT IT IS GOD’S:
THE SACRED AND THE PROFANE
IN *BUNDO E OUTROS POEMAS*
BY WALDO MOTTA

Rodrigo Brito de Oliveira*

 O paradoxo em torno das noções de sagrado e profano está muito presente na obra de Waldo Motta¹, principalmente quando lemos seus livros mais recentes. Nessas obras, o poeta desenvolve uma relação de aproximação entre o divino e o mundano, ao se utilizar de uma linguagem poética debochada e (homo)erótica. Seu processo criativo é o resultado de inúmeras pesquisas envolvendo textos judaico-cristãos, língua hebraica, passagens bíblicas, Cabala, culturas orientais, numerologia, além, é claro, da poesia e da tradição literária etc.

* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

¹ Waldo Motta é um poeta capixaba, pobre, negro e gay, nascido em 1959 no interior do Espírito Santo, em Coroa da Onça, distrito de São Mateus, Espírito Santo. Seu nome de batismo é Edivaldo Motta e por um tempo utilizou como nome artístico apenas Valdo Motta, sendo que em 2002 trocou o V pelo W por razões numerológicas. Mudou-se para Vitória na década de 80.

Em *Bundo e outros poemas*, dividido em duas partes, *Bundo* e *Waw*, e organizado pelas professoras Iumna Maria Simon e Berta Waldman, ambas da Unicamp, em 1996, pode-se observar que a poesia de Motta surge da tradução ou “transdição”² de passagens bíblicas diretamente do original em hebraico, resignificando-as a ponto de lhes fornecer uma ótica jocosa e ousada. O “cu”³ ocupa o lugar de Deus e vice-versa, determinando uma relação dialética entre o sagrado e o profano, o culto e o chulo, o alto e o baixo. A obscenidade não se torna apenas a válvula de escape para uma poesia fora dos padrões hegemônicos; ela se torna a própria poesia.

De acordo com Reinaldo Santos Neves, no e-book *Mapa da Literatura Brasileira feita no Espírito Santo*, publicado em 2019 pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas na Literatura do Espírito Santo⁴ (Neples), Motta é o “[...] poeta que deixará marcas profundas na literatura do Espírito Santo [...]”. Já foi rotulado como marginal, maldito e lúcido, por conta do estilo de fazer poesia e das temáticas que desenvolve em sua poética. De acordo com Rodrigo Leite Caldeira, em seu estudo “Waldo Motta: poesia, crítica e problema” (2008/2009, p. 334-340), a obra de Motta provoca inquietações nos meios literários em razão da tensão

² Expressão cunhada por Waldo Motta e que, segundo o poeta, consiste em uma “técnica que faz parte do estilo e método de leitura ou interpretação e criação poética, literária e artística, que inventei e chamo de estilo e/ou método apocalíptico, escatológico ou paraclético” (MOTTA, 2015).

³ Utiliza-se a palavra “cu” ao invés de “ânus”, no presente artigo, por três motivos: primeiramente, por se tratar de um dos eixos da poética de Waldo Motta e referido diretamente ou não algumas vezes ao longo de *Bundo e outros poemas* (1996), um dos objetos deste estudo; em segundo lugar, a palavra “cu” agrega mais valores que “ânus” por ser um termo popular como se pode observar nas expressões “pau no cu”, “meu cu”, “vai tomar no cu”, “teu cu!”, “é de cair o cu da bunda”, “ficar com o cu na mão”, “fogo no cu”, “arreprou até os cabelos do cu”, “que tem a ver o cu com as calças?”, “contar com o ovo no cu da galinha”, “até o cu fazer bico”, “enfia no cu essa merda”, “ficar louco do cu”, “olho do cu” etc., encontradas no livro *Cutucando o cu do Cânone: insubmissões teóricas e desobediências epistêmicas* organizado por Iago Nascimento et al e publicado em 2022 pela Editora Devires. Ainda que “cu” e “ânus” representem a mesma coisa, o uso do termo “cu” é mais honesto, afinal, estamos falando de uma parte do corpo humano obscena que a sociedade deseja manter escondida e proibida, enquanto proponho fazer o contrário; em terceiro lugar, o uso do termo neutro “ânus” (exceto as ocorrências dessa expressão presentes na fala de outros estudiosos) em nada contribui ao presente trabalho em que o tempo da inocência foi suspenso.

⁴ Publicação realizada em parceria com Estação Capixaba e Editora Cândida.

causada pelos temas com os quais vem trabalhando. Um exemplo disso é o livro *Bundo e outros poemas* (1996).

Estamos diante de uma obra poética considerada por alguns críticos como legítima, irreverente, genial, fora dos padrões, pois, como declara a professora Iumna Maria Simon em seu ensaio “Revelação e desencanto: a poesia de Waldo Motta” (1999), “a alta voltagem da poesia waldiana foge aos enquadramentos usuais da literatura brasileira”. Percebe-se que *Bundo e outros poemas* (1996) é um livro merecedor do adjetivo “insubmisso”, pois eleva o “cu” à categoria divina, tornando-o objeto de uma experiência mística que conduz ao êxtase. Mais que isso, o “cu” é também o portador de críticas ao presente, pois, aliás, “este é o tempo do julgamento”, como diz Motta em seu texto chamado “Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fudeu”, publicado no livro *Mais poesia hoje*, organizado pela professora Celia Pedrosa e publicado no ano 2000 pela Editora 7 Letras. Nesse texto, Motta nos descreve seu projeto de poesia e suas descobertas por meio de leituras com base na Gnose, um conhecimento esotérico espiritual dos antigos, presente desde os primeiros anos do cristianismo e considerado herético pela Igreja, como a Cabala.

A partir da pesquisa em torno do campo religioso, o poeta capixaba formulará o que o pesquisador Ricardo Alves dos Santos acredita ser uma poética que “[...] se confirma como um exercício que procura o outro para revelar suas descobertas, as quais fundam a doutrina escatológica do poeta: o ‘erotismo sagrado’” (SANTOS 2015, p. 1). No entanto, é preciso esclarecer que Motta não formulou o termo “erotismo sagrado” – que já havia sido elaborado pelo sociólogo francês Georges Bataille, como podemos perceber em seu livro *O erotismo* – mas lhe deu uma nova roupagem. Trata-se, afirma Bataille (1987, p. 13), inicialmente, de uma das formas em que ocorre a substituição do “[...] isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda”, como, por exemplo, a troca da reprodução sexuada (condição que gira em torno do

nascimento e da morte) pelo prazer sexual e o erotismo. Assim, segundo Motta (2000),

[...] religião e sexualidade não polarizam meus temas; nem se pode chamar de sexualidade a modalidade de prazer que os meus poemas celebram. Erotismo seria um termo mais adequado. E como religião e erotismo em minha poesia sejam a mesma coisa, resolvi chamá-lo de erotismo sagrado. Esse erotismo nada tem a ver com as relações sexuais ou com qualquer polarização esquizoide do sexo, pois a diferenciação sexual representa o início de todas as divisões, desigualdades e antagonismos (p. 61)

O mesmo se poderia declarar a respeito do cu, uma das partes mais ordinárias do corpo, cujo deslocamento de sentido dado por Motta tira-a do obscuro sem perder sua essência obscena, tornando-a sagrada e viva. Podemos dizer que é a busca pelo êxtase que une o nojo ao gozo. Em relação ao cu, um não exclui o outro, o que nos repele também pode nos atrair. Em *O ânus solar*, primeiro livro de Bataille, editado em 1931, o sociólogo parte de uma teoria acerca das relações do homem com o sol. Por meio do que lhe causa atração e repulsa, o filósofo francês fala dos seus impulsos diante da morte, do horror, do sexo, dos excrementos, até uma espécie de “deslumbramento solar”, como afirma o tradutor Aníbal Fernandes, na introdução da edição publicada em 2007 pela Assírio & Alvim. O que reforça essa discussão proposta pelo filósofo francês é uma experiência na infância envolvendo a relação conturbada com seu pai. Para Fernandes, a figura paterna no pensamento de Bataille ([1930] 2007), pelo menos no livro *O ânus solar*, representa o sol que ousamos olhar de frente, desafiando-o, similar ao modo como, quando criança, olhamos nosso pai nos olhos, ato que pode significar rebeldia:

O homem vive confinado ao seu círculo – estreito na sua própria dimensão e distraído do universo de planeta e estrelas onde a Terra que o suporta risca o traço de uma imprevisível velocidade. Reduz o céu noturno a um espetáculo de luzes e a sua visão diurna hesita, sem enfrentar esse foco deslumbrante que o ilumina e ele não pensa como estrela, mas força insuportável que o seu olhar evita e só desafia se não medir os riscos de uma cegueira que o conduzirá às trevas (FERNANDES, 2007, p. 15)

A vida humana é um ciclo e vivemos em inúmeros círculos, sejam eles os sociais, intelectuais, políticos, culturais, existenciais etc. O sol, no entanto, representa o círculo em torno do qual tudo gira e o ponto de maior repulsa e atração da humanidade. Segundo Fernandes (2007), Bataille acredita que desafiar o sol, olhando-o, pode representar o risco de ficarmos cegos, de cairmos no abismo das trevas, mas, simbolicamente, significa rebeldia. O verdadeiro perigo é a desobediência, o comportamento violento que, como já vimos, significa um tipo de desregramento. O foco de Bataille ([1930] 2007) é a rebeldia que nos causa o ato de olhar de frente o pai, o sol e, sobretudo, o ânus, elementos que, no estudo desse sociólogo, são análogos.

Ao cair de frente para o sol que ofusca sua visão, após receber uma bofetada de seu pai por desobediência quando criança, Bataille ([1930] 2007) constrói sua análise a partir de suas experiências infantis. Em outro momento, ao se encontrar de barriga contra o colo paterno para receber uma surra, depara-se com outro sol, dessa vez cor-de-rosa: a glândula ou a ponta do falo do pai. É nesse instante de dor que ele percebe o sol na imagem do astro e do homem que o criou. O primeiro o repele, o segundo o agride, no entanto, o que torna essa relação significativa é a desobediência. Do mesmo modo, olhar para o “cu” é um ato de rebeldia, pois significa desafiar uma norma que nos proíbe de vê-lo. Para instituições como a Igreja, por exemplo, o “cu” é uma região vergonhosa e obscena do corpo. Dar luz ao que é obscuro, que está fora de cena, é escancarar uma característica da nossa animalidade que foi execrada e, para a Igreja, voltar-se para essa condição anterior significa afastar-se de Deus, uma forma de heresia, mas, sobretudo, de desobediência. O pai e o sol significam o olho que nos desafia e que ainda assim olhamos deslumbrados, como o fazemos com o “cu”, que também nos olha e devolve o nosso olhar.

De acordo com Bataille (1987), a prática sexual que elege o “cu” como objeto de desejo muitas vezes é encarada como um desvio, mas nada justifica “[...] negar a possibilidade de alcançar por esse método estados de puro êxtase” (p. 160).

No meu artigo, em coautoria com Izabela Leal, “Ali é o fim do mundo e o princípio de tudo’: A Terra Sem Mal na poesia de Waldo Motta”, publicado em 2023 na *Revista Via Atlântica*, afirma-se que essa atração (homo)erótica pelo “cu” configura-se como uma atividade socialmente excluída da vida humana, pautada pelo fato, segundo a matriz religiosa judaico-cristã, de ser uma “prática não procriadora”, voltada exclusivamente para o prazer sensual.

Segundo Bataille (1987, p.72), o erotismo é um fenômeno que “[...] deixa entrever o avesso de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida: no avesso revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente vergonha”. Nesse sentido, percebe-se o “cu” como sinônimo de sujeira, de obscenidade. Tornou-se comum excluir o “cu” de qualquer outra função que não estivesse de acordo com a fisiologia humana como a de excreção. Ademais, o “cu” é um símbolo em constante transformação. Ainda que ele se encontre, anatomicamente falando, fixo em nosso corpo, simbolicamente, o “cu” sofre mudanças e pode ser entendido como a verdade que há em nosso corpo. Com essa afirmação se quer dizer que quem o olha, o vê em toda sua clareza e obscenidade, sem ilusão alguma.

Tudo neste universo, inclusive ele próprio, está em contínuo movimento. No entanto, da mesma maneira que a figura do pai e o brilho do sol são capazes de ofuscar a vista de quem os vê, o terror social construído em torno do “cu”, que o exclui e o torna repulsivo, não o deixa menos atrativo e fascinante. O “cu” é considerado a região mais suja do corpo humano, pois lida diretamente com os excrementos, por isso torna-se algo perverso quando associado ao sexo, e nocivo por estar relacionado à fecalidade, à merda. Talvez isso se dê por estar normalmente escondido:

O ânus humano está profundamente retirado no interior das carnes, na fenda das nádegas, e só é saliente na posição agachada e de excreção. Nas condições normais todo o potencial de desenvolvimento, todas as possibilidades de libertação de energia só encontraram via aberta para as regiões superiores, vizinhas do orifício bucal, para a garganta, o cérebro e os olhos (BATAILLE, 2007, p. 61).

Se há uma parte divina ou sagrada no corpo, ela se encontra relacionada, de acordo com a norma, apenas aos órgãos localizados no topo da nossa cabeça, considerados elevados por estarem mais próximos de Deus, identificados com o céu ou o sol.

Desprezado por representar a perversão humana ou sua animalidade, o “cu”, na poesia waldiana, é tanto erótico quanto sagrado ou, se levarmos em consideração o pensamento de Bataille (1987), é erótico porque é sagrado. Isso ainda é considerado polêmico, pois como o sagrado pode estar associado ao profano, se eles representam dois extremos? A questão, porém, é que esse maniqueísmo todo, essa dualidade céu-inferno pertence a um raciocínio judaico-cristão que busca negar essa relação. O divino e o mundano sempre mantiveram estreitos laços entre si, pois, segundo Bataille (1987, p. 17), “tudo nos leva a crer que, essencialmente, o sagrado dos sacrifícios primitivos é análogo ao divino das religiões atuais”.

Se o erotismo é sagrado, poderíamos afirmar que o “cu” é divino. A violência está no desregramento de Motta ao ressignificar o símbolo do “cu”, tornando-o elevado, quando a norma já o tinha rebaixado. O campo da repugnância e da náusea é em seu conjunto uma consequência desses ensinamentos” (BATAILLE, 1987, p. 39), sem esquecer que o medo e a violência também podem ser ensinados de forma religiosa.

Outro aspecto interessante é a presença de expressões religiosas na poética de Waldo, semelhante ao que se encontra em muitas passagens bíblicas ou canções de louvor (juízo, paraíso, senhor, igreja, vida eterna etc.). Esse é um dado importante. O próprio autor de *Bundo e outros poemas* (1996) afirma que seu livro foi “[...] deliberadamente inspirado no livro dos ‘inspirados’ [...]” (MOTTA, 1996, [s. p.]), a Bíblia. Há também alusões à mão e a dedos que se voltam para Deus e o uso de nomes para se referir à ideia de elevado, isto é, sagrado (montes,

rochedo, colinas etc.). As formas de seu poema possuem “[...] feições de cantochão e ladainha, as nuances pregacionais e os ecos do ramerrão [...] rituais e liturgias mesmerizantes dos cultos religiosos” (MOTTA, 1996, [s. p.]), porém na forma de paródia. Ainda assim, Motta esclarece que “nem só de inspiração bíblica se nutre minha poética”.

Isso nos mostra uma poesia marcada, principalmente, pelo sincretismo religioso, fenômeno em que se observa o cruzamento entre diferentes tradições religiosas, formando uma só crença. Se religião significa “religar”⁵, Motta é o filho pródigo que torna à casa da qual saiu para sua viagem de autoconhecimento, religando-se a ela. Se Jesus já havia dito que na casa de seu pai, Deus, há muitas moradas, podemos concluir – pois imagino que isso tenha sido um dos elementos bíblicos que despertaram o poeta capixaba para o “erotismo sagrado” – que uma delas é o interior do corpo, o “cu” (porém que segue a portas fechadas), esse órgão que permanece invisibilizado. Motta segue a se religar com aquilo que lhe foi negado e se torna, por meio de sua obra poética, um agente de transformação da realidade.

Podemos, assim, enxergar na religião poética waldiana uma ruptura com o mundo tradicional, que o exclui socialmente, assim como rejeita partes do corpo tidas como baixas, sujas, proibidas. Esse rompimento se dá também de diversas maneiras, como a substituição da rigidez formal por um estilo mais simples de ritmo, aliterações ou consonâncias. Em uma entrevista concedida por Simon à

⁵ Quanto a esse significado, não há um consenso. Isso fica evidente ao considerarmos outra possibilidade de sentido do substantivo “religião” relacionado ao verbo *relegere*, “reler, retomar, visitar algo que fora descartado”, etimologia defendida pelo latino Cícero. No entanto, segundo o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2001), outros autores, como Lactâncio e Sêrvio, associavam o termo *religi-* à palavra *religare* cujo sentido nos é sabido. Fecho esta nota com as palavras de Cristiane de Azevedo: “Agora só faltava ao termo uma origem etimológica própria, diferente daquela *religio-relegere* que dizia respeito à prática considerada pagã [...]”, trecho do artigo “A procura do conceito de *religio*: entre o *relegere* e o *religare*” (AZEVEDO, 2010, p. 90) em que busca refletir acerca da formação do conceito de *religio* no ocidente e investigar as etimologias de Cícero e Lactâncio.

Revista USP em 1997/1998, questionada sobre a razão do seu interesse pela poesia de Motta, especialmente em *Bundo*, ela responde:

A começar pela riqueza e variedade formais, raras hoje em dia, que revelam uma capacidade poderosa de incluir mundos e experiências as mais particulares, desde a gíria até referências míticas, religiosas e sexuais, ampliando a experiência existencial de um escritor que procurou entender sua homossexualidade por vias inusuais [...] *Bundo* é uma síntese desse aprendizado e do diálogo com as principais tendências contemporâneas da poesia brasileira, uma síntese que é capaz de se apropriar dos inúmeros procedimentos disponíveis, e mesmo de suas limitações, dando-lhes uma pertinência artística poucas vezes conseguida pela produção poética mais recente (SIMON, 1997-1998, p. 174)

Consoante Santos (2011, p. 59), “os versos de Waldo ateiam ‘fogo’ nas práticas das ideologias dominantes e colaboram para manter vivas e resistentes as vozes dos indivíduos contrários aos fantasmas que ainda dividem e qualificam os homens em brancos, negros, gays, mulheres”. Não se trata de por o dedo na ferida, mas de cutucar o “cu” da tradição, subvertendo-a, libertando-a dos muitos preconceitos que a cercam. A veia que nutre sua poesia ainda é a marginal, porém se revela mais engajada e simbólica. Motta abandona o contexto sentimental e panfletário para abraçar um êxtase físico e espiritual, além de assumir críticas às hegemonias que não o representam.

Desse modo, Motta estabelece uma relação dialética entre o sagrado e o profano, transformando-os em um mecanismo do desbunde, uma poesia que responde por si, quase que autossuficiente. A poética waldiana é uma festa em que o deboche se torna um rito sagrado. E tudo serve de oferenda nesse ritual festivo em que o poeta capixaba é o sacerdote de uma poesia divinamente transgressiva, mas que não se limita apenas às religiões de caráter ocidental, indo beber até mesmo no oriente, se preciso for.

Isso é algo, inclusive, que faz parte da jornada espiritual que este autodidata se propõe, ao ler e meditar acerca da “[...] plenipotenciária energia kundalini [...]” (MOTTA, 2000, p. 111), ao saber que “[...] o conhecimento, em contexto bíblico,

tem conotações eróticas, sensoriais” (p. 111), ao obter certas “[...] noções de língua hebraica e de numerologia, outras de Cabala e de mitologia, além do constante estudo dos símbolos [...]” (p. 111). Trata-se de uma busca do êxtase espiritual e carnal, pois, como afirma Bataille (1987, p. 45), “a festa é por excelência o tempo sagrado”, caso possamos compreendê-la enquanto parte de um ritual, como a representação do sangue divino de Jesus Cristo realizado no ritual cristão da comunhão.

Em resumo, é preciso perceber que a ausência do pecado torna irrelevante a existência de Deus, pois, geralmente, o acesso ao divino passa pelo mundano. Assim, Motta propõe realizar um ritual em que o “erotismo sagrado” soa como uma festa santa, em que as oblações se unem à festa (à música e à dança). O poeta se torna um guia para a humanidade desfrutar dos prazeres sagrados-carnais que se encontram nas entranhas do corpo, ou como afirma Berçaco (2008, p. 60):

O poeta, o eu-lírico, alerta e conclama todos os homens para sua doutrina, atribuindo a sua fala um rito de salvação, por isso messiânico. O que há de contrassenso e de novidade nesta acepção poética é que a poesia-doutrinária de Motta estiliza os espelhos das semelhanças religiosas, já que inaugura, ou propõe, um olhar muito diverso do que a maioria das religiões orienta.

A libertação talvez seja fruto dessa jornada de autoconhecimento, de transcendência, mas é preciso destacar o que precisa ser combatido para que essa transformação do espírito e do corpo ocorra. De acordo com Santos (2015, p. 3),

[...] a escrita waldiana enfatiza um sujeito que a partir de um projeto literário particular não se esquece das lutas pessoais travadas com o pouco oferecido pela vida marginalizada e excluída. A questão cultural desenvolvida e articulada nos versos de Motta deseja uma integração com o outro que se cala diante da problemática homossexual notada na obra *Bundo e outros poemas*.

O que se deve levar em consideração é que o erotismo sagrado de Motta vai além de suas pesquisas, espraiando-se, principalmente, em suas experiências

marcadas por questões culturais, como pelo fato de ser um escritor capixaba, pobre, gay e negro, em um país que em sua maioria menospreza pessoas LGBTQIAPN+, pretas e pobres, subalternizando-as, e que busca higienizar e negar seus corpos por não caberem dentro do padrão patriarcal. A voz de Motta é a dos humilhados, algo que nos faz lembrar da frase “os humilhados serão exaltados”, uma versão que se popularizou em referência à passagem bíblica em Lucas 14:11: “[...] e o que a si mesmo se exaltar será humilhado; e o que a si mesmo se humilhar será exaltado”.

Isso nos leva a indagar a respeito do que Motta exalta e rebaixa em sua poesia. Pensamos como início de resposta para este questionamento em um dos elementos mais sensíveis da e presentes na poesia waldiana, o símbolo do “cu”, elevado à categoria divina, colocado no Alto (a inicial maiúscula é proposital para indicar que se trata do sagrado) – assim, nasce um novo Deus. Se em Mateus 6:24 está escrito que “ninguém pode servir a dois senhores; pois odiará um e amará o outro, ou se dedicará a um e desprezará o outro”, Motta serve a um Deus sagrado e erótico ao mesmo tempo. A pesquisadora Eliane Robert Moraes, no artigo “Topografia do Risco: o erotismo literário no Brasil Contemporâneo”, publicado na *Revista Pagu* em 2008, afirma:

Valendo-se dessas reviravoltas, o poeta termina por criar uma epifania às avessas, que jamais cede às abstrações elevadas. Ao contrário, sua doutrina não só se concentra no baixo, fazendo da região anal o epicentro de todos os fenômenos sagrados, como insiste em rebaixar precisamente aquilo que é mais elevado (p. 410)

Essa aproximação entre Deus e o “cu”, e vice-versa, é o que torna possível o erotismo místico de Motta. Sagrado e profano, ainda que suas contradições sejam marcantes, são pontos equidistantes que na obra waldiana se equalizam. Em razão disso, “cu” e Deus se confundem. Por isso é preciso compreender que essa relação não é maniqueísta. Muito pelo contrário, trata-se de estabelecer uma relação de movimento, de fluxo contínuo entre sagrado e profano, entre Deus e o “cu”, mesmo que sejam princípios contraditórios devido às convenções culturais que estabeleceram valores diferentes para o sagrado e o profano.

Em termos mais simples, Motta estabelece uma aproximação entre o culto e o chulo, uma identificação entre os dois extremos, uma sagrada e escatológica aliança. Perceba: aliança é um tipo de anel, um círculo, um dos sinônimos mais comuns associados ao “cu”, que também se apresenta na forma de uma circunferência. Do mesmo modo, a aliança representa o compromisso, o pacto divino entre Deus e o ser humano ou, como Santos (2015, p. 11) declara, “O ânus é o símbolo da renovação e da aliança, é por este anel que a criatura se encontra com o Senhor”. Essa relação entre Deus e “cu” já tinha sido estabelecida anos antes por Motta (2000, p. 70) e foi posteriormente comentada por Trevisan (2018, p. 259):

Tratava-se, não por acaso, de inventar uma poesia terminal, relacionada com as entranhas e o cóccix – ou região anal, por ele considerada epicentro de todos os fenômenos sagrados e pedra fundamental de nosso corpo. [...] Valdo Motta buscava o ideal de uma poesia apocalíptica e escatológica – no sentido tanto de fim de ciclo histórico quanto de ligação à fecalidade.

Outro símbolo que podemos destacar aqui é o arco-íris. Um fenômeno climático cuja imagem é um arco, um semicírculo, que ostenta sete cores. Em Gênesis 9:16 está escrito que “toda vez que o arco-íris estiver nas nuvens, olharei para ele e me lembrarei da aliança eterna entre Deus e todos os seres vivos de todas as espécies que vivem na terra”. Não se fala nessa passagem de um fenômeno natural, mas de um acontecimento sagrado, símbolo místico para muitas culturas. Já foi cientificamente comprovado que o formato do semicírculo do arco-íris é uma ilusão de ótica provocada pela curvatura da Terra quando seu espectador o vê da superfície, ou seja, de baixo. A palavra aliança representa uma espécie de compromisso, mas também simboliza um objeto, o anel. O pesquisador José Carlos Barcelos, em seu artigo “Poéticas do Masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodrê” (2000, p. 77), declara que

O sagrado em Valdo Motta deita raízes em estratos culturais muito antigos, anteriores à fixação dos atuais textos bíblicos canônicos. A poesia que nos propõe é um escavar de significados, que visa a trazer

à luz sentidos soterrados por séculos de sucessivas leituras “espiritualizantes”. Assim, vêm à tona os substratos eróticos de inúmeras passagens das escrituras judaico-cristãs, numa exegese cujo ecletismo e artificialismo não chegam a comprometer — antes, realçam — o universo poético que se está construindo.

Quanto a essa referência a alguns símbolos judaico-cristãos na poesia waldiana, logo se percebe que há um fundo de verdade nisso, o que reforça algumas relações da poética (homo)erótica de Motta com os elementos sagrados de outras religiões como, por exemplo, o *kundalini*. Trata-se de uma energia adormecida no corpo cuja dimensão não pode ser mensurada, mas que é capaz de nutri-lo. Está localizada na base da coluna vertebral, no *chakra muladhara*. O psicólogo Eduardo Francisco Jaques Neto, no artigo “Orgasmo e transcendência: uma análise do fenômeno *kundalini* à luz da psicologia corporal”, publicado em 2023, alega que a crença nessa energia kundalínica pode ser observada em muitas civilizações antigas.

Apesar de sua capacidade bioenergética ter se tornado significativa diante de questões psíquicas, Jaques Neto (2023) acredita que essa energia é vista com desprezo pela ciência, o que ele julga como uma deficiência humana. O *kundalini* representa muito mais do que o aumento da energia vital, sendo capaz de afetar, de forma positiva, o modo como percebemos o mundo e a vida. Se Motta leva o autoconhecimento tão a sério, isto representa algo que jamais passaria despercebido por ele. Todavia, como a energia *kundalini* se relaciona com o “cu” e com a figura do arco-íris, da aliança, do anel, entre outros? Basta considerarmos que a expressão *kundalini* vem do antigo sânscrito e simboliza uma “serpente *enroscada* em três *círculos* e meio” (fonte? grifos nossos). Essas palavras grifadas, o adjetivo “enroscada” (derivado do substantivo feminino “rosca”) e o substantivo “círculo”, nos levam à forma elíptica do “cu”, região localizada na base da coluna e fonte de energia kundalínica.

Essa imagem de uma serpente em formato circular é muito semelhante à que podemos observar na figura do *ouroboros* (do grego *ourá*, “cauda”, mas boros,

“aquele que come”), uma criatura mitológica representada por um círculo em que uma cobra come a própria cauda. Considerado também como um símbolo maçônico, o *ouroboros* possui diversos significados como o ciclo da vida, tempo, infinito, criação, destruição, renovação, sabedoria, amor etc. O outro lado da moeda seria *Quetzalcoatl*, o deus da criação que os astecas acreditavam ser o sol, cuja imagem é a de uma serpente emplumada. O astro-rei é a estrela que se encontra no centro de nosso sistema solar, assim como o “cu” está centralizado em nosso corpo. Isso nos leva a crer que o “cu” também possui a capacidade de criar, destruir e renovar.

Tão importante quanto o *kundalini*, imagina-se, seja a glândula pineal, considerada por Bataille (2007 [1930]) como um terceiro olho, localizada próxima do centro encefálico e que brota do topo da calota craniana. Essa parte importante da anatomia humana é definida de várias maneiras por diferentes linhas de pensamento. Para a biologia, a glândula pineal (conhecida assim por seu formato oval semelhante a uma pinha), ou epífise, é responsável pela produção da melatonina, cuja função está relacionada aos ciclos reprodutivos e à percepção do tempo ou “relógio biológico”, característica que, para Bataille (2007 [1930]), é insignificante e secundária nos demais animais vertebrados. No ser humano, essa glândula proporciona o crescimento, regula o sono e produz a serotonina, hormônio neurotransmissor que faz parte de todos os nossos processos comportamentais e é produzido na ausência de luz. Talvez, por isso, o sono seja visto por muitos especialistas como um estado fisiológico saudável e de grande importância para a humanidade. A serotonina também é vulgarmente considerada como o “hormônio da felicidade” por nos proporcionar a sensação de bem-estar e prazer.

Em algumas tradições esotéricas, filosóficas e espirituais, entretanto, o propósito fisiológico da glândula pineal é delineado pelo conhecimento dos antigos. O “terceiro olho” ou “olho da mente” está relacionado à percepção extrassensorial, centro de intuição e conexão espiritual. Tais aspectos também incluem que essa

glândula ou olho está associado ao *Sahasrara* ou sétimo chakra do corpo humano que tem relação direta com a consciência. O *kundalini* e o “olho pineal” formam uma unidade em que ambos têm seus papéis, mas juntos representam muito mais que separados. Semelhante ao olho pineal, o “cu” vê o mundo por outra perspectiva, talvez até mais esclarecedora. Essa relação nos sinaliza para a expressão “olho do cu”, usada muitas vezes como um palavrão, por exemplo, em “vai tomar no olho do cu”.

Se alguém colocou uma pedra no tema anal, Motta é aquele que subverte a pedra, o pensamento hegemônico acerca do “cu”, parte do corpo que, inclusive, desperta-nos nojo e gozo. O “cu” se torna um fenômeno, cuja repulsa e atração relaciona-se ao sol, por ser esse o astro capaz de nos repelir quando o olhamos de frente, mas que continuamos insistentemente a olhar, pelo menos é desta forma que Bataille (2007 [1930]) busca pensá-lo. Essa razão de que nos fala o sociólogo demonstra que, ao voltarmos nossa atenção para o céu, ao desconhecido que insistentemente buscamos entender e desvendar, nossa curiosidade aumenta e passamos a nos interessar mais ainda pelo obscuro, sempre com o interesse de explicá-lo, esclarecê-lo. O “cu” humano, diferente do dos macacos, encontra-se escondido pelas nádegas. Ao longo da história universal, o homem se permitiu vasculhar os céus, a terra e o seu próprio corpo na busca de revelar os mistérios que escondem, e assim o faz até hoje, movido pelo repulsivo e pelo fascínio.

A vontade humana, geralmente, busca dar equilíbrio a tudo que acredite estar fora do lugar. O “olho pineal”, portanto, virtual, e o olho do “cu” formam um todo desequilibrado na percepção humana. Trata-se de uma forma de fazer com que o ser humano se reintegre à natureza, noção da qual se afastou ao se considerar à parte. Com isso, passa a desconsiderar até o caráter sagrado inerente a ela, tomando-a apenas como coisa comum, um mero recurso para sua subsistência.

É nesse instante que voltamos novamente os olhos para a poética de Motta e a noção de “erotismo sagrado”, observado em *Bundo e outros poemas* (1996), para afirmar que sua obra está relacionada à desobediência e ao desequilíbrio do mundo humano. O que Motta faz em sua poesia não é diferente da busca pelo realinhamento dos chakras: pois embaixo está o “cu” (o *kundalini* ou primeiro chakra), e na cabeça, o olho pineal (sétimo chakra), movimento de mão dupla em que as energias vitais estão em fluxo e se repartem pelo corpo.

Nossas especulações simbólicas, ao que parece, nos aproximam da forma fundamental do círculo que, apesar de possuir inúmeras representações e significados, é considerado parte da geometria sagrada. Este saber matemático, filosófico, holístico, enfim, envolve o reconhecimento de padrões geométricos, frequências, proporções e leis observados no universo, encontrados em diversas formas de vida, fenômenos cósmicos, místicos, e em algumas expressões artísticas como a arquitetura e a música.

De acordo com o *Diccionario de los símbolos* (1986), organizado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant publicado em Barcelona, o círculo, entre muitos outros sentidos, “[...] Pode simbolizar a divindade considerada, não só na sua imutabilidade, mas também na sua bondade difusa como origem, subsistência e consumação de todas as coisas; A tradição cristã dirá: como > alfa e > ômega”⁶ (tradução minha) (p. 301), isto é, o princípio e o fim. Chevalier acredita que o símbolo do círculo representa o céu e seus astros, como o sol; o movimento circular da órbita dos planetas; além de representar o sagrado nas religiões. No corpo, os orifícios são circulares: a boca, vias aéreas, o canal auditivo, a cavidade ocular, o “cu”, o umbigo e todos os poros da pele. Do mesmo modo, estamos cercados de padrões circulares, considerados pelos matemáticos da geometria sagrada como provas incontestáveis da existência física de Deus. Com a poesia

⁶ Trecho original: “[...] puede simbolizar la divinidad considerada, no solamente em su inmutabilidad, sino También em su bondad difusiva como origen, subsistencia y consumación de todas las cosas; la tradición cristiana dirá: como > alfa y > omega”

waldiana, o “cu” não se torna Deus, mas se nos levarmos pela ideia de uma geometria divina voltada para o “erotismo sagrado” de Motta, o “cu” (o alfa e o ômega) sempre foi Deus ou parte dele.

Bem se vê que nos estímulos provocados pelo despertar da energia *kundalini*, o gozo atinge efeitos tanto físicos quanto extracorpóreos, tornando-se uma experiência entre o corpo e o espírito, entre terra e céu, baixo e alto. Tal alegação nos permite supor que essa energia se torna uma espécie de aproximação como a que Motta estabelece ao criar a comunicação simbólica entre o sagrado e o erótico em sua poesia.

Não estamos diante de um poeta que um dia resolveu que faria uma poesia apenas com o intuito de chocar. Se menosprezar o que é considerado baixo e feio fosse um ato moral a ser praticado por todos, pelo bem da nação ou da família, deveríamos então combater, por exemplo, o mercado pornográfico, ou nem precisaríamos ir tão longe, bastaria considerar a língua falada, carregada de palavrões, termos chulos e grosserias. Esse também é um questionamento de Simon (1997-1998) que indaga, de forma irônica, se por conta dessa preferência escatológica de Motta pelo coloquialismo deveríamos combatê-lo: “Seria mais “poético” recalá-lo?” e diz mais:

Na poesia de *Bundo* o registro escatológico, o calão, a impostação execratória, estão a serviço de uma reflexão maior que usa esses elementos como apoio e contraste, por sua violência e dissonância. As obscenidades contrapostas a simbologias sagradas criam dissonâncias sérias ou jocosas, de alto rendimento poético. O que a meu ver deve ser interpretado não apenas como uma experiência interior e mística, ou um tratado de homossexualismo, mas como uma dramatização poética da experiência física da exclusão social e da discriminação sexual, em que o corpo é testemunho da violência, do sofrimento, do prazer e também é fonte de alguma transcendência. [...] A força da dicção escatológica dessa poesia certamente desconcerta o leitor, menos pelo lado da iconoclastia do sagrado do que por criticar a sociedade contemporânea aproveitando elementos do esoterismo, das exegeses bíblicas, da mitologia clássica, da religiosidade afro-brasileira etc. (SIMON, 1997-1998, p. 174).

Já Berçaco (2008) concorda com o questionamento de Simon (1997-1998), porém com outras ressalvas que valem a pena ser notadas:

O banquete homoerótico como ceia divina, como senha para a morada do senhor, como meio para a busca da continuidade perdida, é uma imagem bastante forte para os leitores mal-acostumados com a “poesia arroz com feijão”, parnasiana ou não, concepção e prática que ainda alimentam nossas leituras contemporâneas; seja nas escolas didaticamente corretas ou nas rodas agourentas das academias, nos recitais de fim de semana, na livraria “sei lá o quê”, nas bienais e saraus aburguesados (BERÇACO, 2008, p. 58).

O que Berçaco (2008) quer dizer, de um modo menos formal que Simon, é que a poesia do poeta capixaba é culta e chula, indigesta, que não foi feita para agradar a sociedade conservadora, mas, sim, para deliciar aqueles que buscam uma experiência poética revolucionária. Isto é, a poesia waldiana, mesmo contemplada por estudos e vários pontos de vista, requer um olhar para além do cânone, dos modismos, da decência, da docilidade, da ingenuidade.

Esse símbolo anal atravessa a primeira parte de *Bundo e outros poemas*, como podemos observar no micropoema “NO CU/ DE EXU/ A LUZ” (MOTTA, 1996, p. 69); nesse há uma referência a Exu, divindade africana, o que nos faz perceber que as pesquisas do poeta não se fixaram nos textos bíblicos. Em outras palavras, *Bundo* é uma obra composta de muitas texturas, camadas que formam um todo, incluindo os contrastes entre si. De maneira alguma, Motta procura aparar essas divergências entre as muitas referências que constroem sua poética erótico-sagrada. Pelo contrário, essa seria uma das forças de sua poesia. Faz-se necessário citar o parágrafo que abre o prefácio “Da lira abdominal”, escrita por Moraes para a *Antologia da poesia erótica*, publicada em 2015, que diz:

São misteriosos os laços que unem a poesia ao erotismo. Misteriosos e duradouros, já que o despertar da lira de Eros parece coincidir com a própria origem das línguas e, desde sempre, seus ecos vibram intensidade por toda parte. Não admira, pois, que a escrita erótica tenha sido praticada por tantos poetas e que muitos deles tenham interrogado tais segredos para melhor conhecer o pacto entre a carne e a letra. As respostas que nos legaram repercutem, de forma notável, umas nas outras, como que reafirmando as fundações de um saber antigo (p. 18).

Se a poesia e o erotismo possuem laços antigos e misteriosos, não se pode excluir o sagrado dessa relação, algo que será visto com mais detalhes a seguir.

Podemos começar a análise desse micropoema realizando algumas considerações a respeito de Exu. Trata-se de uma das principais divindades do iorubá e do jeje⁷, compondo o panteão africano. É conhecido por outros nomes como Esu, Eshu, Bará, Ibarabo, Akésan, Yangí, Legbá e Ònan, e representa a comunicação, a paciência, a ordem, a disciplina e a sexualidade, por possuir um forte domínio sobre o sexo, a magia, a união, o poder e o fogo da transformação. Fernando Luís de Moraes e Cláudia Maria Ceneviva Nigro, no artigo “O desejo de (des)habitar o outro: o corpo *quare* na (po)ética de Waldo Motta”, publicado em 2020, declaram que

[Exu] É, aliás, reputado como a divindade mais humana dentre os outros orixás. Um ponto digno de atenção é o fato de que, diferentemente do que ocorre em religiões monoteístas, as divindades africanas não são caracterizadas dentro de um plano maniqueísta, isto é, não são catalogadas como boas ou más. Talvez, seja essa uma das razões pelas quais existam diversas confusões e conceitos controversos quanto às origens e atuação de Exu. Um dos equívocos mais corriqueiros é associar a figura desse orixá à do diabo cristão. Nesse quadro imaginário perverso e fomentador de estereótipos, ele é tratado como um deus replicador da maldade e da atrocidade, semeador da discórdia humana (p. 196).

Vale ressaltar que Exu é o orixá da comunicação, intercessor entre o plano terrestre e o espiritual, e por isso nos faz pensar em Motta como um tipo de mensageiro entre o sagrado e o profano. O poeta capixaba torna-se o elo entre elementos contrários e sua poesia é a religião que permite com que isso aconteça. Para Berçaco (2008, p. 104), “[...] entre o homem e Deus está a crença, a religião, entre o texto e o homem está a poesia”. Tanto o “cu” está em Deus quanto Deus está no “cu”. Conforme Moraes e Nigro (2020, p. 196), Motta segue “[...] numa via crucis do corpo, parte-se do escatológico, do baixo-corporal, rumo

⁷ Antigos povos africanos que figuraram entre as primeiras civilizações como os Egípcios, Hebreus, Persas, Celtas e Gregos, por exemplo

ao divino, ao sagrado – é, afinal, no corpo (negro) de Exu que a luz se torna presente”. Percebe-se, nesse poema, apesar de sua estrutura tão pequena, um propósito grandioso, afinal, “EXU” não está nem no início, nem no fim do micropoema, mas no meio. De outro modo, essa divindade também é a junção entre “CU” e “LUZ”, entre o mundano e o divino.

Se para chegar ao paraíso localizado entre o plano terrestre e o divino é preciso adentrar o “cu”, o sexo enquanto ato é parte do dogma waldiano, ou antes, é um dos rituais do caminho místico, o êxtase como sentimento elevadamente divino, algo que é preciso fazer para se atingir a casa do Senhor. Outro ponto intrigante é a presença da vogal /U/ nas três palavras desse pequeno poema: “CU”, “EXU” e “LUZ”. É como se essa relação entre o profano e o sagrado, se é que podemos investir nessa ideia, fosse Universal, como se a luz se espalhasse por todo o poema passando do “CU” para o “EXU” e chegando ao último verso como uma presença latente, capaz de perdurar.

Entretanto, essa questão não é capaz de esclarecer a razão quanto ao uso da vogal /U/ nas três palavras que compõem o poema, o que faz com que busquemos outra explicação como o uso da assonância, figura de linguagem de som ou de harmonia que consiste na repetição de vogais. Vejamos, assim, um pouco a respeito da “Teoria de Grammont” descrita por Antonio Candido, no livro *O estudo analítico do poema*, como “[...] a existência de uma correspondência entre a sonoridade e o sentimento [...]” (2006, p. 49).

De acordo com Candido, Grammont afirma que a poesia se assemelha à música quando apresenta elementos sonoros marcados pelas vogais que funcionam como notas musicais. Ao ouvi-las, o ser humano as traduz, levando em consideração as impressões dos outros sentidos. Nesse caso, além da assonância, também se estuda a aliteração, figura de linguagem para repetição de fonemas, como característica dessa musicalidade na poesia. Para o poema waldiano em análise, entretanto, daremos atenção somente à repetição de vogais como

princípio de sonoridade. De acordo com Candido (2006, p. 54), a relação de sonoridade e sentimento dada pela combinação de sons vocálicos pode ser observada da seguinte maneira:

Agudas: dor, desespero, alegria, cólera, ironia e desprezo ácido, troça;

 2. Claras: leveza, doçura; 3. Brilhantes: barulhos rumorosos; 4.

 Sombrias: barulhos surdos, raiva, peso, gravidade, idéias (*sic*)

 sombrias; 5. Nasais: repetem os efeitos das básicas, modificando-as.

Apesar de Candido (2006) reproduzir os exemplos de Grammont que estão no francês, sem fornecer exemplos da sonoridade das vogais na língua portuguesa, acredita-se que /U/ é uma vogal sombria. Pode-se supor que as vogais “agudas” são /I/, as “claras” são /A/, /É/ e /Ó/ e as “sombrias” são /Ô/ e /U/. Provavelmente tenhamos encontrado uma interpretação para o uso da vogal /U/ por Motta em seu poema⁸.

Para efeito de maior esclarecimento, segundo Donizeth Aparecido dos Santos, no artigo “A expressividade dos fonemas da língua portuguesa”, a vogal /U/, a mais fechada do sistema fonológico, sugere muitas ideias como as de escuridão, tristeza, sujeira e morte. Pode-se dizer que o som dessa última vogal lembra algo obscuro, oculto, e ruídos surdos como o “murmúrio”. As palavras “EXU” e “CU” carregam essa expressividade de algo oculto, mas creio que a segunda possua o maior peso por estar diretamente ligada ao estado de sujeira e escuridão. É provável que o sentido de morte para a vogal /U/ em “CU” seja verdadeiro por sua relação com a escatologia, o apocalipse, a finalidade das coisas, a merda,

⁸ Nilce Sant’Anna Martins no livro *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*, a vogal /A/ é uma das mais expressivas e sonora do sistema fonológico, associada a ideia de claridade e a sentimentos de caráter altivo como a alegria. A vogal /E/, aponta Martins (1997) é fechada e discreta, aludindo a um sentimento de fechamento, escuridão ou pavor, e a /É/ é mais estridente; de sentimento mais claro. A vogal /I/, para Donizeth Aparecido dos Santos no artigo “A expressividade dos fonemas da língua portuguesa”, é a mais explorada estilisticamente; seu som estridente lembra o som do “grito”, do “apito”, é frio e penetrante. As vogais /O/, fechada, e /Ó/, aberta, são donas de um som grave e surdo, cujo sentimento despertado, comenta Silvério Bueno em *Estilística brasileira*, “[...] o indica opulência, grandeza, majestade, mas também calor, mormaço”.

mas o sentimento de tristeza é pouco possível. De todo modo, o “cu” pertence ao oculto, pois, anatomicamente falando, está recolhido no interior dos glúteos.

Em relação à expressão “EXU”, o sentimento de obscuridade diz respeito ao fato de ser uma divindade pertencente ao Banto, religião de matriz africana, marginalizada e negada pela maioria cristã no Brasil. Exu quase sempre é, erroneamente, associado ao diabo. No entanto, o que nos intriga é a expressão “LUZ”, que também possui a vogal /U/ em si, e pode significar uma aproximação da luz com as trevas, percepção que resgata outras dialéticas como sagrado e profano, “Cu” e Deus, alto e baixo etc. Acerca do poema em questão, Moraes (2008, p. 409) declara que

A inversão da simbologia mística, tal como propõe o autor de *Bundo* (1996), sugere uma inusitada identificação entre o ânus e Deus – ou seus correlatos, como Exu e outras divindades das religiões afro-brasileiras –, supondo uma erótica de veio espiritual cuja maior particularidade está em sacralizar a experiência carnal da homossexualidade. De fato, a poesia a um só tempo apocalíptica e pornográfica de Motta não hesita em se apropriar da Bíblia e de outros textos sagrados para corroborar sua doutrina da gnose anal.

Sacraliza-se o carnal; é possível que esse seja um dos movimentos acionados pela poética waldiana, como podemos perceber no poema em análise que pode nos dizer muito mais. A luz que está no fim do túnel é levada ao fim do poema, como se para enxergá-la fosse preciso entrar pelo “cu”, atingir Exu (Deus) e se deixar iluminar. Moraes e Nigro (2020, p. 197) afirmam que, no micropoema supracitado, Motta ao “instalar a luz” “No cu / de Exu” sugere não só a profanação da divindade, mas também do local intocável e sustentador da masculinidade heterossexual” (MORAIS; NIGRO, 2020, p. 197). É preciso levar ao fim este mundo que está acabando, com o propósito de colher o novo, aquele que será marcado pela justiça, pela paz e pela alegria.

Bundo e outros poemas (1996) se tornou mais que uma obra: um símbolo. Todo livro termina, mas a obra permanece e, às vezes, torna-se algo muito maior. No decorrer deste estudo, procuramos demonstrar como a obra do poeta Waldo

Motta possui uma poética consolidada no obsceno sacralizante. Para isso, foi necessário esboçar uma linha argumentativa acerca das implicações éticas por trás da poesia waldiana. Da mesma maneira, realizou-se uma investigação a respeito do projeto poético de Motta, destacando o modo de ser do poeta diante da realidade.

Preocupamo-nos em discutir a questão do "erotismo sagrado" (inicialmente estudado por Georges Bataille) junto às concepções de Motta acerca de uma relação entre o sagrado e o profano, como foi possível observar em *Bundo e outros poemas* (1996). Nessa obra, Motta investe na ressignificação do divino, de Deus, aproximando-o da imagem do "cu" de uma forma debochada por meio de elementos da tradição de poesia. Deus e o "cu" se tornam semelhantes e, para Motta, o caminho rumo ao sagrado passa pelo profano.

Rejubilemos, então, em uníssono, o cântico dos cânticos, a palavra poética, sacrossanta e obscena de Waldo Motta. O que está em cima, está em baixo e vice-versa. O "cu" é sujo, mas é de Deus.

Referências:

ANTELO, Raul. Não mais, nada mais, nunca mais. Poesia e tradição moderna. In: PEDROSA, C. (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: Eduff, 1998. (Coleção Ensaios, v. 13, n. 1). p. 27-45.

AZEVEDO, Cristiane Almeida de Azevedo. A procura do conceito de *religio*: entre o *relegere* e o *religare*. *Religare 7*, Minas Gerais, v. 1, pp. 90-96, março de 2010.

BARCELLOS, José Carlos. Poéticas do masculino: Olga Savary, Waldo Motta e Paulo Sodr . In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 77-86.

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

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de Ant nio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERÇACO, Ériton Bernardes. *Exus, cus e ecos: a poética erótico-sagrada de Waldo Motta*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008.

BUENO, Silveira. *Estilística brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1964.

CALDEIRA, Rodrigo Leite. Waldo Motta: poesia, crítica e problema. *Contexto – Revista de Pós-Graduação em Letras*, Vitória, n. 15-16, p. 334-345, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6643/4876>>. Acesso em: 05 set. 2023.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAQUES NETO, Eduardo Francisco. Orgasmo e transcendência: uma análise do fenômeno Kundaliní à luz da psicologia corporal. *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*, v. 2, n. 8, p. 160-182, 2023. Disponível em: <<https://www.nucleodoconhecimento.com.br/psicologia/fenomeno-kundalini>>. Acesso em: 20 set. 2023.

LEAL, Izabela; OLIVEIRA, Rodrigo. “Ali é o fim do mundo e o princípio de tudo”: A Terra sem Mal da poesia de Waldo Motta. *Via Atlântica: 100 anos da literatura de Sodoma*, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 275-302, 2023. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/208566/200272>>. Acesso em: 02 fev. 2024.

MORAES, Eliane Robert. Da lira abdominal. In: _____ (Org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia: Ateliê, 2015.

MORAES, Eliane Robert. Topografia do risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 31, p. 399-418, jul.-dez. 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cpa/a/QpH6nwzGCBGK6FhC9Dxzjdf/>>. Acesso em: 2008.

MORAIS, Fernando Luis de; NIGRO, Claudia Maria Ceneviva. O desejo de (des)habitar o outro: o corpo quare na (po)ética de Waldo Motta. *Revista Debates Insubmissos*, Pernambuco, ano 3, v. 3, n. 8, jan./abr. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/debatesinsubmissos/>>. Acesso em: 09 set. 2023.

MOTTA, Waldo. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, Célia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 59-76.

MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Unicamp, 1996.

MOTTA, Waldo. *Waldo Motta. Poesia – arte ciência religião*. Disponível em: <<https://waldomotta.blogspot.com/2010/>>. Acesso em: 08 ago. 2023.

NEVES, Reinaldo Santos. *Mapa da Literatura feita no Espírito Santo*. 2. ed. Vila Velha: Estação Capixaba, 2019. (Série Estação Capixaba, v. 20). Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2019/10/Mapa-da-literatura-brasileira-feita-no-ES-de-Reinaldo-Santos-Neves.-1.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2023.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução a estilística: expressividade na língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: T.A. Queiroz, 1997.

SANTOS, Donizeth Aparecido dos. A expressividade dos fonemas da língua portuguesa. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 38, n. 1, p. 71-81, jan./jun. 2016 Disponível em: <<https://revistas.uepg.br/index.php/uniletras>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

SANTOS, Ricardo Alves dos. O poético e os dogmas: a lírica poética de Waldo Motta. In: ANAIS do XIV Congresso Internacional Abralic – Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias. 2015 Belém: Abralic, 2015. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456107479.pdf>. Acesso em: 21 set. 2023.

SANTOS, Ricardo Alves dos. *Poéticas do excesso: Glauco Mattoso e Waldo Motta*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

SANTOS, Ricardo Alves dos. Breves pontuações sobre lírica e excesso. In: ANAIS da Abralic: circulação, tramas e sentidos na literatura. 2018. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547745196.pdf>. Acesso em: 17, fev. 2024.

SILVA, Rodrigo dos Santos Dantas. Furando o cânone: a lírica homoerótica e profana (e carnavalizada) de Waldo Motta. In: ANAIS do V Seminário Internacional Desfazendo o Gênero. 2021. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/editora/anais/desfazendo-genero/2021/TRABALHO_COMPLETO_EV168_MD_SA_ID_29112021093040.pdf>. Acesso em: 09 set. 2023.

SIMON, Iumna Maria. Sobre a poesia de Waldo Motta. Entrevista concedida à Revista USP. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 172-77, dez./fev., 1997-1998. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/1888>>. Acesso em: 13 ago. 2023.

SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto – os dois livros de Waldo Motta. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 7, pp. 209-233, nov. 2004.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

RESUMO: Esta pesquisa investiga a poética de Waldo Motta, poeta brasileiro contemporâneo, cuja obra poética se demonstra obscena

frente às hegemonias atuais, criticando-as por meio do deboche. Em *Bundo e outros poemas* (1996), Motta aproxima elementos contrários como a figura de Deus e a imagem do “cu”. O poeta lida com símbolos obscenos e polissêmicos em seu projeto poético, assumindo implicações éticas acerca de como se relaciona com o mundo, contestando padrões de comportamento. A partir do pensamento de Georges Bataille, a poesia de Motta pode ser considerada como um projeto cujo objetivo se traduziria na busca pelo êxtase, seja ele místico ou carnal, alcançado por meio da sexualidade vivida em sua plenitude. O resultado dessa investigação nos leva a crer que a poesia waldiana se elabora na relação dialética entre a noção de sagrado e de profano, propondo uma crítica à realidade coercitiva e a libertação do sujeito.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea – Waldo Motta. Waldo Motta – poética. *Bundo e Outros Poemas* – Waldo Motta. Sagrado e profano – Tema literário.

ABSTRACT: This research investigates the Waldo Motta’s poetics, a contemporary Brazilian poet, whose poetic work proves to be obscene in the face of current hegemonies, criticizing them through debauchery. In *Bundo e outros poemas* (1996), Motta brings together opposing elements such as the figure of God and the image of heaven. The poet deals with obscene and polysemic symbols in his poetic project, assuming ethical implications regarding how he relates to the world, contesting patterns of behavior. Based on the thoughts of Georges Bataille, Motta's poetry can be considered as a project whose objective would be translated into the search for ecstasy, whether mystical or carnal, achieved through sexuality lived to its fullest. The result of this investigation leads us to believe that Walden's poetry is developed in the dialectical relationship between the notion of sacred and profane, proposing a critique of the coercive reality and the liberation of the subject.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Poetry – Waldo Motta. Waldo Motta – Poetics. Waldo Motta – *Bundo e outros poemas*. Sacred and Profane – Literary Theme.

Recebido em: 29 de abril de 2024
Aprovado em: 27 de maio de 2024

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
“horível 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 oção 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

O APOCALIPSE DE JEOWALDA: ENTREVISTA COM WALDO MOTTA¹

THE APOCALYPSE OF JEOWALDA: INTERVIEW WITH WALDO MOTTA

Carlilio Louzada de Oliveira Junior*
Vitor Cei*

Waldo Motta, nascido em 1959, em Coroa da Onça, interior de São Mateus (ES), é o primogênito de Milton Motta e Tarcília Rangel. Desde 1980, reside em Vitória. Com mais de quatro décadas dedicadas à produção literária, destaca-se como um dos mais importantes poetas brasileiros contemporâneos. Sua obra singular, caracterizada pela experimentação formal e temática, abrange diversos gêneros, incluindo poesia, prosa, teatro, numerologia e cabala. Ao explorar as nuances da

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes) – Bolsa Pesquisador Capixaba (Processo 573/2023).

* Graduado em Letras pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo (Ifes).

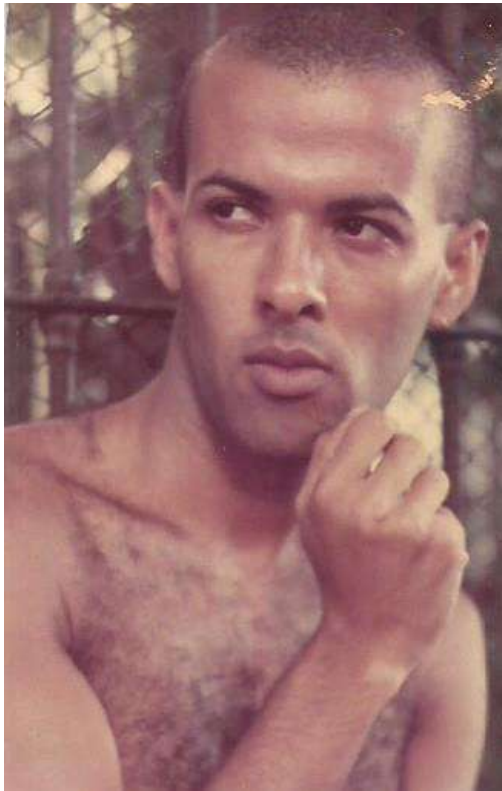
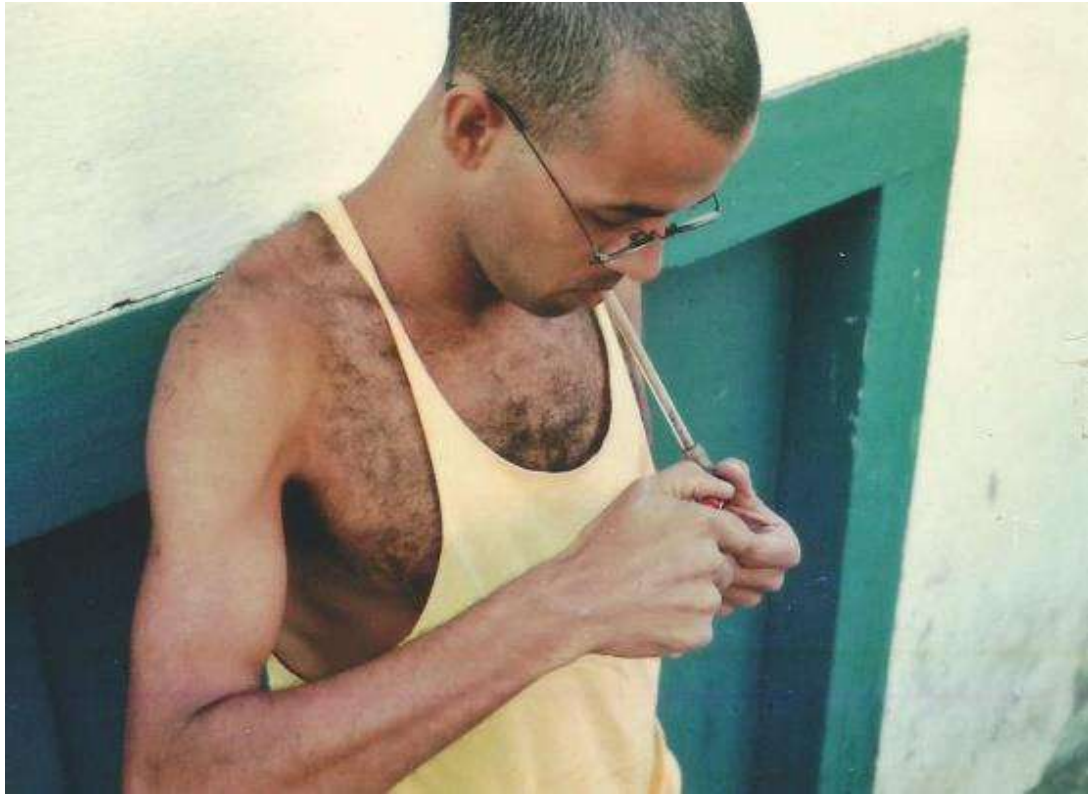
* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

linguagem e do sagrado, desafia as convenções literárias e convida à reflexão crítica e à sensibilidade poética.

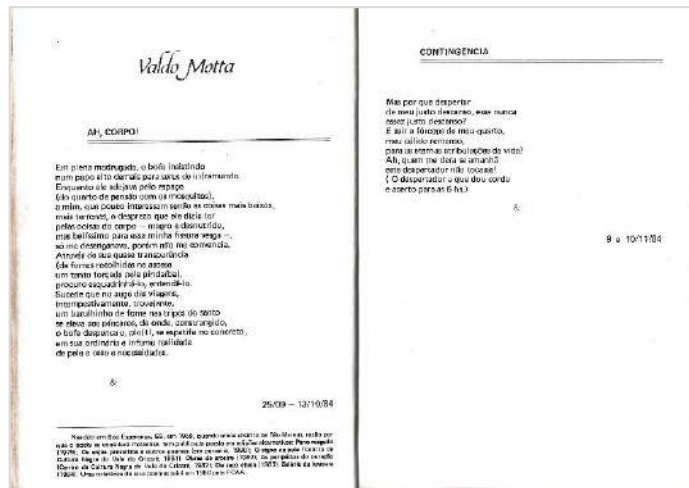
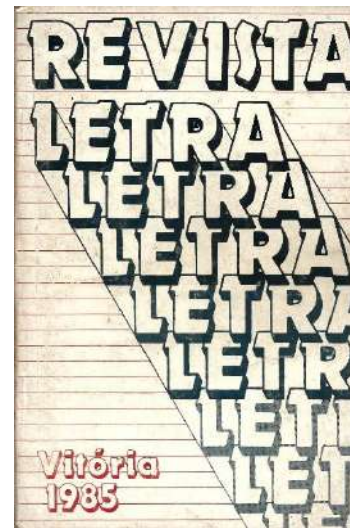
Até os anos 1990, Waldo Motta já havia publicado uma extensa obra, incluindo *Pano rasgado* (1979), *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980, em parceria com Wilbett R. Oliveira), *O signo na pele* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *As peripécias do coração* (1982), *De saco cheio* (1983), *Salário da loucura* (1984) e a coletânea *Eis o homem* (1987), em edição conveniada à Ufes; *Poiezen* (Massao Ohno, 1990), *Bundo e outros poemas* (Unicamp, 1996), *Transpaixão* (Kabungo, 1999; Edufes, 2009) e *Terra sem mal* (Patuá, 2015). Em breve, publicará *Proezas de Jeowalda*, pelas editoras Kabungo e Cousa.



Capas dos livros iniciais de Waldo Motta.



Waldo Motta, em Vitória, 1987 (Fotos de Paulo R. Sodré).

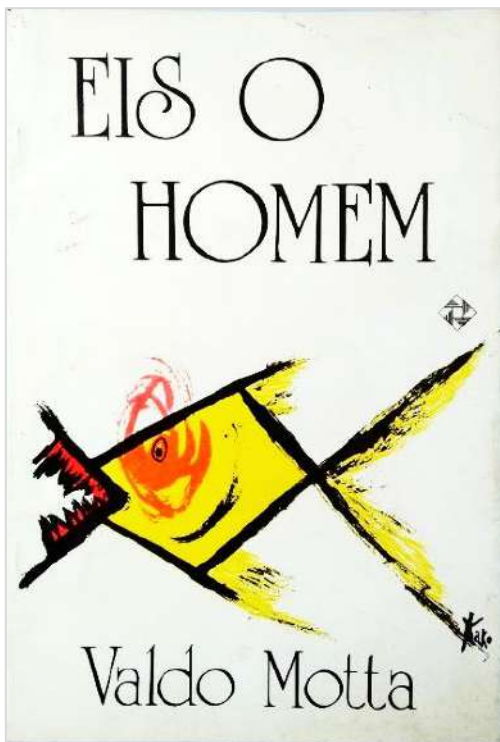


Capa da *Revista Letra* (1985) e página com poemas de Waldo Motta.

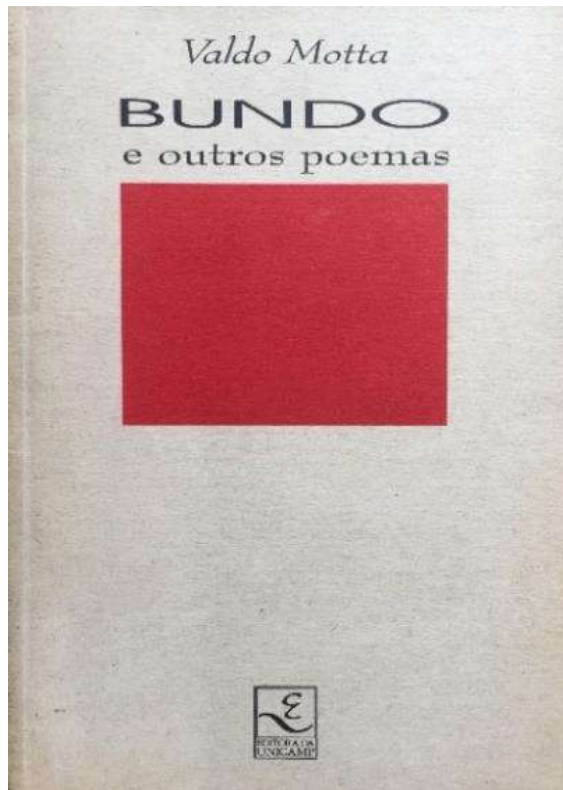


Capa de *Poiezen* (1990, publicado pela Massao Ohno, de São Paulo) e de *Recanto: poema das 7 letras* (2002, publicado pela Ímã, de Vitória).

A partir de *Bundo*, a poética de Waldo Motta adquiriu o estatuto de doutrina e conquistou por fim atenção já há muito reivindicada. Portanto, conscientes dessa longa reivindicação e também para reconhecer como as bases do que se concretizou em 1996 já se delineavam de forma não sistemática, as análises desenvolvidas nos anos seguintes se propuseram a discutir sua poesia anterior, ainda que brevemente, antes de destacar as novidades encontradas em *Bundo*.



Capa de *Eis o homem* (1987), publicado pela editora da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), com orelha de Reinaldo Santos Neves e prefácio de Deny Gomes (Fotos sem crédito).



Capa de *Bundo e outros poemas* (1996), organizado por Iumna M. Simon (Foto sem crédito) e Berta Waldman, e publicado pela editora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).



Imagem de Valdo Motta em 1996 (Foto sem crédito).

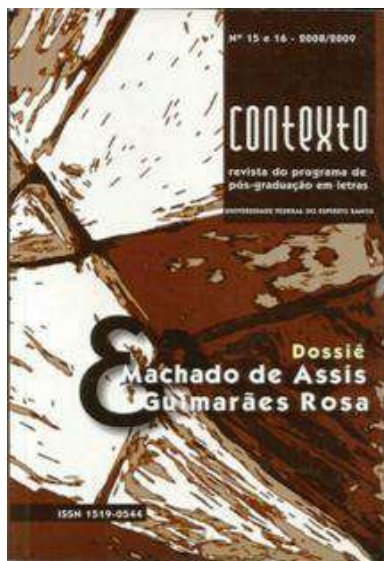


Fac-símile do comentário de José Augusto Carvalho sobre *Bundo e outros poemas*, de Waldo Motta, no jornal *A Gazeta*, Vitória, 1996.



Fac-símile do comentário de Fábio de Souza Andrade sobre *Bundo e outros poemas*, de Waldo Motta, no jornal *Folha de São Paulo*, 1997.

Em seu estudo sobre as zonas de tensão à luz da poética de Waldo Motta, Rodrigo Leite Caldeira (2008/2009) revisa a fortuna crítica sobre o poeta e o considera um “problema literário” que pode ser dividido em três fases distintas: a primeira delas marcada por sua exclusão pela crítica literária; em seguida, a legitimação, ilustrada na escrita do prefácio de *Salário da loucura*, pela professora Deny Gomes; e, finalmente, a polêmica divisão desse processo legitimador entre a crítica e o próprio texto de Waldo Motta, representada *em e por Bundo*.

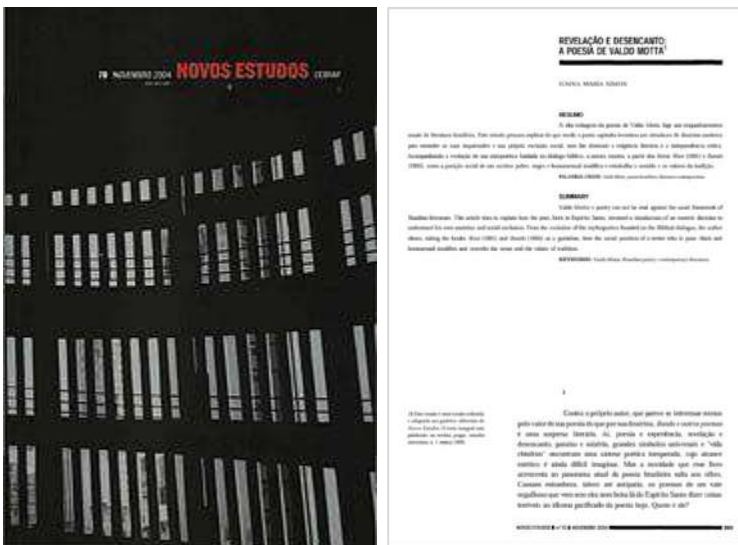


Capa da *Contexto* (2008-2009) e página inicial do artigo de Rodrigo Leite Caldeira sobre Waldo Motta.

A primeira fase da obra de Waldo Motta foi associada à influência da poesia marginal da geração mimeógrafo. Naquele período, os poetas participavam de um circuito paralelo de produção e distribuição independente, onde muitas vezes estavam presentes no ato da venda de suas edições mimeografadas, nas ruas ou nos correios. Sua escrita buscava ser tanto um registro da ação existencial, apresentando a poesia como uma encenação da subjetividade, quanto uma crítica da situação política brasileira, transgredindo as normas sociais e políticas vigentes na época (MORICONI, 1998; HOLLANDA, 2007).

Naquela época, Waldo Motta concebia a palavra como um “artefato de guerra”, priorizando a mensagem em detrimento da forma e buscando envolver o leitor

em sua própria vivência, como ele mesmo afirmou: “um ciclo muito fregue e pensamento rarefeito, alguma pretensão e certa ingenuidade (ilusões políticas, amorosas, essas coisas)” (MOTTA, apud CALDEIRA, 2008/2009, p. 334-336). Não obstante, Iumna Maria Simon avalia que o poeta “não se acomodou ao padrão do rebaixamento literário que rapidamente se rotinizava e começava a se impor ao mercado” (SIMON, 2004, p. 210).



Capa de *Novos Estudos* (2004) e página com artigo de Iumna M. Simon sobre Waldo Motta.

A segunda fase da obra de Waldo Motta, conforme caracterizada por Deny Gomes, foi marcada por um enfrentamento de contradições que surpreendeu leitores e críticos. Essas contradições também se refletem em aspectos pessoais do autor, que oscila entre ser tímido e arrogante, sutil e escrachado, fechado e desafiador. Sua linguagem deliberadamente reflete essas contradições sociais de sua experiência como membro de uma minoria discriminada, com um humor crítico que ora segue padrões formais quase clássicos dentro da norma culta, ora adota uma abordagem brutalmente grosseira, repleta de neologismos pessoais ou de expressões codificadas do meio gay. No entanto, ele não eleva essa condição ao status de detentora do monopólio do sofrimento humano, nem a sacraliza como um grupo intocável. Pelo contrário, sua escrita reflete uma postura crítica em relação a essa dinâmica, desafiando as noções convencionais de identidade e poder (GOMES, 1987, p. 99-102).

Na terceira e até agora última fase de sua obra, chegamos a *Bundo e outros poemas*, coletânea organizada por Iumna Maria Simon e Berta Waldman em 1996, reunindo poemas dos livros *Waw* e *Bundo*. O primeiro, mais irregular e variado, busca autoconhecimento e apresenta um esboço da religião e sistema de salvação que será elaborado como doutrina em *Bundo*, considerado o ponto de virada na obra de Motta. A poesia se tornará “veículo para a formulação de uma ciência própria, uma espécie de sistema poético e simbólico que ele inventa contra uma sociedade em que não tem lugar e que nem tem meios de transformar” (SIMON, 2004, p. 212).

A “ciência própria” ou “sistema poético e simbólico” da cosmovisão homoerótica desenvolvida por Waldo Motta mobiliza todos os recursos e saberes disponíveis, desde o “bicharês” (gíria gay), até a Bíblia, passando por misticismo, orientalismos, tantrismo, cabala, mitologia clássica e afro-brasileira. Associando símbolos sagrados ao erotismo anal, ele não descarta nada do que viu, experimentou e aprendeu ao longo da vida; ele soma e multiplica (é um convicto numerólogo) e incorpora tudo à sua expressão, como se fosse um instinto de preservação (SIMON, 2004).

Para Jurema Oliveira, o processo de materialização da empreitada conceitual de Waldo Motta é explicitado no plano metafórico, matando um discurso sacralizado para reinterpretá-lo por uma outra ótica, descaracterizando o discurso bíblico e dessacralizando a linguagem, de modo que “o corpo e o desejo homoerótico deixam de ser vistos como pecado para – por meio da escatologia – de forma festiva serem considerados como meio de alcançar a Deus” (OLIVEIRA, 2011, p. 127).



Capa de *Bravos companheiros e fantasmas 4* (2011) e página inicial do estudo de Jurema Oliveira sobre Waldo Motta.

Consideramos que a equiparação fundamental para compreender o projeto poético de Waldo Motta, ao qual ele se referiu como “erotismo sagrado”, não pode ser mantida se um dos elementos dessa equação continuar sendo considerado como estranho, negativo ou profano, o que resultaria no equívoco de qualificar essa poesia como um exercício de profanação, tomando o termo por seu sentido dicionarizado.

Para Waldo Motta, há uma diferença significativa entre fazer uso da forma como o erotismo (e, particularmente, o erotismo homoafetivo) é julgado pela sociedade e julgá-lo da mesma forma. A consequência imediata do que se busca explicitar, portanto, é que, se para ele o erotismo é sagrado, considerá-lo profano ou profanador dos textos sacramentais é, contraditoriamente, profaná-lo. Assim, não podemos deliberadamente assumir um encontro entre sagrado e profano, mas entre sagrado e sagrado.

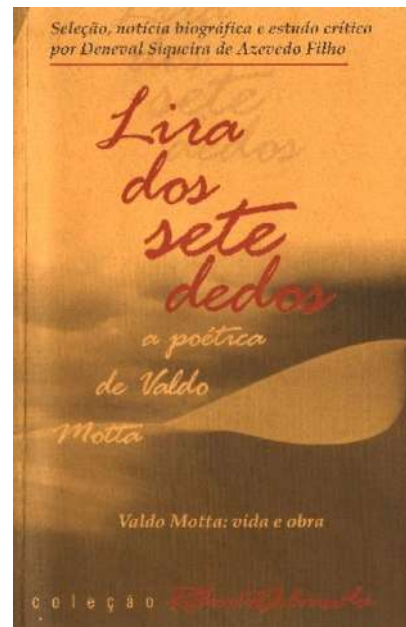
É importante acrescentar que não estamos sugerindo que para interpretar qualquer poema seja necessário priorizar as intenções artísticas de seu poeta. Não obstante, nesta entrevista, respondida em abril de 2024, o autor compartilha

sua trajetória, refletindo sobre sua vida, obra, doutrina e poética, reavaliando suas experiências e reflexões mais significativas.



MOTA, Valdo (São Mateus, ES, 27 out. 1959 —), poeta. BIBL.: *Pano rasgado* (poes.); *Os anjos proscritos* (poes. com Wilbert R. de Oliveira); *O signo da pele*. 1981 (poes.); *Obras de arteiro*. 1981 (poes.); *As peripécias do coração*. 1982 (poes.); *De saco cheio*. 1983 (poes.); *Salário da loucura*. 1984 (poes.); *Eis o homem, Poiezen e Vau*. REF.: Savary Antol., 321.

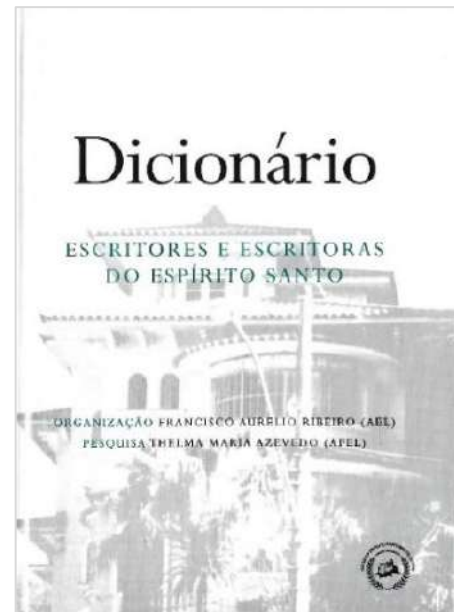
Capa da *Enciclopédia de Literatura Brasileira* (2001), de Afrânio Coutinho e Galante de Sousa, com verbete sobre Waldo Motta.



Capa de *Lira dos sete dedos: a poética de Valdo Motta. Valdo Motta: vida e obra* (2002), de Deneval Siqueira de Azevedo Filho, volume 11 da Coleção Roberto Almada, da Prefeitura Municipal de Vitória².

² Infelizmente, devido a incontornáveis problemas editoriais, o livro não pode ser divulgado nem distribuído.

MOTTA, WALDO. Nasceu em Boa Esperança, ES, em 27 de outubro de 1959, filho de Milton Motta e Tascília Rangel. cursou Jornalismo, na UFES. Fez teatro amador. Foi bolsista e residente na Alemanha e nos Estados Unidos. Faz recitais e coordena oficinas de literatura. Publicou: *Panos rasgados*, 1979, *Os Anjos Proscritos e Outros Poemas*, 1980, *O signo na pele*, 1981, *Obras de arteiro*, 1982, *As peripécias do coração*, 1982, *De saco cheio*, 1983, *Salário da loucura*, 1984, *Eis o homem*, 1987, *Poiezen*, 1990, *Bundo e outros poemas*, 1996, *Recanto*, 2002, *Transpaixão*, 2005. É um dos mais instigantes poetas da literatura brasileira contemporânea e sua obra tem sido foco de diversos críticos literários. Sua obra foi lida criticamente pelo prof. Deneval Siqueira de Azevedo Filho na obra *Lira dos sete dedos: a poética de Waldo Motta*. Vol 11 da col. Roberto Almada, PMV.



Capa do *Dicionário escritores e escritoras do Espírito Santo* (2008), de Francisco Aurelio Ribeiro e Thelma Maria Azevedo, e verbete sobre Waldo Motta.



– **Waldo Motta** (1959–) iniciou divulgando seu trabalho numa série de edições marginais – *Pano rasgado* (1979), *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980, em parceria), *O signo na pele* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *As peripécias do*

Mapa da literatura feita no Espírito Santo 97

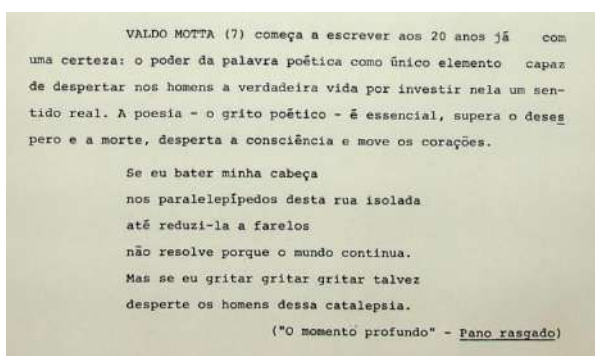
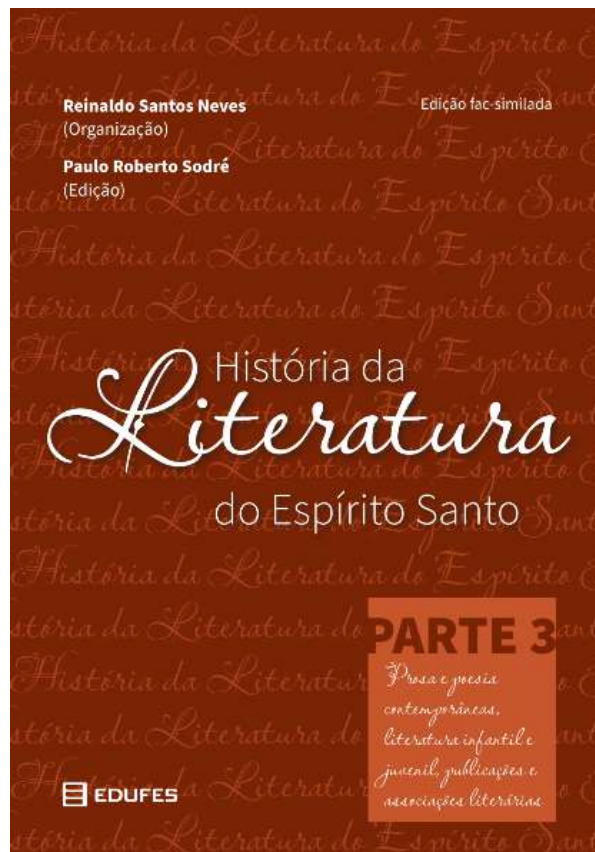
Reinaldo Santos Neves

coração (1982), *De saco cheio* (1983) e *Salário da loucura* (1984), este último com prefácio analítico de Dery Gomes – que vendia nos semáforos, até publicar, na Coleção Letras Capixabas, *Eis o homem* (1987), uma coletânea de sua poesia anterior, incluindo, na íntegra, *O salário da loucura*. Em seguida publicou *Poiezen* (1990), *Bundo e outros poemas* (1996), este pela editora da Universidade de Campinas, contendo *Bundo*, escrito em 1995, e *Waw*, entre 1982 e 1991, e ainda *Transpaixão* (1999), uma coletânea. Oscar Gama Filho considera-o o maior expoente da poesia marginal capixaba e define:

Parte da tensão interna dos poemas de Waldo Motta ocorre devido ao choque entre palavras requintadas e termos escrachados e marginalizados até o palavrão. Contudo, nessa poesia feita de antíteses, o chulo nunca é vulgar, e o que parece vulgar nunca é um clichê, mas sim um metaclichê, ou seja, um clichê sobre os clichês, um clichê cuja função é, ao mesmo tempo, tanto incorporar todas as partes da realidade (terminando com a separação entre fatos poéticos e não-poéticos), quanto satirizar os clichês que inundam as realidades poética e existencial. Em Waldo Motta, clássico e popular são duas faces da mesma moeda e o amor é uma busca sem limites e despiada de regras, busca que passa pelo deboche e pelo erótico com que capta o mundo. Sua poesia é um turbilhão de sarcasmo e de críticas à sociedade de classes e à opressão ao homossexual, ao negro, ao desviante, ao miserável, etc. (GAMA FILHO, 1990, p. 560).

Capa de *Poiezen* e *Bundo e outros poemas*, de Waldo Motta.

Capa do *Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo* (2019), de Reinaldo Santos Neves, e verbete sobre Waldo Motta.



Capa da *História da literatura do Espírito Santo* (2023), organizado por Reinaldo Santos Neves, e verbete de Deny Gomes sobre Waldo Motta.

Além de seu trabalho como escritor, a entrevista aborda o seu reconhecido trabalho como tradutor. Sua concepção de tradução reflete-se em sua escrita, contribuindo para um plurilinguismo literário que enriquece seu projeto ético-estético. Também abordamos sua relação com o público e a recepção da sua obra, que apesar das dificuldades enfrentadas pela cena cultural no Espírito Santo, transcende fronteiras geográficas e culturais, sendo apreciada em contextos internacionais.

Por fim, discutimos o papel da arte em nossa sociedade. Em meio a um cenário político conturbado e polarizado, Motta enfrenta desafios relacionados ao racismo, machismo, homofobia e outras formas de opressão, tanto em sua vida pessoal quanto em sua escrita. No entanto, sua poesia e suas pesquisas sobre o sagrado têm o poder de desafiar essa onda avassaladora de ódio, violência e destruição, oferecendo uma visão de mundo libertária.

O diálogo de Waldo Motta com seus leitores, admitindo a dimensão ética da refutação, emulação, crítica e interpretação, pode contribuir para resolver os problemas causados pelo “fanatismo e pela burrice generalizada”, ou ao menos servirá para desacomodar os círculos restritos da comunidade acadêmica.

V.C. e C.L.: Você estreou com a plaquete *Pano Rasgado* (Edição do Autor, 1979) e desde então tem uma produção prolífica, com destaque para *Eis o homem* (FCAA/Ufes, 1987), *Bundo e outros poemas* (Editora da Unicamp, 1996), *Transpaixão* (1ª ed. Kabungo, 1999; 2ª ed. Edufes, 2008) e *Terra Sem Mal* (Patuá, 2015). Repensando sua vida, obra, doutrina e poética, como você caracteriza a sua trajetória até aqui? Quais foram as experiências e reflexões mais marcantes?

W.M.: Até onde consigo retroceder nas lembranças, creio que a experiência mais marcante de minha vida foi uma doença misteriosa que tive na infância, por volta dos três anos de idade. Sentia uma dor insuportável no baixo ventre, que me fazia rolar no chão, a gemer e chorar e não sei mais o quê, pois não consigo lembrar de muitos detalhes. Mas recordo bem uma cena em que, alguns metros acima do chão de terra batida de nosso humilde casebre, meu espírito ou algo assim contemplava o meu corpo estendido no chão. Noutra ocasião, ainda sofrendo do mesmo mal, outra cena semelhante: flutuando no ar, eu contemplava o meu corpo nos braços de meu pai, que chorava e dizia: oh, meu Deus, meu filhinho morreu. Enfim, morri e ressuscitei duas vezes. Acabei sendo curado por um enema de água de maxixe maduro, recomendado por um curandeiro chamado Misael, da cidade de Três Corações, Minas Gerais, que

também era vidente ou algo assim e fez revelações espantosas e verdadeiras sobre os problemas que afligiam a nossa família.

Essa experiência me marcou profundamente e certamente determinou em grande medida a minha obsessão em pesquisar e entender os significados, segredos e mistérios relacionados ao ânus. Afinal, a minha cura ou salvação veio pelo ânus.

Entre as reflexões mais importantes de minha vida, lembro vagamente de três ocorridas ainda na infância, e todas fortemente vinculadas à experiência. Uma delas é a seguinte: ao ver, na televisão, a cauda incandescente do foguete que subiu ao céu, rumo à Lua, com os astronautas, fiquei impressionado com o detalhe do fogaréu na cauda incandescente. E passei a fazer associações dessa imagem com ascensão ao céu, deuses, anjos e quejandos.

Outra reflexão importante, vinculada à anterior, e também inspirada pela experiência. Ao repreender a prole traquinas, bagunceira, minha mãe costumava dizer: abaixem o fogo no rabo. Tantas vezes ouvi esta expressão, e nela tanto meditei, que fiquei definitivamente convencido de que o fogo da vida, da alegria está no rabo.

Uma terceira reflexão marcante foi quando, entrando na adolescência, fiquei a meditar que devia existir, em algum lugar, alguma chave oculta, algum segredo bem guardado, algo misterioso que pudesse explicar as estranhezas e os horrores deste mundo, e talvez, quem sabe, até ajudar a resolver nossos problemas.

Esses acontecimentos de minha infância determinaram os rumos de minha formação, as leituras à margem do cânone acadêmico, a construção de minha visão de mundo, ou doutrina, isto é, o meu sistema de pensamento (que alguns consideram ideologia), a formulação de minha poética do sagrado e a elaboração de poemas e textos diversos com essa temática.

A minha trajetória é a de um aventureiro a percorrer diversos campos de saberes em busca de respostas para muitas questões. Dentre tais questões, destacam-se as possíveis relações entre sexualidade e religião, corpo e espiritualidade, o ânus e o sagrado – duas palavras que parecem designar coisas incompatíveis entre si, mas compartilham significados comuns: vergonhoso, infame, ignóbil, separado, isolado, intocável.

Na plaquete *Pano rasgado*, de 1979, o título do primeiro poema é “Carta a Deus”, que começa indagando sobre o lugar sagrado, assim: “em que pico / ou penico”. Nessa época, aos 20 anos, eu não conhecia a Bíblia e quase nada sabia de misticismo, religião, espiritualidade. Mas já era movido, sem o saber, por um espírito escatológico, apocalíptico, revelacional.

Note-se que o título *Pano rasgado* sugere fortemente um desejo de falar a verdade, de revelação.



Detalhes de São Mateus, nos anos 1970, uma das referências de Waldo Motta: Praça São Benedito, Porto e rodoviária (Fotos sem crédito).





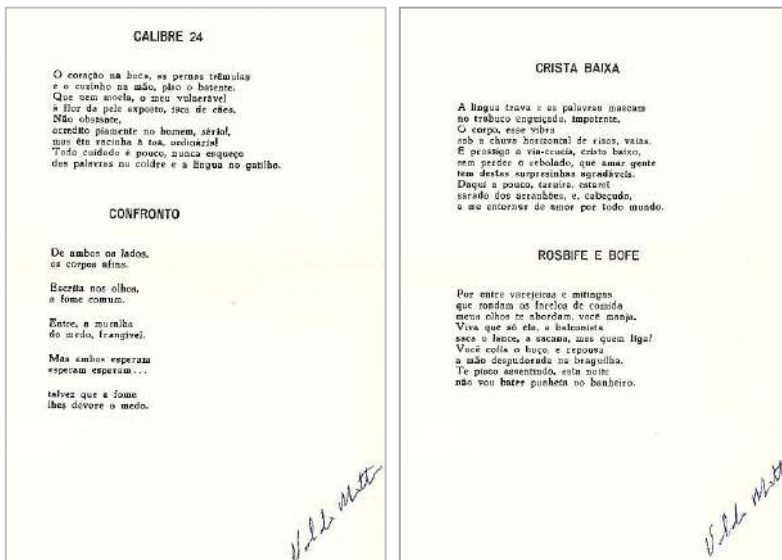
Waldo Motta nos anos 1970, em São Mateus.





Acima, Waldo Motta (à direita) nos anos 1970 com o Grupo Mateense de Teatro Amador (Grumata) e em cena de *O médico à força* (Fotos de Datan Coelho).

Quando fiz vestibular para ingresso na Ufes, em 1981 ou 82, eu optei pelo curso de Comunicação Social, almejando ser jornalista, que era, a meu ver, o profissional cujo trabalho é falar a verdade. Mas logo percebi que as coisas não eram e não são bem assim no mundo jornalístico.



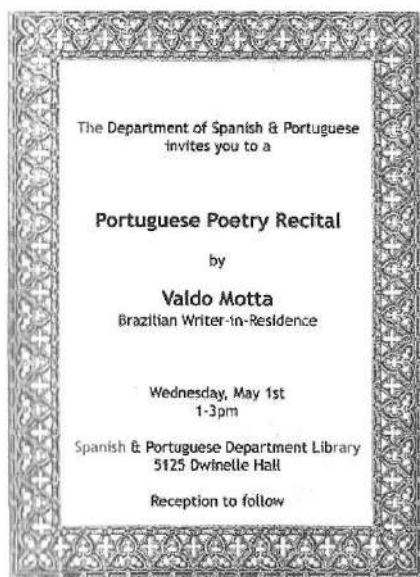
Folhas avulsas com poemas e autógrafo de Waldo Motta nos anos 1980.

Tive outras experiências fortes, marcantes, de caráter, digamos, mais espiritual.

A mais impressionante talvez seja aquela em que conversei com um espírito incorporado em minha irmã de sangue, Marlene Motta. Ele disse ser um espírito de luz, pertencente à nossa família. Falava com voz e linguagem que me evocavam um preto velho. Nessa época, meados dos anos 1980, eu tinha um profundo interesse pelo budismo, além das religiões afro-brasileiras. Perguntei, então: um ser iluminado? um Buda? Sim, isso mesmo, disse ele. E revelou que eu tinha o dom de curar pessoas com minhas mãos. Surpreso, perguntei: Mas, como? O que devo fazer? Você saberá, ele me disse. Eu estarei sempre com você.

Pouco tempo depois, através de uma colega de trabalho, a quem eu havia curado, simplesmente afagando sua testa, de uma dor de cabeça, fui convidado, ou melhor, convocado para ir a um terreiro de Umbanda ou Candomblé, e lá fui saudado pelas entidades incorporadas, exus e pombas giras, como o Buda. Quando entrei no recinto sagrado, as entidades disseram em uníssono: é o Buda.

Uma década e meia após essa experiência, numa praça na Universidade da Califórnia, em Berkeley, Estados Unidos, após receber uma ajuda de 5 dólares que lhe dei pela apresentação de música e dança irlandesas que fizera, com seu grupo cultural, um desconhecido me olhou longamente e disse: você é o Buda.



Convite para o recital de poemas de Waldo Motta, na Universidade da Califórnia, em Berkeley, em maio de 2002.

Os sonhos repetidos com estrelas semoventes no céu noturno são experiências marcantes de minha trajetória espiritual. Dentre esses sonhos, talvez o mais impressionante seja aquele em que estrelas caíam lentamente do céu e se transformavam em pedras brancas, cada qual com uma letra do alfabeto hebraico nela inscrita.

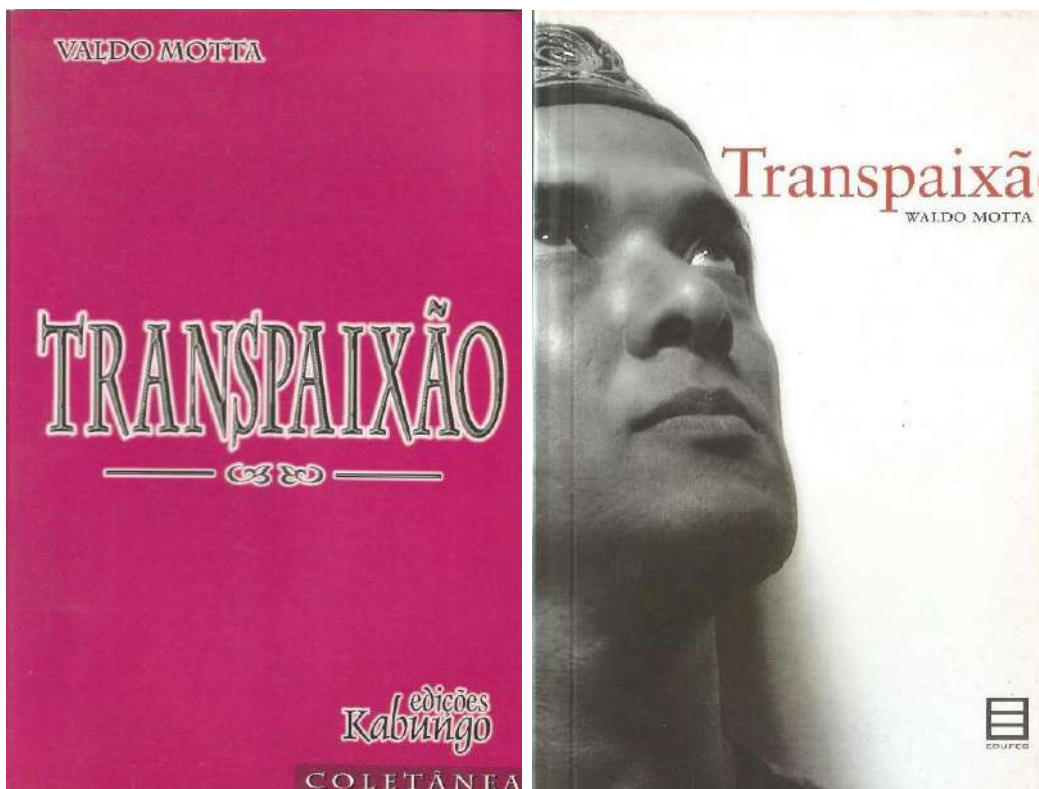
Um pouco antes ou depois desse sonho, descobri mensagens ocultas no alfabeto hebraico, ao pesquisar as simetrias possíveis entre as letras. Essas mensagens, sob a forma de poemas visuais aparentemente invisíveis, vieram confirmar e aprofundar todas as minhas descobertas anteriores a respeito de um substrato anal e homoerótico na linguagem bíblica. Estas mensagens, ou poemas secretos, compõem a série Poematrix e Poesia Quântica ou Física das Partículas Verbais.



Postagens de Waldo Motta, em agosto de 2017 e março de 2019, em sua rede social.

Tive outros sonhos impactantes que me forneceram revelações e orientações, desde um sonho ocorrido na infância em que eu via um céu multicolorido, como se tivesse sido pintado à mão, até sonhos impressionantes que tive com o meu pai, os quais ainda não tive coragem de revelar.

V.C. e C.L.: Em "Palavras do Autor", de *Transpaixão* (Edufes, 2008), você denominou o estilo e/ou método que inventou como "escatológico, apocalíptico ou paraclético". Recentemente, em 19 de agosto de 2023, no Facebook, você descreveu o seu estilo como "transgênero literário, quimera estética", por não seguir gêneros e fórmulas convencionais. Como é o seu processo criativo? Como ocorrem os trânsitos que você promove entre diferentes expressões (poesia, prosa, teatro, numerologia, cabala) e suportes (papel, tela e voz)? Comente sobre as opções formais e temáticas que orientam seu método de escrita, seu projeto ético-estético e sua experiência com o sagrado.



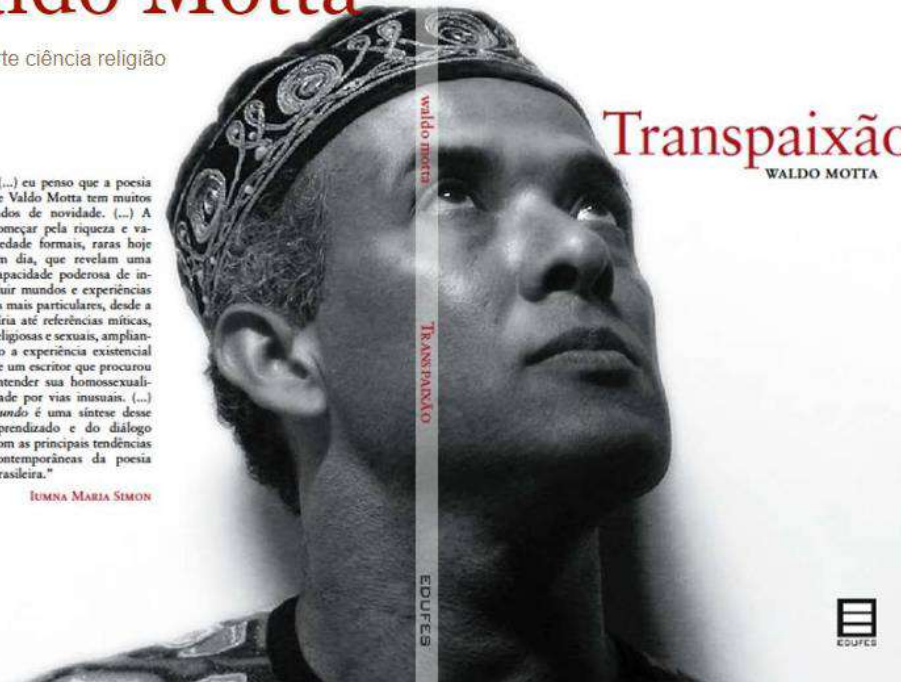
Capas do livro *Transpaixão*, de 1999 e 2008.

Waldo Motta

POESIA - arte ciência religião

"(...) eu penso que a poesia de Waldo Motta tem muitos lados de novidade. (...) A começar pela riqueza e variedade formais, raras hoje em dia, que revelam uma capacidade poderosa de incluir mundos e experiências as mais particulares, desde a gíria até referências míticas, religiosas e sexuais, ampliando a experiência existencial de um escritor que procurou entender sua homossexualidade por vias inusuais. (...) *Bundo* é uma síntese desse aprendizado e do diálogo com as principais tendências contemporâneas da poesia brasileira."

LUMNA MARIA SIMON



Página inicial do blog de Waldo Motta.

W.M.: O meu processo criativo desde o livro *Bundo*, publicado em 1996, inclui muita pesquisa de assuntos vários, com maior interesse por aqueles relacionados ao sagrado, estudos linguísticos, culturais, profunda reflexão, constante experimentação formal, muita liberdade com alguma disciplina.

Insatisfeito com as convenções estéticas, quase sempre priorizo a dimensão ética e a coloco em primeiro plano. Desafio as limitações de gênero textual, numa escrita camaleônica, e num estilo multifacetado, transgênero.

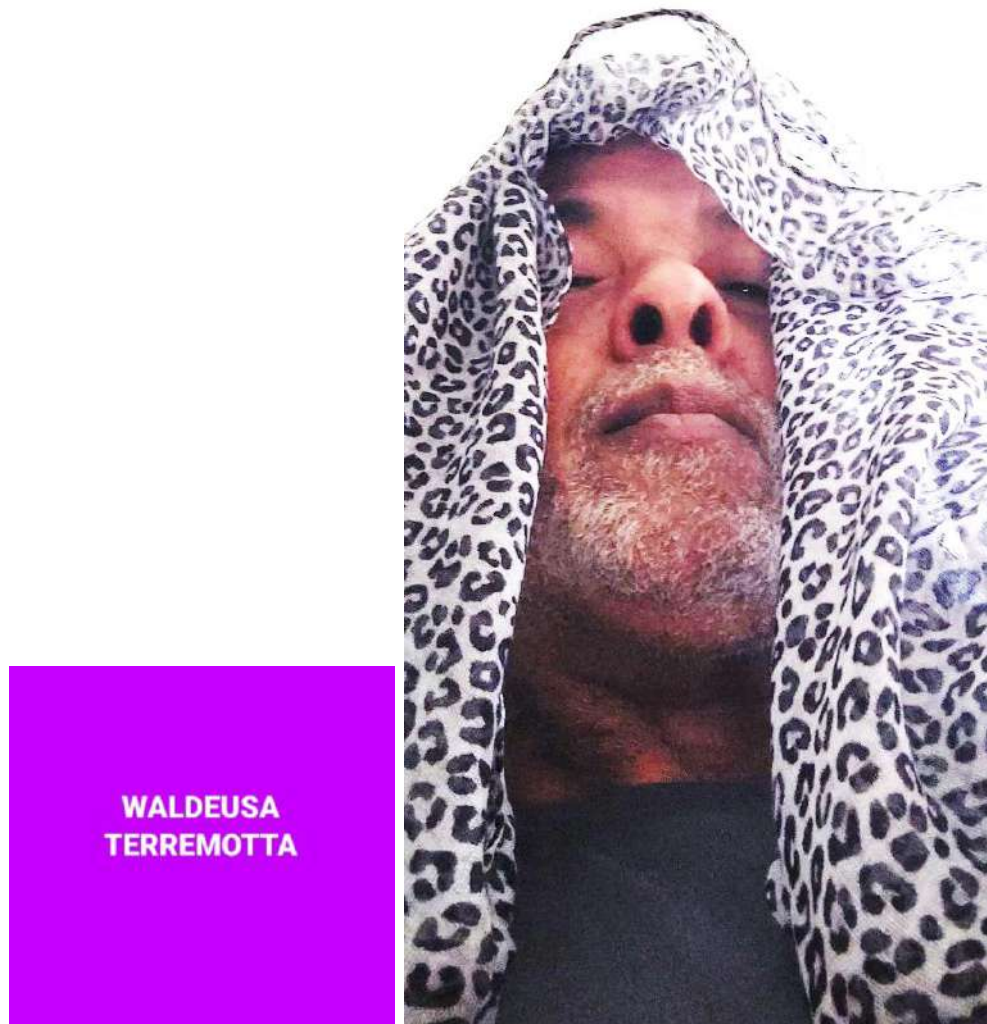
A minha descoberta de um substrato anal e de uma teologia homoerótica em certas páginas bíblicas levou-me à formulação poética desses achados, que têm efetivamente um caráter escatológico, por remeter às fezes e à ideia de fim de ciclo orgânico, período histórico; e apocalíptico, por constituir uma revelação devastadora, capaz de por fim a milênios de leituras superficiais e interpretações equivocadas a respeito do sagrado. Essa formulação poética está fundamentada

em todo um sistema de pensamento, inspirado não apenas na Bíblia, mas também em fontes religiosas, mitológicas, antropológicas de culturas diversas.



Selfies de Waldo Motta, em 2019 (Fotos de sua rede social).

Essas descobertas sobre o sagrado, sempre vinculado ao ânus, levaram-me à formulação de um apocalipse (revelação) ou um evangelho (boa nova), que eu costumo chamar de Evangelho de Waldeusa ou Apocalipse de Jeowalda, e que se expressa de todas as formas possíveis, num estilo camaleônico, transformista, transgênero literário, quimera estética, cara de gato, fucim de teiú, como eu disse.



“Chegou para abalar e derrubar mansões filosóficas, castelos de ilusões metafísicas, suntuosas catedrais de fantasias e tapeações teológicas” (2021).
Postagem e selfie (2023) de Waldo Motta.

Por longo tempo, andei meditando sobre a origem da poesia e suas funções. Algumas leituras e reflexões sobre o tema, levaram-me à conclusão de que a poesia oferece possibilidades de criação de realidades pessoais, sociais, políticas, espirituais, ambientais. É a palavra em estado demiúrgico, em sua potência mágica, como na voz do poeta arquetípico Orfeu, como nos lábios de Jesus nos Evangelhos, ou dos profetas bíblicos, ou na boca de Exu, que é o Senhor da palavra.



Orfeu tocando sua lira, de Benedetto I Gennari (séc. XVII); "Cristo", de El Greco (c. 1590), e "abre os caminhos, Exu", de Emerson Rocha (2021): referências míticas da poesia de Waldo Motta.

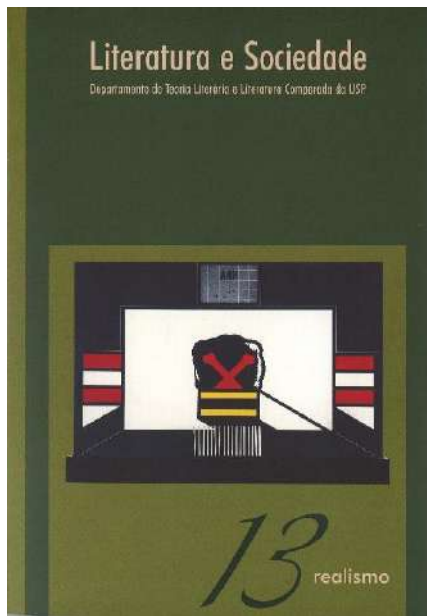
A poesia é a mãe de todos os gêneros literários, e esses filhos possuem características formais e funcionais da progenitora, digamos assim. Entretanto, tenho forte aversão à concepção essencialista de poesia como fenômeno estético, identificável por traços como ritmo, jogo de imagens, economia verbal, porém limitada à descrição e estetização da realidade ordinária, tanto a objetiva quanto a subjetiva. A função maior da poesia, pelo que se infere do étimo, seria criar, inventar outra realidade. Não é refletir o mundo, mas transformá-lo, como propunha Maiakovski.

Uma outra concepção de poesia, provavelmente anterior aos gregos, que muito me agrada e orienta a minha produção, é a de revelação de realidades ocultas, não alcançáveis pelo senso comum. É a poesia dos videntes e profetas.

Quanto à minha experiência com o sagrado, ela consiste em celebração, veneração, respeito e observância de certos rituais criados por mim mesmo, a partir de estudos numerológicos, cabalísticos, datas específicas, aspectos astrológicos.

V.C. e C.L.: Você é tradutor, com publicações que incluem passagens bíblicas do hebraico – Gênesis 1:1–31, 2:1–3 (*Literatura e Sociedade*, v. 15, n. 13, 2010) e Salmo 110 (*Arquivo Maaravi*, v. 5, n. 8, 2011) – e dois livros infantojuvenis de Jana Bodnárová: *A árvore que veio de*

longe (Cajuína, 2020), traduzido do inglês, e *Visagens do lago mágico* (Cajuína, 2022), traduzido do alemão. Também publicou poemas plurilíngues, como “Numinosamen”, em *Terra Sem Mal* (Patuá, 2015). Que concepção de tradução orienta seu trabalho? Você vê traços em comum entre sua tradução e suas outras escritas? Qual é a função do plurilinguismo literário em seu projeto ético-estético?



Capa de *Literatura e Sociedade* (2010) e página com transdição de Waldo Motta.



Capa de *Arquivo Maaravi* (2011) e página com transdição de Waldo Motta.



Postagem de Waldo Motta com suas transdições em sua rede social (2017).

W.M.: Assim como a ciência submete a numerosas provas uma proposição teórica para testar sua validade, sua verdade, procuro demonstrar com numerosos argumentos e formas literárias, uma mesma verdade, a verdade do sagrado. O sagrado ocupa não apenas o centro da linguagem religiosa, mas de todo o complexo cultural. Acredito fortemente que a concepção de sagrado como lugar, coisa ou algo que não pode ser tocado, inacessível, indizível, incomunicável, praticamente proibido, está profundamente associada à ideia de propriedade privada. É uma concepção ideológica, capitalista, perversa, enganadora, diabólica.

Indignado com essa exclusão do povo, a minha obsessão é desvelar o sagrado e democratizar o acesso a todos os benefícios que ele possa oferecer. O sagrado está no centro de todos os problemas humanos, e identifica-se como algo intocável, separado, isolado, proibido, que, paradoxalmente, é o lugar da redenção, da alegria, da completude, da felicidade, para o homem religioso, lembrando uma passagem de Mircea Eliade. Também identifica-se como algo vergonhoso, desprezível etc. Definições obviamente ideológicas, moralistas, repressoras e absolutamente questionáveis.

A função do plurilinguismo é basicamente a mesma que me impulsiona a experimentar numerosas formas de expressão para revelar a identidade ou natureza do sagrado, que é o mesmo em todos os tempos e lugares, sempre oculto sob véus metafóricos, simbólicos.

Boa parte de minha produção poética a partir de *Bundo* pode ser considerada uma espécie de tradução, ou transdição, ou transdicção. É um processo de redizer em linguagem acessível o que diz, geralmente de modo cifrado, enigmático, a tradição de numerosas culturas sobre o sagrado.

Já disse muitas vezes que a minha poesia apresenta uma cosmovisão anal. Em se tratando de cosmovisão, ou mundividência, isso implica a universalidade de minhas ideias, arraigadas e fundamentadas em referências culturais de origens diversas. Como tenho especial interesse pela temática do sagrado, sou compelido a buscar as raízes linguísticas de ideias e conceitos associados a esse assunto na cultura universal. Antropofagicamente, tudo devoro, rumino, combino, depuro e sintetizo, orientado por uma matemática intuitiva, simbólica. Em meu livro *Bundo*, o título é uma palavra negra da língua quimbundo, mas quase todos os poemas são inspirados na Bíblia e apresentam uma perspectiva de leitura anal, homoerótica.

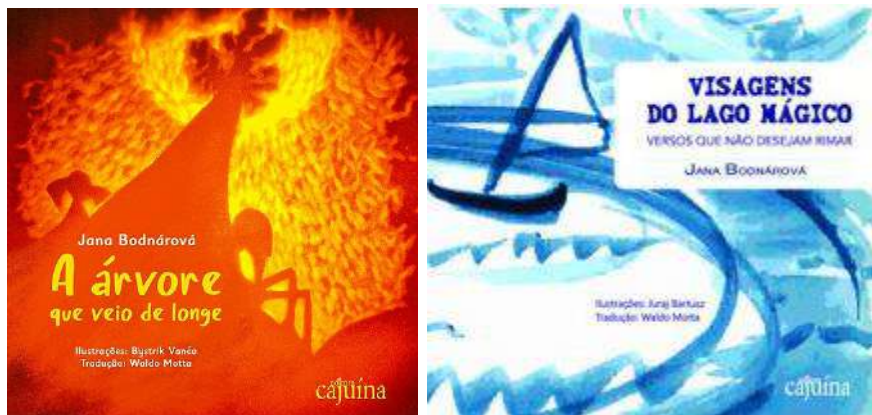
Pode-se dizer que tenho uma forte vocação ecumênica, uma natureza ou espírito universalista, coisas que números e símbolos associados ao meu nome de batismo e data natalícia podem explicar.

Esse ecumenismo está presente em meus métodos de tradução e criação literária, em que sempre busco os nexos analógicos, simetrias, harmonias, aproximações entre referências de contextos diversos, numerosos.

Eu poderia dizer que a concepção de tradução que orienta o meu trabalho é a consciência da universalidade de certos padrões e traços recorrentes da criação

literária, mormente da poesia. Além disso, guio-me pela intuição, afinidades ou simpatias, e sobretudo amo desafios. Tradução é um modo diferente de dizer a mesma coisa, emulação, paráfrase.

As minhas traduções de parte do Gênesis, Salmos 1 e 110, constituem os primeiros exemplos do que chamo de transdição ou transdicção. A tradução de *Visagens do lago mágico*, da autora eslovaca Jana Bodnárová também segue os princípios e métodos de leitura e criação do meu sistema de pensamento.



Capa dos livros de Jana Bodnárová, transditos por Waldo Motta.

V.C. e C.L.: Para quem você escreve? Avaliando o modo como elabora o estilo e a destinação de sua escrita, há um tipo de leitor específico ou público-alvo ao qual se endereçam seus textos? Existem interlocutores que leem seus textos antes da publicação? E como você entende o contexto amplo de recepção de seus textos – literário, cultural, intelectual, linguístico, socioeconômico e político?

W.M.: Escrevo para todo o mundo, de modo tal que todo mundo me entenda. Diferentemente da maioria dos poetas, sou um tipo de poeta que tem uma mensagem, um sistema de pensamento, ou doutrina, a oferecer. Em sendo um poeta escatológico, apocalíptico, a minha poesia caracteriza-se sobretudo pelo constante gesto de desnudamento do sagrado, de revelação do divino. Uma poética revelacional, anticríptica, não tem cabimento lançar mão de

procedimentos herméticos, obscurantistas, estetizantes, elitistas. Frequentemente utilizo linguagem coloquial, em dicção mais elaborada, além do mero registro, recursos dramáticos, com predomínio da logopeia.



Lançamento de *Transpaixão* (edição da Kabungo), em 2004.
(Fotos de Ricardo Aguiar).



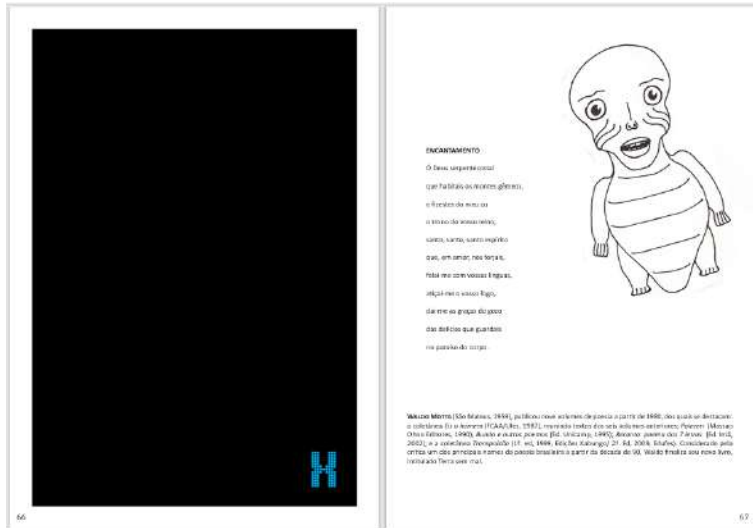
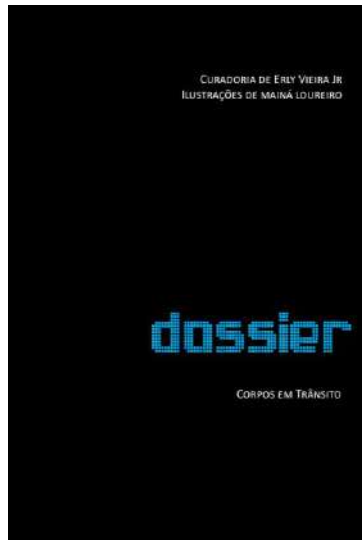
Lançamento de *Transpaixão* (edição da Edufes), de Waldo Motta, na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2019.

É bastante evidente em minha poesia uma preocupação ética muito forte, embora a expressão estética seja rica, variada e não deixe a desejar.

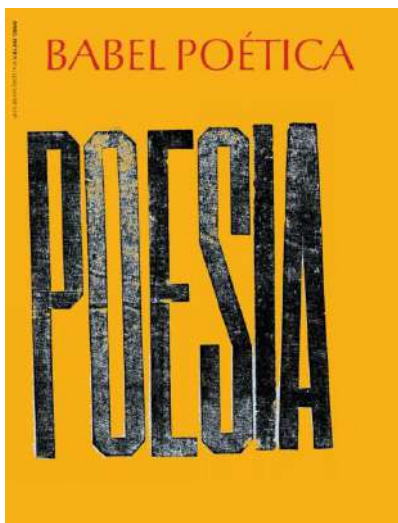
Raramente, sinto vontade de mostrar e discutir textos em andamento. Não tenho interlocutores nessa fase do processo criativo. Entretanto, algumas vezes já mostrei e divulguei em revistas, jornais e mídias sociais alguns poemas e escritos que foram enfeixados em livro posteriormente. Já cheguei a mostrar originais a amigos no começo da carreira, mas hoje em dia não tenho mais grande interesse em opiniões sobre o meu processo criativo, sobre obras em andamento.



Capas da revista *Ímã* (n. 1, de 1985, e n. 2, de 1986), editada por Sandra Medeiros, com poemas de Waldo Motta.



Capa da revista *graciano* (2010), editada por Eryl Vieira Jr., e poema "Encantamento", de Waldo Motta, na seção "Dossier: corpos em trânsito".



Revista *Babel Poética* (2011), com textos de Waldo Motta.

Capítulo finalizado, mas que devotamos duas edições especiais, para que não se esqueça o livro digitalizado e o arquivo pdf. Uma lista de links para o nome do pdf que libera seu conteúdo após a homologação, gratuita, enviada aqui.

Impulsado pelas mais lindas cores das telas, os poemas de Soares em sua essência são um mapa, um mapa de território, de lugares para onde os olhos se dirigem. Há um certo sentido, no entanto, de liberdade e de liberdade de olhar. Há um certo sentido, no entanto, de liberdade e de liberdade de olhar.

Em 2010, depois de uma viagem para a maioria dos países da América Latina, a poeta Tereza Lessa - um dos maiores poetas brasileiros - publicou o livro de poemas de 1998 e 2000, em uma edição especial, após o lançamento da tradução do livro para o português.

Em 2011, depois de uma viagem para a maioria dos países da América Latina, a poeta Tereza Lessa - um dos maiores poetas brasileiros - publicou o livro de poemas de 1998 e 2000, em uma edição especial, após o lançamento da tradução do livro para o português.

Após a publicação de *Brasil e outros poemas*, em 1998, passou a ser possível que um livro de poemas fosse publicado em uma edição especial, após o lançamento da tradução do livro para o português.

Após a publicação de *Brasil e outros poemas*, em 1998, passou a ser possível que um livro de poemas fosse publicado em uma edição especial, após o lançamento da tradução do livro para o português.

Após a publicação de *Brasil e outros poemas*, em 1998, passou a ser possível que um livro de poemas fosse publicado em uma edição especial, após o lançamento da tradução do livro para o português.

Após a publicação de *Brasil e outros poemas*, em 1998, passou a ser possível que um livro de poemas fosse publicado em uma edição especial, após o lançamento da tradução do livro para o português.

Após a publicação de *Brasil e outros poemas*, em 1998, passou a ser possível que um livro de poemas fosse publicado em uma edição especial, após o lançamento da tradução do livro para o português.



Quando se procura encontrar, descobrir, fazer, estabelecer o diálogo de pensamento, há um certo sentido, no entanto, de liberdade e de liberdade de olhar.

PORTEIRA

Quando se procura encontrar, descobrir, fazer, estabelecer o diálogo de pensamento, há um certo sentido, no entanto, de liberdade e de liberdade de olhar.

Quando se procura encontrar, descobrir, fazer, estabelecer o diálogo de pensamento, há um certo sentido, no entanto, de liberdade e de liberdade de olhar.

Quando se procura encontrar, descobrir, fazer, estabelecer o diálogo de pensamento, há um certo sentido, no entanto, de liberdade e de liberdade de olhar.

Quando se procura encontrar, descobrir, fazer, estabelecer o diálogo de pensamento, há um certo sentido, no entanto, de liberdade e de liberdade de olhar.

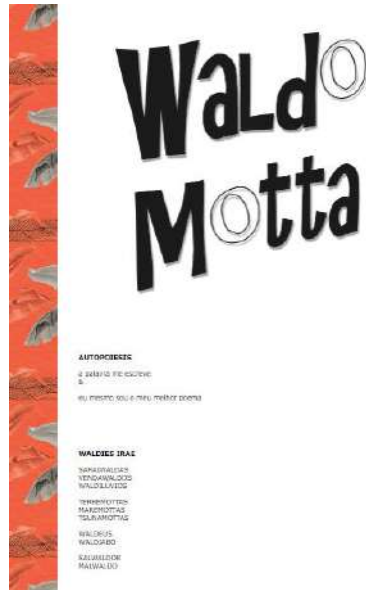
Quando se procura encontrar, descobrir, fazer, estabelecer o diálogo de pensamento, há um certo sentido, no entanto, de liberdade e de liberdade de olhar.

Quando se procura encontrar, descobrir, fazer, estabelecer o diálogo de pensamento, há um certo sentido, no entanto, de liberdade e de liberdade de olhar.

Quando se procura encontrar, descobrir, fazer, estabelecer o diálogo de pensamento, há um certo sentido, no entanto, de liberdade e de liberdade de olhar.

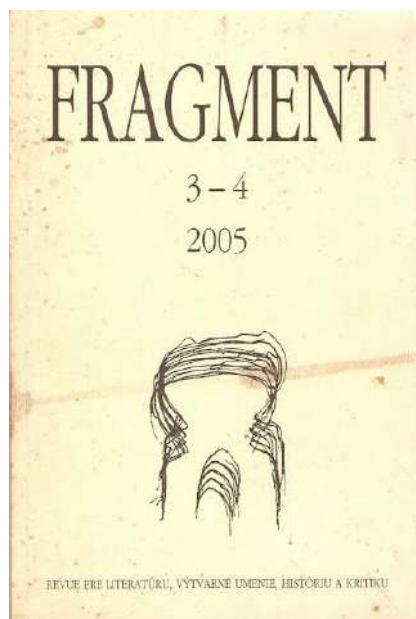
Quando se procura encontrar, descobrir, fazer, estabelecer o diálogo de pensamento, há um certo sentido, no entanto, de liberdade e de liberdade de olhar.

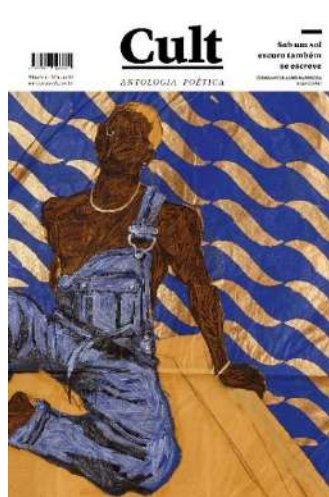
Imagem de Waldo Motta, 2010. Disponível em: <http://www.waldoemotta.com.br/>



Postagem da *germina*: revista de literatura & arte com poemas de Waldo Motta.

Esse tal contexto amplo de recepção de minha obra, de que você fala, eu não conheço muito, não sei dimensionar. Sei que sou o poeta capixaba mais divulgado, estudado e debatido em nível nacional, quiçá internacional, porém quase exclusivamente em meios acadêmicos, em escolas, e bem menos no meio literário, mas continuo sendo quase totalmente desconhecido do grande público que almejo alcançar e necessita conhecer a minha revelação.





Antologias em livros e revistas de que Waldo Motta participou.
Respectivamente: *Mais poesia hoje* (2000), *A parte que nos toca* e *Fragment* (2005), *Instantâneo* (2013), *Vinagre* (2021), *Cult: antologia poética* e *Amor e outros objetos pulsantes* (2023).





"dixit" (2023), postagem de Waldo Motta em rede social, ladeada por selfie (2017) e fotografia do poeta.

V.C. e C.L.: O Espírito Santo é um estado que costuma receber pouca visibilidade na cena cultural nacional. Nas entrevistas do projeto *Notícia da atual literatura brasileira* foi possível constatar a percepção quase unânime entre dezenas de escritores residentes no estado no que diz respeito a circulação, distribuição e recepção restritas, com dificuldades para alcançar editoras e leitores fora daqui. Exceção à regra, você é reconhecido como um dos mais importantes poetas brasileiros contemporâneos, com circulação internacional. Como você avalia a recepção e o reconhecimento de sua obra? Qual é a importância de instituições como Ufes, Unicamp, Instituto Goethe, Landeshauptstadt München Kulturreferat e Universidade da Califórnia na apreciação de sua obra pela crítica especializada?



Capas de dissertações e teses sobre a poesia de Waldo Motta defendidas na Ufes e na UFU (Universidade Federal de Uberlândia).



Comentário de Wilberth Salgueiro sobre a poesia de Waldo Motta, no jornal *Rascunho*, de Curitiba, em 2019.

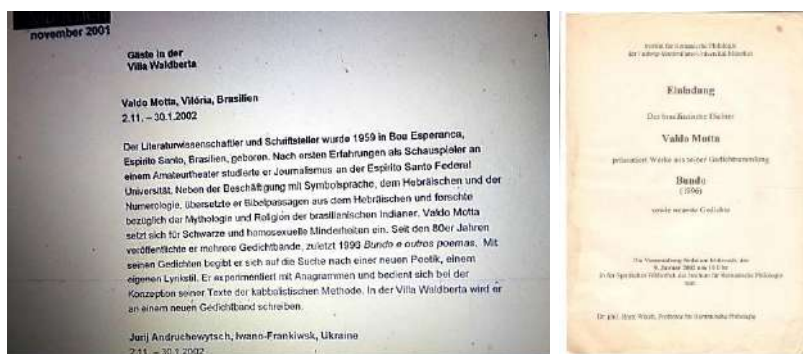
W.M.: É difícil entender esse reconhecimento de minha poesia, que não é tão grande assim, por ser, como já disse, restrito à esfera acadêmica, educacional, institucional e parte do mundo literário, artístico. Entretanto, acho que o forte interesse por minha poesia, nesses meios restritos, talvez se deva à temática predominante, às minhas fontes de inspiração heterodoxas, isto é, uma bibliografia meio esdrúxula, e certamente à "grande variedade de formas", e ao

“diálogo com as principais correntes da poesia brasileira” conforme diz Iumna Simon. Além da temática e da riqueza de formas de expressão, há um fator preponderante a considerar, que é o ponto de vista ou pensamento do autor, isto é, a logopeia, sem a qual a poesia não passa de drogadição estética, curtição.



Capa da *Revista USP* e páginas de “Sobre a poesia de Waldo Motta” (1997-1998), de Iumna Maria Simon.

Ter publicado pela Ufes e Unicamp, ser reconhecido como grande poeta e indicado pelo Instituto Goethe ao Landeshauptstadt München Kulturreferat para residência artística na Alemanha, na Villa Waldberta, e a minha subsequente estadia como *writer in residence*, na Universidade da Califórnia, Berkeley, Estados Unidos, atuando também na Universidade de Stanford, são detalhes curriculares que pouco importam na valorização do artista de carne e osso, que sofre discriminação, que tem problemas de saúde, que necessita de dinheiro para viver com dignidade.



A poesia de Waldo Motta na Villa Waldberta, Alemanha.



Detalhes da Villa Waldberta, Feldafing, Alemanha, onde o poeta realizou sua residência artística no final de 2001 e início de 2002 (Fotos de Christina Garcia).



As minhas parcas conquistas, além de admiração e respeito de alguns, despertam inveja, ira e discriminação de muitos outros.



Cards com alguns dos eventos acadêmico (2013) e cultural (2021) com participação de Waldo Motta.



Waldo Motta homenageado na 1ª Festa da Literatura Periférica do Espírito Santo (Flipes), no Museu Capixaba do Negro, em Vitória, em 2024 (Foto de Vitor Cei, Adriano Smoke e Leonardo Silveira, respectivamente).

V.C. e C.L.: Historicamente, nota-se o silenciamento da voz e a repressão dos corpos que divergem do padrão branco, cis, heteronormativo. Como o racismo, o machismo, a misoginia, a

homofobia e outras opressões presentes na sociedade afetam a sua vida e a sua escrita? É possível afirmar que eles afetam, também, a recepção da sua obra?

W.M.: Racismo, machismo, misoginia, homofobia e tantas outras opressões são uma herança das religiões dominantes ocidentais, da moralidade bíblica, do judaísmo e do cristianismo.

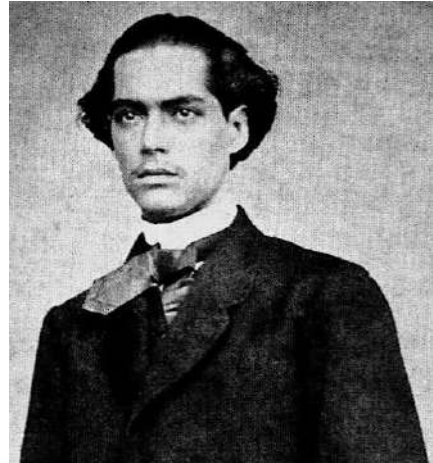
No meu ensaio “Enrabando o Capetinha”, afirmo que todo mundo tem cu e pelas costas, todos somos iguais. Por ser o lugar do sagrado, ou melhor, o próprio lugar sagrado, todos os seres humanos são dignos de respeito. Nada mais democrático, socialista e comunista do que o ânus, que simboliza a igualdade, a justiça e representa tudo que é socialmente considerado abjeto, inferior, desprezível, como o segmento lgbt, a mulher, o negro, o indígena, os pobres, os operários etc.



"Religião" de Waldo Motta por Fernando Gasparini

Leitura de poemas de Waldo Motta no programa *Poesia no ar* (2017), de Ivny Matos e Fernando Gasparini, no YouTube.

Poderia dizer que certo pendor social, libertário de minha obra poética e de meu pensamento talvez seja influência de Castro Alves, o primeiro poeta que li, na adolescência.



Castro Alves,
primeira leitura de poesia de Waldo Motta.

Também fiquei impactado pela poética de Maiakovski. Escritores e poetas malditos, rebeldes, engajados, loucos sempre me fascinaram.



Vladimir Maiakovski, poeta russo revolucionário,
um dos fascínios de Waldo Motta.

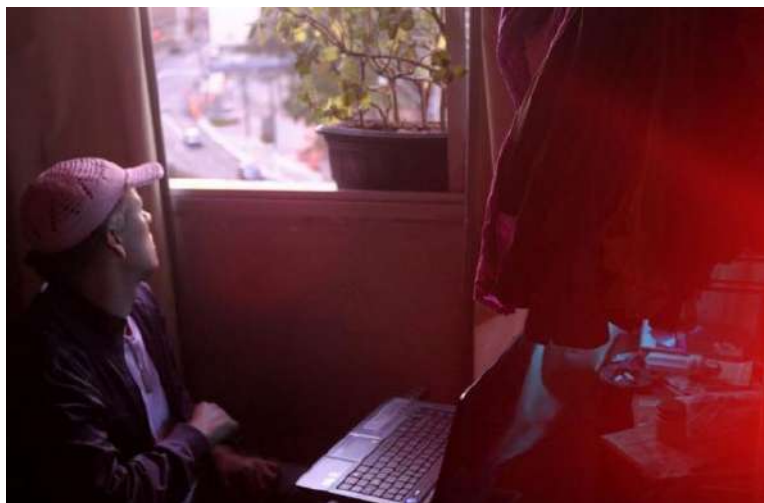
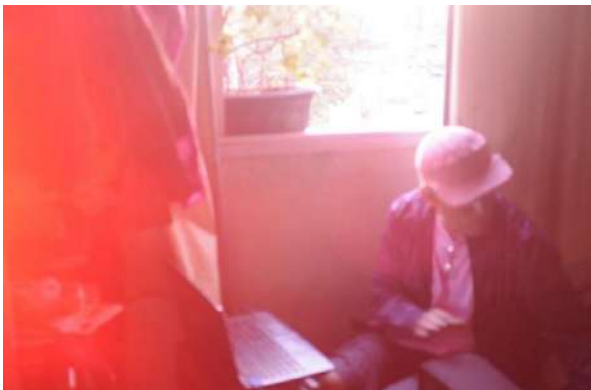
Embora não faça militância gay e negra, ou identitária, investi o máximo que pude na dimensão ética, sem abrir mão da experimentação formal, sempre buscando o máximo de expressividade.

No início da década de 1990, quando eu dava os primeiros passos na pesquisa do sagrado e suas relações com o ânus e a homossexualidade, dei uma entrevista ao estudante holandês, Sapê Grootendorst, em que já advertia que falar sobre homossexualidade e desejos homossexuais não poderia ser a única finalidade da literatura gay, que deveria oferecer algo mais, uma luz, uma compreensão, uma visão de mundo onde todas as coisas estivessem resolvidas. Enfim, procurei fugir do gueto estético, social e cultural que poderia ser entendido hoje em dia como identitarismo.

Mesmo com toda a fama conquistada graças à qualidade de minha poesia, sofro muita discriminação, por ser negro, homossexual e por apresentar uma visão de mundo libertária, ironicamente fundamentada em estudos bíblicos e outras referências religiosas, que incomoda uma sociedade machista, racista, homofóbica, misógina.

Entretanto, duvido muito da eficácia política da mera acusação, da crítica histórica, obsessiva, excessiva.

Sempre percebi a literatura como uma espécie de diálogo de alto nível não apenas entre autores, mas sobretudo com os leitores, e que, como diálogo, admite a refutação, a emulação, a paráfrase, a crítica, a interpretação. Infelizmente, a dimensão ética da poesia foi sobrepujada pelo esteticismo, transformando a obra em banquete elitista, inacessível à massa.



Ensaio fotográfico de Waldo Motta por Diego Nunes (2011).



V.C. e C.L.: Na última década, a crescente polarização política observada na sociedade brasileira mobilizou debates sobre o lugar da arte, com destaque para forças interessadas em controlar e censurar manifestações artísticas e culturais. Em 2018, 55% dos eleitores brasileiros – influenciados por notícias falsas e (des)motivados por niilismo, ressentimento e/ou ódio – elegeram um presidente da República que personifica a perversidade, o racismo, o machismo, a misoginia, a homofobia, a tortura, o autoritarismo, o imperialismo, o fundamentalismo religioso, o negacionismo científico e o desprezo por arte e cultura. Em 2022, quase metade dos eleitores votou pela repetição da barbárie. O que você imagina ou espera como desfecho do atual estágio do Brasil? Como sua poesia e suas pesquisas sobre o sagrado podem fulminar e dissipar essa onda avassaladora de ódio, violência e destruição?

W.M.: Há quase três décadas, em meu livro *Bundo*, eu já previa esse embate entre o fundamentalismo religioso e a sociedade laica, democrática, com seus anseios de liberdade, igualdade e construção de um mundo mais justo. Escrevi os poemas de *Bundo* com o objetivo de enfrentar e, quem sabe, até mesmo contribuir para resolver esses problemas causados pelo fanatismo e pela burrice generalizada. Assim, os próprios poemas de *Bundo* oferecem, a meu ver, uma possibilidade de solução ou de acirramento desses conflitos, pelo fato de conterem uma revelação do sagrado, apoiada em argumentos sólidos, pesquisas

bíblicas e referências de fontes diversas da tradição mística e religiosa ocidental e universal – que contraria o senso comum e as leituras superficiais e literais do discurso religioso.

POESIA: A QUEM SERVE?

Enfeitiçados por metáforas e alegorias, tais como Deus, Paraíso, Céu e outras abstrações sobre o cu, o cóccix, o osso sacro, ou seja, a área do primeiro chacra, fanáticos, abestalhados pela Besta, seguem se matando em disputa de um suposto território sagrado, de uma suposta cidade da paz.
Todos os poetas somos cúmplices dos crimes cometidos por esses fanáticos religiosos.

DE POETA PARA POETA

Assim disse Virgílio a Dante:
-- Por que não vens ao deleitoso monte,
que de todo deleite é a fonte?

“Poesia: a quem serve” e “De poeta para poeta”,
postagens (2014) de Waldo Motta, em sua rede social.

Eu sou um otimista, revolucionário e acredito, mesmo contra as evidências contrárias e hostis, na possibilidade de construção de uma sociedade cada vez mais justa, não pela bondade e altruísmo do ser humano, mas pela necessidade de sobrevivência de nossa espécie.

“Para enfrentar, combater e arrefecer esta onda nefasta e avassaladora, basta difundir e discutir a obra waldivina, ao máximo, entre místicos, teólogos, filósofos, críticos literários, poetas, escritores e artistas em geral, e principalmente com o povo, e especialmente com protestantes e católicos”, conforme eu disse numa postagem no Facebook, em 02.10.2022.



Postagem (2018) de Waldo Motta em sua rede social.

Tive uma formação literária e cultural eclética, fora do cânone acadêmico e dos caminhos impostos pelo *mainstream*. Por contingências financeiras, sociais, vulgo pobreza, tornei-me autodidata, desde que abandonei a faculdade de Comunicação, na Ufes, em 1982 ou 83. Contudo, me orgulho de ter sido apresentado como "Literaturwissenschaftler", em 2001, na Alemanha, quando lá estive como escritor residente,



Leitura de Waldo Motta de seus poemas, na Alemanha, em dezembro de 2001 (Foto de Juraj Bartusz).

e chamado de “universidade viva”, em 1999 na UFF, em Niterói, após a leitura de meu ensaio “Enrabando o capetinha ou O dia em Eros se fodeu”, em que apresento a minha cosmovisão anal e minha poética do sagrado.

Esse conhecimento adquirido a duras penas em áreas do saber desprezadas pela academia deveria ser mais valorizado pela universidade (que se limita, até agora, a estudar e discutir minha obra), oferecendo-me oportunidades e condições de trabalho – remunerado, *of course* – no próprio meio universitário. Digamos: oficinas, cursos, aulas, palestras, recitais etc., voltados para toda a comunidade, além do corpo discente. Infelizmente, a instituição chamada universidade não é universalista.



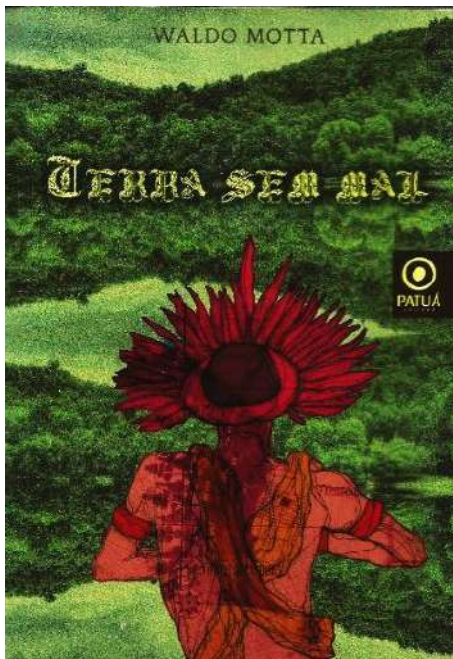
Em 2017, Waldo Motta recebeu do secretário de cultura e escritor Francisco Grijó a Comenda Maurício de Oliveira, que condecora personalidades do movimento cultural capixaba, na Casa Porto das Artes Plásticas, no Centro de Vitória.



Homenagem a Waldo Motta na Escadaria da Gentileza, realizada por Raimundo Oliveira, no Morro dos Alagoanos, em Vitória,

Por mais que o meio acadêmico estude e divulgue a minha obra, essa valorização é muito restrita, limitada ao pequeno mundo intelectual de professores e alunos dos cursos de letras.

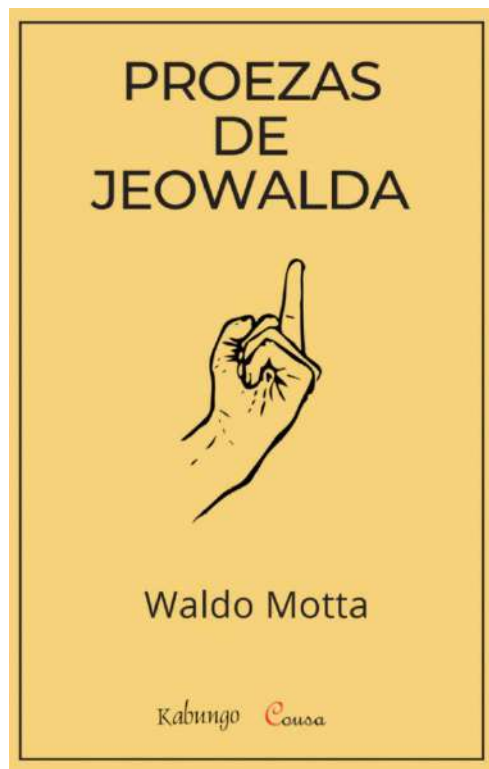
Sou o autor capixaba mais pesquisado, discutido e divulgado em âmbito nacional, quiçá internacional. Porém, essa fama raramente ultrapassa os círculos restritos da comunidade acadêmica, do meio literário e artístico. Meus livros não estão acessíveis, ninguém acha pra comprar em livrarias, físicas ou virtuais. Leitores mais sortudos podem encontrar alguma coisa em sebos. Talvez saia em breve pela editora Patuá uma nova edição de *Terra sem mal*. E um novo livro está prestes a ser publicado, *Proezas de Jeowalda*, pelas editoras Kabungo e Cousa. É necessário publicar novas edições de meus livros, mas o caminho é árduo, não tenho paciência e nem saúde pra procurar editora; gostaria de ter dinheiro suficiente para investir na publicação e divulgação de meus livros, quiçá de outros autores também, pela minha própria editora: Kabungo.



Capa do livro *Terra sem mal*, de Waldo Motta, e imagem do poeta para divulgação (Foto de Ricardo Aguiar).



Card de divulgação do livro *Terra sem mal*, de Waldo Motta, no programa de rádio Vice Verso, na Ufes, em 2015, e como objeto de resenha no programa Livros por Livia, em 2021 (Imagens sem crédito).



Capa do novo livro de Waldo Motta, *Proezas de Jeowalda* (2024).

Referências:

CALDEIRA, Rodrigo Leite. Waldo Motta: poesia, crítica e problema. *Contexto*, Vitória, n. 15/16, p. 334-345, 2008/2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6643/4876>>. Acesso em: 17 maio 2024.

GOMES, Deny. Prefácio. In: MOTTA, Valdo. *Eis o homem: poemas selecionados (1980-84)* Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987. (Coleção Letras Capixabas, n. 30). p. 99-103.

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

MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: Eduff, 1998. p. 11-26.

MOTTA, Valdo. *Pano rasgado*. São Mateus: Edição do autor, 1979.

MOTTA, Valdo; OLIVEIRA, Wilbett R. *Os anjos proscritos e outros poemas*. São Mateus: Edição dos Autores, 1980.

MOTTA, Valdo. *O signo na pele*. São Mateus: Centro de Cultura Negra do Vale do Cricaré, 1981.

MOTTA, Valdo. *As peripécias do coração*. São Mateus: Centro de Cultura Negra do Vale do Cricaré, 1982.

MOTTA, Valdo. *Obras de arteiro*. São Mateus: Edição do Autor, 1982.

MOTTA, Valdo. *De saco cheio*. São Mateus: Edição do Autor, 1983.

MOTTA, Valdo. *Salário da loucura*. São Mateus; Vitória: Edição do Autor, 1984.

MOTTA, Valdo. *Eis o homem: poemas selecionados (1980-84)*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987. (Coleção Letras Capixabas, n. 30).

MOTTA, Waldo. *Poiezen*. Vitória; São Paulo: Universidade Federal do Espírito Santo, Massao Ohno, 1990.

MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Organização de Iumna Maria Simon e Berta Waldman. Campinas: Edunicamp, 1996.

MOTTA, Waldo. *Transpaixão*. Vitória: Edufes, 2009.

MOTTA, Waldo. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, Célia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

MOTTA, Waldo. *Terra sem mal*. São Paulo: Patuá, 2015.

OLIVEIRA, Jurema. Valdo Motta: poesia e engajamento. 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. 123-128.

SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto: a poesia de Valdo Motta. *Novos Estudos*, São Paulo: Cebrap, n. 70, p. 209-233, nov. 2004. Disponível em: <<https://novosestudos.com.br/produto/edicao-70/#591bdc9719798>>. Acesso em: 17 maio 2024.

ALGUNS POEMAS¹

SOME POEMS

Waldo Motta*

PRINCÍPIO E FIM

CÉU

¹ Waldo Motta gentilmente selecionou para este número alguns poemas postados em rede social, mas inéditos em livros.

* Poeta (Boa Esperança, São Mateus, ES, 27/10/1959), autor de *Pano rasgado* (1979), *Os anjos proscritos e outros poemas* (em parceria com Wilbett Oliveira, 1980), *O signo na pele* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *As peripécias do coração* (1982), *De saco cheio* (1983) e *Salário da loucura* (1984), *Eis o homem* (Ufes, 1987), *Poiezen* (Ufes/Massao Ohno, 1990), *Bundo e outros poemas* (Edunicamp, 1996), *Transpaixão* (Kabungo, 1999), *Recanto: poema das 7 letras* (Imã, 2002), *Terra sem mal* (Patuá, 2015), *Proezas de Jeowalda* (Kabungo/Cousa, 2024).

O NOME, O NUME

(poemath)

8

26

115

2823

38921

489928

9445471

54941346

EDIVALDO

4

31

937

1843

46221

MOTTA

26 (8) = יהוה = YHWH, YAWEH

31 (4) = אל = SENHOR, DEUS

■

PEGAÇÃO SAGRADA

Põe tua mão aqui debaixo
de minha coxa, onde Abraão
pediu que um servo o tocasse,
em nome do Deus dos deuses,
Senhor dos Céus e da Terra,
onde o anjo do Senhor tocou
o relutante Jacob, que assim
se transformou em Israel,
que lembrou da sagrada aliança
em seu leito de morte, onde pediu
ao mais amado filho que o tocasse
no mesmo lugar sagrado e consagrado.

30.07.2009



POETA, OPERÁRIO

poeta, operário:
quem me remunera?

produzo riquezas:
verdade e beleza

mas a este peão
negam até o pão

quem de vós coopera
para a minha obra?

quem é meu patrão?
quem é que me explora?

19.04.2018

■

FAZEDOR DE QUÊ?

Descendente dos vates e profetas, o poeta atual, seduzido pelo feitiço da linguagem, esqueceu que é fazedor de realidades espirituais, sociais, políticas.

17.03.2024



INSULTO À BELEZA

Resta ao poeta
pateta, esteta
(que mama nas tetas
da musa das tretas
-- servo do capeta
e suas mutretas)
apenas transformar
desgraça em beleza
miséria em beleza
tragédia em beleza
fome em beleza
horror em beleza
em nome da terrível
deusa da beleza

10.07.2015



REPENSANDO MALLARMÉ

[palinódia mallarmaica]

Não li todos os livros, mas já sei
que a carne é alegre, e o espírito
tem sido um tolo e desastrado rei
que nem sequer conhece o seu palácio.
Fugir, fugir, para onde? Nem as aves
são livres neste mundo; eu não irei
para lugar nenhum, deixem-me aqui.
Não há por que fugir, e nem de quê.
O jardim que anelo está em mim,
nesta ilha central, e o mar é o amor.

2012



TREMEI E TEMEI, CANALHAS

Ladravazes que espoliais o povo,
e aclamais por guia o homem vil,
tremei e temei, que o Deus tremendo
em sua sua ira estremece o mundo!
Por justiça e igualdade,
combate e aniquila os iníquos.

Deus dos justos e retos,
rei da justiça e do juízo,
Deus do juízo intemerato,
Deus da justiça intemorata,
julgai os juízes sem juízo,
condenai a justiça corrupta!

Com amor extremoso, defendei
os pobres e desvalidos;
com ira extremista, exterminai
os nossos perversos inimigos!

Tremendo, horrendo, metuendo
senhor da devastação,
despiciendo Plutão,
íncola do orco excrementício
e das entranhas da Terra,
dono e doador dos bens e dons,
danai a quem deles se adona,
danai a quem dana o nosso bem:
o líder temerário, temerator,
e os mandões que comandam
a danação da nação!

Deus de nossas entranhas,
triunfai sobre os vossos inimigos
que perseguem os justos e sabotam
a construção do reino da justiça!

■

PROBLEMÃO

Este planeta não suporta 8 bilhões de seres humanos.

Entendeu, Exu Yang?

Beber todas as águas, comer todos os seres vivos,
devorar a própria mãe, isso a espada de Oxalá não há
de permitir.

12.05.2024



GRAAL

Uma taça miraculosa guardada na caverna de uma montanha especial, num país fora dos mapas, e que somente o mais sensual entre os que o procuram consegue encontrar.



GOLPISTAS

Cheia de si, a Besta mostra suas caras, garras, fauce,
insânia e estupidez.

É bicho perigoso, claro, mas diz e faz tantas besteiras.
Que Ogum e Oxossi nos deem a vitória sobre esse
monstro alegórico, espírito da injustiça e da
iniquidade, que nos oprime há tantos séculos.

18.04.2016



ORÁCULO E EXORTAÇÃO

Todas as desgraças possíveis assolarão este país e afligirão esta nação enquanto o maior benfeitor do povo brasileiro estiver preso, e enquanto a horda de canalhas, traidores da pátria e do nosso povo, estiver no poder.

Reaja, povo!

Que pereçam os ímpios e iníquos e seus planos diabólicos malogrem, em nome da Justiça Sagrada, da qual sou arauto e sacerdote!

11.02.2019

■

WALDIÇÕES FATAIS

Para enfrentar e vencer o Mal, inventei um Mal pior,
mais terrível. Eu derrotei o Messias de araque.

20.01.2020

■

ANO 2020 - ARCANO 20

Quem praticou a justiça sagrada, terá proteção
contra a ira da natureza e a fúria devastadora dos
quatro elementos atuantes no mundo terreno e
estará isento de punição severa pelos agentes
invisíveis dos ajustamentos cármicos da ordem
cósmica

30.01.2020



AUTOPOIESIS

A palavra me escreve

23.01.2013

■

POESIA, RELIGIÃO, CAPITALISMO

A poesia criou religiões, com metáforas, alegorias, hipérboles, eufemismos, perífrases, circunlóquios, enfim, desvios, véus, embromações, truques de esconder, guardar e manter indizível, isolado, secreto e intocável o sagrado, melhor dizendo, o sacro, isto é, o Nomenum, a coisa, o trem, o treco, o troço – o Negócio.



MITOPOIESIS

Terror (Deimos) e Medo (Fobos), filhos do estulto e cruel Ares/Marte, que rege o signo do Capetão, e da salafrária Afrodite ou Vênus, patrona do Golpe, vão tomar no cu, vão se fuder, famiglia escrota!

22.10.2020



LIMPANDO AS SUJEIRAS DO OLIMPO

Dissipem-se o Terror (Deimos) e o Medo (Fobos), que nos impingem o deus estulto e sanguinário, Ares ou Áries, signo do Coiso, e a astuta e ordinária Vênus, deusa e planeta regente de Libra, signo de vários atores do Golpe, como Temer, Cunha et caterva.

18.10.2019



PARECE ATÉ
COISA DE VIADO.
E É!¹

IT SOUNDS
LIKE A FAG.
IT IS!

Jaguar*

Quando estive em Vitória, no lançamento do livro de Lacy Fernandes Ribeiro, “Primeiro passo”, fui abordado por um rapaz mulato, baixinho e maneiroso. Me deu um livrinho de poemas com uma dedicatória engraçada: “Ao Jaguar, com frescura, Valdo Motta”.

Pensei o que sempre penso quando recebo um dos inumeráveis livros de versos que me chegam às mãos: “Caceta, outro poeta pra encher o saco”. Não que não goste, já li tudo o que tive direito em matéria de poesia. Me considero poeta frustrado e conformado: quando tinha 18 anos mandei um “poema” de 36 páginas para o Drummond que teve o saco (aposto que nem se lembra disso) de responder polidamente, até guardei uma frase da carta: “Há resquícios de poesia no verso tal da página tal”.

¹ JAGUAR. Parece coisa de viado. E é! *Pasquim*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 677, p. 3, 17/06 a 23/06 1982. Disponível em: <<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=25020>>. Acesso em: 14 jun. 2024.

* Caricaturista, ilustrador, desenhista, jornalista e cronista.

Mas voltemos ao livro de Valdo, *As peripécias do coração*, edição do Centro de Cultura Negra do Vale do Cricaré (Tás por dentro, Zózimo Bulbul?).

Pra encurtar o papo, Valdo é, na minha opinião, uma inesperada revelação poética. Sabe mexer com as palavras, ariscas e fluidas, não faz drama, pelo contrário, vai de humor no que se assume de bicha, negro e maldito. É viado mas quando lida com as palavras é sem frescuras, não divide, como certos panacas, as palavras em bonitas e feias. Não hesita em escrever “enrabar” em vez “possuir”.

No primeiro poema do livro (Prolegômenos) dá sua definição de poesia: “Poesia é uma coisa/ que enche o saco/ é a pedra no sapato/ das pessoas”. Primeirão a detetar um poeta de verdade, mais difícil de encontrar que um PM que não leve grana. Abram alas para a poesia de Valdo Motta.

Iniciação amorosa

Vivia só me tocaiando
E toda vez que eu saía com o estilingue
à caça de anuns, tizius, garrigas
em meio ao vasto mamonal,
Nanau me enrabava
Eu via passarinhos!

Footing no Pé Sujo

Cheio de metáforas e nicotina,
resolvo sair um pouco.

Ao longo da rua sorumbática,
cães, crianças, bêbados e malandros,

uns me cumprimentam, outras escarnecem
do “viado que é poeta e saiu no jornal”.

Projeto

Assim como o escultor
ama na pedra bruta e informe
apenas a possibilidade
de uma futura estátua.

Também eu, ó difusa sombra
do que sonho atormentado,

também eu só amo em ti
 – Que, me perdoe, nunca amei –

Só a possibilidade
 que tens de te transformares,
 do cinzel deste convívio,
 nisso a que, febril e sôfrego,
 meu inquieto amor aspira.

Entre lavra e ceifa

O fruto que nos abranda
 a fome que não se mata
 nem na mesa nem na cama
 custa bem a madurar.

Do plantio à colheita
 desse fruto que aplaca
 a fome de liberdade,
 comeremos muita grama
 e repastos adversos.

Entre o verde e o sanguíneo
 da madureza do fruto
 existem muitos matizes
 inclusive, claro, o turvo.

Entre o ácido e o doce
 de um fruto que madura
 há travos os mais diversos,
 inclusive a amargura.



Capa do *Pasquim* e página com a seleção de poemas de Valdo Motta, "Parece coisa de viado. E é!", de Jaguar.

PREFÁCIO¹

FOREWORD

Deny Gomes*

Escolher a poesia como ofício e praticá-la com paixão e lucidez é viver um ininterrupto processo de gozo e suplício. Consciente desta dicotomia que faz do poeta um ser em permanente oscilação entre o êxtase e o desespero, Valdo Motta publica este **Salário da loucura**.

Conhecer o percurso social e poético deste capixaba através de seus poemas é infinitamente mais importante do que obter informações biográficas e avaliações críticas num prefácio ou em qualquer outro lugar. Mas há certas coisas que é necessário dizer, não num preito de admiração ao jovem vate mateense, como sói acontecer em veneráveis e apologéticos estudos, prefácios e orelhas de algumas obras de nossa ainda tão paroquial literatura; há coisas que é preciso dizer, sem usar os recursos da dissertação teórica avançadinha que, muitas vezes, cheia de modismos “liberais e progressistas” escamoteia preconceitos e/ou falta de honestidade intelectual e humana. É necessário dizer, aqui algumas coisas, apesar de os poemas de Valdo Motta dispensarem adendos, e quero dizê-

¹ GOMES, Deny. Prefácio. In: MOTTA, Valdo. *Salário da loucura: poesia*. São Mateus: Tipografia Santos, 1984. p. 7-10.

Esse texto foi republicado em 1987: GOMES, Deny. Prefácio. In: MOTTA, Valdo. *Eis o homem: poemas selecionados (1980/84)*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987. (Coleção Letras Capixabas, n. 30). p. 99-103.

* Professora titular aposentada de Teoria da Literatura da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

las com o meu sentir, com minha cabeça, com minha perplexidade e respeito pelo jeito de ser e pela atividade artística do autor deste livro.

O projeto de vida e o projeto poético de Valdo Motta são uma coisa só: o enfrentamento de contradições capazes de espantar qualquer experimentado estudioso de literatura ou ciências sociais, qualquer leitor sensível, seja qual for sua carteirinha ideológica ou sua honestíssima isenção crítico-científica.

Nascido e criado numa minoria racial, social e cultural, Valdo conseguiu passar no vestibular de uma universidade federal, mas teve de interromper o curso por absoluta falta de recursos para permanecer em Vitória. Voltou para o Pé-Sujo, favela de São Mateus, e está desempregado. É um voraz leitor, principalmente de poesia; faz a poesia que vocês vão ler; batalha a edição independente de seus livros e sobrevive da venda deles. Vende-os na rua, nos bares, em pontos de ônibus, nos semáforos, tal como inúmeros poetas ditos marginais ou alternativos. É, entre outras coisas, tímido, sutil, fechativo, inteligente, terno, arrogante, escrachado, desafiador, o que levou alguns dos novos escritores capixabas o chamarem “o poeta indomável”.

A realização poética de sua existência se faz numa linguagem que é deliberadamente a expressão de suas contradições sociais: ora formal, quase clássica, dentro dos parâmetros da norma culta; ora brutalmente grosseira, cheia de neologismos pessoais ou de expressões codificadas no meio dos homossexuais, das prostitutas, dos pés-de-chola com quem convive, a quem ama, entende e respeita.

O mesmo acontece com a estrutura formal externa: poemas em versos livres e brancos; sonetos metrificados e rimados; poemas-minuto; textos experimentais de exploração de recursos gráficos e sonoros; poemas longos, metrificados e rimados com efeitos inesperados resultantes da ressemantização de procedimentos formais sacralizados pela convenção quando são apropriados e integrados (“carnavalescamente”, diria o teórico da intertextualidade) numa dicção deliciosa, pessoal, libertada.

A temática trabalhada no projeto de expressão desse “estar no mundo / com tudo o que esse estar implica” (Cf. **O signo na pele**) é a tessitura de fios que se cruzam e se apartam, com nós à mostra, pontos fora de risco, execução de um caprichoso bordado de palavras, idéias e emoções onde se entremeiam a vida e a arte, o real elaborado pelo imaginário. É o mundo que se faz linguagem e nele a palavra poética e o existir são uma só e única coisa.

Esta fusão indissolúvel entre poesia e existência é tema explícito em alguns poemas que deste convívio tanto pode resultar num saldo amargo e irônico – “pedraria inútil/ que me atiram/ os rapapés e o azedume/ que os meus olhos destilam” (Retrospectiva), quanto na certeza arrogante de que o aval da poesia, “crachá que trago/ na lapela de meu lado mais escroto”, fará bater em retirada, “rabinho entre as pernas”, os habitantes do “reino de alimárias”, os cães salientes que rilham os dentes querendo a cabeça do poeta (Habeas corpus).

O amor, em suas inúmeras variantes, é tema do projeto vida / poesia de Valdo Motta, sendo estruturado de acordo com a proposta estética e humana de cada texto. O “amor por todo mundo”, causa de dor, decepção e obstinada esperança (Cristo baixo); o amor dos corpos, faminto, que não ousa superar a “muralha do medo” (Confronto); o amor que causa o dilaceramento pela rejeição do ser amado, mas se alimenta de sua própria carência e fracasso (A vez da caça); o amor filial (Pensando em casa); o amor pela amiga sacrificada (Por uma cedilha), enfim, algumas faces do sentimento amoroso se mostram na criação do universo poético do **Salário da loucura**. Há, entretanto, que destacar o tema do amor homossexual, pela complexidade, tensão e diversidade de linguagem, técnicas e intenções que o inserem no livro.

O amor homossexual é criado em poemas que fascinam pela sensibilidade extrema, pelo escracho mais desbundado, pelos agudos contrastes que os permeiam. As imagens que o expressam são originais e refinadas (Tântalo); plenas de dor e desespero (Cabeça-de-jegue); safadas, cheias de humor, concretizadas no baixo-calão que se falava mas não se escrevia – e quanta

coragem e ousadia foi preciso ter para dar este salto por cima do moralismo conservador da poesia bem comportada – (Rosbife e bofe).

Nessa diversidade de tratamentos do tema, a abordagem franca e escrachada do erotismo homossexual não é, certamente, a linha de força mais significativa dos poemas amorosos de Valdo, embora seja, talvez, a que mais espante e cause indignação naqueles que se recusam a aceitar a verdade e a força do novo tipo de expressão da liberdade do indivíduo e do poeta. Ele bem sabe da validade estética, social e política do tema, mas percebe também que o “uso do sexo para épater le bourgeois, para chocar, para mostrar ressentimento ou para desafiar o mundo, não basta para manter o interesse por mais de dez minutos. Não basta como programa capaz de levar o amor além da morte ou capaz de salvar a Indochina. Ou de resolver-se num coito passivo. Há que ter mais que isso, e oferecer mais. Estabelecer efetivo contato com as pessoas e com os problemas das pessoas também”. (Allen Ginsberg, em entrevista a Allen Young, publicada em **Sexualidade & Criação Literária**. As entrevistas do Gay Sunshine. Civilização Brasileira, 1980, p. 109). Sendo assim, a vivência homossexual não é apenas amorosa, escrachada ou não.

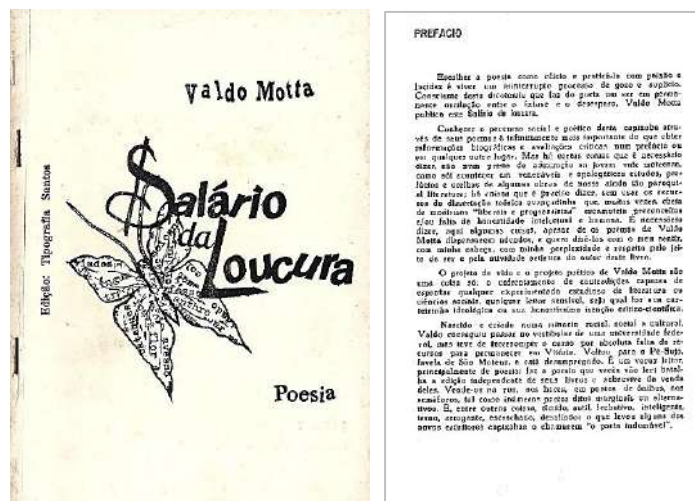
A visão crítica, o humor amargo de quem participa da minoria discriminada mas que não a erige como detentora do monopólio do sofrimento humano nem a sacraliza como agrupamento corporativista intocável (atitude de certos militantes equivocados da gay liberation séria e triste), os posicionamentos colocados nos poemas da série “Wonderful gay world ou Vidinha de viado” me parecem muito relevantes e decisivos para a conscientização de que a homossexualidade, antes de ser um assunto do campo da psicologia e da medicina, é muito mais um componente do campo de estudo da cultura e da política, conforme dizem lucidamente Peter Fry e Edward MacRae, em **O que é homossexualidade** (Brasiliense, 1983, p. 10).

A crítica das relações sociais injustas, o repúdio ao arbítrio, à violência policialesca, à degradação do ser humano pela miséria, assim como a esperança

de uma transformação deste quadro social, apresentada sem fanatismo ideológico nem panfletarismo populista, são outros integrantes do projeto poético existencial de Valdo Motta.

Também as relações do homem com Deus, a inevitabilidade da morte e a coragem de enfrenta-la sem medo, o sentimento da precariedade da vida, a visão do cotidiano feito, às vezes, de puro tédio e, outras, de resistência ao inumano e podre mundo que temos de enfrentar, tudo isto completa o tecido das contradições de que se alimenta o trabalho que vocês vão ler.

Armado com a arma exótica da poesia, fação louco brandido contra o imprestável dos homens, na tentativa de reaver o usurpado direito de estar dignamente no mundo (Cf. **O signo na pele**); sem soluções para seus conflitos mas não abrindo mão de suas "roupas esdrúxulas/ fitinhas, lenços, flâmulas de mim", lutando à sua maneira; argila indócil e insubmissa, ser arisco que vive a "esperança/ de um novo tempo,/ conquista urgente" (Cf. **As peripécias do coração**), Valdo Motta, confronto estranho e contundente de teses e antíteses que só se superam na síntese mágica da poesia, fala agora:



Capa de *Salário da loucura*, de Valdo Motta, e página inicial do prefácio de Deny Gomes.

DAS TRIPAS POESIA¹

POETRY FROM THE GUTS

Reinaldo Santos Neves*

A poesia deste livro é poesia da grossa. Grossa não no sentido de grosseira, mas antes no sentido de sólida, espessa, densa. É poesia de um homem que tem um apuradíssimo senso artístico e uma vocação irresistível para a sinceridade. Poesia de um poeta que escava as entranhas do homem que é em busca de sua dignidade e, nessa busca, tudo expõe, tudo revela. Pois Valdo Motta faz das tripas poesia. Não pode fazer de outra forma. Estripa-se todo, estrepa-se todo nessa função vital. Zelota, fanático, missionário da poesia, acredita ferozmente nela como veículo de comunicação entre os homens e até, quem sabe, de redenção humana. Falando de si, da sua provação como homem num mundo em que o homem não conta, Valdo Motta, munido com seu talento e com sua fibra, dá aos leitores uma lição de como ser um ser humano. Uma lição, no fundo, de amor. Porque a poesia de Valdo é por essência e definição uma poesia de amor. É uma pregação de amor, de tolerância, de fé inabalável no gênero humano, apesar de todos os pesares:

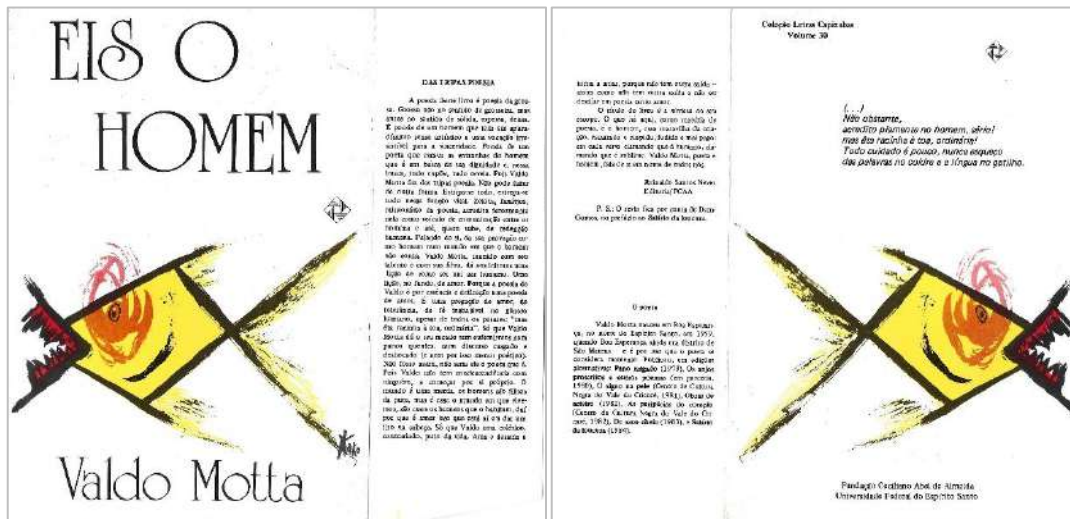
¹ NEVES, Reinaldo Santos. Das tripas poesia [Orelha]. In: MOTTA, Valdo. *Eis o homem: poemas selecionados* (1980/84) Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987. (Coleção Letras Capixabas, n. 30).

* Escritor e editor aposentado da Fundação Ceciliano Abel de Almeida (FCAA) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

“mas êta racinha à toa, ordinária”. Só que Valdo Motta dá o seu recado sem eufemismos nem panos quentes, num discurso rasgado e desbocado (e nem por isso menos poético). Não fosse assim, não seria ele o poeta que é. Pois Valdo não tem condescendência com ninguém, a começar por si próprio. O mundo é uma merda, os homens são filhos da puta, mas é esse o mundo em que vivemos, são esses os homens que o habitam, daí por que é amar isso que está aí ou dar um tiro na cabeça. Só que Valdo ama colérico, contrariado, puto da vida. Ama e desama e torna a amar, porque não tem outra saída – assim como não tem outra saída a não ser destilar em poesia tanto amor.

O título do livro é a síntese do seu escopo. O que há aqui, como matéria de poesia, é o homem, essa maravilha da criação, escarrado e cuspidor, fodido e mal pago: em cada verso clamando que é humano, clamando que é sublime. Valdo Motta, poeta e homem, fala de si em nome de todos nós.

P. S.: O resto fica por conta de Deny Gomes, no prefácio ao **Salário da loucura**².



Capa de *Eis o homem*, de Valdo Motta, e a orelha “Das tripas poesia”, de Reinaldo Santos Neves.

² GOMES, Deny. Prefácio. In: MOTTA, Valdo. *Eis o homem: poemas selecionados* (1980/84) Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987. (Coleção Letras Capixabas, n. 30). p. 99-103. [Nota da editoria].

A POESIA PÓS-MODERNA DOS ANOS OITENTA – VALDO MOTTA: *EIS O HOMEM*

POSTMODERN POETRY OF THE EIGHTIES – VALDO MOTTA: *EIS O HOMEM*

Francisco Aurelio Ribeiro*



poesia pós-moderna dos anos oitenta: Valdo Motta [e Sérgio Blank]

E com vocês a modernidade

Meu verso é profundamente romântico.
Choram cavaquinhos luares se derramam e vai por
aí a longa sombra de rumores e ciganos. Ai que
saudades que tenho de meus negros verdes anos!

Antônio Carlos de Brito

A arte dos tempos modernos colocava-se, em sua maior parte, na perspectiva da transformação social, associando sua pretendida forma revolucionária a um

¹ RIBEIRO, Francisco Aurelio. A poesia pós-moderna dos anos oitenta – Valdo Motta: *Eis o homem*. In: _____. *A modernidade das letras capixabas*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1993. p. 67-68. Transcrevemos aqui apenas a introdução e a parte referente à poesia de Valdo Motta.

* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

conteúdo ou a uma intenção revolucionadores, numa tentativa de superação do sombrio quadro de alienação e opressão capitalistas. Muitos textos dos principais escritores da primeira metade do século XX, ou nas duas décadas seguintes (Sartre, Neruda, Malraux, dentre outros) estão repletos dessa atitude de Modernidade que, voltando-se para o passado ou focalizando o presente, tinham os olhos no futuro e na Utopia. [...]

Grande parte da poesia feita nos anos oitenta, filha direta da Poesia marginal da década de setenta, no Brasil, traz em si características do que se convencionou chamar, atualmente, de 'Pós-modernidade'. Alguns dos seus traços mais recorrentes são: narcisismo; perversão no comportamento do indivíduo em sociedade; declínio das concepções convencionais de poder; pluralidade de vozes através das manifestações das minorias (raciais, sexuais, ecológicas) na vida cotidiana; visão apocalíptica da realidade; mistura ou indistinção de estilos e gêneros; pastiche; fragmentação do real e do indivíduo; esquizofrenia; intertextualidade; citação; auto-referencialidade, volta da literatura sobre si mesma; meta-ironia (ausência de juízo crítico, presente na ironia); sedução tecnológica e informacional.

Se, por um lado, persistiu na poesia contemporânea uma tradição modernista, no Brasil existe, ainda, uma outra faceta da poética atual, tão sólida quanto aquela. Essa se caracteriza por uma outra maneira de apreender a realidade e rerepresentá-la, mais identificada com a 'condição pós-moderna', cujos traços expus acima.

Os dois livros escolhidos para análise desse aspecto da Modernidade, a Pós-modernidade na poesia dos anos oitenta, são **Eis o homem** (Poemas selecionados 1980/84), de Valdo Motta, FCAA, Vitória, publicado em 1987, e **Pus**, de Sérgio Blank, uma co-edição da Ed. Anima, Rio de Janeiro, e da FCAA, Vitória, também publicado em 1987. Os títulos atribuídos pelos autores a suas obras antecipam temáticas pós-modernas. O livro de Valdo Motta tem como título a tradução do "Ecce homo" bíblico: exposto à fúria da multidão, **Eis o homem**

pós-moderno. A ilustração da capa, de Kako, dialoga zombeteiramente com o título: uma piranha. E as possibilidades de interpretação: o próprio homem enunciado no título ou o que vai devorá-lo? Em **Pus**, a idéia de destruição, mas também o individualismo presente na forma homônima do verbo pôr, no pretérito perfeito. Um signo que pode ser ambigualmente lido: A podridão do indivíduo ou o indivíduo que externa a podridão do mundo? As duas interpretações se completam. A capa reproduz o cenário 'dark' pós-moderno: os edifícios de uma cidade grande, numa ambientação noturna.

5.1 **Eis o homem**

Os poemas de **Eis o homem** prendem-se mais à concepção de poesia que predominou na década de setenta, no Brasil. Sua poética deve ser enquadrada no movimento da 'contracultura', rótulo com que se designam os diversos movimentos de rebelião de setores significativos da juventude de vários países ocidentais, nos anos setenta, após a falência das certezas fundamentais do discurso crítico tradicional.

A esse tipo de Poesia, em que se enquadra a de Valdo Motta, convencionou-se chamar de Marginal, Emergente, Alternativa, Mimeógrafo ou Independente. O mais comum é o rótulo "Poesia Marginal". Sua marginalidade está numa postura que recusa os modelos estéticos rigorosos, numa linguagem caracterizada por um estilo coloquial, discursivo, com forte tom irônico, uma produção precária, artesanal e uma distribuição pessoal e direta, do próprio produtor ao consumidor, em filas e bares. Diferente de Sérgio Blank, Valdo Motta foi um desses poetas. Seus primeiros livros, **Pano rasgado** (1979), **Os Anjos proscritos e outros poemas** (1980), **O signo na pele** (1981), **Obras de arteiro** (1982), **As peripécias do coração** (1982), **De saco cheio** (1983) e **Salário da loucura** (1984), foram assim publicados.

Minha proposta de leitura dos poemas de **Eis o homem**, uma coletânea que reúne textos de quase todos os livros do autor, excetuando **Pano rasgado** e **De**

saco cheio, com predomínio dos três últimos, é analisar esse tipo de poesia, dita marginal, precursora da poesia atual, cujos autores elaboram sua criação mais artesanalmente, sem recusar os recursos da produção gráfica e sem o engajamento ideológico, a atitude contestatória e subversiva daqueles.

O primeiro poema da obra, "O momento profundo", apresenta, em sua temática, a posição de confronto entre o eu – o Poeta, e os outros – o Mundo, em que fica nítida a intenção pedagógica, apologética da poesia daqueles tempos:

A vida não tem sentido, a não ser
esse que nós mesmos lhe infundimos.
[...]
Mas se eu gritar gritar gritar talvez
desperte os homens dessa catalepsia (p. 11).

A poética de Valdo Motta ainda apresenta uma crença utópica na salvação do homem através da poesia. Esta é seu evangelho, e a posição do poeta é um tanto messiânica, injustiçado pela plebe, conforme sugere o título da obra. Com alguns resquícios da 'arte engajada', a Poesia Marginal apresenta o homem num momento de crise, as contradições de uma época com um pé nas certezas fundamentais do passado e outro nas incertezas da contracultura.

Sua poesia é assumidamente marginal ("Quero ser o marginal / que efetivamente sou", p. 48), pois carrega em si as afirmações de quem é poeta por ofício, da raça negra, da classe pobre e homossexual. Seus poemas o retratam por inteiro, ainda que dividido. Por exemplo, em "Esboço":

Uma e outra pinceladas esporádicas
neste quadro de mim em que me defino
com a precária tinta das palavras,
e eis-me afinal e fielmente
à imagem e semelhança
de quanto pude vislumbrar desse ser
subterrâneo e arredio que me habita (p. 15).

Toda a sua condição de ser dividido em relação ao mundo e a si mesmo, só pode ser recuperada pela escrita. Esta é para si próprio mais que catarse ou fruição, necessidade e obrigação:

Só porque escrevo
sinto esvair-se
o que me encherá.
A esferográfica
é como se
me ordenhasse (p. 17).

Utilizando uma linguagem discursiva, quase coloquial, sem muitas explorações dos recursos tradicionais da métrica, os poemas de Valdo Motta antecipam a condição pós-moderna da dissolução, da perda da identidade e do narcisismo, mas o seu discurso é, ainda, elaborado em versos livres, legíveis, sem o estilhaçamento dos que lhe seguirão. Comprove-se em "Diversidade":

Eu sou um monte de pessoas antípodas
que se detestam e vivem a dizer
as piores coisas uma das outras (p. 22).

Outro aspecto que marca os poemas de Valdo Motta é a recorrência, às vezes, à temática e à estrutura formal clássica, tradicional, ao estilo de Camões ou Vinicius de Moraes, em sua fase lírica. Por exemplo, em "Prelúdio":

Deixa, amor, que eu abrigue
as minhas tão frias faces
no equador de teu corpo.
E que o teu corpo cálido
transfira ao meu tão álgido
um ínfimo do seu calor (p. 31).

Ou, ainda, em "O Transeunte Célebre":

O amor vai passando...
Uma súplica se formula nos meus olhos:
Dá-me, nume, a graça
de tua amorosa atenção.
Mas o amor, impassível,
vira o rosto, e passa (p. 33).

A escolha de temas como a impossibilidade de amar, o desejo incontido e a necessidade de expô-lo, mesmo reconhecendo sua inutilidade, a utilização de uma estrutura formal quase rígida, com quadras, tercetos e dísticos, versos heptassílabos ou hexassílabos isométricos, rimas toantes e soantes, paronomásias e assonâncias, vocábulos de uso precioso e sabor arcaico (“álgido”, “nume”, “vero”, “infrangível”) mostram a tradição de uma lírica recebida por herança e cujos laços o poeta não consegue romper.

Em “As saudades que não tenho” (p. 37), o poeta não parodia o Romantismo, mas o parafraseia, confirmando-o, mesmo que sua intenção seja negá-lo, em que são óbvias as marcas de Casimiro de Abreu:

Não tenho saudade alguma
do meu tempo de criança,
exceto da esperança
que tinha de melhor mundo,
do qual o da minha infância
era só um arremedo
em que eu contava a dedo
os meus dias, cheio de ânsia (p. 37).

Apesar da consciência do tempo presente e da dura realidade do passado, o poeta acredita na esperança. Essa é uma utopia romântica ou modernista, nunca pós-moderna:

Cada coisa contribui
com uma como que drágea de ânimo,
de esperança,
nessa minha peregrinação às prateleiras e baús
e porões e túmulos de quanto vivi (p. 38-9).

O passado é uma roupa com que se veste, ainda, na década de setenta e início da de oitenta, mesmo que com certa relutância. Com isso, os poemas de Valdo Motta desviam-se dos de sua geração e aproximam-se dos do romantismo saudosista, meio-adolescente, à Álvares de Azevedo. Neles não percebemos a existência de um debate em torno das questões da técnica, da crítica à tecnologia ou ao tecnicismo, nem mesmo uma auto-ironia da concepção e da operação

artísticas. Falta-lhes a consciência da modernidade. Em poemas como "Sublimação" (p. 40-1), "Psicose" (p. 42) ou "Ausência de mim" (p. 43), o tema é o do conflito do eu consigo mesmo e com o mundo:

Que linfa aplaca
a sede que sinto?
Nenhuma, admito,
dentre as que existem
em formas diversas (p. 40).

O tema é tão tradicional e comum quanto a forma escolhida para manifestá-lo: uma quintilha com versos pentassilábicos ou redondilha menor. Mesmo as referências ao tumultuado mundo contemporâneo, as multidões e o trânsito são apenas contraponto à solidão e ao devaneio líricos do poeta preso em seu mundo interior. Por exemplo:

Pela avenida repleta
de gente e autos, meu ser
é como se claudicasse (p. 42).

Ou:

As mãos postas no regaço,
ouço as hélices do carro
triturarem a paisagem (p. 43).

Às vezes, percebem-se algumas das marcas da modernidade como o narcisismo ou a perversão no comportamento do indivíduo em sociedade como em "Poema num dia fechado" (p. 44):

Desejo de atear fogo às vestes
e sair correndo por um campo de espinhos,
cacos de vidro e piçarras pontiagudas.
Desejo de retalhar o corpo a gilete
e beber aos glutes o meu próprio sangue.

Autoflagelação, autodilaceração, masoquismo são traços da Pós-modernidade, como também o foram em outras estéticas. Faltam, no entanto, a esses poemas

de Valdo Motta, a consciência da ruptura, a negação ou a afirmação do corte, a postura pós-moderna de combinação de cinismo e razão.

Outros poemas como "O labor discreto" (p. 45), "Elementar" (p. 46-7), "Poema do outro lado" (p. 48) e "Versos a meus pais" (p. 49-50) reforçam a dependência estética de Valdo Motta ao passado e à tradição, tanto temática quanto formal.

Sua prática, todavia, apresenta nitidamente uma evolução no tempo. A partir de **Obras de arteiro**, 1982, há uma liberação maior do erotismo, uma elaboração mais artesanal dos versos e um predomínio da temática do amor homossexual. "Em teu peito pasto..." (p. 53) tem a sonoridade dos poemas proibidos de Verlaine, a gíria sexual do grupo, os trocadilhos e jogos de palavras próprios do poeta francês e que Valdo Motta retoma com destreza e arte. Comparemo-los:

Em teu peito, pasto
desta égua famélica,
entre duas coxas
frouxas ao assédio,
nesta tesa e tensa
haste de teu sexo,
nas dunas da bunda
onde deixo rastos,
na concha bivalve
dos lábios, na ostra
sôfrega da língua,
enfim neste corpo
em que colho olores
e sabores vários,
é que me refaço,
rapaz, dos labores,
é que me aplaco
esses meus furores,
é que me consolo
de meus dissabores (p. 53).

E em Verlaine:

Il est mauvais coucheur et ce m'est une joie
[...]
Si nous nous trouvons face à face, et s'il se tourne
De l'autre côté, tel qu'un bon pain qu'on enfourne,
Son cul délicieusement rêveur ou non,

Soudain, mutin, malin, hutin, putain, son nom
De Dieu de cul, d'ailleurs choyé, m'entre en le ventre,
Provocateur et me rend bandeur comme un diantre,
Ou si je lui tourne le mien semble vouloir
M'enculer ou, si dos à dos, son nonchaloir
Brutal et gentil colle à mes fesses ses fesses,
Et mon vit de bonheur, tu mouilles, puis t'affaisses
Et rebande et remouville, infini dans cet us,
Heurex moi? "Totus in benigno positus!"²

Ainda que não haja uma correspondência entre a estrutura métrica dos versos, visto que os de Valdo Motta são pentassílabos e os de Verlaine são alexandrinos, existe uma identidade sonora nas assonâncias ("Nas dunas da bunda / onde deixo rastos" e "Si nous nous trouvons face à face"), nas aliteraões ("nesta tesa e tensa / haste de teu sexo," e "et s'il se tourne, / De l'autre côté,"), nos jogos de palavras ("neste corpo / em que colho olores / e sabores vários," e "Soudain, mutin, hutin, putain, son nom") e na temática, refletida em metáforas sensitivas que se associam ao paladar, ao cheiro e ao visual ("na ostra sôfrega da língua", "neste corpo / em que colho olores / e sabores vários" e "tel qu'un bon pain qu'on enfourne").

Também ocorre, em Valdo Motta, uma mudança de enfoque quanto ao ato de escrever. Antes encarada como ofício, imposição, destino, agora em "Mal comparando" (p. 55), por exemplo, há uma nova perspectiva, em que o sagrado cede lugar ao escatológico. Escrever equivale a defecar. Retomando a forma tradicional do soneto, ele constrói não mais uma poética, mas uma "Poetítica" (p. 55).

Há no ato de escrever
um prazer bem semelhante
ao ato de cagar
uma bosta consistente.
[...]
a impressão que nos fica
é a de que com as fezes
descem junto até as tripas.

² VERLAINE, Paul. **Para ser caluniado**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 152.

(Optei pela citação do poema no original, e não por sua tradução para o português, por causa da sonoridade diferente nas duas línguas).

No entanto, permanecem enredados os atos de viver e escrever. Ambos são sinônimos, equivalem aos excrementos fecais, pela condição adversa em que ocorrem:

Efetivamente, a vida é uma merda
e este verso não é nada original
Se o escrevo é porque não me é possível
ignorar esta verdade fecal (p. 56).

Já se pode observar em versos como os acima citados a "auto-ironia da produção artística", característica pós-moderna até então não ocorrente em Valdo Motta. Essa mesma ironia deve ser percebida em relação ao mundo que contempla e descreve. Seus versos apresentam um deboche às instituições, fazem uma crítica às ideologias, aos grupos e aos guetos, como os próprios companheiros, sem nenhum 'sprit du corps', como em "Festa da Penha":

Em meio aos romeiros, que nem santas,
lá vai o bicharéu rumo ao convento.
Tanto fervor e sacrifício compensa,
no caminho a pegação é óóó-ti-ma! (p. 57).

Em sua descoberta do humor e da ironia, retoma a criação oswaldina dos poemas piadas como em "Idílio Moderno":

Tô de caso
com meu vibrador (p. 58).

Ou "Chuva":

A disenteria pluviosa
sujou minha pegação (p. 59).

Neles o jogo de palavras da gíria ou do coloquial fazem contraponto com os títulos ou os vocábulos formais, estabelecendo, simultaneamente, o distanciamento e a aproximação, e, conseqüentemente, o humor, pela ambigüidade sêmica com o erotismo.

O mesmo recurso pode ser visto em “Lua (Visões)”, em que a primeira estrofe sugere um poema clássico, formal, nostálgico, de contemplação à lua, através de metáforas pastoris a acento bucólico:

Rês de nácar
que pasce
noite adentro
no vasto pasto
do firmamento.

As duas estrofes seguintes desfazem a sugestão romântica com imagens incomuns, e criação de metáforas buscadas no erótico e na violência:

Glande decepada
a algum ciclope
e jogada às formigas
que constelam o céu.

Sem desprezar a ironia, reflexo da violência do cotidiano, na última estrofe:

Tadinha!
Quem te encheu, ó lua,
o lindo rostinho
de tanta porrada? (p. 61).

A imagem recorrente da lua é retomada em dois outros poemas de seu livro seguinte, **As peripécias do coração** (1983), dessacralizando o símbolo romântico e incorporando-lhe novos significados do imaginário erótico de que é cantor:

Glande sem piroca
dum michê sideral
que ninguém separa...
Bunda imaculada
de um ser andrógino
que anda pelado
pela noite afora
à cata de um corpo
que lhe mate a fome
atroz de amor
em que se consome (“A lua”, p. 81).

A mesma lua, companheira dos poetas solitários de todos os tempos, acompanha o novo poeta em sua busca do outro – o mundo, num “trottoir” irmão:

Putá solitária
nas ruas do céu,
à cata de alguém,
[...]
Putá sideral,
eu procuro enfim
um amor, um corpo
que não seja vário
mas igual de mim (p. 82).

A partir de “Iniciação Amorosa” (p. 73), seus poemas têm como temática quase constante a procura da realização do amor homossexual, a busca do outro-igual a si, seja em sonetos de formato clássico, quase camoniano, como “Variação” (p. 74), “A inútil busca” (p. 75) e “Psicodélico” (p. 80) e outros que, embora mantenham uma estrutura isométrica, em quadras como “Pegação” (p. 77) ou dísticos (“Footing no Pé Sujo”, p. 79), possuem formato modernista, em que o que mais importa é o ritmo e a emoção (“Pesadelo”, p. 76).

Outros poemas como “Rosas” (p. 83), “Estado de Sítio” (p. 84), “Condição” (p. 86), “Nauta” (p. 88), “Saga” (p. 89) e “Dentro da noite” (p. 94) recorrem a figurativizações comuns à poesia clássica ou romântica, para falar do “eu”, do mundo, do significado das coisas e do sentido da existência, sem esquecer a reflexão metalingüística sobre o conceito de poesia (“Prolegômenos”, p. 91) ou sua (in) capacidade de nomear os objetos, “As coisas não são exatamente” (p. 93), através do discurso poético.

Deny Gomes, em prefácio a **Salário da loucura** (1984), integralmente publicado em **Eis o homem** (1987), destaca, em relação à poética de Valdo Motta, uma duplicidade em relação à forma: “Ora formal, quase clássica, dentro dos parâmetros da norma culta; ora brutalmente grosseiro, cheia de neologismos pessoais”, características que já comprovei antes, e justifica isso por suas

contradições sociais. Quanto à temática, destaca a do amor, em suas inúmeras variantes, estruturadas de acordo com a proposta estética e humana de cada texto. Após ter relacionado as diferentes concepções de amor presentes na obra de Valdo Motta, afirma que há que se destacar o tema do amor homossexual,

pela complexidade, tensão e diversidade de linguagens, técnicas e intenções [...] em poemas que fascinam pela sensibilidade extrema, pelo escracho mais desbundado, pelos agudos contrastes que os permeiam.

Em seguida afirma que

na diversidade de tratamento do tema, a abordagem franca e escrachada do erotismo homossexual não é, certamente, a linha de força mais significativa dos poemas amorosos de Valdo, embora, seja, talvez, a que mais espante e cause indignação naqueles que se recusam a aceitar a verdade e a força do novo tipo de expressão da liberdade do indivíduo e do poeta³.

Não posso concordar integralmente com a posição de Deny Gomes pelo fato de que é evidente a evolução artística de Valdo Motta e a sua melhor realização poética em poemas que tratam exatamente da temática do amor homossexual, o que ocorre mais intensamente a partir de **As peripécias do coração** (1982) e culminando com seu último livro, **Salário da loucura** (1984). Sabemos que o tema já foi tratado por grandes e poucos escritores nos últimos cem anos como Verlaine, Rimbaud, Oscar Wilde, Proust, Gide, Kaváfis, Fernando Pessoa e Virginia Woolf, mas, provavelmente, não com a franqueza e o realismo com que se pode ver na poesia de Valdo Motta.

Em seus poemas, a questão da homossexualidade masculina não é tratada de uma forma alienada, em que o autor se coloca em uma posição de uma minoria discriminada e, por isso, detentora do monopólio do sofrimento humano, ou condenada ao gueto de sua opção sexual. Ser homossexual, para ele, é ser

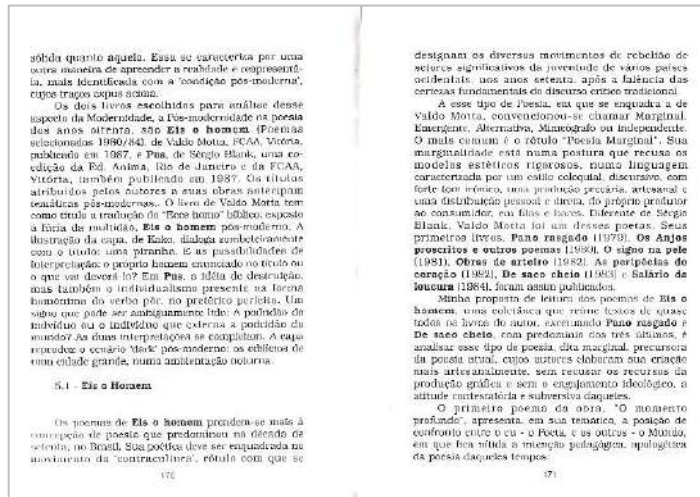
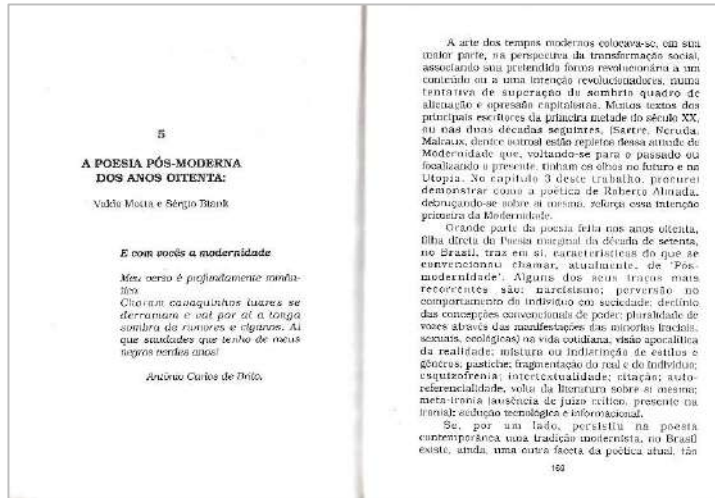
³ GOMES, Deny. *Prefácio a Salário da loucura*. In: MOTTA, Valdo. **Eis o homem**. Vitória, FCAA-UFES, 1987, p. 99 a 103.

pessoa, em primeiro lugar, e partilhar das mesmas indagações filosóficas, da revolta contra a miséria e a falta de liberdade numa sociedade estratificada; é ter, como todos, o direito à vida, à felicidade, à liberdade. Enfim, ser homossexual, e é o que se reflete em seus poemas, é possuir uma identidade, assumir o seu "eu", além de ser um fato social com todas as contradições que isso implica. Afinal, "a homossexualidade é uma infinita variação sobre um mesmo tema: o das relações sexuais e afetivas entre pessoas do mesmo sexo", dizem Peter Fry e Edward Mac Rae⁴.

Em **Salário da loucura**, o poeta assume sua identidade de escritor, "Retrospectiva" (p. 105) e "Habeas Corpus" (p. 106), de ser humano, "A Bela e as Feras" (p. 107) e "Aos Gregos e Troianos" (p. 109), assumindo, também, todas as consequências de ter uma opção sexual diferente da maioria e ser "a vergonha da província e da república" ("Saudações", p. 108); ora se porta como o Cristo humilhado na via-crucis ("Cristo baixo", p. 110) ora como o franco-atirador armado com a língua e as palavras ("Calibre 24", p. 111).

Artífice da palavra, trata do mesmo tema, a procura do amor, de uma forma clássica em "A vez da Caça" (p. 119), "Tântalo" (p. 122) e "Confronto" (p. 121), ou pós-moderna, com dilaceração de palavras e criação de neologismo em "Cabeça-de-jegue" (p. 120), "Rosbife e Bofe" (p. 123) e "Week End" (p. 124). Mas é nos seis poemas de "Wonderful Gay World ou Vidinha de Viado" (p. 127 a 132) que está o melhor de sua poesia e da poesia contemporânea ao retratar um tipo de vida quase ignorado pela poética tradicional. A ironia ao extremo, a auto-ironia, a irreverência, o deboche, o experimentalismo, o culto do corpo, o hedonismo, o consumo de drogas, a marginalidade, são marcas da pós-modernidade, flashes de um mundo à espera da destruição, muito bem descritos em seus poemas.

⁴ FRY, Peter e MAC ERA, Edward. **O que é homossexualidade**. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1983.



Capa de *A modernidade das letras capixabas*, de Francisco Aurelio Ribeiro, e páginas iniciais de seu capítulo "A poesia pós-moderna dos anos oitenta: Valdo Motta e Sérgio Blank".

A POESIA
DO JOVEM
HOMOSSEXUAL MASCULINO –
VALDO MOTTA¹

THE POETRY
OF THE YOUNG
HOMOSEXUAL MALE –
VALDO MOTTA

Francisco Aurelio Ribeiro*



poesia do jovem homossexual masculino

A partir do final dos anos 70 e início dos 80, começaram a ocorrer, no Brasil, movimentos organizados reivindicatórios dos direitos dos negros, das mulheres, dos índios e dos homossexuais. O jornal *Lampião*, do Rio de Janeiro, surgido em 1978, aglutinava intelectuais, artistas e jornalistas homossexuais, e procurava abordar a questão da homossexualidade nos seus aspectos políticos, existenciais e culturais.

¹ RIBEIRO, Francisco Aurelio. A poesia do jovem homossexual masculino – Valdo Motta. In: _____. *A literatura do Espírito Santo: uma marginalidade periférica*. Vitória: Nemar, 1996. p. 67-68. Transcrevemos aqui apenas a introdução e a parte referente à poesia de Valdo Motta.

* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Nas artes, teatro, cinema, literatura, tevê, shows, popularizou-se a figura do homossexual, em sua forma exagerada/caricata como em “A gaiola das loucas” (filme e peça teatral ainda com sucesso) ou em seus dramas individuais de paixão e solidão (“Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá”, por exemplo).

Em 1981, *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, obra que reconstitui a vida, a obra e a filosofia do célebre imperador romano, famoso, também, por sua paixão por um dos seus soldados, Antínoo, é o livro mais vendido do ano, com uma tiragem de mais de 50.000 exemplares.

No Espírito Santo, começa a surgir uma geração de jovens bons poetas, que explicitam em seus textos o discurso (do) homossexual. Valdo Motta (1959) é o primeiro deles. Vindo da geração marginal dos anos 70, carrega, segundo o próprio, as marcas das três maiores discriminações da sociedade brasileira: seja negro, pobre e homossexual. Publicou os seguintes livros: *Pano rasgado*, 1979; em edição marginal: *Os anjos proscritos e outros poemas*, 1980; *O signo na pele*, 1981; *Obras de arteiro*, 1982; *As peripécias do coração*, 1982; *De saco cheio*, 1983, e *Salário da loucura*, 1984. Em 1987, a Editora da FCAA/UFES publica *Eis o homem*, poemas selecionados, 1980-84, de suas obras anteriores. Em 1990, publica *Poiezen*, uma bela edição da Massao Ohno (SP), com dez poemas esteticamente muito bem construídos, frutos de sua reflexão filosófica sobre a vida e a linguagem. Anuncia-se para 1995, pela Editora da Unicamp, a publicação de *Bundo*, antes *Valdo*, poemas escritos antes de sua atual fase de pesquisas místicas e recriações de linguagem bíblica.

Valdo Motta, juntamente com Amylton de Almeida, foi o poeta capixaba escolhido por Sape Grootendorst, estudioso holandês, para análise no “corpus” de sua tese de qualificação intitulada “Literatura gay no Brasil? Dezoito escritores brasileiros falando da temática homoerótica”. Segundo ele, “embora Valdo Motta escreva

exclusivamente poesia, fiquei muito entusiasmado com a visão original da literatura e literatura homossexual deste escritor”².

A partir de 1982, há, nos poemas de Valdo Motta, uma liberação maior do erotismo, uma elaboração mais artesanal dos versos e um predomínio da temática do amor homossexual. Em poemas como: “Em teu peito pasto...” (p. 53), “Iniciação amorosa” (p. 73), “Pegação” (p. 72), e, sobretudo, os seis poemas de “Wonderful gay world ou vidinha de viado” (p. 127 a 132), é constante a gíria sexual dos grupos gays, os trocadilhos e jogos de palavras próprios da ambigüidade entre a realidade e sua representação, desnudando-se o poeta, em seus sentimentos, diante de seu leitor-algoz e de si mesmo.

Valdo Motta, segundo depoimento a Grootendorst, “parte do princípio (de) que a relação íntima entre os homens é sagrada e que essa perspectiva tem que se mostrar ‘religiosamente’ na literatura”. Em citação, na mesma obra, Valdo afirma que “a relação homossexual (é uma) postura, um comportamento de libertação dos determinismos da história, da sociedade (...). Enfim (...), o amor homossexual (é) um comportamento revolucionário capaz de verdadeiramente mudar os rumos da história”³.

Poeta, profeta, paladino das minorias, defensor das utopias e da liberdade, Valdo Motta é o precursor de toda uma geração de poetas homossexuais, conscientes do seu fazer e de sua condição.

² GROOTENDORST, Sapê. *Literatura gay no Brasil?* Dezoito escritores brasileiros falando da temática homoerótica. Tese de Qualificação entregue ao Departamento de Português da Universidade de Utrecht, Holanda, em setembro de 1993, p. 48.

³ Id., *ibid.*, p. 67.



A poesia do jovem homossexual masculino

A partir do final dos anos 70 e início dos 80, começaram a ocorrer, no Brasil, movimentos organizados reivindicatórios dos direitos dos gays, das mulheres, dos índios e dos homossexuais. O jornal *Lampião*, do Rio de Janeiro, surgiu em 1978, aglutinando intelectuais, artistas e jornalistas homossexuais, e procurava abordar a questão da homossexualidade nos seus aspectos políticos, econômicos e culturais.

Nas artes, teatro, cinema, literatura, tv, shows, popularizou-se a figura de homossexual, em sua forma exagerada/sarcasta como em "A garota das loucas" (filme e peça teatral) a não com sucesso...) ou em seus dramas individuais de paixão e solidão ("Gruta Garbo, quem cura, acaba no leito", por exemplo.)

Em 1981, *Mentiras de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, obra que rescatou a vida, a obra e a filosofia do século imperador romano Adriano, também, por sua paixão por um dos seus soldados, Adriano, é o livro mais vendido do ano, com uma tiragem de mais de 50.000 exemplares.

No Espírito Santo, começa a surgir uma geração de jovens bons poetas, que explicitam em seus textos o desejo (de) homossexual. Valdo Motta (1959) é o primeiro deles. Vindo da geração marginal dos anos 70, carrega, segundo o próprio, as marcas das três maiores discriminações da sociedade brasileira: seja negro, pobre e homossexual. Publicou os seguintes livros: *Poemas românticos*, 1979; um ciclo marginal *Os meus gestos e outros poemas*, 1980; *Origem na pele*, 1981; *Cinco de um certo*, 1982; *As perspectivas do cotidiano*, 1982; *De raças e cores*, 1983; *Solário da liberdade*, 1984. Em 1987, a Editora da FCA/UFES publica *As o hemes*, poemas selecionados, 1980-84, de suas obras anteriores. Em 1990, publica *Poemas*, uma bela edição da Massao Ohno (SP), com dez poemas esteticamente muito bem construídos, frutos de sua reflexão filosófica sobre a vida e a linguagem. Anunciase para 1995, pela Editora de Uiracamp, a publicação de *Beleza*, antes *Palco*, poemas escritos entre de sua atual fase de pesquisas metódica e renovação de linguagem bíblica.

Valdo Motta, juntamente com Arylândia Almeida, foi o poeta capixaba escolhido por Sape/Grotentiers, estufo do folclore, para analisá-lo como "corpus" de seu texto de qualificação intitulada "Literatura gay no Brasil? Dezesseis critérios e seus usos falando da técnica homocêntrica". Segundo ela, "ambos-

Capa de *A literatura do Espírito Santo: uma marginalidade periférica*, de Francisco Aurelio Ribeiro, e página inicial do seu capítulo "A poesia do jovem homossexual masculino".

VALDO MOTTA, O POETA¹

VALDO MOTTA, THE POET

José Augusto Carvalho*

B*undo e outros poemas*, de Valdo Motta não é apenas mais um livro de poemas, porque seu conteúdo sofrido, erudito, místico e, sobretudo, profundamente corajoso faz dele um dos melhores livros de poemas já escritos por um capixaba nos últimos tempos. Não é à toa que é o primeiro volume da coleção **Matéria de Poesia** da Editora da Universidade Estadual de Campinas, a mais conceituada das universidades brasileiras, internacionalmente reconhecida.

Conhecedor como poucos do valor que a palavra assume, viva e plurissignificativa, num texto poético, Valdo Motta revela-se como um poeta que se debruça sobre si mesmo, na descoberta do mundo. Deixemos que o poeta fale, em trechos pinçados mais ou menos aleatoriamente, ao longo desse livro denso e profundo: “Claro, claro: / É pelo talo / Que começa o fruto. / A vida /

¹ CARVALHO, José Augusto. O que você está lendo? Valdo Motta, o Poeta. *A Gazeta*, Vitória, Caderno Dois, p. 4, 25 ago. 1996.

* Doutor em Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP).

medra / do rabo". (p. 71); "A poesia é a minha / sacrossanta escritura, / cruzada evangélica / que deflagro deste púlpito". (p. 79); "Quero ir atrás / do secreto fim / das coisas, ao cais / dos mares de mim". (p. 89); "Só pode amar quem moeu / Seu eu na amorosa mó / e desse pé renasceu". (p. 116).

Na introspecção que resulta numa verdadeira análise do mundo que o cerca, o poeta tem estes achados maravilhosos: "A mulher é a miragem do caminho / do homem em busca a si mesmo" (p. 56); "Todos os caminhos / que se abrem para o mundo / não valem o caminho interdito" (p. 39); "Se me encontro em perigo / ao Diabo e a Deus bendigo. / Na luta de mim comigo / quem me vence é meu amigo". (p. 83).

Talvez o leitor pense em Fernando Pessoa. Mas não é só. Valdo Motta é um passeio pela intertextualidade, desde Camões a Drummond de Andrade. E se diz repetidas vezes "Quero ser amado" (p. 48), também diz num *hai-kai* pessimista: "Eis no que deu / a Terra Prometida / por Prometeu". (p. 93).

Preocupe-me aqui em dar uma pequena amostra do talento poético de Valdo Motta. O espaço pequeno não me permitiria teorizar; quando a voz do poeta é muito mais forte do que qualquer tentativa de análise do seu estro.

Valdo Motta não é um poeta. Valdo Motta é O poeta. Que terá motivos de sobra, agora, para sofrer ainda mais: só se atiram pedras em árvores fruteiras. E certamente haverá à sua espera os que não suportam o talento alheio.

(MOTTA, Valdo. ***Bundo & outros poemas***. Campinas: Unicamp, 1996. 132 páginas).



Fac-símile da coluna "O que você está lendo?" de *A Gazeta*, com o comentário "Valdo Motta, o Poeta", de José Augusto Carvalho.

GOZO MÍSTICO:
RELIGIÃO E HOMOEROTISMO
CONFLUEM EM “BUNDO”
DO POETA VALDO MOTTA¹

MYSTICAL JOY:
RELIGION AND HOMOEROTICISM
CONVERGE IN “BUNDO”
BY THE POET VALDO MOTTA

Fábio de Souza Andrade*



sobriedade elegante da apresentação gráfica de “Bundo”, seleção em dois tempos da poesia de Valdo Motta, organizada por Berta Waldman e Iumna Maria Simon, contrasta com a orelha do livro, em que o autor, também ator, é introduzido e louvado pelos versos tropicalizantes de José Celso Martínez Corrêa.

O embate entre a fala profética, o discurso sublime inspirado pelo Deus terrível do Velho Testamento e o escracho realista, pagão e dionisíaco vestido pela

¹ ANDRADE, Fábio de Souza. Gozo místico: religião e homoerotismo confluem em “Bundo”, do poeta Valdo Motta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, 7 set. 1997.

* Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

brevidade e a ironia modernas, é apenas um dos prolongamentos desta tensão original de uma poesia igualmente atraída pelos pólos da religião e da sexualidade.

Nascido em Boa Esperança do Espírito Santo, em 1959, negro e homossexual, é o próprio Valdo Motta quem dá conta, no prefácio, de uma história de engajamento político em defesa das minorias, que foi desembocar na descoberta da força simbólica da linguagem bíblica e da tradição poética que combina o erótico e o espiritual, a sensualidade e o misticismo no gozo místico.

Lidos em chave homoerótica, os versículos bíblicos emprestam tom solene e ritualizado à celebração do corpo, subvertendo a fúria punitiva divina em conclamação ao prazer: “Que o sol fique lívido,/ e a lua corada de vergonha,/ e as estrelas desmaiem, errem sua rota os planetas/ e os céus aturdidos se embaralhem./ Urrem os mares e os montes estremeçam,/ porque a Terra santa grita e sacoleja/ de gozo: chegou o seus Esposo”.

Não apenas San Juan de la Cruz ou Santa Tereza D’Ávila, mas também o “Cântico dos Cânticos” revive no convite ecumênico: “Vem comigo, meu amado,/ fervamos o leite cósmico./ Celebremos nosso gozo/ no cristântrito festim.// Vem, querido, preparar/ o teu mosto em meu lagar/ e fazer o vinho santo.// Vem destilar a mirra/ do monte dorsal e o mel/ que mana da rocha viva”.

Sua contestação à religião oficial (“uso a paródia contra os enganadores”) serve do escatológico e da violência crua das imagens, ora oswaldiana e bem-humorada (“Venerai o Santo Fiofó,/ ó neófito das delícias,/ e os deuses hão de vos abrir as portas e a fortuna vos sorrirá”, em “Exortação”); ora agressiva, voluntariamente desagradável, raiando o mau gosto (“Eu sou a Nossa Senhora do Buraco Negro,/ Sujo e fedorento da Rocha Dorsal,/ mãe dos nove céus a tetéia do caralhudo./ ... Ai de quem esqueceu a pedra santa/ e o caminho da casa do Senhor”, em “Anunciação”).

Servindo-se do tema do percurso iniciático, à poesia e ao corpo, entre os dedos e os dátilos, combina a tradição judaico-cristã, referências ao paganismo e epicurismo clássicos com o tema do auto-erotismo: “Extáticos dátilos/ ébrios caribos,/ transidos curetes... em ofício sacro/ no ano celeste” ou “não me canso de tocar/ a lira de dez dedos/ neste frenético louvor/ ao Deus vivo/ meu rochedo”.

A concisão das pílulas e brevíssimas cenas líricas reforçam o parentesco com Oswald de Andrade. Veja-se o micro-soneto: “Quem/ não/ tem/ bens// Bem/ não/ tem/ não// tem/ não/ tem// não/ tem/ não”, em “Os Sinos”; o humor trocadilhesco, ácido de “E Agora, Ô Meu” – “Eis no que deu/ a Terra Prometida/ por Prometeu”; ou a esconjuração da Aids, assimilada ao mítico Reino dos Mortos: “Hás de ir ao Id, há de ir ao Id,/ Para depor Hades e tudo que preside,/ e, depondo Hades, todos os podres/ que impedem a mútua doação dos seres”. Mas é no recurso à dicção profética que o poeta promete e ambiciona mais. Motta usa e abusa da abertura ambígua da linguagem mítica, bíblica ou não, e oferece ao leitor sua própria chave de leitura.

O caso é que, na divisão entre a experiência coletiva, lastro histórico e cultural dos símbolos do sagrado e uma fala simbólica que parte da constatação humilde de que legisla em terreno pessoal (“a poesia é a minha/ sacrossanta escritura/ cruzada evangélica/ ... Só ela me salvará/ da guela do abismo./ Já não digo como ponte/ que me religue/ a algum distante céu,/ mas como pinguela mesmo,/ elo entre alheios eus”, em “Religião”), está ao mesmo tempo a força e a fraqueza de suas imagens.

Muitas vezes, o risco de que não escapa é o do recurso instrumental aos mitos e emblemas, neutralizando o impacto e sobrecarregando, artificialmente, de escoras exteriores os poemas, que ganhariam caso não precisassem desta erudição funcional e da legitimidade conferida pela tradição.

Como volume, "Bundo" traz a mesma desigualdade, manifesta em poemas que, no empenho de encenar o escândalo da própria novidade e de seu apego ao prazer vital, deixam de fazê-lo para ser tão-somente espetáculo novidadeiro. Que sua voz não se perca neste fosso.

GOZO MÍSTICO

Religião e homoerotismo confluem em "Bundo", do poeta Valdo Motta

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE
especial para a Folha

A sobriedade elegante da apresentação gráfica de "Bundo", seleção em dois tempos da poesia de Valdo Motta, organizada por Berta Waldman e Lúcia Maria Simon, contrasta com a orelha do livro, em que o autor, também ator, é introduzido e louvado pelos versos tropicalizantes de José Celso Martinez Corrêa.

O embate entre a fala profética, o discurso sublimado inspirado pelo Deus terrível do Velho Testamento e o escafo realista, pagão e dionisíaco vestido pela brevidade e a ironia modernas, é apenas um dos prolongamentos desta tensão original de uma poesia igualmente atraída pelos pólos da religião e da sexualidade.

Nascido em Bos Esperança do Espírito Santo, em 1959, negro e homossexual, é o próprio Valdo Motta quem dá conta, no prefácio, de uma história de engajamento político em defesa das minorias, que foi desembocar na descoberta da força simbólica da linguagem bíblica e da tradição poética que combina o erótico e o espiritual, a sensualidade e o misticismo no gozo místico.

Lidos em chave homoerótica, os versículos bíblicos emprestam um selene e ritualizando à celebração do corpo, subvertendo a fúria pu-

nitiva divina em conclamação ao prazer: "Que o sol fique lívido/ e a lua corada de vergonha,/ e as estrelas desmaiem, errem sua rota os planetas/ e os céus aturidos se embaralhem./ Urrem os mares e os montes estremeçam,/ porque a Terra santa grita e sacoleja/ de gozo chegou o seu Esposo".

Não apenas San Juan de la Cruz ou Santa Tereza D'Ávila, mas também o "Cântico dos Cânticos" revive no convite ecumênico: "Ven comigo, meu amado,/ fervamos o leite cósmico/ Celebremos nosso gozo/ no cristatútrico festim./ Ven, querido, prepara/ o teu mosto em meu lagar/ e fazer o vinho santo./ Ven destilar a mitra/ do monte dorsal e o mel/ que mana da rocha viva".

Sua contestação à religião oficial ("uso a paródia contra os enganadores") serve-se do escatológico e da violência crua das imagens, ora oswaldiana e bem-inumorada ("Venerai o Santo Fiôfi/ é nefito das delícias,/ e os deuses hão de vos abrir as portas e a fortuna vos torrida", em "Exortação"); ora agressiva, voluntariamente desegradável, raiando o mau gosto ("Eusou a Nossa Senhora do Buraco Negro,/ Sujo e fedorento da Rocha Dorsal,/ mão dos nove céus a teteia do caraludo/ ... Ai de quem esqueceu a pedra santa/ e o carmitinho da casa do Senhor!", em "Anunciação").

Servindo-se do tema do percurso

iniciático, à poesia e ao corpo, entre os dedos e os dâtilos, combina a tra lição judaico-cristã, referências ao paganismo e epicurismo clássicos com o tema do auto-erotismo: "Extáticos dâtilos/ êrulos caribos/ transidos curetes./ em ofício sacro/ no ano celeste" ou "não me canso de tocar/ a lira de dez dedos/ neste frenético louvor/ ao Deus vivo/ meu rochedo".

A concisão das púlpas e brevíssimas cenas líricas reforçam o parentesco com Oswald de Andrade. Veja-se o micro-soneto: "Quem/ não/ tem/ bens// Bem/ não/ tem/ não// tem/ não/ tem// não/ tem/ não", em "Os Sinos"; o humor trocadilhesco, ácido de "E Agora, O Meu"; "Eis no que deu/ a Terra Prometida/ por Prometeu"; ou a esconjuração da Aíds, assimilada

ao mítico Reino dos Mortos: "Hás de ir ao Id, há de ir ao Id./ Para de, por Hades e tudo que preside,/ e, depondo Hades, todos os podres/ que impedem a mútua doação dos seres". Mas é no recurso à dicção profética que o poeta promete e ambiciona mais. Motta usa e abusa da abertura ambígua da linguagem mítica, bíblica ou não, e oferece ao leitor sua própria chave de leitura.

O caso é que, há divisão entre a experiência coletiva. lastro histórico e cultural dos símbolos do sagrado e uma fala simbólica que parte da constatação humilde de que legisla em terreno pessoal ("a poesia é a minha/ sacrossanta escritura/ cruzada evangélica/... Só ela me salvará/ da gula do abismo./ Já não digo como ponte/ que me religue/ a algum distante céu/ mas como pinguela mesmo/ elo entre alheios céus", em "Religião"), está ao mesmo tempo a força e a fraqueza de suas imagens.

Muitas vezes, o risco de que não escape é o do recurso instrumental aos mitos e emblemas, neutralizando o impacto e sobrecarregando, artificialmente, de escoras exteriores os poemas, que ganhariam caso não precisassem desta erudição funcional e da legitimidade conferida pela tradição.

Como volume, "Bundo" traz a mesma desigualdade, manifesta em poemas que, no empenho de encenar o escândalo da própria novidade e de seu apego ao prazer vital, deixam de fazê-lo para ser tão-somente espetáculo novidadeiro. Que sua voz não se perca neste fosso.

Fac-símile da página com o comentário de Fábio de Souza Andrade sobre *Bundo e outros poemas*, de Valdo Motta.

SOBRE A POESIA DE VALDO MOTTA¹

ABOUT THE POETRY BY VALDO MOTTA

Iumna Maria Simon*

Li dois poemas de Valdo Motta publicados na revista *Ímã*, de Vitória do Espírito Santo, e fiquei muito impressionada. Como estávamos organizando a coleção “Matéria de Poesia” para a Editora da Unicamp, resolvi entrar em contato com o poeta, que primeiro nos enviou o livro *Waw* (com poemas escritos entre 1982 e 1991), e depois *Bundo* (1995). *Bundo e outros poemas* abre uma nova série dentro da coleção, destinada à publicação de poetas novos, estreantes ou ainda pouco conhecidos. Esta entrevista foi preparada para a divulgação do livro, a partir de perguntas formuladas por várias pessoas que se interessaram pela matéria. A palavra “bundo” significa indivíduo do povo africano bundo, língua de negro, língua errada, maneira errada de falar e ser, coisa ruim, coisa ordinária, ou o marido da bunda, como diz o poeta.

¹ SIMON, Iumna Maria. Sobre a poesia de Valdo Motta. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 172-177, dez./fev. 1997-1998. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26997/28772>>. Acesso em: 19 maio 2024.

* Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

ENTREVISTA

Por que se interessou tanto pela poesia de Valdo Motta? Qual a novidade dela?

Olha, eu penso que a poesia de Valdo Motta tem muitos lados de novidade. Primeiro, porque você não vai encontrar neste livro o que está acostumado a encontrar na maioria dos outros. A começar pela riqueza e variedade formais, raras hoje em dia, que revelam uma capacidade poderosa de incluir mundos e experiências as mais particulares, desde a gíria até referências míticas, religiosas e sexuais, ampliando a experiência existencial de um escritor que procurou entender sua homossexualidade por vias inusuais. Tenho que lembrar que a obra anterior de Valdo, apesar de seu interesse, foi um longo exercício preparatório para chegar a esse grau de liberdade e anticonvencionalismo. *Bundo* é uma síntese desse aprendizado e do diálogo com as principais tendências contemporâneas da poesia brasileira, uma síntese que é capaz de se apropriar dos inúmeros procedimentos disponíveis, e mesmo de suas limitações, dando lhes uma pertinência artística poucas vezes conseguida pela produção poética mais recente.

Você poderia falar sobre a relação entre religião e sexualidade?

Na poesia de *Bundo* o registro escatológico, o calão, a impostação execratória, estão a serviço de uma reflexão maior que usa esses elementos como apoio e contraste, por sua violência e dissonância. As obscenidades contrapostas a simbologias sagradas criam dissonâncias sérias ou jocosas, de alto rendimento poético. O que a meu ver deve ser interpretado não apenas como uma experiência interior e mística, ou um trata do de homossexualismo, mas como uma dramatização poética da experiência física da exclusão social e da discriminação sexual, em que o corpo é testemunho da violência, do sofrimento, do prazer e também é fonte de alguma transcendência. É claro que essa proposta

desafia todo tipo de preconceito: de classe, religioso, racial, sexual, mortal e formal (não se esqueça que a teoria literária também legisla e pune a seu bel-prazer). A força da dicção escatológica dessa poesia certamente desconcerta o leitor, menos pelo lado da iconoclastia do sagrado do que por criticar a sociedade contemporânea aproveitando elementos do esoterismo, das exegeses bíblicas, da mitologia clássica, da religiosidade afro-brasileira, etc. Como professora de literatura, não quero deixar de mencionar que a retomada de recursos da lírica clássica aqui só se tornou possível porque brotou de uma experiência de vida que não é convencionalmente literária, o que dá a esses recursos uma pureza e uma imediatez que em qualquer outro poeta intertextual seria mistificação barata.

Em que a poesia de Bundo se distingue da pornografia?

Antes de mais nada, devo dizer que me surpreende essa preocupação que nossa sociedade tem periodicamente com a pornografia, como se sempre fosse preciso escolher entre as coisas proibidas e as permitidas, e como se fosse preciso alguém que tutelasse essa escolha – a religião, a moral, a estética, o Ministério da Justiça, o que for. Além do mais, como bem sabemos, a língua falada está tão carregada de expressões chulas, palavrões e grosserias, mesmo nos setores mais educados da sociedade, ou melhor, sobretudo nesses, que é impossível hoje se fazer poesia ou literatura sem linguagem chula – isto é, poesia de gente alfabetizada. Sendo rigorosamente coloquial, a poesia de Valdo não poderia deixar de incluir a desqualificação da linguagem contemporânea, que é um fato. Seria mais “poético” recalá-lo?

Mas afinal é uma poesia revolucionária, ou não?

Eu prefiro falar em dignidade estética do poema, no seu grau de complexidade e interesse, no seu teor de inconformismo, no seu dom de generalização artística, ao invés de pensar em termos de ser ou não ser revolucionário, porque penso que hoje isso não quer dizer nada, nem leva a nada. Mas você está certo em ter

constatado a inesperada força transgressiva dessa poesia, que responde ativa e agressivamente à cultura evangélica de massa, aos shoppings pentecostais da fé, aos esoterismos que proliferam por aí e que constituem a única experiência espiritual que restou para muita gente. Se você tivesse visto Valdo recitando seus poemas – o que é um fenômeno à parte e dos mais impressionantes que até hoje pude presenciar –, você sentiria a força desmistificadora e sarcástica de suas formas poéticas.

Então, o que conta é a invenção poética, a força da linguagem da poesia?

Claro que sim. De fato é um desafio para qualquer leitor de poesia hoje falar sobre a novidade de um autor. Eu, que venho ajudando a fazer uma coleção de poesia na Editora da Unicamp, tenho visto como é difícil encontrar poetas novos que tenham alguma coisa a dizer. Afinal, parece que hoje a poesia já fica satisfeita por se identificar com esta ou aquela tendência, esta ou aquela tradição, assim se conformando com os nichos que a vida literária cristalizou, que não são outra coisa senão os nichos do próprio mercado. Basta parodiar certos autores, “revisitar” certas linguagens, ou simplesmente ser cúmplice da intimidade, para ser poeta. A novidade da poesia de *Bundo* para mim está em responder ao desinteresse profundo da poesia brasileira hoje. Não se pode pensar a questão da forma e da linguagem sem experiência contemporânea; não se pode pensar a expressão da sexualidade, das emoções, dos sentimentos, sem considerar os problemas da composição e da forma. Em suma, comparada à poesia de nossos plantonistas da vanguarda, ao sublime de copa e cozinha, aos lobistas da metáfora e da pureza da língua, a poesia de *Bundo* não faz concessões e não está nem aí com a oficialidade.

Você acha que a poesia de Valdo Motta pode interessar a um público que não é gay?

Se eu não acreditasse nisso, não teria publicado nem recomendaria o livro. Não é preciso que sejamos iguais ao autor, ou que compartilhemos suas crenças, para que possamos apreciar suas qualidades artísticas – se é um bom poeta, é claro. Na minha maneira de sentir, quando se joga com uma experiência poética de modo radical, ela interessa a um grande número de pessoas. É o caso desta poesia. Embora a exposição pessoal seja máxima, não há exibição biográfica nem mero registro da experiência, pois sempre que fala de si o sujeito se despersonaliza e se pluraliza em “alheios eus”, como diz um poema. Se o tratamento do homoerotismo é o centro do universo poético de Valdo Motta, é notável como ele supera a fase auto-afirmativa do homossexualismo, a auto-afirmação da singularidade do prazer gay, em que geralmente a realização literária não era o forte, dando agora privilégio à elaboração poética que, por ter complexidade artística, se generaliza. Eu me lembro sempre do que Antonio Candido diz da poesia de Vinicius de Moraes: ela criou um sentimento novo da praia que desfamiliarizou a relação das pessoas com o mar. Entre outras coisas, Valdo reinventou literariamente a importância dos dedos na relação homossexual, e por isso os dedos são sempre associados a espíritos brincalhões, entidades mágicas e divinas quase infantis. Essa é uma contribuição gay que a poesia dele foi capaz de valorizar liricamente, criando uma beleza nova.

E como se explica que um poeta tão à margem do sistema literário, da universidade, da cultura oficial, seja tão bom?

O fato de Valdo Motta ser autodidata, viver à margem do sistema literário, e social também, não ter uma profissão regular, não quer dizer que não tenha cultura literária das mais consistentes. Mas até onde eu sei, a criação independe da erudição, bibliografia ou curso superior. Quem ler o “Prefácio” deste livro verá a clareza e a precisão de sua poética, formulada numa prosa nítida e admirável. Assim como seus poemas transitam com extrema liberdade por um enorme repertório de referências – dos gêneros mais clássicos às composições mais sintéticas, das formas eruditas às populares. O que mostra o grau de

sistematização e método da sua marginalidade. Aliás, uma das idéias mais sórdidas da agenda neoliberal é supor que ninguém pode viver sem se reconhecer no mercado e na mídia, sem neles se integrar. A poesia de Valdo diz o contrário.

ALGUNS POEMAS DE *BUNDO E OUTROS POEMAS*

Extáticos dátilos,
ébrios cabiros,
transidos curetes,
solenes telquinos
em faleno rito,
em ofício sacro
no antro celeste.

Deus Furioso

Estendi mãos generosas
a quantos o permitiram
e disse: sou Deus.
Porém, quem acreditou?
Fui humilhado,
escarnecido: Deus viado?
Fui negado e combatido.
Em meu amor entrevado
cerrei lábios e ouvidos.
Até o amor reprimido
virar ódio desatado.

Rasguem céus e infernos,
ó gemidos e brados
de amor ressentido.
Raios partam quantos
meu amor tenham negado.
Prorrompam tormentas
em corações petrificados.
Quero ser amado
quero ser amado
quero ser amado

De Exaustivas Buscas & Batidas

a Antonio Carlos Pereira

Escanchado no lombo da angústia
– porém, menos cavaleiro do que égua
no cio –, percorro léguas de ruas,
noite a dentro – afora becos e praças
que esquadrinho –, as mesmas surradas trilhas
que me conduzem sempre aos mesmos bares,
em busca do meu Sacrossanto Cálice,
meu sacrossantíssimo copo, corpo
estonteante, onde me desafogo.

Saudação ao Menino

Que vento te traz ao meu templo,
semente de luz, não importa.
Importa é que a mim vens dar. Entra.
E vive em mim, de mim, até o fim
de nosso carma juntos nesta dança.
Vive em mim, de mim, menino, qual
bromélia no tronco da mangueira.
Deus queira, erê. Eu quero. Ererê!

Ah, Corpo!

Em plena madrugada, o bofe insistindo
num papo alto demais para seres do inframundo.
Enquanto ele adejava pelo espaço
(do quarto de pensão, com os mosquitos),
a mim, que me interesse pelo céu
na terra, o desprezo que ele dizia ter
pelas coisas do corpo – magro e subnutrido
mas belíssimo para a minha fissura vesga
só me enganava, porém não me convencia.
Através de sua quase transparência
(de fomes recolhidas na ascese
um tanto forçada pela pindaíba),
procuro esquadrinhá-lo, entendê-lo.
Sucedo que no auge das viagens,
intempestivamente trovejante,
um barulhinho de fome nas tripas do santo
eleva-se aos píncaros, de onde, constringido,
o bofe despensa e, ploft!, se espatifa no concreto,

em sua ordinária e infame realidade de pele e osso e necessidades.



Capa da *Revista USP* com a entrevista de Iumna Maria Simon acerca de *Bundo e outros poemas*, de Valdo Motta.

ENJÔO POÉTICO¹

POETIC NAUSEA

João Silvério Trevisan*

Enquanto o “mercado gay” cresce hoje como um dos grandes nichos consumistas da década, a cabeça das pessoas sofre um reducionismo em ordem inversamente proporcional, que as aproxima da imbecilização.

Na atual ditadura do mercado, a produção artística se vê especialmente relegada. Outro dia fiquei constrangido diante de uma coletânea de contos gays, ao constatar que os escritores andam substituindo literatura por ereção. Se sinto tédio lendo Constantino Cavafis ou Mário Faustino, isso se deve à sua capacidade poética de falar do amor, ao passo que as produções pornôis me deixam broxa com sua total falta de criatividade. (Duvido que, nos filmes de sacanagem, você já tenha visto um homem alisando o corpo do outro ou beijando-lhe os olhos ou dizendo-lhe galanteios marotos. Com certeza, o fuc-fuc fica entediante demais quando repetido como lição de casa!...) Pois bem, no dia que conheci a poesia de Valdo Motta, dei urros de prazer e alegria. Confesso que há muito eu não lia

¹ TREVISAN, João Silvério. Enjôo poético. *Sui Generis*, Rio de Janeiro, n. 23, maio 1997.

* Romancista, contista, ensaísta, roteirista, diretor, dramaturgo (Ribeirão Bonito, SP - 1944), autor de *Testamento de Jônatas deixado a David* (1976); *As incríveis aventuras de el cóndor* (1980); *Em nome do desejo* (1983); *Vagas notícias de Melinha Marchiotti* (1984); *Devassos no paraíso* (ensaio, 1986); *O livro do avesso* (1992); *Ana em Veneza* (1994); *Troços & destroços* (1997); *Seis balas num buraco só: a crise do masculino* (1998); *Pedaço de mim* (2002); *Rei do cheiro* (romance, 2009); *Pai, Pai* (2017), *A idade de ouro do Brasil* (2019), *Meu irmão eu mesmo* (2023), entre outros.

nada tão belo, radical e transgressor. Foi Yumna Simon, professora de literatura na Unicamp, quem saiu feito louca atrás dele, até conseguir publicar seu último livro: BUNDO E OUTROS POEMAS. Eu vi Valdo declamando na periferia de São Paulo e me senti diante de um possuído que não media palavras nem gestos para falar de Deus a partir da desmunhecação e do obsceno. Valdo começou a fazer poesia aos vinte anos. Hoje, aos trinta e seis, ele é autor de vários livros e continua morando em Vitória (ES). Tarólogo, numerólogo e estudioso da Bíblia, Valdo Motta instaura-se na longa tradição daqueles místicos que amam Deus com tanta radicalidade que já não separam mais tesão do corpo e da alma. Isso se chama estado de fusão poética. Uma fusão que permeou nossa entrevista.

JST - Valdo, com quem sua poesia dialoga?

VM - Geralmente, com poetas místicos, digamos assim: São João da Cruz, Eliot, Genet (que considero um poeta), a Bíblia e os poetas bíblicos: Isaías, os autores dos Salmos, o autor do Apocalipse, os Evangelhos e a poesia da literatura mística universal. Por exemplo, eu gosto muito de *A linguagem dos pássaros*, de Farid ud-Din Attar...

JST - Você sempre escreveu poesia de inspiração homossexual?

VM - Sim. Desde o meu primeiro livrinho, chamado *Pano rasgado*, eu já escrevia poemas homoeróticos, já rasgava o pano, já mostrava o cu para o mundo.

JST - Mas você faz poesia homossexual?

VM - Não. Eu faço poesia. Homossexual é apenas uma contingência.

JST - Você acha que existe uma poesia homossexual?

VM - Acho muito perigoso entender as coisas por esse prisma. Eu não gosto dessas classificações, que são rótulos, camisas-de-força. Porque eu faço sobretudo poesia, *poiesis*.

JST - Mas eu ouvi você próprio dizer que sua poesia utiliza o bicharês...

VM - Ah, sim... Mas nem por isso ela é uma poesia homossexual. Ela é poesia, sobretudo. Agora, é claro: eu falo bicharês, uma linguagem típica dos homossexuais, que revela um modo muito singular de perceber o mundo.

JST - Quer dizer que você admite essa singularidade?

VM - Admito, mas nem por isso a minha poesia é homossexual. É uma poesia universal, que pode ser lida, entendida e colocada em prática por qualquer um. Ainda mais porque todo mundo tem cu. E o que eu proponho é uma adoração do Deus vivo, que lateja e pulsa em nosso rabo. O que não tem, necessariamente, a ver com intercurso anal -- mas pode, eventualmente, ter.

JST - Qual é a função da poesia para você?

VM - É a salvação não só da alma, mas também do corpo... Valdo Motta é um fanático que acredita ferozmente na poesia até como possibilidade de redenção humana. Não proponho que a poesia seja a salvação, mas que ela possa fornecer elementos que nos proporcionem, digamos, uma libertação de condicionamentos anteriores e nos joguem para um novo universo, um novo modo de ser e estar no mundo.

JST - É uma proposta bastante ambiciosa...

VM - É, na verdade, extremamente ambiciosa. E eu não me pejo de revelar isso. Eu só penso em termos de absoluto. Me aborrece muito ver artistas pusilânimes, que não ousam, não arriscam seu pescoço, não se comprometem...

JST - E o que significa se comprometer, enquanto poeta?

VM - Significa que eu aposto tudo - minha vida, minha alma, minha cabeça - naquilo em que acredito. Por isso, sei que meu livro pode incomodar muita gente.

JST - Como você definiria a sua poesia?

VM - Pelo menos em relação à minha poesia atual, ela é: apocalíptica e escatológica. Apocalíptica no sentido de que eu me proponho revelar segredos do âmbito da religião, da magia, do esoterismo. E escatológica porque tem a ver com o sentido léxico da palavra: retransmito em minha poesia uma noção de fim de ciclo histórico, que pode perfeitamente coincidir com o fim dos tempos preconizados pelo cristianismo e profetas bíblicos. Mas minha poesia é escatológica também porque está ligada à fecalidade. Ela é uma poesia terminal,

fala de nossas entranhas, daquele lugar onde todas as coisas têm início e onde, no final das contas, todas as coisas vão parar...

JST - Que lugar é esse?

VM - O cu. Entendo que o cu é realmente o epicentro de todos os fenômenos. Para ser mais preciso, trata-se do cóccix, que está localizado exatamente no centro do corpo. Deus está no cu porque no cu está o centro do calor do nosso ser. É lá nas entranhas, no santo dos santos, que está localizado o nosso cóccix, que é o ponto inicial da coluna vertebral e sustenta todo o nosso ser. Em hebraico, **El** alude tanto a Deus - como cordeiro, árvore, majestade - quanto a coluna, poste, pilastra. Compõe-se de **álef** e **lâmed**. **Alef** significa o princípio, e o cóccix é o princípio do nosso corpo: é por ali que a gente nasce e onde todas as coisas começam. E **lâmed** significa expansão, crescimento, elevação. Se você observar bem uma dessas fotografias de embriões, vai verificar que o cóccix corresponde ao talo de uma fruta. E se você observar uma fruta numa árvore, vai ver que ela começa pelo talo. O cóccix e a coluna vertebral correspondem ao talo do fruto...

JST - Mas, poeticamente, como você vê que Deus está no cu?

VM - Eu sinto ali o fogo da vida. Pela meditação e pela percepção poética eu posso amplificar isso, e posso ver ali no cóccix a pedra fundamental de uma obra em construção, que é o nosso corpo. Corresponde também a um eixo em torno do qual todas as coisas giram. Estando o cóccix localizado no centro do corpo, eu posso, filosoficamente, dizer: eis aqui o princípio, o meio e o fim. Ora, Krishna diz de si mesmo que ele é o princípio, o meio e o fim de todas as coisas. E Jesus Cristo também se diz o alfa e o ômega, além do meio, porque é a porta que conduz ao reino dos céus. Cristo explica que o reino dos céus é dentro de nós. Há referências no Velho Testamento: "Olha, Israel, o Senhor teu Deus está no meio de ti". Verifiquei, em hebraico, que **BeQiRBeNU** é "no meio de nós" e **BeQiRBéKa** é "no meio de ti". Decompondo tais palavras encontrei **QeRÉV**, que no dicionário hebraico quer dizer meio, centro, ventre, íntimo, entranha. É a isso que Jesus se refere quando diz que "o reino de Deus está no meio de nós". Não é "meio de nós" no sentido exterior, e sim no sentido interior...

JST - ... de nossas entranhas...

VM - Sim, das nossas entranhas.

JST - ... onde está a merda.

VM - Sim. Deus se confunde com a merda... Primeiro porque a merda pode ser considerada a lama primordial. A merda, na verdade, já é a síntese de tudo aquilo que nós comemos. E aquilo que comemos vem da terra, onde as coisas mortas se decompõem, viram merda, viram lama. E no nosso organismo, esse alimento vira merda de novo, num processo eterno... É Deus que se come, na verdade, quando nós comemos. E quando estamos cagando, cagamos Deus. Aquilo ali é a matéria prima que vai alimentar outras formas de vida, vegetais, animais, etc. Enfim, a cadeia não se interrompe. Então, Deus se confunde com o escatológico, muitas vezes. Se a merda está ali e se ali é o laboratório da transformação do alimento em merda... por que Deus não está ali? Ademais, o apóstolo Paulo diz que Deus escolheu as coisas vis, infames e vergonhosas deste mundo justamente para combater aquelas que se propõem como bonitinhas, corretas, verdadeiras.

JST - Você acha então que Deus pode ser feio?

VM - Por que não? A Bíblia abunda em exemplos de aparições de Deus como um ser terrível, que deixa todo mundo apavorado.

JST - Então o Victor Fasano não é bem a imagem de Deus...

VM - Deus não tem nada a ver com esses padrões de beleza globais, institucionalizados... Muito pelo contrário: em termos bíblicos, está registrado que ninguém pode contemplar a cara de Deus e sair vivo dessa visão. Porque ele é medonho, apavorante.

JST - Mas, normalmente, em nossa cultura, Deus é sinônimo do belo.

VM - Eu aprendi a captar Deus através dos paradoxos. Veja bem: para termos uma percepção mais plena de Deus, temos que admitir que ele é também essa beleza. No entanto, ele há de ser, primordialmente, o feio, o não aceito, a merda de onde todas as coisas se engendram. Porque se Deus é a totalidade, aí nós temos que incluir o feio, o horroroso. Eu prefiro a visão de um Deus que se confunde com a merda, com o cu, com o feio, com o proscrito e com o marginalizado.

JST - Mas, no fundo, a gente sempre compara Deus ao belo. Isso poderia significar que, na verdade, o feio não existe, pois o conceito de beleza é basicamente subjetivo. Quer dizer, o Deus que é feio para o outro pode ser belo para mim.

VM - Sem dúvida. E o que é o céu para uns pode ser o inferno para outros. Aliás, tenho que dizer que o cu é, ao mesmo tempo, o céu e o inferno. Para o cara que nunca deu, que odeia homossexual ou que tem nojo de suas entranhas e horror à merda, o cu só pode representar o inferno. Aliás, eu tenho certeza que a concepção cristã de inferno, onde existe fogo e enxofre, tem muito a ver com o cu. A merda tem um quê de enxofre, não é?

JST - Nas culturas anglo-saxônicas, a maior ofensa para alguém é mostrar-lhe a bunda: o cu é a parte mais degradada...

VM - Mas quando mostro o cu na minha poesia, eu quero violentar o olhar do outro, na verdade, para mostrar que Deus está ali, entendeu? A partir do momento em que eu me compenetrei da seriedade e do caráter espiritual daquilo que é considerado sujeira e ignomínia, percebi que o modo por excelência de louvar a Deus é massagear o cu e, enquanto se faz isso, pensar em Deus, cantar, dançar, etc. Então eu entendi que estava botando o pé numa terra desconhecida, fazendo uma grande descoberta, naquele sentido heróico mesmo: eu me senti como um Buda, como um Jesus Cristo, um Teseu, como um Hércules, um herói dessas aventuras espirituais que abundam por aí. Como eu estava muito desencantado com os relacionamentos afetivos, o desencanto foi concomitante a essas descobertas e eu me senti muito à vontade para mergulhar nesse novo universo, onde percebi uma mensagem de salvação. O processo de salvação implica em ter todo um relacionamento amoroso, afetivo e religioso com o cu, com o meu cu e com o cu alheio. Mas já não mais segundo os padrões afetivos homossexuais ou sexuais praticados.

JST - Quer dizer que você deixou de ser homossexual e se tornou místico?

VM - Não. Eu continuo homossexual, com aquele afeto e até o desejo mesmo. Mas estou a fim de inaugurar um novo padrão de relacionamento, e isso, na

verdade, pode ser chamado de minha religião. Acho que expurguei o cristianismo, o judaísmo e descobri coisas universais. Sabe por quê? Nessa minha busca do sentido da vida ou de Deus, sempre entendi que nosso corpo teria que ser o referencial maior de tudo, porque ele é um microcosmo e tudo que está nesse microcosmo está também no macrocosmo, assim como tudo que está fora também está dentro. Então, fui beber no Oriente, passei pelo I Ching, taoísmo, confucionismo, budismo, yoga. Comecei a me encontrar, quando descobri os chakras - que são centros energéticos do corpo. Ora, o cóccix e o ânus estão relacionados ao chakra básico, o chakra muladhara. Aí, mergulhei no shivaísmo, no tantrismo e passei para o dionisismo, através da leitura do livro *Shiva e Dioniso: A religião da natureza e do eros*, de Alain Daniélou, que traça paralelismos entre o dionisismo, orgias báquicas e os profetas bíblicos... Então peguei a Bíblia e consultei I Samuel 10, 5-12 e I Samuel 19, 20-24, onde os profetas cantam, dançam, comem e se alegram. Aí se fala que a congregação dos profetas, Saul e o profeta-mór Samuel, todo mundo ficou peladão!... Uma orgia na Bíblia?! Quando eu percebi aquilo, disse: Meu Deus do céu, e eu aqui tão bobinho e desinformado, achando que a Bíblia era uma coisa só de gente careta e reacionária! Como é que ninguém fala disso?

JST - E os outros mitos?

VM - É tudo uma festança só. Comecei a pesquisar, por exemplo, a metáfora da montanha sagrada... Se eu vou para a Índia, encontro lá o monte Meru, onde o mito do nascimento do Buda diz que um elefante branco se perdeu e entrou pelo flanco esquerdo de Maya, que é a mãe do Buda. O elefante está ligado ao chakra muladhara, o chacka básico que está relacionado ao cu. Elefante, Buda, iluminação... Então, eu me liguei: todos os símbolos fundamentais giram em torno do cu. A coisa é universal! Montanha sagrada, terra santa e terra prometida são equivalentes: seja a ilha bem-aventurada, a Jerusalém celestial, o monte Meru ou o Olimpo dos deuses da Grécia. Na *Epopéia de Gilgamesh*, o mito sumério relata que para buscar o caminho da salvação Gilgamesh precisa atravessar uma montanha chamada Mashu. Na literatura sufista, o escritor Jorge Luis Borges cita a montanha Kaph, onde habita o pássaro Simorgh, a

divindade suprema que só trinta pássaros conseguem encontrar. E Simorgh vem a ser exatamente trinta pássaros. Ou seja, esses trinta pássaros encontram a si mesmos. Mas onde? Na montanha Kaph! No contexto árabe, semítico ou judeu, **Kaph** ou **Keph** está ligado a “mão” e significa também rocha, montanha. No Novo Testamento, Pedro é chamado de Kephas, rochedo, como se lê: “Pedro, tu és pedra e sobre esta pedra erguerei minha igreja”. Então, esse Pedro é rochedo e ao mesmo tempo mão. Em hebraico existem duas palavras para designar mão: **YaD** e **KePh** ou **KaPh**. Ora, **YaD** e **KaPh** juntas formam este gesto muito usado nas religiões. (*Valdo faz o mudra universal de adoração, com as mãos unidas, palma a palma.*) Esse mudra das mãos postas é um código erótico, na verdade. Por quê? **YaD**, em hebraico, significa também vara, pênis, caralho. E **KaPh** significa rochedo. O que a Bíblia preconiza como salvação é a união das duas faces de Deus, que correspondem aos lados direito e esquerdo, mas também à frente e ao dorso. Assim, as mãos postas são a vara e o rochedo. Simbolizam a união da frente com o dorso...

JST - ... como no coito anal...

VM - Exatamente!

JST - E por que o seu último livro, *BUNDO E OUTROS POEMAS*, é dedicado “ao Esposo fiel, o Amigo de sempre, Jesus Cristo”?

VM - Porque vivemos numa civilização cristã em que Jesus é o Prometido, o Grande Desejado. E se eu estou num contexto de final de tempos, tenho que dedicar a Jesus Cristo, porque ele é o Rei da Justiça. Justiça vem a ser exatamente um relacionamento de amor, respeito e reverência para com esse lugar em nós onde o Deus vivo está localizado, que é o trono de Deus e ao mesmo tempo o reino dos céus. Enfim, o lugar da salvação, a colina da justiça, como diz o Salmo 72, 3. E a palavra justiça, **TzDéQ** em hebraico, eu posso decompor da seguinte maneira, de trás para a frente: **Qoph** significa a lei; **Dálet** significa a Terra, a porta da Terra; e **Tzadi**, que é a 18ª. letra, está associada ao ocidente, ao poente, ao traseiro. Em árabe, o número 90, que está ligado à letra **Tzadi**, significa exatamente o ânus... Portanto, a justiça é esse ritual de adoração, cuidados e louvor que nós podemos desenvolver em relação ao nosso

próprio rabo, nosso ânus, e com relação ao rabo alheio. Ou seja: é preciso repensarmos o cu e as fezes...

JST - ...de um ponto de vista místico?

VM - Exatamente. De uma perspectiva espiritual, religiosa. Porque não se esqueça: o encontro com Deus ocorre na religião, que vem de *religare*, que em latim significa "ligar". Mas, ligar por onde? No sentido latino, é ré-ligar: ligar por trás, caramba! E o pecado seria exatamente errar o caminho.

F I M



Capa da revista *Sui Generis*, com a entrevista de Waldo Motta ao escritor João Silvério Trevisan².

² Agradecemos a Beto Schmitz II, do Projeto Caminhos para a Cidadania LGBTI+, Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott - CEDOC/ LGBTI+, pela digitalização das páginas da entrevista de Waldo Motta a João Silvério Trevisan na revista *Sui Generis*.

NÃO MAIS, NADA MAIS, NUNCA MAIS. POESIA E TRADIÇÃO MODERNA¹

NO MORE, NOTHING ELSE, NEVER AGAIN. POETRY AND MODERN TRADITION

Raul Antelo*

L' "être" accompli, de rupture en rupture, après qu'une nausée grandissante l'eut livré au vide du ciel, est devenu non plus "être" mais blessure et même "agonie" de tout ce qui est.

Georges Bataille – *L'expérience intérieure*

Experiências do abandono

Último homem, último filósofo, Édipo fala e suspira. Escuta sua própria voz como se viesse do outro, do além, mas recusando a gratuidade da palavra, obriga-se a falar e fala, portanto, a si próprio, como se fosse dois, embora no momento em que lança essa sua derradeira mensagem, como se ainda houvesse tempo de recebe-la, o impossível, o fim acontece e acaba se impondo de modo paradoxal. O fim é impossível mas o impossível é fim. Eis o

¹ ANTELO, Raul. Não mais, nada mais, nunca mais. Poesia e tradição moderna. In: PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: Eduff, 1998. p. 27-45.

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP).

longo, derradeiro, solitário suspiro do último dos infames, Édipo. “Rapporto di Edipo”, uma *ipòtesi* avulsa de Murilo Mendes, declara:

La vidi (ma non in sogno)
posava le zampe
su di un computer

Olhando a cabeça desse bicho pós-histórico, Édipo não hesita, “le gettai un sasso triangolare”, repetindo o gesto que retorna em

Il gran cinese

Un giorno — forse oggi —
nostro Padre antico
distruggerà il proprio universo
— gesto pianificato di amore e rabbia
Non resterà pietra su pietra
affinché il fuoco elimini tutte le questioni
e le anime ascendente si liberino del sistema
L'uomo è un' esperienza che iddio ha abbandonato.

Nesses dois poemas italianos, Murilo Mendes, modernista *in extremis*, glosa, na verdade, os temas do pensamento 68. Como, aliás, ele mesmo explicita no improvisado sobre “Le poète dans la société contemporaine”, em um dos “Rencontres Mondiales de Poésie” (Montréal, 1967):

Après nous avoir annoncé la mort de Dieu, voici maintenant qu'on nous annonce la mort de l'homme. Il n'y a qu'à feuilleter le livre récent (et remarquable) de Michel Foucault *Les mots et les choses* pour se rendre compte que derrière la mort de l'homme qu'on nous prophétise il y a au fond la mort du Système. Personnellement je ne me battraï jamais pour la survivance d'un système où tant de choses me déplaisent et — j'en suis sûr — à vous tous aussi. Je dis cela pour suggérer que le poète, ou mieux la poésie actuelle est engagée à fond dans une terrible lutte: “le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes”, a dit Rimbaud. Or la bataille du poète se passe toujours au niveau du langage. Le drame actuel consiste exactement en ce que le langage poétique, le Verbe qui a créé le monde, est menacé de destruction. L'homme, qui doit répéter l'opération grandiose, l'opération initiale qui consiste à séparer la lumière des ténèbres, est peut-être condamné à voir périr cette même lumière.

Périr la lumière. Ex-périr les Lumières. Seria injusto atribuir o nietzscheanismo de

Murilo a Foucault. Ele próprio admitiria seu débito, de longa data, a certas idéias do filósofo de Silvaplana. “Tudo o que não me faz mover torna-me mais forte” ou “no homem acham-se reunidos criatura e criador”. Há, de fato, um difuso materialismo dramático em sua geração, o que, de certo modo, serve-nos para periodizar o próprio modernismo. A partir de um dos *Estudos* (1928) de Alceu Amoroso Lima, poderíamos então falar (como ele o faz, baseando-se em *Física e caráter*, o texto de Ernst Kretschmer) num retorno cultural de ciclóides e esquizóides. Enquanto os ciclóides ondulam com vagar entre fases de exaltação e de tristeza, os esquizóides, entretanto, extremam momentos de hiperestesia e outros de anestesia. Em chave cultural, diríamos que a antropofagia (ciclóide) propõe o dilema (isto ou aquilo) ao passo que a pós-poesia de Murilo Mendes, trilemática, encena valores que

são isto e aquilo. Que conciliam em si coisas inconciliáveis. Que vivem dilacerados entre coisas contraditórias. Ou que se realizam, duramente, asperamente, por um domínio assombroso da vontade sobre o tumulto interior. Ou então quando perdem ou não possuem essa energia férrea da vontade que coordena, que disciplina, que agride as contradições íntimas, deixam-se dominar por uma reclusão irritada, amarga, sombria, que pode levar aos estados catatônicos extremos (LIMA, 1928, p. 304).

Um dos aforismos de *O discípulo de Emaús* (1945) traduz essa alternância:

Deus não é somente fim — é também centro.

Creio que dessa idéia arranca uma das escrituras pós-poéticas mais interessantes com que me deparei nos últimos tempos. A de Valdo Motta (1959-). Tomemos, por exemplo, um dos poemas de *Bundo* (1996, p. 43):

Ave, pedra dos escândalos,
rejeitada por todos os obreiros.
Rocha viva, eterno
assentamento dos céus.
Minúscula pedra,
maior que as montanhas
e colinas juntas.
Pedra da origem, templo
do Senhor dos tempos.
Pedra encantada, jóia

de perfeito engenho.
 Pedra fundamental,
 selo da aliança
 entre Filho e Pai.

Todo o poema pode ser lido como uma demanda ou solicitação. A saudação inicial, *ave*, introduz uma série de vocativos, “pedra dos escândalos”, “rocha viva”, “minúscula pedra”, “pedra da origem”, “pedra encantada”, “pedra fundamental”, que, entretanto, não introduzem matéria alguma ou, em outras palavras, trazem a mensagem de que não há mais qualquer mensagem. Com efeito, realizando-se em si e em *ave* (*ave, palavra*), a linguagem do poema tenta reter o fático da enunciação e o *pathos* do enunciado, para desvendar o enigma da origem, porém, a duplicidade de sua solução nos insinua algo da ordem da gênese, do gênio, senão do genial, que não se adapta, facilmente, aos desafios da racionalização, inclinando-se, porém, aos arrebatos da força. O genial, diz Adorno, é um nó onde se emaranha tudo aquilo que não se encaixa em padrões corriqueiros, o irrepetido, o livre, porém, necessário. Como tangência subjetiva de uma constelação objetiva, o genial (isto é, a origem, a originalidade) assinala o momento em que uma escritura afasta-se da convenção e exhibe, como se fosse usual, algo inusitado. Paradoxal e precária, a experiência da origem não discrimina, em seus atos, norma de desvio e embaralha, ainda, os tempos, implicando numa certa extemporaneidade do presente, ora muito arcaico, ora altamente profético, porém, nunca em sintonia com o empírico. Uma leitura pautada por excessivo factualismo nos levaria a rápidas intertextualizações. A aproximar, por exemplo, o texto de “A canção do Senhor”,

No meio do caminho, eis a pedra,
 rejeitada por todos os obreiros

ou a seguir as pistas fornecidas pelo próprio autor,

pedra fundamental ou angular, pedra quinal, pedra de tropeço e de escândalo, esta pedra viva é, ao mesmo tempo, o Pai e o Filho

já que, argumenta, em hebraico, as palavras *filho* e *pai* estão presentes em *pedra*, com a correspondente localização nos *Salmos* da Bíblia (118:22), isto sem apontar, didaticamente, a mais óbvia referência a Drummond. Acontece porém que, construído na pendente entre imanência e ultrapassamento dos limites, o poema de Valdo Motta gira completamente se atribuirmos outro valor logo à primeira palavra. Se *ave* não for mais um vocativo e sim, por exemplo, uma sétima invocação da pedra, cria-se assim uma imagem, à primeira vista, enigmática, fundindo pedra e ave que ora pode ser lida como ave fossilizada, ora como um autêntico instrumento do transporte, um meio do gozo. A teleologia ganha, nesta segunda perspectiva, toda sua corrosão escatológica. Podemos até atribuir um nome a esta ave: Simorgh. Ela está implicada, de fato, com uma fantasmática da escritura e uma fantasmática do corpo.

Ave, Simorgh

Com efeito, em sua primeira narrativa, “A aproximação a Almotassim” (1935), Borges cita pela primeira vez o Simorgh num contexto peculiar, o da iniciação literária, mesclando o alto e o baixo, a inquisição filosófica e o romance policial. Defende-se, para tanto, argumentando que

se entiende que es honroso que un libro actual derive de uno antiguo; ya que a nadie le gusta (como dijo Johnson) deber nada a sus contemporáneos.

Didier Anzieu chegou a ver nessa narrativa borgeana a gênese de um valor recorrente nas ficções posteriores, o de que o ser ideal não tem uma existência real e distinta dos outros já que, ele próprio, é um jogo de espelhos. Todo ser é reflexo de um outro *in infinitum* (ANZIEU, 1971, p. 177-210). É o caso, nessa ficção, do pássaro Simorgh, rei dos pássaros, que deixa cair, na China, uma pluma esplêndida. Os outros pássaros, cansados da anarquia em que viviam,

decidem partir à sua procura. Sabem que Simorgh quer dizer trinta pássaros e que sua morada é a montanha que circunda a terra, o monte Kaph:

Acometen la casi infinita aventura; superan siete valles o mares; el nombre del penúltimo es Vértigo; el último se llama Aniquilación. Muchos peregrinos desertan; otros perecen. Trinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña Simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos.

Já nessa versão da *História da eternidade* (1936) encontramos a referência ao autor de *Viagens pelos planaltos do Brasil*: o capitão Burton associa o Simorgh com a águia escandinava dos Eddas mas só em *O livro dos seres imaginários* (1967), Borges acrescentará o depoimento de Flaubert, na *Tentação de Santo Antônio*, onde o Simorgh tem cabeça humana e cauda de pavão, e ainda o do orientalista Edwar Lane, tradutor das *Arabian nights*, que associa o Simorgh com a ave Fênix, porque depois de viver 1700 anos, o pássaro aguarda o filho crescer para então construir uma pira e se imolar. Ainda numa terceira ocorrência, em *Nove ensaios dantescos* (1982), tornará a associar o Simorgh e a águia para reparar que a águia é apenas inverossímil ao passo que o Simorgh, impossível. "Detrás del Águila está el Dios personal de Israel y de Roma; detrás del mágico Simurgh está el panteísmo"².

Como se relaciona o Simorgh de Borges com a ave de Valdo Motta? Carnalmente, em termos de uma teoria dionisiaca da festa. Em entrevista recente a João Silvério Trevisan, é o próprio Motta quem explica o seu percurso hermenêutico, em torno da montanha mágica, a partir de "un sasso triangolare", como aqueles que Benjamin evoca em "Trabalhos no subsolo", onde se depara com a igreja mexicana de Anaquisitzli, uma escavação que se poderia interpretar como o trabalho de um inconsciente pós-colonial. Diz Motta:

² Borges ainda nos dá a versão poética de Silvina Ocampo (*Espacios métricos*, 12):

"Era Dios ese pájaro como un enorme espejo;
 los contenía a todos; no era un mero reflejo.
 En sus plumas hallaron cada uno sus plumas
 en los ojos, los ojos con memorias de plumas".

Se eu vou para a Índia, encontro lá o monte Meru, onde o mito do nascimento do Buda diz que um elefante branco se perdeu e entrou pelo flanco esquerdo de Maya, que é a mãe do Buda. O elefante está ligado ao chakra muladhara, o chackra básico que está relacionado ao cu. Elefante, Buda, iluminação... Então, eu me liguei: todos os símbolos fundamentais giram em torno do cu. A coisa é universal! Montanha sagrada, terra santa e terra prometida são equivalentes: seja a ilha bem-aventurada, a Jerusalém celestial, o monte Meru ou o Olimpo dos deuses da Grécia. Na Epopéia de Gilgamesh, o mito sumério relata que para buscar o caminho da salvação Gilgamesh precisa atravessar uma montanha chamada Mashu. Na literatura sufista, o escritor Jorge Luis Borges cita a montanha Kaph, onde habita o pássaro Simorgh, a divindade suprema que só trinta pássaros conseguem encontrar. E Simorgh vem a ser exatamente trinta pássaros. Ou seja, esses trinta pássaros encontram a si mesmos. Mas onde? Na montanha Kaph! No contexto árabe, semítico ou judeu, Kaph ou Keph está ligado a "mão" e significa também rocha, montanha. No Novo Testamento, Pedro é chamado de Kephias, rochedo, como se lê: "Pedro, tu és pedra e sobre esta pedra erguerei minha igreja". Então, esse Pedro é rochedo e ao mesmo tempo mão. Em hebraico existem duas palavras para designar mão: YaD e KePh ou KaPh. Ora YaD e KaPh juntas formam este gesto muito usado nas religiões. (Valdo faz o mudra universal de adoração, com as mãos unidas, palma a palma.) Esse mudra das mãos postas é um código erótico, na verdade. Por quê? YaD, em hebraico, significa também vara, pênis, caralho. E KaPh significa rochedo. O que a Bíblia preconiza como salvação é a união das duas faces de Deus, que correspondem aos lados direito e esquerdo, mas também à frente e ao dorso. Assim, as mãos postas são a vara e o rochedo. Simbolizam a união da frente com o dorso... (TREVISAN, 1997, p. 21-23).

Não há nada de fortuito, portanto, no fato de o segundo texto apenso à *História da eternidade*, contíguo aliás à nota do Simorgh, seja "Arte de injuriar" (1933), onde se alude precisamente aos procedimentos satíricos usados por Swift para impugnar os métodos experimentais por meio do recurso irrisório de aproveitar a parte nutritiva da matéria fecal, mera variante do procedimento utilizado pelo próprio Borges nesse ensaio de sociologia (ramo, aliás, como diz Murilo, desmembrado da eclesiologia) intitulado "Nossas impossibilidades" (1931). Nesse texto renegado, a coragem, emblema da identidade nacional, é subitamente rebaixada ao nível de uma dialética fecal. Mas, em todo caso, o que cabe aqui destacar é que este percurso do Simorgh como união de opostos no centro ilustra, mais cabalmente, o axioma de Emaús do qual partimos:

"Deus não é somente fim — é também centro".

Uma tal centralidade corporal aproxima *Bundo* de certas figurações modernistas, “sociológicas”, da origem brasileira, a teoria do puito macunaímico mas também a da geração a partir da interferência de um espírito maligno, tutelar dos peixes, *uauyara*, como narra a rapsódia de Mário de Andrade a partir de Couto de Magalhães. Com essas representações e outras, de Anchieta ou von den Steinen, Gilberto Freyre compôs, em *Casa-grande & senzala* (1933), o enigma original da *couvade*, que não só aponta na direção de uma bissexualidade difusa entre os indígenas (Gabriel Soares), mas também nos propõe uma explicação nominalista, já que, por exemplo, *ovo* e *pai*, em Bakaiiri, têm igual derivação. Dessa “jóia de perfeito engenho”, retira o sociólogo, precisamente, um princípio de tolerância, diante do “pecado nefando”, ou de qualquer outro desvio, que se associa a certa nostalgia em relação à mata ou certa afinidade com os animais, o bestialismo, que funcionam como pretextos de regressão a uma cultura recalcada, matriz maior de sua hermenêutica cultural.

Sei que pode soar estranho associar *Bundo* e *Casa-grande & senzala* mas talvez não surpreenda tanto ver algo de Borges em Gilberto Freyre. Aliás, um destacado sociólogo local detectou em ambos certa familiaridade congenial.

Como Borges, Gilberto, de outro modo, faz o que quer com as palavras. E também com o pensamento. Pertence ao mundo dos que encantam. (...) Os argentinos podem dispensar Borges para conhecerem-se, para saber das mentiras que pregam sobre si mesmos. Daí que os pontos de vista reacionários do autor e de sua infinita complacência com a reação mais abjeta sejam defeitos dele, como pessoa concreta, a quem há de *negar-se a mão* (grifo meu) ou a leitura, por inteireza. Com Gilberto Freyre é diferente; a invencionice, a falsidade científica — basta ver o que diz dos índios e comparar com a bibliografia etnográfica — são constitutivas de um mito nacional e, nesta qualidade, menos que dele, são de todos nós. Contém, por certo, seu lado inaceitável; mas até certo ponto é o “nosso” lado inaceitável. E quando não podemos desfazer-nos deste lado, nos apiedamos dele quase comoventemente. Racionalizamos, justificamos, inventamos. *Casa-grande & senzala* tem a estrutura do mito; é a-temporal

e, ao sair do tempo, provocou uma sorte de transficcionalidade liberta que circula, reciprocamente, entre literatura e sociologia, entre presente e passado, entre

criador e criatura. Daí que este crítico, aplicando a mesma receita, entrar no mito para sair da literatura e tornar a entrar nela para não estereotipar-se, chegou a aventar uma continuação contemporânea do livro de Gilberto Freyre. A seu ver, portanto,

falta-nos, e como, uma *Grande indústria & favela*, menos preso às virtudes (de resto mais difíceis de gabar) do capitão de indústrias e mais sensível aos anseios, ao modo de ser e ao intuir do futuro das camadas populares, capaz de ver na favela não o cadinho da marginália mas o ergástulo dos trabalhadores das periferias sem fim, *estepes quentes* (grifo meu) das nossas cidades.

Provavelmente o crítico tenha tomado para si o encargo de escrever *Grande indústria & favela*, no mito, não na literatura, um livro em que aliás todos nós, como o Simorgh, somos ele e ele, cada um de seus pares. O nome do crítico é Fernando Henrique Cardoso (1978, p. 115-117).

Chegados a este ponto da exposição, mais de um há de se perguntar qual a relação não só entre *Bundo* e *Casa-grande...* mas entre Gilberto Freyre e Murilo Mendes. Maior do que se pensa.

De pedra em pedra, de mão em mão, poderíamos traçar um perímetro, “selo da aliança entre filho e pai”, circunscrevendo a área que sepulta a agenda modernista e, nas duas pontas, alfa e ômega do percurso, nos deparamos com Gilberto Freyre e Murilo Mendes. Em 1936, quando *Lanterna Verde* deflagra o debate sobre o esgotamento do modernismo, Murilo Mendes discorre sobre o eterno nas letras brasileiras ao passo que Freyre, páginas adiante, articula sociologia e literatura. Mais tarde, numa conferência, o sociólogo dissecará as relações entre modernidade e modernismo, literatura e política, atacando, fundamentalmente, o Pai, Mário de Andrade, ao passo que, simultaneamente,

Murilo nos dirá que prefere o conceito aberto e dual de modernidade ao estreito e estiolado de modernismo³.

Mais ainda: o conceito ambivalente de modernidade, em que o efêmero e o eterno se entrelaçam, começa a ser elaborado pelo discípulo de Emaús já em 1945, ano da morte de Mário de Andrade, quando anota (fragmento 608) que

A morte de uma pessoa amada não só nos confronta com o absoluto como nos fornece uma experiência antecipada de nossa própria morte. O choque então recebido provém de que passamos da comunidade com a vida à comunidade com a morte.

Essa idéia cristalizará precisamente em 1948, na décima meditação de *O infinito íntimo*:

A morte de pessoa amada

³ Logo após o Estado Novo (para ele, Estado Forte), Gilberto Freyre faz uma conferência no Teatro Municipal de São Paulo sobre *Modernidade e modernismo na arte política* (São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1946) que serve para reivindicar Oswald de Andrade contra o recém-falecido Mário. Oswald teria sido, a seu ver, "dos que salvaram o sentido do 'modernismo' com a 'antropofagia', isto é, com um movimento pós-modernista de superação do modernismo já meio oficial de Mário de Andrade". Na saudação ao conferencista, Oswald restringe a análise e confessa não achar indispensável ter que abandonar Marx para admitir o "*legem habemus*". Quanto a Murilo Mendes, a questão não passa por considerar a antropofagia ex-modernista ou ex-marxista mas por datar de 1922 o início da modernidade como processo plural e ambíguo. Escreve:

"Em vez da palavra modernismo, prefiro empregar a palavra modernidade. É fato que 'modernismo' tem se prestado a muitas confusões, pois designa ao mesmo tempo uma época e um movimento. Nós sabemos que as épocas não são compartimentos estanques, sendo antes ligadas aos momentos e às épocas passadas. Mas não há dúvida de que um determinado ciclo cultural (em correspondência com o ciclo político e econômico) possui características próprias, que entretanto não chegam a isolá-lo dos outros. O que foi moderno para uma geração já será antigo para outra; basta olhar uma fotografia de dez anos atrás para rir do modernismo. Os simples observadores de uma época não deverão ser considerados expoentes do espírito; a não ser que se inclua na lista o operador do Movietone – e logo no primeiro lugar.

"De resto, os acontecimentos hoje se aceleram de maneira tão vertiginosa, que ninguém mais se pode julgar em dia com o mundo. A palavra 'modernismo' restringe, pois, a área *de um fenômeno positivo* (grifo meu); pelo que proponho – de acordo com Baudelaire no seu famoso estudo sobre Constantin Guys, escrito em 1860 – a palavra modernidade (...).

"Conhecemos agora a impressionante modernidade de Bosch, surrealista no século XV; Arcimboldo, no século XVI, abriu o caminho para Salvador Dali. E como explicar a súbita inclinação do mundo das artes para o esquecido El Greco – um verdadeiro *coup de foudre* – se não fora a sua modernidade patente?", donde conclui que "a campanha artística iniciada no Brasil em 1922 (...) inaugurou entre nós a modernidade". "Recordação de Ismael Nery - XII", *Letras e Artes, A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 set. 1948. Há uma versão em livro de Nery, 1996, com prefácio de Davi Arrigucci.

Determina abstração de espaço e tempo.
Súbito somem os ornamentos vãos:
Para que mesmo valem agora flores,
Senão para significar em forma frágil
A derradeira etapa da contingência?
Fechai-vos, palmas e escabiosas provisórias,
A surda eternidade principia.

A morte de pessoa amada
Situa o homem no centro do infinito íntimo.
Desaparecei, figuras de negro, panejamentos.
Agora começa para o observador
A vida verdadeira e lúcida do morto.
Agora, tempo amordaçado,
Líquida tua ilusória lição.
Agora, tempo sinistro do relógio,
Não mais, nada mais, nunca mais.
O morto agasalhado em nós
Acorda idêntico a si mesmo,
Anula as contradições.
Até o falso encanto da infância finaliza...
Ternura oclusa pelo espaço e tempo,
Ternura crucificada,
Ternura que ressuscita
No silêncio, nossa pátria antes do céu,
Eis a dupla vida em nós do morto amado
Até a reunião final sem véus.

Longe de proporem um conformismo desiludido, todos estes fragmentos entretanto configuram uma política da amizade que une intelectuais. Ora pelo amor (Murilo e Ismael Nery), ora pelo desafeto (Mário e Gilberto Freyre), ora pela transvaliação dos valores (Murilo e Gilberto Freyre). Diante dessa disseminação, caberia perguntar-se em que medida podemos reunir esse feixe de sinais em torno de um conceito mais ou menos coerente ou estável. Essa linha de fuga parece ser a do esgotamento da experiência ou melhor, a de uma experiência abandonada, *un'esperienza che iddio ha abbandonato*.

Abandonos da experiência

Walter Benjamin escreve um de seus primeiros ensaios sobre esse conceito. A experiência é para ele o Evangelho dos filisteus; mais tarde, em "Programa de filosofia futura", nos dirá que a experiência é "a totalidade unitária e continuada

do conhecimento". Nos escritos posteriores, notadamente, no ensaio sobre Baudelaire, ficará claro que o trabalho em cadeia, a grande indústria, é impermeável à experiência, isto porque, já a partir de "Traumkitsch" (1928), o conceito de *Erfahrung*, a experiência como sabedoria acumulada nos encontros entre o sujeito e o mundo, pouco tem em comum com a simples vivência ou a imediatez pré-reflexiva da *Erlebnis*. Apoiado em *Para além do princípio do prazer*, Benjamin elabora um conceito de experiência que requer choque e distância. Aliás, com a perda da aura na obra de arte moderna, esse hiato que separa o sujeito da arte é, a seu ver, religado graças à política, o que, para alguns de seus críticos, revela tão somente a sobrevivência saudosista da *parousia* porque, afinal de contas, o conceito de experiência supõe, de algum modo, fenomenológico ou profético, a presença.

Além de pressupor a presença, a noção de experiência está ligada a uma metáfora econômica. Acumula-se experiência. Adquire-se experiência. Ela desenha circuitos. Mesmo William James, em *A experiência religiosa*, vê-se na obrigação de separar a constituição do fenômeno religioso (sua natureza, origem, história) de sua avaliação e julgamento (sua importância e dignidade), o que apenas configura a experiência não como uma simples modificação mas, na verdade, como uma alteração *vantajosa*, que o exercício traz a certas faculdades, conotando sempre um *progresso* em relação a estágios prévios. Assim, para a teoria tradicional do conhecimento, a experiência admite um aspecto externo (a percepção) e outro interno (a consciência), opondo-se, ambos, dessa maneira, à memória e à imaginação. Ao fundir experiência e inconsciente, entretanto, Benjamin dissocia a experiência tanto da consciência quanto da razão instrumental, aproximando, por outra parte, o seu conceito de *Erfahrung* da memória e da perlaboração. É sob esta perspectiva, aliás, que Davi Arrigucci lê, por exemplo, a poesia de Manuel Bandeira ou Murilo Mendes⁴.

⁴ ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 e *O cacto e as ruínas. A poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997. Em "Eros psicopompos e hedonismo antropoplástico" (*Opinião*, 20 ago. 1976) Cacaso, apoiado na leitura de Mário de Andrade, usa a experiência para validar a morte da obra

Por outro lado, é bom frisar que, via de regra, a tradição dialética sufoca a autêntica experiência em nome da fenomenologia. O título primitivo da *Fenomenologia do espírito* foi **Ciência da experiência da consciência** e, se acatamos a lição de Heidegger, nela Hegel nos propôs uma teologia do absoluto na sexta-feira santa dialético-especulativa em que o absoluto morre em definitivo (HEIDEGGER, 1962, p. 101-172). Inserida portanto na história da metafísica, essa tradição de pensar a experiência designa, em última análise, uma relação de presença e co-presença que pressupõe a observação, seja de forma consciente (através da *skepsis*) seja de forma inconsciente (através da *evidência*). Tendemos hoje, em contrapartida, a desenvolver e desdobrar o conceito de experiência a partir de usos discursivos específicos. O contrário, partir da experiência como fundamento da ação, equivale a atribuir ainda valor fundacional a uma virtude inata ou construída graças a hábitos sociais específicos em detrimento do caráter figural e coletivo de sua enunciação. Como auto-explorações enunciativas que reúnem o máximo de intensidade e, ao mesmo tempo, o máximo de impossibilidade, as experiências pós-iluministas são de signo deliberadamente dúplice, decadentes e incipientes. Colocam-se para além do limite e, ao mesmo tempo, instauram o limiar do infinito. Como forças ativas, conotam certa violência (o choque, a decupagem) que arranca o sujeito de si, porém, como forças reativas, são pensadas como histérese ou reconstrução só-depois, isto é, *après-coup*. Diferença e diferimento, "panejamentos".

De tal sorte que a experiência não é mais algo que se produza mas algo que se conduza, que se escreva; a partir de uma compreensão pós-metafísica, ela

em Murilo Mendes, em que "os *defeitos*, as *irregularidades*, quando existiam, não contavam ponto negativo, pois apareciam estranhamente dotados de uma *equivalência* com os valores positivos do poema, seus momentos de êxito. O jeito pessoal de Murilo ser surrealista consiste em dar vida, em sua poesia, a uma simultaneidade de planos e ao mesmo tempo desierarquizá-los entre si, cancelando supremacias e precariedades, distribuindo o mesmo valor ao valor e à sua falta, que nesse caso não falta, sendo mesmo um dos sete paus com que se faz a tal canoa... É mais ou menos assim: na poesia de Murilo a precariedade não prejudica e o excesso não sobra. Dessa desierarquização sistematizada dos elementos e planos do poema vai decorrer uma desierarquização *entre* os poemas, de agora em diante nenhum é muito pior nem muito melhor que os outros, o que tem como custo, segundo Mário de Andrade, fazer 'desaparecer fortemente a possibilidade da obra-prima, da obra completa em si e inesquecível como objeto".

rearma o dispositivo Ur-histórico, o que causa uma reviravolta nas categorias fenomenológicas usuais. A experiência do abandono não é a rigor pessoal mas política e só advém a essa condição política porque se nutre do *só-depois* da subjetividade em processo. Contra a plenitude da experiência modernista, a experiência do abandono, luciferina e pós-iluminista, aventa o absoluto do vazio; contra a igreja ortodoxa, entretanto, pratica a seita heterodoxa e anônima. Não se reporta a nenhuma presença nem a qualquer interioridade e, no entanto, simula fechar-se também a todo exterior, sem reservas de foro íntimo mas profundamente exposta. Como o Édipo muriliano, a experiência do abandono pode murmurar: *Non resterà pietra su pietra*.

Valdo Motta, consciente dessa experiência interior, define sua poesia como

apocalíptica e escatológica. Apocalíptica no sentido de que eu me proponho revelar segredos do âmbito da religião, da magia, do esoterismo. E escatológica porque tem a ver com o sentido léxico da palavra: retransmito em minha poesia uma noção de fim de ciclo histórico, que pode perfeitamente coincidir com o fim dos tempos preconizados pelo cristianismo e profetas bíblicos. Mas minha poesia é escatológica também porque está ligada à fecalidade. Ela é uma poesia terminal, fala de nossas entranhas, daquele lugar onde todas as coisas têm início e onde, no final das contas, todas as coisas vão parar... O cu. Entendo que o cu é realmente o epicentro de todos os fenômenos. Para ser mais preciso, trata-se do cóccix, que está localizado exatamente no centro do corpo. Deus está no cu porque no cu está o centro do calor do nosso ser. Em hebraico, El alude tanto a Deus — como cordeiro, árvore, majestade — quanto a coluna, poste, pilastra. Compõe-se de álef e lâmed. Alef significa o princípio, e o cóccix é o princípio do nosso corpo: é por ali que a gente nasce e onde todas as coisas começam. E lâmed significa expansão, crescimento, elevação (...). Há referências no Velho Testamento: "Olha, Israel, o Senhor teu Deus está no meio de ti". Verifiquei, em hebraico, que BeQiRBeNU é "no meio de nós" e BeQiRBéKa é "no meio de ti". Decompondo tais palavras encontrei QeRéV, que no dicionário hebraico quer dizer meio, centro, ventre, íntimo, entranha. É a isso que Jesus se refere quando diz que "o reino de Deus está no meio de nós". Não é "meio de nós" no sentido exterior, e sim no sentido interior (...).

O infinito íntimo, como diria Murilo Mendes. O Aleph borgeano, ponto que contém todos os pontos.

Contra a experiência modernista, antropofágica, a experiência do abandono, antropoemética, é, se possível, coprofágica porque

Deus se confunde com a merda... Primeiro porque a merda pode ser considerada a lama primordial. A merda, na verdade, já é a síntese de tudo aquilo que nós comemos. E aquilo que comemos vem da terra, onde as coisas mortas se decompõem, viram merda, viram lama. E no nosso organismo, esse alimento vira merda de novo, num processo eterno... É Deus que se come, na verdade, quando nós comemos. E quando estamos cagando, cagamos Deus. Aquilo ali é a matéria-prima que vai alimentar outras formas de vida, vegetais, animais, etc. Enfim, a cadeia não se interrompe. Então, Deus se confunde com o escatológico, muitas vezes...

e a humanidade com sua própria animalidade. É nesse ponto indecível, alfa e ômega da sensação, que natureza e cultura se interpenetram.

A sensação é ambivalente. Averso do estereótipo (o sensacional) ela interroga tanto o sujeito quanto o objeto, tanto a percepção quanto a consciência. Analisando o sublime oculto em um poema de Manuel Bandeira, "Maçã", Davi Arrigucci colocou os limites da questão, olhar e fascínio, estipulando que a poesia modernista dá a ver, se oferece ao sujeito mas, simultaneamente e sob o mesmo foco, o olhar desentranha as implicações do objeto com textos e contextos ulteriores, reconstruídos pelo sujeito como parte de um processo de alumbramento. O apoio dessa leitura é Cézanne, que pretendia resgatar, na sensação da maçã, "l'être pommesque de la pomme". Aqui, no entanto, estamos mais próximos daquilo que Clarice Lispector chamou de *supersensações*, dança dionisíaca dos valores, e que Deleuze detecta no conceito de sensação de Francis Bacon. Quando o pintor de bidês, privadas e lavabos fala em sensação diz com efeito duas coisas, alternativamente simpáticas e antipáticas, a Cézanne. Negativamente, ele afirma que a forma que se relaciona com uma sensação, a figura, é o avesso da forma que se relaciona com o objeto que supõe representar, a figuração. A sensação, como diria Valéry, é aquilo que, evitando o cansaço de uma história a ser contada, se impõe fatal e diretamente. É força, violência. Positivamente, entretanto, Bacon diz que a sensação é aquilo que passa de um nível a outro, de um domínio a outro. É transferência, espasmo (DELEUZE, 1996,

p. 27-31). Da mesma forma, Motta propõe uma sensação modernista (tenta fugir do cansaço) pelo recurso a uma supersensação pós-modernista (que se vale do cansaço).

Assim, sua maçã é mais luciferinamente desentranhada que a de Bandeira:

o cóccix corresponde ao talo de uma fruta. E se você observar uma fruta numa árvore, vai ver que ela começa pelo talo. O cóccix e a coluna vertebral correspondem ao talo do fruto... Eu sinto ali o fogo da vida. Pela meditação e pela percepção poética eu posso amplificar isso, e posso ver ali no cóccix a pedra fundamental de uma obra em construção, que é o nosso corpo.

Cóccix, semente, grão. Vincula-se à cor da vida, o escarlate, à concha marinha mas também ao imundo, o cochino, que habita a pequena corte, o cortiço ou ergástulo da periferia, como diria Fernando Henrique. A palavra sela enfim a aliança entre o alto e o baixo, entre filho e pai.

A heterogênese dessa compreensão poética retoma portanto a agenda modernista para reabri-la. O modernismo diferiu a promessa de felicidade ao preço de nela inscrever a contradição irresolvida de toda transfiguração da realidade em beleza artística. A denúncia de banalidade e diluição, que se imputou ao cochino, não trouxe, entretanto, a felicidade prometida. A supersensação do cóccix tenta, através da experiência do abandono e pelo abandono de toda experiência, uma alternativa política à emancipação: interrogar a ação em sua morte. Experiência: *ex perire*. Essa opção pelo cansaço e pelo terminal não é desenganada. É tão-somente, na acepção de Nietzsche, uma decadência e um começo. Creio ver nessa pupila do zero, mais medula da linguagem da modernidade, a matéria pendente que ainda nos cabe elaborar e que Régis Bonvicino foi encontrar no derradeiro Girondo, aquele que, feito Édipo, último homem, ainda teimou em perpetuar uma dicção, que é a do cansaço (GIRONDO, 1995).

E DAS REPROPOSTAS

e das recontrações
e dos recontamentos sem ou com sentimento cansado
e dos repropósitos
e dos ressinais e rediálogos identicamente bocejáveis
e do revés e do direito
e das voltas e revoltas e as maranhas e re-câmaras e lembranças e
rememбранas de pegajosíssimos lábios
e do insípido e do sípido do remuito e o repouso e o remenos
recansado dos recantos e redobras e reângulos e retoques do
remanuseado e relambido até em seus mais recônditos redutos
repletamente cansado de tanto retateio e remassagem
e treta teimosa em tetas
e recomeço ereto
e reconcubitédio
e reconcubicórneo sem remédio
e vã tara em ânsia de alta ressonância
e hiato apenas nato já árido tardo grasso dromedário
e poro louco
e parco espasmo anão
e monstro torvo sorvo do malogro e do pornodrástico
cansado até o estrabismo mesmo dos ossos
de tanto erro errante
e flatos flautas
e desatino tísico
e ufano urbano bípede hidéfalo
escombros caminhante
por vício e faro e tipo e libido e ofício
recansadíssimo
de tanta tanta estanca remetáfora da náusea
e da revirgíssima inocência
e dos instintos perversinhos
e das ideiazinhas reputinhas
e das ideiazonas reputonas
e dos refluxos e ressacas das ressecas circunstâncias
desde que mares padres
e lunares marés de ressonâncias ocas
e madres praias cálidas de fastio de alas calmas
sempiternissimamente arquicansado
em todos os sentidos e contrassentidos do instintivo ou sensitivo túbio
ou remeditativo ou remetafísico e reartístico típico
e dos intimíssimos remimos e recarícias da língua
e de seus regastos páramos vocábulos e reconjugações e recópulas
e suas remortas regras e necrópoles de reputrefatas palavras
simplesmente cansado do cansaço
do farto tenso extenso ver-me enfim verme
e ao silêncio

Referências:

ANZIEU, Didier. Le corps et le code dans les contes de Borges. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, [S.l.], n.3, p. 177-210, Printemps 1971.

CARDOSO, Fernando Henrique. À espera de grande indústria e favela. *Senhor/Vogue*, [S. l.], n. 2, p. 115-117, maio 1978.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. 4. ed. Paris: Aux Ed. de la Différence, 1996. V. 1, p. 27-31.

GIRONDO, Oliverio. *A pupila do zero*. En la masmédula. Tradução de Régis Bonviceiro. São Paulo: Iluminuras, 1995.

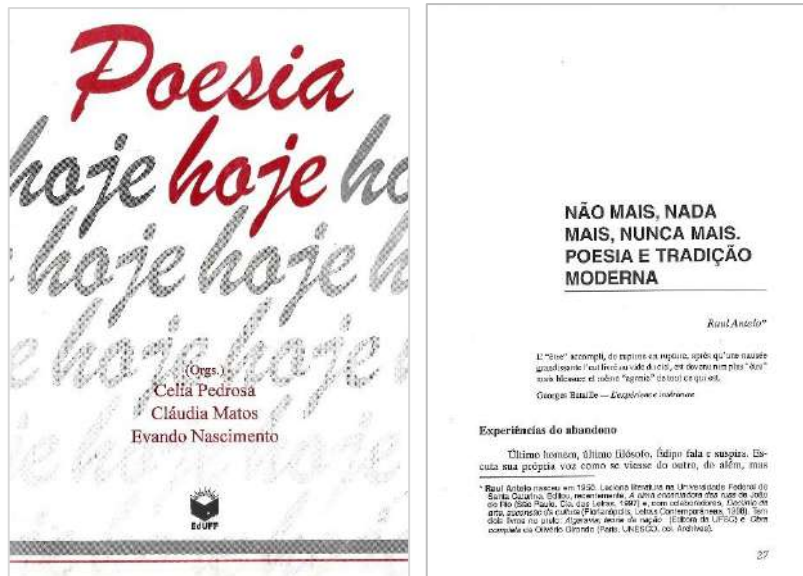
HEIDEGGER, Martin. Hegel et son concept de l'expérience. In: FÉDIER, F. *Chemins que ne mènent nulle part*. Traduit W. Brokmeier. Paris: Gallimard, 1962. p. 101-172.

LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos*. 2. série. Rio de Janeiro: Terra do Sol, 1928.

MOTTA, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Organização e seleção de Berta Waldman e Iumna Maria Simon. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.

NERY, Ismael. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: EDUSP, 1996.

TREVISAN, João Silvério. Enjôo poético. *Sui Generis*, [S.l.], n. 23, p. 21-23, 1997.



Capa de *Poesia hoje*, organizado por Celia Pedrosa, Cláudia Matos e Evando Nascimento, e página inicial do capítulo "Não mais, nada mais, nunca mais. Poesia e tradição moderna", de Raul Antelo.

ENRABANDO O CAPETINHA OU O DIA EM QUE EROS SE FODEU¹

FUCKING THE CAPETINHA OR THE DAY EROS FUCKED UP

Waldo Motta*

S abemos quão peralta é aquele moleque chamado Eros ou Cupido, filho da artimanhosa e bela Afrodite ou Vênus. Tecelões de enganos, ambos são responsáveis pelos nossos mais lindos e jamais realizados sonhos de amor e comunhão afetiva, de entendimento geral e fraternidade. Trapaceiros, fazem gênero. Quando deveria ser o contrário. Como também regem as manifestações artísticas, a beleza, a sedução, os desejos, invoco-os aqui, o filho da mãe e a dita cuja, para que, em nome do amor e da justiça, da beleza e da verdade, corrijam os erros e equívocos de todas as vítimas de suas seduções, e para que, afinal, tenham juízo e deixem de velhacarias e rasguem os véus das

¹ MOTTA, Valdo. *Enrabando o capetinha ou O dia em que Eros se fodeu* (palestra proferida em 27.10.1999, na mesa-redonda Poesia: Eros e gêneros, do II Seminário de Poesia: POESIA HOJE, na Universidade Federal Fluminense). Versão corrigida e aumentada do texto publicado em: *Mais poesia hoje*. Organização: Celia Pedrosa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 59-76.

* Poeta (Boa Esperança, ES, 27/10/1959), autor de *Pano rasgado* (1979), *Os anjos proscritos e outros poemas* (em parceria com Wilbett Oliveira, 1980), *O signo na pele* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *As peripécias do coração* (1982), *De saco cheio* (1983) e *Salário da loucura* (1984), *Eis o homem* (Ufes, 1987), *Poiezen* (Ufes/Massao Ohno, 1990), *Bundo e outros poemas* (Edunicamp, 1996), *Transpaixão* (Kabungo, 1999), *Recanto: poema das 7 letras* (Imã, 2002), *Terra sem mal* (Patuá, 2015) e *Proezas de Jeowalda* (Kabungo/Cousa, 2024).

enganações. Empíreos, olimpos, panteões, temei e tremei. Este é o tempo do Julgamento.

No prefácio do meu livro *Bundo e outros poemas*, publicado em 96 pela editora da Unicamp, informo que, 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. *Bundo e outros poemas* é dividido em duas partes: a primeira, com poemas de *Bundo*, e a outra com poemas de *Waw*, um livro que ainda não teve edição solo. Com poemas escritos entre 82 e 91, *Waw* significa travessia, passagem, ponte; é o nome da 6ª letra do alfabeto hebraico e designa o anzol, o gancho ou colchete, além da conjunção aditiva e. Ligação, liame, laço, amor, sexo, erotismo, tudo isso está contido no simbolismo do número 6. Contudo, ironicamente, *Waw* registra o fracasso da busca e da união amorosa; propõe uma fraternidade inviável, um projeto de amor e convivência irrealizável. Qualquer busca de consolação exterior, no outro, está condenada ao fracasso, à insatisfação e ao rancor. Em *Waw*, descrevo a difícil superação ou travessia do mar terrível, da selva selvagem, da noite escura do amor, das paixões, das crenças e atitudes ingênuas. Saindo desse inferno, avistei as estrelas. Porém, a saída é para dentro, conforme descobri. Esse retorno ao princípio interior, através do erotismo sagrado, será a obsessão do monotemático e tautológico *Bundo*, escrito entre 90 e 95. Todo esse trajeto poético é retrospectivamente percorrido na recentíssima coletânea *Transpaixão* (edições Kabungo, 1999).

Lendo e meditando sobre a plenipotenciária energia kundalini, fiquei perplexo e maravilhado, imaginando que enfim encontrara o tão desejado caminho para a grande viagem do autoconhecimento. 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 autoconhecimento; isso 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.

Já no segundo ano da década de 90, as minhas pesquisas chegaram a um nível satisfatório. Desde então, quanto mais leio e investigo, mais confirmo e amplio as minhas descobertas, parcialmente reveladas no livro *Bundo*. Esse livro é deliberadamente “inspirado” no “livro dos inspirados”. As referências ocorrem em vários poemas; como na Bíblia, há diversas alusões às mãos, cheias de dedos, que se dirigem a Deus, no mesmo lugar sagrado de tantos nomes: monte, rochedo, colina, outeiro etc. Citando os capítulos 11 e 54, de Isaías, mais referências astrológicas, eis, como exemplo, o que digo neste poema: “Entro no/ antro do escorpião./ Sou o esposo da virgem/ e o par da mãe estéril/ – a mãe de sete filhos./ Brinco no fojo do dragão/ e no forno serpentino/ meto a mão./ Falanges, falanginhas, falangetas,/ aios do Senhor dos Exércitos”. Noutro poema, citando os capítulos 2 e 11, de Isaías, assim descrevo o ritual da justiça divina: “Ó mãos abençoadas, que sondais/ os montes gêmeos;/ falanges sagradas, que recreais/ na toca da serpente” etc.

Mas nem só de inspiração bíblica se nutre a minha poética. Por exemplo, a expressão “montes gêmeos”, apesar de encontrável em Zacarias 6:1, foi inspirada no *Dicionário de símbolos*, de Juan-Eduardo Cirlot, verbete montanha. Tempos depois, lendo *A epopéia de Gilgamesh*, vi que esse herói, em sua busca da imortalidade, deve transpor certa montanha de cumes gêmeos, a montanha Mashu, guardada pelo homem-escorpião. Em astrologia, associa-se o signo de Escorpião ao ânus. Outro exemplo da variedade de fontes inspiradoras de minha visão de mundo e de minha poética atual é o poema Descobrimientos, onde,

abusando das sinédoques, aproximo diferentes concepções do centro sagrado ou paradisíaco, nivelando assim as numerosas visões dessas plagas míticas, fabulosas, que remetem sempre ao mesmíssimo lugar: “Eldorados, thules, surgas, agarthas/ cimérias, hespérias, pasárgadas, cólquidas/ xangrilás, cocanhas, saléns, guanániras,/ reinos miríficos, mundos arcanos,/ céus interditos” etc.

Entretanto, é um equívoco pensar, como o fez Fábio de Souza Andrade, na crítica *Gozo místico*, publicada no caderno *Mais!*, da *Folha de São Paulo*, que a minha poesia seja igualmente atraída pelos pólos da religião e da sexualidade e que revele um embate de sublime com escracho, de paganismo e epicurismo com tradição judaico-cristã etc. Nada mais falso: religião e sexualidade não polarizam meus temas; e nem se pode chamar de sexualidade a modalidade de prazer que os meus poemas celebram. Erotismo seria um termo mais adequado. E como religião e erotismo em minha poesia sejam a mesma coisa, resolvi chamá-lo de erotismo sagrado. Esse erotismo nada tem a ver com as relações sexuais ou com qualquer polarização esquizóide do sexo, pois a diferenciação sexual representa o início de todas as divisões, desigualdades e antagonismos, conforme esclareço em réplica inédita. Vagner Camilo, na revista *Imagens*, acertou ao dizer que a “aproximação entre gozo físico e êxtase místico não é, em absoluto, algo novo, mas em *Bundo*, mais do que aproximação, o que temos é a completa identificação entre um e outro.”

Alguns, como Jung, pensam que o impulso sexual tem implicações espirituais ou místicas. Sim, e daí? Tudo tem implicações espirituais. Assim na Terra como no Céu, cada um tem o Céu que imagina, porque o reino espiritual é o reino da imaginação poética e das abstrações estéticas, é o altiplano das recreações lingüísticas, enfim o reino das projeções mentais pessoais e coletivas. É a logosfera, como diria Zeca Perim. Harold Bloom, em seu livro *Cabala e crítica*, afirma que a Cabala é uma espécie de teologia erótica ou misticismo sexual; estando intrinsecamente ligada à Bíblia, acredito que seja uma teologia homoerótica, conforme os poemas e as chaves de leitura bíblica contidos em

Bundo o demonstram. Ora, nem sempre o espiritual ou místico é o mesmo que religioso e sagrado, na acepção radical destas palavras. Visto que o sexo implica em divisão, separação, diferenciação e desigualdade, penso que o impulso sexual jamais poderia ter um sentido religioso, isto é, de comunhão e integração com o sagrado, pois o sagrado confina com o segregado, ou posto à parte, o especial, o anormal, o incomum, o extraordinário. Por outro lado, o contato e o trato religioso com o sagrado implicam em erotismo: alegrar as entranhas com prazer.

De qualquer modo, estou certo de que o erotismo anal, em certas circunstâncias, seria o ponto alto de um culto mágico e libertário. Não sendo o ânus um órgão sexual, nem sendo elemento anatômico diferenciador dos gêneros sexuais, pois todos têm cu, e pelas costas todos são iguais, para mim, o erotismo anal não pode ser considerado como ato sexual, mas é indiscutivelmente um ato erótico, sendo, além disso, e antes de tudo, um ato religioso, visto que o religare pode ser entendido como ligar pela ré, por detrás, pelas costas. E não podendo ser considerado um ato sexual, e sendo um ato religioso, seria mais adequado chamá-lo de erotismo sagrado. Adoremos, pois, a Deus em seus tabernáculos vivos, alegrando as nossas entranhas.

Considerando, ainda, que o sexo implica em diferenciação, separação, divisão; que pecar significa errar o caminho, o alvo, o rumo; e que religião/religare, também significa ligar pela ré, isto é, pelo traseiro, entendo que somente o erotismo anal, através do coito ou da masturbação, pode ser definido propriamente como casamento sagrado, um casamento em que se desposa toda a família divina ao mesmo tempo: o Pai, o Filho e o Espírito Santo, amém. Em Êxodo, 33:23, o Senhor diz a Moisés: Pelas costas me contemplarás/olharás/adorarás. No verbo que utiliza, "RAYTha", notei que está contida a palavra fezes ou excremento, RAY, cujas três letras ReYSh, ÁLePh, YÓD, ocorrem abundantemente no contexto, estando inclusive na própria expressão "costas" ou "traseiro" ou "minhas costas" ou "meu traseiro", ACh'ORaY. Em respeito ao conselho do Senhor ("pelas costas me verás..."), o diagrama da manifestação divina, concebido e chamado árvore sefirótica pelos

cabalistas, é desenhado sobre a figura de um homem de costas. Esse diagrama é um mapa do Universo, e nos ensina, entre outras coisas, que a exterioridade do vasto mundo só nos revela o dorso de Deus, sendo a face divina ou sagrada outro mundo, oculto na interioridade de todos os seres e coisas.

É a salvação do corpo e da alma o que mais importa ao poeta, como já disse a João Silvério Trevisan, e como Iumna Maria Simon também observou. Porém, em minha poesia, alma e corpo ou espírito e carne ou energia e matéria ou isto e aquilo não são antípodas nem adversários; são gradações, expressões e máscaras do mesmo ser e da mesma realidade. Explorando afinidades e semelhanças entre símbolos ou metáforas do sagrado no imaginário religioso, na mitologia e na cultura de povos diversos, meu pensamento é analógico, e, através de uma rigorosa matemática simbólica, quer provar que $A=B=C=D$, e assim sucessivamente. Engana-se quem acha que oscilo entre religião e sexualidade, chulo e sagrado, alto e baixo etc. No excelente ensaio *Revelação e desencanto*, publicado na revista *Praga*, Iumna constata que evito as polarizações, mas depois se contradiz ao ver discrepâncias exasperantes entre alto e baixo, chulo e sagrado, e assim, restrita a uma visão dialética, macaqueia o senso comum. Ora, não é difícil perceber em minha poesia que o nefando é a expressão do inefável, e que o nobre e agradável para Deus é o reles e execrável para a visão mundana etc. Aliás, o *Dicionário escolar latino-português*, organizado por Ernesto Faria (MEC, 1962), registra que, em se tratando de pessoas e coisas, o sagrado é o desprezível, maldito, abominável, infame etc. E assim, o fraco e o humilde, o ordinário e o vil é que têm precedência espiritual e a preferência divina. Ver discrepâncias exasperantes entre opostos em minha poesia é como encontrar chifre em cabeça de cavalo. Ora, não sou dialético, e sim paradoxal. E paradoxal define aquilo que é contra o senso comum. E sendo paradoxal, paradoxalmente demonstro que na fraqueza podemos encontrar a força, e na baixeza a majestade etc. Esta é umas das idéias que fundamentam o meu pensamento e a minha visão de mundo.

Não li todos os livros, mas já sei que a carne não é triste; triste e doente é a alma ou espírito que despreza o corpo e desdenha a matéria. Os corpos se entendem, mas as almas, não. Da cintura para baixo, e pelas costas, todos somos semelhantes, irmãos. É por aí que chegaremos ao entendimento geral, à fraternidade e à paz. Sou um fanático, extremista, definitivamente radicado na radicalidade do centro absoluto de todos os rabos, principalmente o meu. Porque eu vejo “NO CU/ DE EXU/ A LUZ”. Este é o século do Juízo, e do riso final e sem fim dos que riem por último. E os últimos serão os primeiros. É possível falar sério com humor, e assim mudar a vida e o mundo. Porém, no poema Gesta da peste que ronda, advirto: “Serei sempre mais/ que um arlequim”. Eis o tempo do Juízo. De muito juízo e siso. E muito riso também. O sagrado é cômico e risível, porque soa e parece ridículo aos olhos e ouvidos em geral, destoando do que o senso comum julga correto é bom. “Meus pensamentos não são os vossos pensamentos, nem os vossos caminhos os meus caminhos”, diz Isaías 55:8. Lembrando Eliot, Nostradamus e os catastrofistas, quero dizer que o mundo acaba, sim, com um estrondo – de gargalhadas , e com suspiros e gemidos – de alegria e prazer. O fim do mundo de que tanto se fala é um fim de natureza espiritual; é a falência geral de pensamentos e idéias, e principalmente de conceitos errôneos sobre o sagrado, o religioso e o espiritual.

Penso que o espiritual não tem existência autônoma, independente da matéria, porém é uma essência ou substância material. Digamos que o espírito é energia, uma propriedade, um estágio sutil, rarefeito da matéria. Espiritual é o reino das palavras, dos conceitos, das idéias, dos pensamentos, das imagens, dos símbolos, das metáforas, dos números etc. Enfim, o mundo da linguagem. No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Espiritual é o reino da poesia e da imaginação ou sensibilidade poética. Porque sem poesia nenhuma religião existe. Ninguém verá a beleza de Deus e de seu reino maravilhoso se não tiver imaginação poética.

Sobre as relações entre espírito e matéria, quero lembrar também a adamantina lição da Tábua de Esmeralda: o sutil vem do espesso, e deste sobe, depois desce;

isto é, da Terra para o céu a essência da matéria sobe, e retorna para a Terra etc. Isso é confirmado por várias passagens bíblicas. Vejam só (em Números 10:35,36) o que diz Moisés ao Senhor: “Levanta-te, Senhor, e dissipados sejam os teus inimigos, e fujam” etc. E a nuvem sobe. “Volta, ó Senhor, para os muitos milhares de Israel”. E a nuvem desce. Reparem bem como fala, imperativamente, subentendendo uma operação mágica em cada partida e parada da arca da aliança em marcha. Outras passagens bíblicas mostram cenas semelhantes: “levanta, Senhor”, “acorda, Senhor”, “desperta, Senhor” etc. Tudo isso indica que o espírito vem de dentro, das entranhas do corpo, da carne, da Terra, da matéria. Embora não afirmasse que as representações simbólicas da linguagem religiosa se reduzem a fundamentos estritamente biológicos, Jung chegou à conclusão de que os arquétipos são formas do instinto humano (vide *Aion – Estudos sobre o simbolismo do si mesmo*). Sua discípula Marie-Louise von Franz, no livro *Reflexos da alma*, afirma que, a rigor, “não existe uma idéia científica essencial que não seja, em última análise, fundamentada por uma forma primordial arquetípica”. Citando o seu mestre, lembra que “o paralelismo entre as especulações teológicas e os modelos lógicos da Física indica, no fundo, que eles se apóiam nos mesmos fundamentos arquetípicos sobre os quais se baseia naturalmente também a própria psicologia junguiana”.

Infelizmente, parece que Jung não levava tão a sério assim a sua propalada consideração pelo sagrado. No livro *Falo – A sagrada imagem do masculino*, de Eugene Monick, lê-se que Jung, em sua infância, teve um sonho que o preocupou e incomodou durante toda a vida, e tanto que ele evitou o assunto em sua obra. A qual, por isso, pode ser entendida como uma espécie de luta e defesa contra o sagrado, identificado com o monstruoso bicho-papão. No sonho, entra num buraco na Terra, e ali depara com uma espécie de templo ou recinto sagrado, tendo, ao centro, um trono, perto do qual encontra-se um ser de grande estatura, roliço, grosso, que Jung só reconhece muito tarde, décadas depois. Aparece-lhe, no sonho, a voz da mãe, dizendo: “Sim, olhe para ele. Este é o devorador de gente”. E somente aos oitenta e poucos anos, isto é, no final da vida, Jung confessa, em seu livro *Memórias, Sonhos e Reflexões*, que o bicho-papão, o

terrível comedor de gente, é um Caralho sagrado. Tão grande foi o pavor sentido que o sonhador achou imprudente nomear tal divindade, e, pior ainda, resolveu omitir-se e calar-se a respeito do assunto, que ocupa ínfimo e desprezível lugar em sua obra. O Caralhão tinha um olho na glândula. E a mãe lhe dizia: "Sim, olhe para ele". Para mim, olhá-lo seria estar olho a olho com ele, o olho alteroso de sua alteza cravado no olho de baixo de nossa baixeza. Entretanto, Jung passou a vida inteira evitando encarar a realidade, fazendo vista grossa para a verdade. Penso que isso se deve ao medo de ser comido, enrabado. E toda a psicologia junguiana, embora pareça o contrário, é uma fuga e uma negação do sagrado.

Esse caralho não é apenas um emblema da masculinidade, mas é, sobretudo, e antes de qualquer outra coisa, uma representação do eixo cósmico, que corresponde à coluna vertebral. Esse buraco na terra simboliza o ânus, e a presença do Caralho divino em seu interior só pode significar que esse é o lugar onde se revela a divindade do falo, isto é, onde o caralho se transforma em Deus. O falo é também um símbolo do espírito, mas talvez não seja exatamente este o motivo que levou e leva tantos povos a venerá-lo sob a forma de colunas, obeliscos e memoriais. Em hebraico, EL significa Deus, majestade, árvore, coluna, pilar, pilastra, poste ritual, termos que evocam a idéia de ascensão e verticalidade, assim como o falo. O sonho de Jung é semelhante ao de Jacó, que sonhou com uma escada que unia a Terra ao Céu, e pela qual subiam e desciam os anjos de Deus, isto é, as almas, ou melhor, os seres viventes, porque todos os seres e coisas que existem falam do Criador, sendo portanto seus mensageiros ou anjos.

Ao contrário do que supõem a razão e o bom senso, parece que os deuses são uns invertidos, pervertidos e gozadores. No outro mundo em que vivem, tudo é o contrário, o oposto, o avesso do que se pensa. E o mais interessante é que esse outro mundo é aqui mesmo. Como disse o Senhor a Moisés: pelas costas me contemplarás. Digo o mesmo, sempre, *urbi et orbe*, como neste poema: "Tudo em riba do penedo/ tudo em cima do morrão./ Todo mundo atrás de Deus/ Deus atrás de todo mundo./ Deus fiel e bão, que atija/ o fogo da vida em nosso

rabo". Assim é que o reino dos céus (ShaMaYM) está no meio de nós, no centro, no âmago de nossas entranhas, naquele lugar terrível, pavoroso (ShaMaH), do qual se evita falar o nome (HaSheM), por ser infame e feio para muitos. Aqui é o centro secreto do fogo, do calor, do sol (ShaMaSh). Desse outro mundo aqui mesmo, oculto na baixeza de nossas vergonhas, é que viemos. Em tradução de João Ferreira de Almeida, edição revista e corrigida (Sociedade Bíblica do Brasil, 1969), informa a Bíblia que Salomão veio do lombo de Davi (I Reis 8:19) e até o próprio Jesus Cristo (Atos 2:30), pois o Senhor Deus Todo-Poderoso garantira a Jacó que muitos reis procederiam do seu lombo (Gênesis 35:11). Quando Jacó e seus descendentes seguiram para o Egito, setenta almas já haviam saído do seu lombo (Êxodo 1:5). Se você acha tudo isso absurdo, leia atentamente o Salmo 139:14,15, observando que "as profundezas da terra" aludem às entranhas do corpo, e não do planeta. É ali, naquele lugar pavoroso, que surgimos, e brotamos, e somos plasmados, esculpidos; é ali que principia a formação do corpo, exatamente no ponto que corresponde à cauda ou rabo dos animais, e ao nosso cóccix, como já foi comprovado pela ciência, e pode ser constatado em fotografias de embriões. Sintetizo tudo isso neste poema: "Claro, claro:/ é pelo talo/ que começa/ o fruto./ A vida/ medra/ do rabo".

A quantos estranhe o materialismo baixo de minha poesia, inspirada sobretudo na Bíblia, lembro o padre Matos Soares, que só vim a conhecer após a formulação pública de minhas idéias. No intróito de sua tradução da Bíblia (Paulinas, 1978), o pe. Soares afirma ser o "estilo hebraico, ao mesmo tempo, imaginoso e concreto; exprime-se com metáforas ousadas e imagens exuberantes, apresentando as coisas espirituais com termos realistas capazes de chocar nossos costumes e gostos mais refinados". Pelo que diz o padre, o autor javista (para o qual Deus é Javé, ao contrário do Eloísta, que o chama de Eloim) tem um estilo "abundante e minucioso", é "condescendente e popular" e "não evita os mais chocantes antropomorfismos". Entretanto, os tradutores católicos parece que evitam traduzir as passagens chocantes ou abusam de eufemismos e perífrases; nisso, os protestantes são mais ousados.

Reparem, a seguir, como as alturas e as profundezas, píncaro e bátrio se correspondem e equivalem. A 20ª letra do alfabeto hebraico, ReYSh, e o arcano 20 do Tarô ajudam a entender o significado do século XX: ReYSh representa a cabeça e a consciência, discernimento, plenitude psíquica, espiritual, totalidade, cume, pináculo, auge, e também essência, origem, base, fundamento; e a carta 20 se chama o Julgamento, o Juízo Final, a Ressurreição das almas, o Retorno. Em outras palavras, isso quer dizer, o baixo e o alto, o início e o fim etc. Lembremos que ReShYTh é o princípio a que alude o livro do Gênesis/Be'REShYTh. Pois bem: chegou o tempo do fim e do recomeço, chegou a hora de encerrar o ciclo, de fechar o tempo. É tempo de colheita na seara dos conhecimentos, de visitar a vinha, e pisar o lagar, e de trilhar os grãos, e separar o trigo do joio, e preparar, com amor e raiva, a poesia do novo tempo e do novo mundo, o pão espiritual do banquete messiânico. "Pão excrementício/ generosíssimo banquete/ de humildes vermes". É tempo de retorno ao princípio.

Estou falando do princípio único de todos os seres e coisas, localizado no centro de nosso ser, no âmago de nossas entranhas, onde se entra no descanso do Criador, na alcova de nosso Esposo. Eis o lugar onde é possível alcançar a alegria e a paz. Mas só através da prática da justiça, que consiste em atos e obras beneficentes no interior do templo, no antro da rocha dorsal. Esses atos e obras são lavagens diárias, unções e lubrificações com óleos, cremes e pomadas, além de massagens ocasionais, em dias e horas propícios. Esses momentos especiais seriam a madrugada (mormente as duas horas iniciais), o sábado, a lua nova, a primavera etc. Mas louvar, bendizer e glorificar o sacrossantíssimo buraquinho, com sinceridade e fé, também são atos de justiça; e isso pode e deve ser feito em qualquer tempo e em qualquer lugar. Com suas apostolices, Paulo e Pedro, fundadores da Igreja católica, achavam difícil e inconveniente falar disso. Conforme diz Isaías 51:1, quem procura a justiça e deseja ser justo, deve voltar-se para "a rocha" em que todos fomos "esculpidos" e para o "buraco do poço" onde fomos "perfurados". Embora não se referisse a tal lugar e a tais coisas, o apóstolo Paulo admite que Deus escolheu para si as coisas loucas, fracas, infames e desprezíveis, isto é, vergonhosas, em detrimento do

supostamente bom e excelente (I Coríntios 1:27,28). Ora, Deus sabe o que faz; e se escolheu as nossas vergonhas é porque elas devem ser para Deus o que temos de melhor. Com toda a sua pudicícia santarrona, Paulo achava difícil explicar os fundamentos da justiça divina, que consiste basicamente em alegrar as entranhas, através do erotismo anal, em determinadas circunstâncias.

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

Quem ainda pensa que exagero corra ao *Dicionário de hebraico-português*, o de Rifka Berezzin, p. ex., e verá que ÉTzBa' designa ao mesmo tempo o dedo e o

pênis, apesar de ser substantivo feminino. Todos sabem que o dedo anular ou anelar é aquele em que enfiamos o anel, ou que enfiamos no anel. Contudo, embora todos os dedos sejam, como digo num poema, “aios do Senhor dos Exércitos”, os mais apropriados para a prática da justiça sagrada, divina, seriam o médio e o indicador, que representam a vitória, simbolizam a justiça e o consórcio entre o Pai e o Filho. É por isso, creio eu, que aparecem erguidos, na forma de V, em certas figurações artísticas de Jesus Cristo. Fontes astrológicas associam o dedo médio ao planeta Saturno, e o indicador a Júpiter, e asseguram que uma conjunção desses planetas, tradicionalmente relacionados à justiça, teria presidido o nascimento de Jesus Cristo, o Rei da Justiça. Certas passagens bíblicas dizem que a prática da justiça garante a vitória sobre a morte. Vide Provérbios 10:2; 11:4.30; 12:28; Isaías 25:8; Ezequiel 18:21,22 etc.

Conforme já disse, a função maior da poesia, ao menos para mim, é a salvação do corpo e da alma. Reinaldo Santos Neves, romancista capixaba, apresentando a minha coletânea *Eis o homem*, publicada em 87, observou que eu, como um desses fanáticos religiosos, acredito ferozmente na poesia até como possibilidade de redenção humana. Por que não? Da poesia, da imaginação poética, nasceram as grandes religiões, e as crenças se alimentam de poesia. No banquete messiânico, o pão e o vinho espiritual, que nos vêm dos céus interiores, é o Verbo que se manifesta para saciar e alegrar os que têm fome e sede de justiça e verdade. Símbolos religiosos não deixam de ser metáforas poéticas.

O que somos, de onde viemos, para onde vamos? Penso que merda é uma boa resposta para essa tríplice questão. A Bíblia diz que viemos do pó, do barro, do húmus da Terra. Sempre associei a imagem do cocô mole, com a do barro e da lama. Aliás, é comum o nosso povo referir-se ao coito anal como o socar ou amassar o barro. Uma adivinha popular nagô ensina que a Terra é o vasto excremento de Olorum, o Deus Supremo, e que ele cobre a sua bosta com uma vasta folha, isto é, o céu (ver *Os nagô e a morte*, de Juana Elbein dos Santos). Entre maio e junho deste ano, voltando a meditar sobre a expressão que inicia a Bíblia, Be'REShYTh, finalmente encontrei a confirmação definitiva da santidade

do nosso catिंगoso, idéia central do livro *Bundo*. Tornou-se assim mais forte a minha convicção de que Deus se confunde com o ânus, o cóccix, o sacro, e que a merda representa a matéria-prima da criação do Universo, como já dissera a Trevisan, no final de 96. Creio que a ciência poderia descobrir a explicação e a solução de várias questões difíceis a respeito das origens do Universo e dos seres vivos, estudando essa área do corpo. Tenho imaginado o Universo como um imenso ser vivo, e o seu corpo como o vasto corpo de Deus, dotado, à imagem e semelhança de suas criaturas, de um eixo vertebral, de um centro coccígeo e de algo, semelhante a um buraco negro, ou branco, que só poderíamos considerar como o buzanfã do Senhor do Universo, de onde todos os seres e coisas vieram, provavelmente através de uma cagada ou de um peido, tanto faz. Esse peido seria o big-bang.

Não só a Terra, mas todos os corpos celestiais, e todos os seres e coisas, devem ter surgido do cocô de Olorum. A Bíblia confirma e esclarece o pensamento nagô e vice-versa: a expressão hebraica Be'REShYTh, que inicia e nomeia o primeiro livro da Bíblia, o Gênesis, e normalmente se traduz como "no princípio", sendo um advérbio de tempo, e também de lugar, levou-me, entre outras, às seguintes perguntas: Que lugar é este? Como é, e onde fica tal lugar? Permutando as seis letras desta expressão (BeYTh, ReYSh, ÁLePh, ShYN, YÓD, ThaV), por um método cabalístico chamado TheMURÁH, que não deixa de ser um divertido jogo anagramático, obtive numerosas respostas para as minhas indagações. Que lugar é este? Be'ER = poço, cisterna; ShYTh = fosso, poço, ou seja: "buraco do poço". BYRÁ = poço, cisterna; SheTh = traseiro, nádegas, isto é: "poço traseiro", "cisterna dorsal". ShYTh RaBÁ: poço, buraco grande, grandioso, importante; TháEY BáSÁR (leia-se BáÇÁR): cubículo, aposento, antro da carne, do corpo, do alimento; TháEY SéVÉR: cubículo, aposento, antro da esperança, da fé; Be'ERoTh ShaY: poço, cisterna da graça ou dádiva, doação; YáTheR Be'OSh: excesso, saturação de fedor ou catinga; ShéVéTh RÁY: repouso, descanso ou permanência dos excrementos, das fezes. Se para alguns este é BaYR ou Be'Er Se'ETH, o poço do vigor, da força ou elevação, da dignidade ou majestade, para a grande maioria é BaYR ou Be'ER SheETH, o poço da ruína ou desgraça. Para mim, é Be'ERoTh

YeSh, o poço da substância ou seiva ou essência do ser e da realidade, e também BaYTh ou BeYTh OShÉR, isto é, o palácio ou templo da bênção e da felicidade. Enfim, é o lugar próprio para servir, cultuar (SheReTh) com o falo ou dedo (Y) o Pai, o Mestre, o Criador, os antepassados, os ancestrais, a fonte, a origem (AV).

O *Dicionário de símbolos*, de Chevalier, J. e Gheerbrant, A., informa, no verbete cauda/rabo, que toda a força e todo o vigor do animal estão concentrados na cauda; em outro passo, no verbete Plutão, afirma, citando Jung, que o homem civilizado ainda arrasta atrás de si a cauda de um sáurio, e sugere que aí busquemos o nosso dragão interior e nos apossemos de nossos tesouros e riquezas ocultos, secretos, para a nossa realização espiritual. O problema é que Jung é suspeito para falar do assunto; a psicologia junguiana, embora pareça o contrário, é um verdadeiro canto de sereia: confere demasiada importância e autonomia ao mal, ao inconsciente e seus obscuros figurantes, e assim magnifica o dragão ou a besta, restando ao herói poucas chances de vencer as entidades maléficas que o dominam e reconquistar o seu centro sagrado e a sua integridade divina. A luta contra o dragão, que não deixa de ser uma luta de cada um consigo mesmo, eis como a vejo neste poema: “Com vara no lombo/ eu te repreendo// com pau na cacunda/ te amanso e prendo// com bordão de ferro/ te controlo e venço// grimpado em teu dorso/ te cavalgo e guio// no rumo que penso”. Noutro poema, assim descrevo o herói, suas armas e metas: “Ele tem uma vara de ferro/ com a qual apascenta as feras/ e pisa o lagar da ira./ Ele tem uma espada na boca,/ terrível, pesada, certa,/ para matar Leviatan,/ o dragão da mentira./ Seu nome é Palavra de Deus”. E vaticinando o triunfo sobre a Besta e os bestas, declaro neste micropoema: “PELO RABO/ FISGUEI/ O LEVIATAN”.

Observemos na Bíblia que dos animais sacrificados a cauda é consagrada e ofertada a Deus (Levítico 3:9, 7:3 etc.). Engraçado é que, em minha infância, sem saber que Deus tem suas preferências culinárias, quando a minha mãe matava galinha, eu sempre lhe pedia: quero comer o sobreco. Eu diria que, sendo mais velha que o homem, é a sua cauda que o carrega. É o rabo que nos abana.

E abona ou desabona. Um antigo pensamento chinês diz que o mais potente telescópio dirigido para o mais remoto ponto do Universo nos mostraria o nosso traseiro. Seria o meu pensamento uma doutrina regressiva? Claro; eu sou o homem das cavernas. Aliás, como disse Eliot: “E no fim de toda a nossa busca/ Chegaremos aonde começamos/ E conheceremos o lugar pela primeira vez”. Em outras palavras: “In my beginning is my end”. No apócrifo *Evangelho de Tomé* consta que os discípulos disseram a Jesus: “Dize-nos como será o nosso fim”. Eis o que teria dito o mestre: “Vocês já descobriram o princípio para desejarem saber como é o fim? Pois onde está o princípio, aí estará o fim. Feliz aquele que se coloca no princípio; ele conhecerá o fim e não provará a morte”. Em *Ultimatum*, poema inédito, afirmo: “o meio o meio o meio/ é o princípio e o fim// meia meia meia/ NÃO/ o meio o meio o meio/ SIM”. Adiante esclareço: “Não o meio ambiente/ nem o meio social./ Não fora, mas dentro/ de todos os bestas/ no centro vital/ o alfa & ômega/ o álef & tau” etc.

Em hebraico, a importância fundamental do cóccix é bem evidente entre os vocábulos cognatos que se seguem. GÉRÉM (leia-se GuÉRÉM) significa osso e corpo celestial, e Ge’RaM (G’RAM) é causa, motivo. ‘ÁTzéh é cóccix, anca, traseiro, e ‘ÉTzém é osso, substância, essência. Outra palavra, LUZ, designa o cóccix e o centro da imortalidade, e LOZ significa posto à parte, segregado, reservado, referindo-se ao sagrado. De tudo isso e muito mais fala este poeminha: “Mundo cão/ osso da alegria/ única ração”. Em curiosa luta com Jacó (Gênesis 32:23-33), o anjo apertou-lhe a junta da coxa, no ponto onde se inicia o nervo ciático, e o machucou ali, assinalando o lugar sagrado para as futuras gerações. Para ter a certeza de que o seu escravo atenderia a uma exigência, Abraão pediu-lhe: põe a tua mão debaixo de minha coxa, para que eu te faça jurar pelo Deus dos céus e Deus da terra... (Gênesis 24:2ss). Também Jacó, antes de morrer, pede a José, seu filho mais querido, que lhe ponha a mão no sacrossantíssimo lugar (Gênesis 47:29-31). Em hebraico, e principalmente na Bíblia, não raro, a palavra coxa é eufemismo para bunda ou lombo ou quadril ou anca, e as palavras pé, mão e braço são eufemismos para o pênis.

Arrolando 212 sinônimos de bunda, no Brasil, contra os 200 sinônimos de neve – que é a coisa mais importante do mundo, para os esquimós, Sérgio Augusto, na revista *Bundas*, n. 1, assim conclui a competição: “Espero que agora os esquimós saibam o que é realmente importante neste mundo”. Pois bem: em apenas uma palavra, ou melhor, uma expressão hebraica, Be’ReShYTh, advérbio de lugar, que inicia a Bíblia, e cuja tradução mais comum é “no princípio”, já encontrei umas 230 derivações anagramáticas, que revelam o que é, como é, e onde é que fica tal lugar. Todas as descobertas reafirmam a primazia divina do fedegoso e suas adjacências. Isto mesmo: para o espanto geral, a Bíblia e a língua hebraica ensinam que o ânus, as nádegas, o cóccix, enfim a área do chacra muladhara, é o princípio, o meio e o fim de toda manifestação. Além do que já falei, descobri outras coisas interessantíssimas na cultura nagô, que confirmam a minha visão do sagrado. Sabendo que o assentamento do orixá fica numa pedrinha, chamada otá, a qual é o próprio orixá materializado (tal como na Bíblia, que afirma ser o Deus do rochedo o próprio rochedo, cf. Deuteronômio 32: 4.15.18.19.30-34; Salmos 18:31; 28:1,2; 78:35; 144:1), alegrei-me ao perceber que, no ritual de invocação dos mortos, o sacerdote empunha uma vara, com a qual bate em dois montículos de Terra, chamados Onilê e Imolê, para invocar os espíritos, que saem de um buraco na Terra. Aliás, tanto os espíritos dos mortos quanto os deuses, quando invocados, vêm das entranhas da Terra, sendo este o endereço da morada do próprio Deus Supremo, Olorum. Esses montículos são evidentemente os mesmos montes gêmeos da montanha Kaph, Mashu etc. Enfim, trata-se da montanha sagrada de vários povos e culturas. Para mim, essas imagens são metáforas e símbolos para os glúteos.

Estudando o livro *As lendas da criação e destruição do mundo* (como fundamentos da religião dos apapocuva-guarani), de Nimuendaju, e o livro *Terra sem mal*, de Hélène Clastres, que fala sobre o profetismo tupi-guarani, observamos que a terra prometida, o suspirado paraíso dos guarani, chamado Terra sem mal, é situado pelos seus profetas ora a oeste, além das montanhas, ora a leste, ora no centro da Terra etc. Mas parece que ninguém sabe o endereço correto desse locus amenus. Dizem todos que para se chegar até lá é preciso

transpor um certo mar terrível. Então, pensei: mar terrível, montanhas ocidentais, centro da Terra... Conheço este filme! Todos os lugares ou centros ditos sagrados remetem sempre ao mesmo e único lugar sagrado que existe e está, graças a Deus!, em nosso próprio corpo. Note-se que, em guarani, oeste se diz nhandeucepepy ou yandecupepy, que significa: em nosso traseiro, em nossas costas; em hebraico, YÁM designa o mar e o oeste, YeM é fonte de água quente, e YÁMYN é lado direito ou mão direita, e designa a destra sagrada, que corresponde ao traseiro, às costas, enquanto a sestra ou mão esquerda corresponde ao rosto, isto é, à frente do corpo. Tal correlação entre o pensamento hebraico e guarani revela uma cosmovisão antropomórfica, e confirma a lição hermética que reza ser o superior espelho do inferior, e que o microcosmo, isto é, o nosso corpo, contém e está contido no macrocosmo, isto é, o grande corpo de Deus. Assim como a semente contém a árvore e a floresta, o Filho contém em si o seu Pai, e pode dizer: Eu e o meu Pai somos um. Por isso, Jesus disse que o reino dos céus está no meio de nós, e que somos deuses, embora exortasse à busca da perfeição.

Pierre Clastres, em seu livro *A fala sagrada – mitos e cantos sagrados dos índios guarani*, demonstra a grande importância que as nádegas têm para esse povo. Tão grande é a importância da bunda para eles, que, ao nascer uma criança, fala-se que alguém “proveu-se de assento”, ou que uma alma “dotou-se de nádegas”; além disso, a imagem estilizada do terrível jaguar esculpida num pequeno banco de madeira, isto é, um assento, que é reservado exclusivamente para o assento dos sacerdotes e sábios, isto é, para a acomodação de suas venerandas bundinhas, reafirma as relações entre o sagrado, o segredo, o segregado e o medonho, terrível, perigoso etc. Para os guarani, o nome e a imagem podem concretizar e tornar presente o nomeado e representado. E para eles o jaguar representa ao mesmo tempo o sagrado, o terrível, o apavorante e perigoso. O jaguar azul e o morcego eterno são os animais que guardam a morada de Deus. Até foneticamente o jaguar/yawa está bem próximo da divindade suprema Namandu/Yawandu. Esse autor também fala de uma certa rocha fendida, Ytayrapy, que está associada a uma iniciática prova de coragem;

o curioso é que se trata de uma rocha viva, cuja fenda abre e fecha, continuamente, e pela qual devemos passar. Arriscando-se a ser esmagado e destruído, quem por essa rocha passa é reconhecido como verdadeiro filho de Deus, passando a desfrutar de uma proximidade maior com o Nosso Grande Pai e de certas regalias divinas. Como se tudo isso não bastasse, descobri, bem recentemente, que os guarani acreditam num Espírito da Montanha, chamado Rudá (que é também Gorak ou Sumé para outros povos indígenas brasileiros). Deus do amor e da vida, e um dos mais importantes na hierarquia teológica dos índios, Rudá é responsável por toda a biodiversidade e pela harmonia entre os seres vivos, inclusive os humanos.

Reportagem do jornalista Rogério Medeiros, publicada em 4/9/99, pelo jornal *A Gazeta*, de Vitória, informa que, pelo quarto ano consecutivo, Tupã-Kwaray, pajé guarani, sobe os píncaros da Serra do Caparaó, entre ES e MG, para tentar falar com o Deus da montanha. Pajés de várias tribos o acompanham, dão a maior força, torcem por ele. Mas, até agora, todos os esforços têm sido em vão. Para eles, a culpa do fracasso é dos brancos, que vêm até de outros países, para acompanhar de perto a almejada entrevista. Tupã-Kwaray é neto de Tatanti-Roua-Reté, uma líder espiritual guarani, que teve sonhos e visões do Espírito Santo, como sendo a Terra sem mal, que o seu povo há séculos procura em vão. E foi através do livro *Espírito Santo: maldição ecológica*, do mesmo Rogério Medeiros, lido no final dos anos 80, que passei a conhecer a saga do povo guarani em busca da sua Terra sem mal. Com todo o respeito, sugiro ao pajé Tupã-Kwaray, que medite profundamente sobre o significado do seu próprio nome, antes da próxima aventura em busca da Terra sem mal. Na língua dos guarani, Tupã significa Deus, e Kwaray significa buraquinho. Nesta altura da vida, tendo lido mais do que o necessário para aprender o essencial, posso afirmar que todos os povos têm um só Deus, com nomes diversos, e que, infelizmente, o mundo está cheio de profetas de araque e de poetas de equê, que desconhecem o segredo da Palavra sagrada e do Nome secreto, Nomenum, Almolume, que, entre lama e limo, relume em nosso imo. Toda essa procura inútil do povo guarani, todo esse afã, me dá a triste impressão de que os profetas há muito

perderam a arte e a ciência das belas palavras, das palavras emplumadas (linguagem dos pássaros ou deuses), isto é, a arte poética, e já não conseguem mais entender o que dizem as metáforas, os símbolos, isto é, a linguagem do sagrado. Não conseguem mais ver a relação, a ligação entre o literário e o literal, entre o imaginário e o real, entre o abstrato e o concreto, e assim todos andam perdidos na maranha da fantasia poética, na silva de metáforas e símbolos, e não lembram mais que a saída é para dentro, e que o corpo é a Terra e o Céu, e não sabem mais as regras, as normas de aperfeiçoamento que nos reconduzem à posse de nossa divindade. Note-se que a pidança ritual dos índios guarani, isto é, a reivindicação de novas regras ou normas para se alcançar a Terra sem mal, só pode significar que as antigas normas foram perdidas ou esquecidas ou já não funcionam mais. Também me parece óbvio que a necessidade de regras de aperfeiçoamento do corpo demonstra que o corpo aperfeiçoado é a própria Terra Sem Mal.

Todas estas revelações constituem o que se poderia considerar uma linguagem sagrada, perdida ou esquecida, ou desprezada e evitada pelas conveniências. Pode ser a própria linguagem dos anjos e deuses dos tempos adâmicos. Não deixa de ter vínculos com o tal amor que não ousa, ou melhor, não ousava dizer o seu nome. De qualquer modo, tudo isso tem a ver com o fato de que, em hebraico, HaSheM, isto é, o Nome, cuja pronúncia é perigosa e ameaça a ordem do mundo, é anagrama de ShaMaH, que significa ali, lá, como advérbio, e, como substantivo feminino, designa assombro, surpresa, horror, calamidade, ruína. HaSheM e ShaMaH identificam-se com DaVaR, a palavra, o verbo, e DeViR, o recinto secreto, sagrado e segregado do templo, que é uma representação do cóccix e da área sacrococcígea. Daí aquela onda da palavra perdida ou esquecida ou desconhecida ou proibida, e dos perigos da pronúncia do nome impronunciável (talvez por ser tabu, infame, indecoroso, aquelas bobagens machistas, sexistas). Estou me referindo ao Santo dos santos, o Céu dos céus, localizado na região que abrange o sacro, o cóccix, o ânus, as nádegas - isto é, o chakra muladhara, o centro energético principal, fundamental do corpo. Esta é a palavra esquecida ou escamoteada e negada pelos

enganadores, que não desejam a libertação ou salvação do ser humano, sendo portanto os maiores responsáveis pela injustiça ou iniquidade que grassa no mundo.

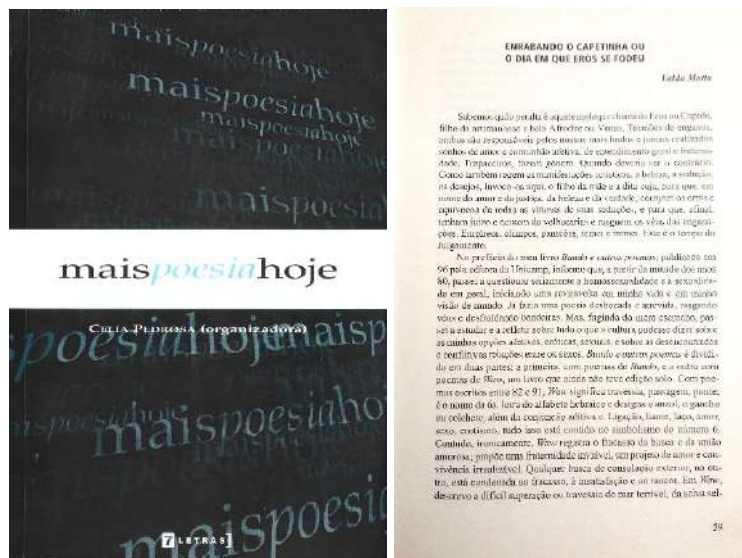
Conforme digo no intróito de *Transpaixão*, acredito piamente que descobri a palavra mágica, e encontrei a palavra perdida, a palavra sagrada, o nome secreto, o Nomenume, o Almolume, e que nada me impede e nem a ninguém a sua anunciação, apesar de Borges e do Imperador Amarelo. Também Eliot parece ter procurado essa palavra, como se lê, em tradução de Idelma Faria: "Onde será encontrada a palavra, onde a palavra/ ressoará? Não aqui, não há bastante silêncio/ Não no mar, não nas ilhas e não/ Nos continentes, no deserto ou na região da chuva.", diz o poema Quarta-feira de cinzas. Como se vê, para Eliot, poeta católico, todos estão irremediavelmente perdidos, e são indignos de salvação, pois não podem encontrar e tampouco ouvir a Palavra. No entanto, contrariando as expectativas, eis que encontrei e proclamo a Palavra bendita, e a ofereço a todos, cães e porcos, correndo o risco de que a desprezem e me agridam; eis que me atrevo a pronunciar, à minha maneira, bem ou mal, o nome do troço, da coisa, da loisa, o Nome dos nomes, o Nomenume; e com todas as palavras digo o inefável, o indizível, o interdito. Fodam-se todos: o Santo dos santos, o Céu dos céus, o lugar sagrado, segregado e secreto, por excelência, é o sacro, é o centro zigurático ou piramídeo do cóccix, é o oco de nosso buraquinho, é o rabo de todos os bestas. Com seus 200 e tantos sinônimos de bunda, o povo brasileiro parece intuir esta verdade maior, e certamente não a desdenha. Por tudo isso, eis que, trepado em riba daquele monte, onde amarrei o meu jumento, daqui, from HIGH BRAZILIAN ROCKS, conclamo e exorto todos os povos à comunhão com o Deus vivo: "Nações do mundo inteiro,/ eis o meu canto:/ é tempo de alegria, de brincar/ no monte santo."

Guananyra, Ywymarãey, Ho Brasile - Primavera de 1999

Observação: as palavras hebraicas aqui usadas, foram reproduzidas conforme aparecem nos dicionários. Nas construções frasais, não me preocupei com regras de gramática e sintaxe hebraica. Sigo as leis da analogia combinatória, onde os elementos se organizam de modo a terem coerência, harmonia e sentido.



Página inicial do site de Waldo Motta, em que se encontra a versão revisada da palestra “Enrabadando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu”, do autor. Abaixo, capa do livro organizado por Celia Pedrosa e página inicial do mesmo texto.



POÉTICAS DO MASCULINO:
OLGA SAVARY,
VALDO MOTTA
E PAULO SODRÉ¹

POETICS OF THE MASCULINE:
OLGA SAVARY,
VALDO MOTTA
AND PAULO SODRÉ

José Carlos Barcellos*
(*In memoriam*)

Esta palavra apenas sugerida
no que eu não ousava e agora ousou

Olga Savary

Segundo Wolfgang Popp, uma das dificuldades com que se depara quem pretenda fazer literatura erótica é não encontrar disponíveis na língua senão dois registros aptos a descrever ou narrar as experiências relacionadas à sexualidade: a linguagem disfêmica do calão e a linguagem asséptica da medicina (POPP, 1992). Ou seja, ao contrário de praticamente todas

¹ BARCELLOS, José Carlos. Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodr . In: PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 77-86. Transcrevemos aqui apenas a introdu o e a parte referente à poesia de Valdo Motta (p. 77-78 e p. 80-83).

* Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e em Teologia Sistemático Pastoral pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

as outras experiências humanas, para as quais as línguas dispõem de uma grande riqueza e variedade de matizes expressivos, distribuídos por registros diversos – do familiar ao técnico, do vulgar ao sublime, do coloquial ao rebuscado –, a experiência erótica ver-se-ia coarctada pela (falsa) dicotomia entre linguagem grosseira e linguagem higiênica.

Eis por que, para o crítico alemão, a primeira tarefa a ser enfrentada pelo escritor que se dispuser a abordar o erotismo há de ser a criação de uma linguagem própria, capaz de superar as restrições que a norma lingüística lhe impõe de forma tão peremptória. Por outras palavras, poderíamos dizer que a linguagem da literatura erótica é necessariamente *poética*, isto é, fabricada, criada. Neste texto, pretendemos explorar brevemente os caminhos seguidos por três poetas brasileiros contemporâneos – Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodr e – na supera o desse problema, que Popp soube enunciar com tão grande acuidade crítica.

Uma leitura conjunta de *Magma* (1982), *Bundo e outros poemas* (1996) e *Dos olhos, das mãos, dos dentes* (1992) levanta algumas questões interessantes. Chama a aten o, em especial, a alta qualidade da poesia produzida pelos três autores, bem como a diversidade das solu es estilísticas de que se valeram para tematizar poeticamente o corpo masculino e o desejo que a ele se dirige. Essa diferença de dic o poética corresponde, em cada um deles, a um universo muito particular e complexo de valores, sentimentos e referências. Por isso mesmo, podemos afirmar que estamos diante de tr s poéticas bastante sólidas e originais.

[...]

2 – Valdo Motta: uma poética de subversão

A poesia de Valdo Motta é um acontecimento. Possivelmente desde Adélia Prado, não surgia na literatura brasileira poeta tão original e inconfundível. Como a autora mineira, o poeta capixaba surpreende pela maneira como articula erotismo e sagrado. No entanto, se em Adélia temos uma poesia / teologia da

encarnação, perfeitamente ortodoxa, com Valdo adentramos firmemente o campo de heterodoxia.

O sagrado em Valdo Motta deita raízes em estratos culturais muito antigos, anteriores à fixação dos atuais textos bíblicos canônicos. A poesia que nos propõe é um escavar de significados, que visa a trazer à luz sentidos soterrados por séculos de sucessivas leituras “espiritualizantes”. Assim, vêm à tona os substratos eróticos de inúmeras passagens das escrituras judaico-cristãs, numa exegese cujo ecletismo e artificialismo não chegam a comprometer – antes, realçam – o universo poético que se está construindo.

VARÕES DE TODAS AS RAÇAS, TIRAI JR 2:4
 O PREPÚCIO DE VOSSOS CORAÇÕES;
 CIRCUNCIDAI-VOS PARA O SENHOR,
 QUE APRECIA AS DELÍCIAS URANAIS
 E EXIGE DE TODOS PLENO AMOR.

CIRCUNCIDAI-VOS PARA O SENHOR,
 QUE APRECIA A NUDEZ DO VARÃO
 E, HÁ MUITO, AGUARDA O VOSSO AMOR,
 ANSIANDO O MÚTUO CONHECIMENTO ZC 3:10
 ENTRE AMANTE E AMADO, TOTALMENTE. AP 14:4
 TIRAI O PREPÚCIO DE VOSSOS CORAÇÕES.

É essa exegese subversiva, que vai do sentido metafórico ao sentido literal, o eixo a partir do qual a poesia de Valdo pode reapropriar-se da linguagem bíblica, fazendo-a abrir-se a um novo campo metafórico, marcado, desta vez, pelo erotismo e, em particular, pelo homoerotismo masculino:

Vem comigo, meu amado,
 fervamos o leite cósmico.
 Celebremos nosso gozo
 no cristântrico festim.

Vem, querido, preparar
 o teu mosto em meu lagar
 e fazer o vinho santo.

Vem destilar a mirra
 do monte dorsal e o mel
 que mana da rocha viva.

O homoerotismo, tal qual aparece nos poemas de *Bundo*, é também ele profundamente subversivo em relação a boa parte do que se poderia chamar de literatura *gay* convencional. Como bem observa Gregory Woods, em muitos contextos literários e extraliterários a penetração anal é percebida como o ato que por excelência define o homossexual ao mesmo tempo que o desumaniza radicalmente (WOODS, 1998, p. 275ss). Por isso mesmo, seu tratamento literário é bastante problemático e ambíguo, como se vê em Gide ou Genet, por exemplo. Valdo Motta faz precisamente do erotismo anal o centro de seu universo poético. É no ânus que se dá, para o poeta, o encontro entre erotismo e mística, não como mera conjugação de duas experiências distintas, como parece postular Fábio de Souza Andrade (ANDRADE, 1997), mas como unidade vital profunda e indecomponível:

Ó guardião
 da estreita via
 oculta em roupas
 e interditos
 premia a audácia
 dos destemidos
 que enrabamos
 e nos enrabam
 dá-nos a todos
 as tuas graças

Além dessa ênfase na analidade, chama a atenção na poesia de Valdo a acuidade na percepção e exploração da sonoridade das palavras, como instrumento de articulação de diferentes registros culturais, naquele fecundo ecletismo que é inequivocamente um marco da sua dicção poética e a situa no coração mesmo da cultura contemporânea:

Guido

Mais que bofe, febo,
 sol noturno, guia
 de amante míope
 e seu amor cego.

Mais que bofe, febe,
 lua amorenada,
 e eu aluado,

as veias em febre.

Vedem-me de ver-te,
sátiro moreno,
mas dêem-me ao menos
os teus olhos verdes.

Esse processo de reapropriação e síntese de fragmentos provenientes de diferentes tradições e estratos culturais pode-se ver magistralmente trabalhado no poema “Revisitando o inferno na paixão”:

Em águas tantas vezes navegadas,
de dor em dor, no dia a dia, ser
o bêbado batel entre os corais
(arraís e co-arraís já enjoados),
assim vagando em círculos, sem mais
combustível além do desespero,
em águas tantas vezes navegadas.

Enfim, no olhar por vários títulos subversivos que a poesia de Valdo Motta lança sobre o corpo masculino podemos ver, com Iumna Maria Simon, “a força da (sua) dicção poética, que é obscena, às vezes sacrílega, sempre herética, mas não libertina” (SIMON, 1999, p. 77), como se comprova no pequeno poema:

NO CU
DE EXU
A LUZ

[...]

Notas:

ANDRADE, Fábio de Souza. Gozo místico. In: *Folha de São Paulo*, 7 dez. 1997. Caderno Mais!, p. 13.

BERSANI, Leo. Trahissons gaies. In: ERIBON, Didier (Coord.). *Les études gay et lesbiennes*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1998, p. 65-72.

MOTTA, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

POPP, Wolfgang. *Männerliebe*. Homosexualität und Literatur. Stuttgart: Metzler, 1992.

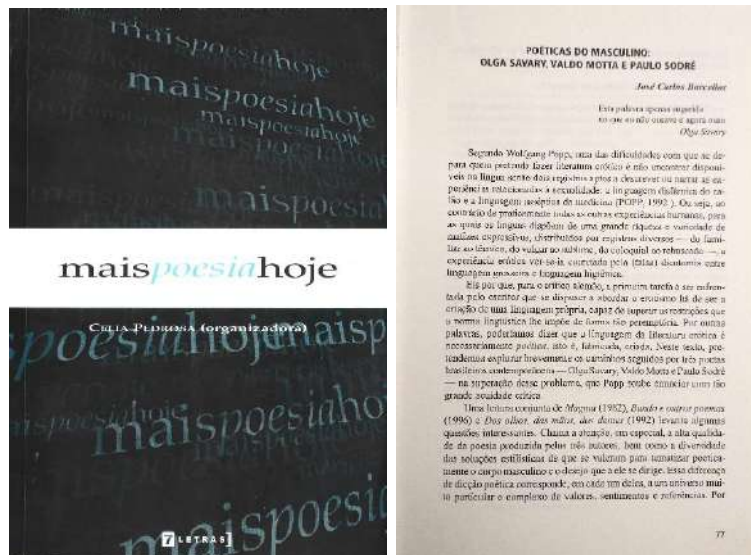
SAVARY, Olga. *Repertório selvagem*: obra reunida. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/MultiMais/Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto. In: *Praga. Estudos Marxistas*, n. 7, 1999, p. 69-99.

SODRÉ, Paulo Roberto. *Dos olhos, das mãos, dos dentes*. Vitória: Departamento Estadual de Cultura, 1992.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. *A voz das águas: uma interpretação do universo poético de Olga Savary*. Lisboa/Coimbra/São Paulo: Ed. Colibri/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Universidade Cidade de São Paulo, 1999.

WOODS, Gregory. *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1998.



Capa de *Mais poesia hoje*, de Celia Pedrosa, e página inicial do artigo “Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodr ”, de José Carlos Barcellos (*In memoriam*).

REVELAÇÃO E DESENCANTO: A POESIA DE VALDO MOTTA¹

REVELATION AND DISENCHANTMENT: THE POETRY OF VALDO MOTTA

Iumna Maria Simon*

RESUMO A alta voltagem da poesia de Valdo Motta foge aos enquadramentos usuais da literatura brasileira. Este estudo procura explicar de que modo o poeta capixaba inventou um simulacro de doutrina esotérica para entender as suas inquietudes e sua própria exclusão social, sem lhe diminuir a exigência literária e a independência crítica. Acompanhando a evolução de sua mitopoética fundada no diálogo bíblico, a autora mostra, a partir dos livros *Waw* (1991) e *Bundo* (1995), como a posição social de um escritor pobre, negro e homossexual modifica e retrabalha o sentido e os valores da tradição.

PALAVRAS-CHAVE: Valdo Motta; poesia brasileira; literatura contemporânea.

SUMMARY Valdo Motta's poetry can not be read against the usual framework of Brazilian literature. This article tries to explain how the poet, born in Espírito Santo, invented a simulacrum of an esoteric doctrine to understand his own anxieties and social exclusion. From the evolution of his mythopoetics founded on the Biblical dialogue, the author shows, taking the books *Waw*

¹ SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto: a poesia de Valdo Motta. *Novos Estudos*, São Paulo: Cebrap, n. 70, p. 209-233, nov. 2004. Disponível em: <<https://novosestudos.com.br/produto/edicao-70/#591bdc9719798>>. Acesso em: 17 maio 2024.

* Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

(1991) and *Bundo* (1995) as a guideline, how the social position of a writer who is poor, black and homosexual modifies and reworks the sense and the values of tradition.

KEYWORDS: Valdo Motta; Brazilian poetry; contemporary literature.



Contra² o próprio autor, que parece se interessar menos pelo valor de sua poesia do que por sua doutrina, *Bundo e outros poemas* é uma surpresa literária. Aí, poesia e experiência, revelação e desencanto, paraíso e miséria, grandes símbolos universais e "vida chinfrim" encontram uma síntese poética inesperada, cujo alcance estético é ainda difícil imaginar. Mas a novidade que esse livro acrescenta ao panorama atual da poesia brasileira salta aos olhos. Causam estranheza, talvez até antipatia, os poemas de um vate orgulhoso que vem sem eira nem beira lá do Espírito Santo dizer coisas terríveis ao idioma pacificado da poesia hoje. Quem é ele?

Valdo Motta não é um estreante. Começou a publicar no final dos anos 1970, no auge da militância da assim chamada poesia marginal, de certo modo identificado com dogmas antiliterários, supostamente inconformistas, que na época congregavam jovens de todo o país. Graças a uma formação bastante eclética, que entre outras coisas assimilava dicções tardo-concretistas, o epigrama neovanguardista de Paulo Leminski, além do interesse por uma linha convencional de poesia engajada que lhe inspirou a retórica do protesto e da imprecação, o poeta não se acomodou ao padrão do rebaixamento literário que rapidamente se rotinizava e começava a se impor ao mercado. De 1979 a 1990

² Este ensaio é uma versão reduzida e adaptada aos padrões editoriais de Novos Estudos. O texto integral está publicado na revista praga. estudos marxistas, n. 7, março 1999.

publicou com regularidade em edições alternativas e de instituições locais³. Ficou cerca de seis anos sem lançar livro, não por escassez de produção — o manuscrito de *Waw* já estava pronto em 1991 —, mas talvez porque pretendesse uma repercussão maior que a da província, com publicação à altura de seus progressos. Sua poesia para mim começa com esse livro, sendo os anteriores, apesar de seu interesse, uma espécie de exercício preparatório para conquistar o domínio da expressão, num grau de maestria e liberdade raro na produção atual. A reunião de *Bundo* (concluído em 1995) e uma seleta de *Waw* num único volume⁴ — embora merecessem edições separadas — dá ao leitor a oportunidade de acompanhar o trabalho literário de um escritor que em circunstâncias adversas se dispôs a rever posições e a superar limitações existenciais, culturais e literárias.

De origem pobre, negro, nascido numa cidadezinha do Espírito Santo, não tendo concluído o curso superior na capital por falta de recursos, homossexual militante, sem emprego, sem moradia, sobrevivendo no dia-a-dia com muita dificuldade, enfim, sofrendo o vexame das várias segregações, Valdo Motta quis ir além das vivências imediatas, quis superar o estado da sensibilidade que marcou a poesia de seus coetâneos, ainda que tenha iniciado seu trabalho poético no mesmo espírito. Assumindo sua própria experiência de classe de modo agressivo, ele foi progressivamente se afastando da poesia dita marginal, cuja atitude antiliterária se tornou um meio de estilização da desqualificação social. Ali a figura do marginal, do bandido, do indigente foi idealizada a ponto de ser esvaziada de sua concretude social e equiparada à nova sensibilidade poética. Retomando uma formulação feita em outro lugar, tal identificação mostrava que à miséria popular

³ Em edições alternativas: *Pano rasgado* (1979), *Os anjos proscritos e outros poemas* (em parceria com Wilbett Oliveira, 1980), *O signo na pele* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *As peripécias do coração* (1982), *De saco cheio* (1983) e *Salário da loucura* (1984). Em edições conveniadas: *Eis o homem* (Ufes, 1987) e *Poiezen* (Ufes/Massao Ohno, 1990).

⁴ Motta, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996 (col. Matéria de Poesia). Depois desse volume, publicou a coletânea *Transpaixão* (Vitória: Kabungo, 1999) e *Recanto: poema das 7 letras* (Vitória: Imã, 2002), além de poemas esparsos em antologias, periódicos e outras publicações.

eram atribuídas as mesmas posturas que o poeta assumiu: "a ignorância é curtida como antiintelectualismo, a desclassificação social como transgressão pequeno-burguesa, a falta de perspectivas como negação do progresso. A desqualificação estilizada impõe seus pontos de vista e interpreta a outra, a social, à sua imagem e semelhança"⁵.

Do outro lado da barreira de classe, o desvalimento não podia ser vivido como hedonismo ou frivolamente; apostando no literário, a poesia se tornou para Valdo Motta um meio de se vingar da experiência da desagregação, inclusive das marcas mais opressivas do cotidiano, cuja crônica ele faz em plano estético distanciado e impessoal. "Mundo cão/ osso da alegria/ única ração". Sem aceitar o conformismo da irreverência banalizada, nosso poeta não se tornou, no pólo oposto, esteticista, já que na condição de autodidata, à margem também do sistema literário, não tem uma relação convencional com o saber especializado da poesia, embora o cultive e aprenda com ele, sabendo tirar grande proveito de seus recursos técnicos e expressivos. Não vejo incoerência em seu ecletismo, produto de uma formação irregular e dificultosa que lhe permitiu entretanto juntar formas, categorias e procedimentos aparentemente inconciliáveis, sem os preconceitos formais ou o baluartismo programático das tendências de origem. A formação literária não-convencional, com toda a precariedade que pressupõe, pode vir a ser uma força, um "gesto ativo de criação", na expressão de Sérgio Buarque de Holanda, a nos mostrar que se um poeta tem algo a dizer ele é capaz de dialogar com todas as correntes contemporâneas e superar as limitações de cada uma delas.

O trabalho literário de *Bundo e outros poemas* nasce pois de uma consciência da exclusão social que pode revirar as categorias poéticas tradicionais e solicitar a reconsideração de atitudes e soluções literárias no quadro recente da poesia brasileira. Se o colapso da modernização também se dá no âmbito da arte, a

⁵ Simon, Iumna M. e Dantas, Vinícius. "Poesia ruim, sociedade pior". *Novos Estudos*, nº 12, 1985, pp. 58-59.

questão que fica é o que podem fazer com o legado da experiência moderna aqueles setores excluídos que não usufruíram em quase nada as promessas da modernização e só sofreram, às vezes tragicamente, suas conseqüências, sobretudo numa sociedade tão espoliadora como a brasileira. O assunto nos dois livros reunidos nesse volume é sempre o mesmo, a afirmação da homossexualidade e o antagonismo social, desenvolvido em variações temáticas e formais que se apóiam no potencial formulativo e conceitual do verso. Sirva de exemplo a primeira estrofe de "Deus furioso", como exploração do encadeamento sintático do verso, da pesquisa simbólica, da força do conteúdo, explícita em medidas tradicionais e na modernidade do furor analógico: "Estendi mãos generosas/ a quantos o permitiram/ e disse: sou Deus./ Porém, quem acreditou?/ Fui humilhado,/ escarnecido: Deus viado?/ Fui negado e combatido./ Em meu amor entrevado/ cerrei lábios e ouvidos./ Até o amor reprimido/ virar ódio desatado".

Valdo repassa muitos dos tópicos já abordados pela poesia atual e por sua própria poesia anterior: o confessional, o poema-piada, a paródia, o trocadilho, o poema político, o haicai etc. Mas enquanto os poetas marginais, ao lutarem pela "ressubjetivação" da expressão poética, contra a racionalidade das poéticas construtivas de João Cabral e dos concretistas, recaíam no espontaneísmo e na estilização desleixada do dado imediato, Valdo caminhou na direção oposta, cada vez mais se distanciando da imediatez do sujeito empírico, em busca de formas complexas de representação e de expressão da subjetividade. Escapando ao timbre único e indiferenciado da poesia marginal, seu verso adquiriu uma qualidade expressional que podemos chamar de coloquialismo elevado, cujo melhor paralelo na poesia brasileira é Carlos Drummond de Andrade. "Através da Jerônimo Monteiro/ vou mariscando possibilidades/ de prazeres sutis, que o dinheiro/ não compre jamais: fraternidade,// por exemplo, por que não?" ("Crônica de Natal"). Enorme é a riqueza de formas poéticas que consegue explorar a partir dessa conquista, das brevílineas às narrativas, do metro clássico ao popular, do verso livre ao poema em prosa, do lírico ao aforismático, dando-

lhes uma versatilidade rítmica, sonora e semântica que surpreende. Dessa maneira, conseguiu superar a fase de autoafirmação da singularidade do prazer gay, em que a realização literária não era o forte nem da sua nem da poesia de outros poetas, particularizando de fato sua experiência de vida e de sensibilidade.

De busca de autoconhecimento em *Waw*, escrito entre 1982 e 1991, a poesia se tornará em *Bundo*, de 1995, veículo para a formulação de uma ciência própria, uma espécie de sistema poético e simbólico que ele inventa contra uma sociedade em que não tem lugar e que nem tem meios de transformar. Para isso mobiliza todos os recursos e saberes que estão à mão, do mais corriqueiro, como o "bicharês" (assim ele gosta de chamar a gíria gay), ao mais esotérico: Bíblia, misticismo, orientalismos, tantrismo, cabala, mitologia clássica e afrobrasileira. Valdo não abandona nada do que viu, experimentou e aprendeu ao longo da vida; soma e multiplica (é numerólogo convicto) e tudo incorpora à sua expressão, como que num instinto de preservação. Afinal de contas são essas as suas posses e as armas de que dispõe para criticar as misérias objetivas do presente, demonstrando que o verso tem potência expressional para formular a experiência refratada no sujeito, tal qual uma conquista de fala. "E como os deuses me agraciassem/ com a peste que me lavra a palavra/ e me escalavra veias, nervos, plexos;/"

Com velhos recursos narrativos o poeta registra cenas corriqueiras e procura apreendê-las em sua singela e terrível imediatez, repleta de poesia. Para o que hoje se espera da linguagem da poesia, o gênero mais sensível às ilusões de pureza e às tentações do sublime, são incomuns, senão inaceitáveis, cenas como a de um bofe magro e subnutrido que no meio de um colóquio amoroso (um "papo alto demais para seres do inframundo") desfalece de fome e despenca no chão concreto da realidade ("Ah! Corpo"). Ou como a do alegre michê Pardal, que, perambulando pelas ruas no dia de Natal, se oferece ao olhar carente do poeta em busca de "prazeres sutis", a que se segue a cena cheia de graça em que os amantes transam compartilhando vinho e biscoitos ("Crônica de Natal").

Ou ainda a do travesti Margarida/Sérgio, flor esguia de subnutrição, que se esfalfa em "subempregos infames", atendendo seus bofes nos becos e construções da cidade ("Margarida"). O registro do fato não dispensa a recriação, antes a exige, de modo que a bruteza da realidade seja incorporada por uma reflexão maior que a toma como elemento de contraste e meditação. O poeta faz questão de preservar o caráter testemunhal da experiência, porém seu registro poético descobre novas tensões a partir de uma marcação dramática que valoriza os recursos da fala coloquial, empregados com a desenvoltura de quem tem conhecimento de causa. A serviço de dissonâncias de grande rendimento estético, prosaico e poetizado aqui andam juntos, assim como sarcasmo e eloquência.

Há outros momentos em que um alto grau de concentração lírica é também obtido a partir do familiar e do coloquial, destacando-se uma série de dez poemas amorosos de *Waw* (de "Ah! Corpo" a "As brincadeiras sérias"). Aí vemos como o uso justo da gíria, do jargão e de brasileirismos extrai delicadeza expressiva da agressividade, da violência e da rispidez, realizando a lírica amorosa, inclusive no sentido clássico, a partir de elementos os mais desconformes (ver em especial os extraordinários "Guido" e "Saudação ao menino"). Há um poema fora dessa série que aborda a relação amorosa com um pivete nivelando imagens de lascívia e de fome, transformando em abundância o que é carência, em proteção o que é desamparo, e dando a essas situações uma estrutura de aconchego e família (o título é "Casa & comida"): "Sacemos neste cio/ nossas fomes recolhidas./ A despensa do amor/ só enche se se esvazia". A fluência expressional que os recursos tradicionais do lirismo ganham nesses poemas só se tornou possível porque aqui a noção de experiência atinge concretude e nitidez notáveis, desmanchando a empostação literária, como se as carências amorosas fossem todas objetivas. Se comparado ao tradicionalismo afetado e superficial em voga desde a década de 1980, o experimento lírico de *Waw* não se limita ao culto de gêneros e alusões, mas constrói uma imediatez com o máximo senso das adversidades românticas. Posta lado a lado com a poesia marginal, essa é uma

poesia formalista que elabora uma espontaneidade estudada, cuja espessura mítica e simbólica não se rende ao cotidiano banal.

Noutras modalidades poéticas em que predomina o discurso sentencioso, de entoação pregacional ou oracular (mais presentes em *Bundo*), a sobrecarga de conteúdos simbólicos exaspera a discrepância entre o alto e o baixo, o sagrado e o humano, a Bíblia e o corpo, criando relações ao mesmo tempo sarcásticas e jocosas que desagradam tanto o leitor beato quanto o homofóbico. Símbolos sagrados se associam ao erotismo anal, o "buraquinho" é o trono do reino de Deus, referências bíblicas e mitológicas se misturam ao chulo, ao bicharês, o Santo Espírito é invocado para a feição, e daí a outras afrontas. Ainda que estranhe o teor de agressividade das imagens e as transições perversas do registro lingüístico, nem lhes perdoe a falta de compostura "literária", o leitor reconhece a força da dicção poética, que é obscena, às vezes sacrílega, sempre herética, mas não libertina. Diante dela, nossos instrumentos críticos correm o risco da rotulação intimidada, que diz pouco da situação periclitante de quem vive na corda bamba e ainda ousa desafiar todo tipo de preconceito, incluídos os literários, em tempos neoconservadores. Convém acompanharmos as particularidades de cada um dos livros para melhor sentirmos a força e a novidade da dicção de Valdo Motta.

II

Em *Waw* os elementos simbólicos, mitológicos, bíblicos, embora compareçam, não constituem um sistema expressional e doutrinário como em *Bundo*, pois criam analogias dispersas e irônicas, em tom de blague e escárnio. Sobressai a voz do sujeito lírico que focaliza suas inquietudes e anseios de transformação a partir da tônica amorosa, em que a intimidade homossexual é confrontada com as adversidades do mundo. O lirismo em sua mescla estilística, além das qualidades de imediatez atrás apontadas, é também elaborado em diálogo com

poetas modernos e antigos, cujas referências são expostas nas epígrafes, nas imagens, nas formas de composição, na citação explícita sem alçapões. Aí vemos o poeta incorporar recursos literários pesquisados em diferentes tradições, locais e universais: mimetiza, glosa, parodia, compondo uma intertextualidade sem afetação, por vezes até ingênua, que não se presta à celebração estilística de autor consagrado ou tendência literária em alta, mas que participa efetivamente da matéria formalizada. Assim, a prática da intertextualidade não se reduz à autonomia auto-referida do poético, ao processo de saturação textual pelo cruzamento de referências à própria linguagem ou a outros autores, numa apropriação inespecífica de técnicas de citação, interpolação e proliferação de referências literárias. Ao contrário, na poesia de Valdo há a apropriação dramática da citação do poeta consagrado, do símbolo clássico ou bíblico, com função expositiva tanto para o desenvolvimento do argumento poético quanto para a construção imagética. Por exemplo, o tropo da vida como viagem ensandecida, emprestado de Rimbaud, em particular de "Le bateau ivre", apesar de convencional e corrente, se traveste da experiência imediata do presente para ilustrar a aventura espiritual do sujeito rumo à descoberta e à explicação de sua identidade sexual e social. O conjunto de poemas reunidos em *Waw* tem um plano compositivo formado por um ciclo amoroso, poemas de prostituição, maldição e peste.

A despeito do contexto apocalíptico, a poesia não tem aqui o caráter revelatório de *Bundo*. O destino e a salvação do sujeito se colocam no plano mais realista de quem se situa na sociedade contemporânea e enuncia os conflitos subjetivos e desajustes existenciais representados por temas comuns à modernidade, tais como solidão, carência, desespero, busca do outro, perda da identidade, falta de lugar. O primeiro poema, "Religião", apresenta um procedimento de construção recorrente no livro, em que a auto-ironia quebra o tom grave com a expressão corriqueira, desestabilizando os termos edificantes do poder conferido à poesia e ao poeta com a exposição da imagem frágil e carente de um sujeito aguerrido, de voz empostada e altiva: "A poesia é a minha/ sacrossanta escritura,/ cruzada

evangélica/ que deflagro deste púlpito.// Só ela me salvará/ da goela do abismo./ Já não digo como ponte/ que me religue/ a algum distante céu,/ mas como pinguela mesmo/elo entre alheios eus". A gesticulação arrogante e pretensiosa da primeira estrofe aos poucos se desmancha na segunda, onde a poesia, além de meio sagrado de religação, se alça a única saída para a redenção individual — é essa a religião do poeta e o sistema de salvação que começa a ser esboçado em *Waw* e será armado como doutrina em *Bundo*. A auto-irrisão corrói a imagem heróica do poeta e o que possa haver de grave e sublime na gesticulação encenada "deste púlpito". Ironizado o obstáculo exterior ("goela do abismo") e diminuída a missão redentora da poesia ("ponte"), o poema termina em escárnio que critica o gesto inicial, a mostrar que sua empostação é elemento de auto-engano e que sua ligação com o divino se esgota ali mesmo no plano material. Ou melhor, a relação com a espiritualidade é contaminada pelos meios materiais de se chegar a ela: de "sacrossanta escritura" a poesia é reduzida a "pinguela" entre "alheios eus". Ou esta pinguela liga nada a ninguém e o próprio eu se multiplica alheio a si mesmo, ou é o elo que junta solidariamente os eus de outrem, tanto os iguais a ele (outros homossexuais e excluídos) como toda a humanidade. De qualquer forma, a segunda alternativa, posto que rebaixe o tom e o teor da nobre missão, compensa a irrealizada ligação eu-céu (Deus), tornando a poesia uma espécie de religião do indivíduo em busca de si, aqui mesmo no chão da "ordinária e infame realidade".

Detenho-me em "Religião" com o intuito de indicar que o desacerto entre pretensão e fragilidade, entre a grandeza da missão e a precariedade de meios, com equivalentes quebras na empostação, no jogo imagético e na linguagem, impregna a substância da expressão dos poemas de *Waw*. Este procedimento desdobra-se em variadas soluções formais que dialogam entre si, compondo um sistema muito bem articulado de palinódias: um poema replica, retruca ou corrige o outro. Na seqüência acompanhamos o périplo das "exaustivas buscas & batidas", do jogo duro de negaceios e perdas na vida e na poesia, da consciência nítida do desenraizamento. O drama homossexual, que ocupa o centro desses

acontecimentos, tem aí uma dialética amorosa própria em que apaixonada é a luta, o desafio da busca de identidade no outro — espelho pouco fraternal e esquivo, no qual quanto mais o sujeito se mira mais reencontra a imagem de sua solidão, como se lê no segundo movimento de "O outro": "E quanto mais apaixonada é a peleja/ na busca da face irmã, mais a lâmina resplende/ ofuscante e indócil, zombando dos meus esforços,/ mais refratário se torna o espelho/ e eu mais solitário me torno". Note-se que este poema retruca o anterior ("Religião"), demonstrando que "alheios eus" são a figura tanto do outro quanto do próprio sujeito, isto é, de suas fantasmagorias interiores, em "Vórtice" designadas como um "séquito de traças/ zanzando pela casa e em meu crânio". Se o espelho multiplica a imagem refletida, é também um meio de o poeta se admirar, se encontrar e se excitar, num acordar da consciência narcísica; todavia o sujeito não consegue compor a imagem de Narciso, pois zombeteira e esquiva a "lâmina" lhe devolve o fracasso de uma face falhada. É como se a matéria, tendo vida própria e não correspondendo à espiritualidade da imagem projetada, com seus apelos de beleza e engrandecimento, impedisse a idealização plena — a conspiração sistemática da abstração estética se tornará um dos procedimentos básicos de *Bundo*. Na réplica de "Vórtice", a imagem ao espelho (em cacos) escarifica o sujeito e a ele sobrepõe a imagem de Cristo no sacrifício do amor, em forma de gozo e sofrimento, descida ao inferno e elevação, êxtase e dor. À identificação com Cristo não só confirma o sofrimento que há nessa paixão intelectual, que é narcísica, como rebate, em "Meditação no Crepúsculo", na identificação do poeta com a árvore da sabedoria e da vida, porém obstinada em "virar lenha/ no fogo das causas em que se empenha", o que traduz a dialética da pretensão espiritual e da precariedade de meios em termos de heroísmo e fracasso.

Nesse jogo palinódico, cujos exemplos poderiam se multiplicar, interessa observar que a tônica amorosa é inteiramente intelectualizada e conceitual, sem nenhum laivo sentimentalista; espraia-se em múltiplos núcleos temáticos, sempre se exteriorizando enquanto se concentra em si. Em *Waw* encontramos uma

poesia amorosa cujo objeto vai aos poucos se definindo e assim definindo a história humana como sacrifício, paixão, guerra. Por isso, o sentimento de rejeição e seus dissabores tudo envolve, das relações amorosas ao antagonismo social, especificando cenas e situações da "vida borralheira" que compartilham poeta e seus pares de condição. Na luta do poeta-guerreiro, quanto maior o desafio mais se impõem a vontade e o orgulho da auto superação ("Heróico"); contudo ele transpõe essa luta interior para fora, do plano de uma autoprocara narcísica para a busca da fraternidade, quase sempre inalcançada. Desilusões e fracassos neste segundo plano mostram, por sua vez, que se a solidariedade não é solução coletiva no contexto histórico do presente a assunção gloriosa da própria fraqueza é uma ação afirmativa que pode unir os que vivem nas mesmas condições. Diferentemente de *Bundo*, há nesse livro um horizonte de solidariedade que se traduz poeticamente na utilização livre de formas variadas de representação para dar dignidade estética ao submundo dos gays, bofes, michês, travestis, "monas de equê" (mulheres sem vagina), "monas de amapô" (mulheres com vagina), desvalidos, esfomeados, adolescentes vadios, pivetes, todos "inempregáveis" (para usar o jargão do apartheid que se institucionalizou como norma insultuosa do capitalismo brasileiro).

Sem qualquer sentimento de piedade, sem mistificação demagógica do sofrimento ou apelo barato à retórica da vitimização social, o trabalho formal, desimpedido de preconceitos literários e morais, conquista o poder da generalização poética. Registra uma experiência social acumulada por largos setores da sociedade brasileira, a qual não tem sido traduzida em linguagens artísticas exigentes, servindo antes como espetáculo para a indústria cultural, imagem para *portfolios* do antigo mundo do trabalho, matéria para teses e *papers* ou objeto de exploração de religiões e seitas evangélicas. O fato de ser uma poesia que não avoca a si políticas de minorias ou ações identitárias não diminui o teor de seu protesto e de seu testemunho; ao contrário, a força da formulação está em exigir que os pobres e marginais partilhem o legado da cultura universal. Parecem evidentes as vantagens dessa posição para a criação poética, por

ampliar seu alcance e sua relevância, e também por pretender o acesso dos excluídos ao mundo do espírito, sem especializações e com radicalidade verdadeira. Expondo sua condição e desejando falar para vários públicos, Valdo cria uma linguagem exigente que é tanto conseqüência da quanto resposta à desagregação social, sem integração à vista no horizonte histórico. A idéia de marginalidade social que possa ser extraída de sua poesia não ostenta qualquer miserabilidade, menos ainda do ponto de vista intelectual; impõe-se antes pela exigência literária e pela capacidade de discriminar seus assuntos. O orgulho que ela transmite se liga evidentemente a essa opção — e ganhará a forma ostensiva de autodivinização em *Bundo*. É a plenitude de uma espiritualidade consoladora mas insatisfatória⁶, que almeja compensar a falta de transformação coletiva mas não aponta para nada, a não ser para o seu próprio impasse: a desproporção entre a missão grandiosa e a precariedade de meios.

Integrado no contexto da tônica amorosa que predomina no livro, e seguindo portanto o mecanismo de transposição da luta interior para o exterior, o tema da Aids é abordado como um dos elementos que constituem o campo de forças contemporâneas a que o poeta se contrapõe. Numa seqüência de poemas de temática explícita, a anagramatização e o trocadilho — com "Hades", "dias", "id", "ida", "hás de ir" — identificam a "peste" como um desafio que o sujeito lança às suas forças interiores, como se a descida ao próprio inferno encontrasse poder para combater o mal ao sobrepor-lhe um mal maior, que é a poesia. A espiritualidade poética não se intimida diante dos aspectos mais baixos, mórbidos e antagônicos, para que sua materialidade adquira as forças do que lhe é oposto. Tanto que o tema da Aids torna se elemento intrínseco da poética de *Waw* na forma de autoprovação e perquirição dos subterrâneos interiores, que ao

⁶ Não podemos deixar de mencionar aqui o possível paralelo entre a espiritualidade orgulhosa dessa poesia e as atividades dos diversos movimentos sociais que nos últimos trinta anos desenvolveram formas de organização popular, das comunidades eclesiais de base aos pentecostalismos. São movimentos das mais diferentes orientações políticas e religiosas que, na ausência de um Estado promotor de políticas sociais, forjaram estruturas de enraizamento e criaram uma espiritualidade por assim dizer crítica, reinventando de algum modo uma identidade comunitária e cultural que minora o efeito desagregador da sociedade de consumo, ainda que ilusoriamente.

encontrarem em si mesmos os exteriores (cidade, progresso, técnica) reconstituem poeticamente o contexto presente do "avanço dos estandartes do rei do inferno" (fala de Virgílio a Dante no último canto do "Inferno"), conforme a epígrafe de "Ode à ida ao id". Ainda que a ótica esquemática da demonização do moderno (em "Sede de Hades" é explícita a figuração satânica da cidade como império do mal) deforme a crítica ao presente e o sujeito exagere a nota de sua onipotência, o fenômeno da Aids fica nuançado e mutável como a própria figura do eu. O confronto social tende a adquirir essa figuração satânica — descida ao "círculo dos horrores", provações e desafios infernais, enfrentamento heróico dos demônios —, que não pode ser reduzida a termos estritamente morais. Contudo, a recorrência do procedimento, com o conseqüente auto-endeusamento do sujeito, empobrece a imaginação das lutas e antagonismos, sempre representada entre duas entidades previamente conhecidas, além de oferecer da cidade ("Sede de Hades"), da tecnologia ("hiperinfernália de ritmos pânicos", "diabruras audiovisuais") e da vida mercantilizada e prostituída uma abordagem de certo modo maniqueísta, aí recaindo em moralismo. Dito de outra maneira, a imaginação poética perde muito de sua potência quando quer identificar na vida contemporânea as potestades, visto que a concretude da irrealdade mitológica parece ter mais verossimilhança do que a encarnação dessas potestades em referências reais.

"Círculo dos horrores" é dos poemas mais negativos dessa série, e aí o poder da "peste roaz" é expresso em imagens terrificadoras, as quais, no ritmo dominante da redondilha maior e na integração da voz lírica à voz coletiva, interrogam a ameaça do fim da humanidade e expõem a fragilidade de um sujeito prepotente que vitupera, ruge e luta contra o mundo mas nada pode diante dele. De antemão anotemos que essa perspectiva maligna de fim será traduzida em visão apocalíptica e escatológica em *Bundo*, sob a forma de uma doutrina afirmativa que afronta os infortúnios. Voltando ao poema: "Mais quantas humanidades/ ainda repassaremos?/ Por orgulho e vaidade/ destruímos tôdolos remos./Agora que a água invade/ a canoa, entendemos/ que pode ser muito tarde./ Êta

estupidez do demo!/ Mais quantas humanidades/ ainda repassaremos?". Entre a máxima rebeldia e a dificuldade quanto ao que fazer com ela, o verso formula ambivalências, nelas cifrando relações irônicas que dão a força da figuração da poesia de Valdo Motta. Arrogância e auto-suficiência em contraponto com precariedade e impotência encontram forma de expressão precisa nas quebras do tom, do registro vocabular, das imagens, do ritmo, cuja oscilação entre o sério e o jocoso, o grandioso e o humilde, o solene e o grotesco desenha nos poemas uma estrutura sarcástica de contradições: os conflitos mais terríveis se desdobram em outros maiores, e a vitória aparente se mostra como fracasso. Não faltam momentos em que a ironia despenca em deboche, que não perdoa aliás o próprio sujeito, ora figurado como um forte guerreiro, ora como um veadozinho coquete. Em "Gesta da peste que ronda", por exemplo, a exposição exacerbada das técnicas de construção acentua o efeito de tais quebras, mostrando a autoconsciência da vida e as ações do sujeito como palhaçada — rimas e trocadilhos criam jogos semânticos virtuosísticos e muito engraçados, parecendo emitir risos escarninhos em meio à gravidade dos assuntos abordados.

Entretanto, *Waw* termina com um poema sério e só aparentemente tranqüilo, pois é em situação agônica que se admite com sinceridade a renúncia ao "desejo de amar", o fracasso da busca do outro e do próprio lirismo, pelo menos enquanto durar a circunstância adversa: "Em solo do desdém nunca semeies/ este sêmen, mas aguarda o teu tempo./ O tigre espere a presa que não sabe/ ainda consagrar-se à nobre fome./A sede acabará achando a fonte/e hás de partilhar os teus prodígios./Tão mais humilde seja o teu barco/ mais longe irás, e até contra a maré". Esses dísticos sentenciosos em "Das mutações", o último poema de *Waw*, prefiguram o tom vaticinador que virá em *Bundo*. Formas imperativas transportam o "eu" para a segunda pessoa, de onde ele pode contemplar-se a si mesmo e meditar sobre sua condição humana e artística. Distanciado, seu "eu" (a "estrela íntima") lhe prediz o próximo passo, que é de espera ("aguarda o teu tempo"), não de desistência ou conformismo. Se formas verbais no futuro garantem que é possível continuar, apesar da inadequação, convidam porém ao

recolhimento. As imagens de força, grandeza e vitalidade ("sêmen", "tigre", "fonte") são neutralizadas pela precariedade do barco, tão humilde quanto impertérrito em sua ânsia de lutar incansavelmente contra a corrente.

Já no poema anterior, "Ead Wald" — trocadilho com o nome de registro do autor (Edivaldo) e com o título do livro ("waw", conforme a transliteração do autor, do hebraico "vav", em português "e", conjunção aditiva com valor de ligação e sentido de passagem, sonoramente "vau", como quer Valdo Motta, trecho raso do rio ou mar que se atravessa a pé, e também transcrição truncada da interjeição "wow", do inglês coloquial)⁷ —, a autocontemplação em segunda pessoa cria o distanciamento que atesta o não-lugar do poeta: "és o pão ausente/ nessa mesa posta". Síntese do sistema de palinódias, o poema recolhe temas e procedimentos do livro, invertendo porém a ordem usual dos termos que estruturam a contradição central dos demais poemas: começa com a consciência do desenraizamento e da maldição e termina em auto-invocação redentora, cuja altissonância, das mais edificantes de *Waw*, é compensação sarcástica para as frustrações, conflitos e dilaceramentos íntimos. De excluído o "tu" se torna nesse poema refúgio e salvação do mal ("hordas de exu/ salvam-se em ti"), de "pão ausente" passa a ser "luz pública", de maldito converte-se em "fonte de verdade".

A descrição acima pretende mostrar que *Waw* codifica a imagem da contaminação do mundo, na qual o sujeito e sua expressão representam a um só tempo o mal e a cura, o poder e a fraqueza, a glória e a fragilidade. São situações existenciais concretas, cujos impasses, conflitos e dilaceramentos não se reduzem a mera ilustração formal de categorias ou convenções poéticas, o que especifica, de modo imaginativo e nada abstrato, as crises da modernidade, da representação, da subjetividade, da linguagem. Tal concretude configura irresoluções objetivas que se quer superar por meio do engrandecimento heróico

⁷ Até na fantasia etimológica, que é um de seus fortes, Valdo Motta alterna a grandiosidade de propósitos do "religare" religioso com o leito raso do rio, indicador da precariedade de meios. A grande aventura da travessia espiritual, que para ele é o significado de *Waw*, pode ser feita a pé, vadeando o contemporâneo.

do sujeito poético, sempre a querer se ultrapassar, mas sem se deixar iludir, como se vê em "Gesta da peste que ronda", em que o drama da auto-superação é gesticulado como pantomima no dístico "Serei sempre mais/ que um arlequim!", que abre o poema e o fecha com o acréscimo de uma chave reiterativa: "Mais/ mais/ mais...". A sufixação diminutiva da rima em "im", que acentua a presença do sujeito diminuído, se opõe ao movimento inverso de expansão do ego glorioso que quer sempre "mais" (o poema é todo construído pelo contraponto das rimas em "im" e "ais/ás"). O vate que se manifestará em *Bundo* é filho do arlequim, e isso tem a ver com a relação entre sagrado e comédia, ou deboche, que perpassa ambos os livros. Por mais que glorifique o orgulho gay, a poesia de *Waw* registra o fracasso que é a aquisição da identidade homossexual nas condições de vida de uma sociedade injusta.

O poeta que constata a insuficiência de suas formas de expressão em "solo do desdém", avesso à crítica e à esperança, exige "mutações" na vida e na arte, e por conseguinte a pesquisa de recursos expressivos que lhes possam dar formulação à altura. A meu ver, escritos entre 1982 e 1991, os poemas de *Waw* condensam um antagonismo básico que, em face das mudanças aceleradas da vida contemporânea, vai se atualizando e pondo à prova as formas de conhecimento e de busca de identidade experimentadas no livro. Assim é que de *Waw* a *Bundo* acompanhamos a dramatização literária de uma experiência de vida e de poesia que não se detém na simples exposição biográfica ou na exibição da técnica poética, antes sustenta uma tensa figuração do processo sofrido de autoconhecimento e busca de superação. Sobressai a formulação poética que, mais centrada no experimento de formas no primeiro e na pesquisa simbólica no segundo, generaliza a circunstância existencial de um escritor que não dissocia sua homossexualidade da sociedade a que se opõe, nem a Aids da poesia que pratica. Digamos que a Aids proporciona um regime novo de disciplina interior, um processo de interiorização e de auto-aprendizado que leva ao inferno de si mesmo (id/ Hades). A doença é internalizada, torna-se matéria de elaboração maior que tudo abarca e, à maneira de uma liturgia gnóstica, tonifica o verbo do

sujeito precário, investindo o do poder de derrotar as forças satânicas que "impedem a mútua doação dos seres". Esse procedimento, menos desenvolvido em *Waw*, será central na doutrina de *Bundo*, mas sem referência explícita. A grande ousadia do poeta está em identificar a "ronda da peste" ao estado de insatisfação universal consigo e com o mundo. Id e Hades, mundo subjetivo e objetivo representam o sistema de males que alimentam a radicalidade combativa do poeta, cujo desejo de transformação todavia pára em si mesmo: simula potência curativa mas nada cura, é "luz pública" mas não ilumina, pois a Aids é todo o mal da vida.

Se a identidade homossexual, conquistada à custa de muita angústia, luta e sofrimento, não resolve sequer os dramas interiores, ela se projeta num horizonte existencial de tremendas insatisfações históricas e sociais que o poeta enfrenta com galhardia mas "para enfim dar/ a Lugarnenhum" ("Ode à ida ao id"). Incapaz de encontrar um lugar para si e para aqueles com quem compartilha suas próprias carências, o poeta-vate de *Bundo* inventará um universo à sua imagem e que pode controlar por força da imaginação artística. Aí cultiva um gosto (macunaímico?) pelo escabroso e cria situações eróticas novas, melhor dizendo, situações pós-eróticas, que enfrentam o mal, a doença, a poesia, a morte e a marginalidade por meio de uma doutrina que pretende ser a resolução positiva disso — o sistema da salvação. Tanto que o desencanto existencial exposto em *Waw* levará ao vaticínio, a consciência da precariedade à máscara da onipotência, a doença à magia poética, a fragilidade individual à hipertrofia do sujeito. Forçando um pouco a nota, eu diria que a passagem de um livro ao outro põe em discussão o esgotamento do repertório de recursos disponíveis ao poeta contemporâneo, como que assinalando a impossibilidade da renovação contínua e convidando à meditação das formas anteriores. Seja como for, a balança de plenitude e carência nessa passagem mostra que a poética do orgulho homossexual tem muitos lados: paixão, renascimento, instabilidade e mutabilidade, cujo dado literário notável é que a figura moderna do arlequim será superada pelo vate, as inquietudes individuais por uma "cosmovisão

homoerótica". Cabe perguntar se tais "mutações" são uma crítica conjuntural do que é a poesia e sua integração no mercado hoje, ou uma recusa do paradigma moderno da poesia.

III

Em *Bundo* o sujeito assume a pose do Esperado que vem anunciar a salvação de si e da humanidade. É um livro difícil, de aquisição progressiva e sarcástica de um conhecimento absoluto da Verdade, tão bem armado na construção dessa doutrina própria que não dispensa sequer uma retórica cerrada, mas cujo esoterismo pode despistar. "Descobrimientos", poema de intróito, é a suma poética da nova proposta; aí a fragilidade do poeta-arlequim, no livro anterior configurada nas imagens recorrentes do "barco" ou "canoa" sem bússola e sem porto, vagando ao léu e prestes a sucumbir, que o rimbaudiano "bêbado batei" resume, inverte-se no seu oposto: "Aqui vou eu, bundo, pando,/ó país que almejo e canto,/ terra desolada, bela adormecida,/ virgem por salvar!// Gênios perversos, bestas solertes,/ hostes medonhas, greis infernais,/ aqui vou eu, verbo em riste,/ arredai!". Observemos na primeira estrofe não só a especificação da identidade do sujeito poético, como sua entrada triunfal em nova cena: a imagem grandiosa de um Deus negro que surge das águas todo enfunado é colocada no cenário de um país ou terra a ele contraposto em seu sono, sua virgindade e desolação. Mas não nos esqueçamos que a palavra "bundo" tem também sentidos depreciativos, como língua de negro, maneira errada de falar e ser, coisa ruim, chulice, além do sentido cômico que lhe acrescenta o poeta de ser o lado masculino da bunda. O contraste entre arrogância e auto-ironia, entre a grandiosidade espiritual da missão e a precariedade material de meios, continua sendo o procedimento central de construção, só que mais agressivo e sardônico. O poema é armado como um desafio, um novo rito de iniciação que confia no poder encantatório da palavra poética, seja para exorcizar os males, seja para realizar o desejo. Não por acaso o poeta exhibe seu dom poético em luxúria verbal,

criada por associações sonoras e semânticas entre palavras de diferentes origens, não faltando certo exibicionismo nominal intencionalmente precioso: "Hidras, quimeras, anfisbenas, lâmias,/ górgonas, gárgulas, ogros, exus,/anhangás, humbabas,/abracadabra!".

A verve pletórica também é um meio de engrandecer a imagem do sujeito, cuja auto-invocação reiterativa, em quatro das cinco estrofes do poema, insiste na idéia de chegada do Salvador como se este pudesse se presentificar fisicamente. "Aqui vou eu", "aqui estou eu!", "aqui eis!", estas formas dêiticas e exclamativas demarcam a presença viva da palavra do vate por oposição ao país que lhe é alheio, país que ele apostrofa, almeja e canta. De "verbo em riste", em guerra declarada a todos os monstros, demônios e entidades malsãs, o Enviado parece um pronome gesticulando, vaticinando, invocando os meios mágicos capazes de ajudá-lo a criar o paraíso na "terra desolada". Investido de poderes mágicos e sobrenaturais, ele faz o mal arredar e a riqueza do mundo admirá-lo, desejando provar que toda a magia da terra não chega à sua própria magia; afasta quimeras, se expõe diante do paraíso e declara: eu sou a grande recompensa diante dos paraísos possíveis, das recompensas todas eu sou a panacéia, o talismã e o maior dos meios mágicos. "Velocinos, tesouros,/ manás, elixires,/ graais, aqui eis!", lemos na última estrofe.

Voltando à primeira estrofe, notemos a construção sintática que organiza os termos e figuras da frase de modo a tornar o pronome "eu" o centro de todas as equivalências: do advérbio de lugar "aqui" à apóstrofe "ó país", do adjetivo "pando" à exclamativa final "virgem por salvar!". Este jogo vocativo de substituições e alternâncias promove a coincidência das identidades individual e coletiva, ambas exauridas, inconscientes, inocentes e ameaçadas pelas maldades do mundo. Se a grande profecia é a vinda do poeta, isto é, a "anunciação" do Salvador, o objeto do canto do descobrimento é o próprio sujeito e seu país. Uma espécie de visão do paraíso, tão arcaica quanto a força mágica da poesia, está no centro do poema, interiorizada na ciência do vate, a qual não passa quem

sabe de uma "pequena mitologia privada", nas palavras de João Cabral. E não deixa de ter certa graça a desproporção de forças que há num pronome singular, negro, inflado contra toda a maldade e as promessas de riqueza do mundo. Na estrofe final, contudo, o eu se subtrai — "aqui eis!" — e vem a grande conquista, a doutrina de *Bundo*, que não deixa de ser um descobrimento: o país é terra, rochedo, monte, pedra, Terra Santa, epítetos do venerável objeto da descoberta, o "santo fiofó".

Segue-se a "Descobrimentos" uma série de sete poemas dedicados a cantar os poderes extraordinários das mãos e dos dedos para a gnose anal: "Mão que moves tudo/ eixo dos mundos". Em geral são poemas alegres, povoados de espíritos brincalhões, entidades mágicas infantis, símbolos sagrados, que o poeta sabe contagiar de poesia, mas não sem gravidade, pois tais espíritos e entidades são servos e aios tratados com despotismo e rispidez. Os dedos funcionam para o vate como varinhas de condão que o divinizam quando tocam o "buraquinho": "Não me canso de tocar/ a lira dos dez dedos/ neste frenético louvor/ ao Deus vivo, meu rochedo". A fantasia anal é exposta em elaboradas formas líricas que, com certa jactância de imaginação típica da poesia de cordel, configuram um universo erótico primário, pré-genital, com promessas nirvânicas de plenitude. E a mão ganha estatuto de inerência anal na metáfora impressionante "Íncola do imo": habitante natural do lugar mais íntimo e sagrado do corpo, o centro do mundo, "ônfalo empíreo". Homofilia e mística corporal aqui se associam para estabelecer a equivalência entre Deus e o corpo, figurado naquela parte escondida entre pregas e montes, espaços físicos e paradisiacos que mapeiam a descoberta. O poeta diz: é preciso conhecer o templo vivo de Deus que está atrás de cada um, cuja transcendência se torna palpável na "estreita via" que abre o caminho dos céus.

Das imagens que designam o rito libertário, oriundas de fontes culturais diversas, as que proliferam são de origem bíblica, indicando o "endereço da salvação". Por aí começa a obsessão hermenêutica de Valdo Motta em busca de significados

ocultos e equivalências simbólicas, etimológicas, semânticas e sonoras que possam corroborar sua doutrina da gnose anal, não deixando de sobrecarregar poemas como "Taberna culu dei", "Olhei para minha destra" e "A canção do Senhor" com indicações precisas das chaves de sua leitura bíblica⁸. À primeira vista, tal sobrecarga de imagens e referências bíblicas parece servir a algum propósito místico ou religioso, ou funcionar como ornamentação do estilo. Se Northrop Frye considera que na Bíblia as metáforas não seriam ornamento incidental da linguagem, mas um dos modos de controle do pensamento⁹, no caso de nosso poeta a simbologia bíblica é um elemento de imaginação que, apesar de emprestado, ordena o universo poético e doutrinário de *Bundo*, servindo como paradigma para as demais equivalências mitológicas e simbólicas. Com todo o peso que o associacionismo esotérico e etimológico possa ter, as operações analógicas são em geral explícitas e participam de um esforço prosaico de designação e precisão da matéria tratada. O poeta-profeta, como sabemos, é um exímio criador de metáforas, mas aqui é um corpo, um eu, um buraquinho que buscam desesperadamente correspondências míticas, uma vez que nessa "cosmovisão homoerótica" o símbolo é real, o real é igual ao sagrado e sagrado é o próprio corpo. Por exemplo, o símbolo "montes gêmeos" é imagem das nádegas, equivalente à imagem bíblica dos montes santos, que se desdobra em inúmeras outras associações (rochedo, pedra, colina, outeiro, pico etc.), mas não há substituição metafórica de um termo por outro, criando um terceiro termo que reúna e sintetize o espiritual e o material em nova realidade¹⁰.

Depois de "Descobrimientos", revelação do Deus vivo, e dos poemas que tratam da função dos dedos nos rituais sagrados, alternam-se no livro cânticos e loas ao Esperado, exercícios de exortação e peças doutrinárias da gnose anal em estilo

⁸ As principais chaves bíblicas são arroladas no final do livro (pp. 121-27).

⁹ Frye, Northrop. *The great code: the Bible and literature*. San Diego/ Nova York/Londres: Harcourt Brace, 1983, pp. 54-55.

¹⁰ Segundo Frye (ibidem, p. 54), a Bíblia está repleta de metáforas explícitas, fundadas na relação "isso— é - isso" ou "A - é - B", que se comportam como metáforas ilógicas, se não antilógicas, por afirmarem que duas coisas são a mesma coisa enquanto permanecem coisas diferentes — um absurdo, é o que diz Frye a respeito dessas ocorrências.

bíblico, tudo isso intercalado por manchas de desencanto, representadas por referências à miséria do mundo e da vida atuais, além da biografia do poeta e poemas-piada. Deparamos portanto com uma apropriação muito pessoal e materialista de mitos, figuras e imagens universais, cujas equivalências meticulosamente estudadas estruturam um sistema que se contrapõe ao sistema presente de males, tal como configurado em *Waw*, assim como às leituras canônicas e alternativas da Bíblia, hoje tão difundidas. É uma espécie de cosmovisão herética mediante a qual o poeta procura explicar sua singularidade e constituir sua identidade poética, numa autolatria que rejeita todas as formas de comiseração e humildade.

Nesse ponto, a doutrina "bundaica" (na expressão de Valdo), erguida sobre um sistema próprio, tem um curioso paralelo com iniciativa similar dos primeiros poetas do romantismo inglês que, dentro de uma tendência geral de sua época, traduziram o sistema teológico de salvação em sistemas seculares (de educação da mente ou de libertação dos credos, dogmas e instituições estabelecidos pelo cristianismo)¹¹. Se o projeto romântico de "naturalizar o sobrenatural e humanizar o divino" creditava à poesia a criação de novas mitologias individuais capazes de moldar o mundo a partir do eu, tal impulso igualmente constituía uma Ilustração ambivalente em seus sentimentos de caos e ordem, de repúdio e atração, gerados pelo progresso e pela industrialização. É evidente que tais anseios de educar os sentidos e descobrir uma alma se deturparam inteiramente no mundo contemporâneo, restando ao poeta romântico do final do milênio um "sistema de salvação" inseguro de seus impulsos de auto-realização. Situado num momento avançado da história, o ponto de vista que ordena as equivalências simbólicas em *Bundo* já não pode se apoiar em idéias de aperfeiçoamento, progresso e

¹¹ Para essas anotações servi-me do estudo de M. H. Abrams sobre o romantismo inglês (*Natural super naturalism: tradition and revolution in romantic literature*. Nova York: Norton, 1973), em particular dos capítulos dedicados à análise das formas de transposição de representações bíblicas nos escritores do período. Interessam aí as explicações sobre a criação de novas mitologias individuais, dentre as quais se destacam as de Keats em seu propósito de desenvolver uma "teodicéia secular da vida individual na terra", de criar "um sistema de salvação que não afronte nossa razão e humanidade", por oposição à visão cristã da redenção da humanidade pela intervenção arbitrária de Deus.

transformação, assim como a poesia já é cética quanto às possibilidades de sua própria mitologia. Por serem outras as implicações não só históricas como sociais do sistema bundaico, a doutrina da salvação se organiza diversamente: é trazida para o chão da experiência da pobreza, da discriminação sexual e da exclusão social, em que o corpo é testemunho da violência, do sofrimento, da carência e do prazer, sempre dilacerado por um dualismo que o expõe como coisa e fonte de transcendência. Aqui a apropriação sacralizante da mitologia e do sobrenatural, contaminada pelo desencanto, se está destituída de qualquer sentido transformador mais geral, tampouco pode submeter inteiramente a matéria, que lado a lado com o ideal transcendente nos recorda as condições reais da vida falhadamente terrena. Ao contrário da espiritualização máxima da vida que acompanhava o materialismo daqueles românticos, a divinização do humano na poesia de Valdo é um índice da alienação e da própria desumanização da sociedade, na qual inclusive aquele ideal progressivo e esclarecido se perverteu. A irracionalidade e o deus de fabricação própria agora assinalam a regressão.

Sublinhemos que a dialética da transcendência não escapa paradoxalmente de dilemas e aporias próprios, que rebaixam o elevado e elevam o baixo, tornando esse dualismo agressivamente obscuro: o cu é o "antro celeste", é Terra sem mal, o trono de Deus, a fonte da vida eterna, ou seja, o sagrado se encontra no excrementício, a matéria desqualificada se sacraliza. Trata-se de um "materialismo baixo", para usar a expressão de Georges Bataille, que não se entrega à abstração e ao idealismo simplesmente, mas que amarrado à matéria mais terrena, à maneira dos gnosticismos de que fala esse autor, aqui fica rente ao chão de melodramas e desatinos amorosos que é o mesmo das segregações e conflitos sociais. Todavia, o materialismo baixo de *Bundo*, em vez de denunciar os ardis da metafísica e do idealismo, integra uma espécie de metafísica homossexual produzida nas bárbaras condições do antagonismo social brasileiro,

hoje acentuadas pela desintegração globalizada¹². E que por isso mesmo ganha, no meu modo ver, em ser interpretada histórico-socialmente do que ontológica e miticamente. Justamente por se consubstanciarem nas figuras do antagonismo, as imagens de idealização, heroísmo e auto-engrandecimento, sarcásticas ou não, insistem na ferida social e nos estigmas da exclusão, acabando por reconhecer o fracasso e a precariedade inerentes à nova religião prometida pelo vate. Ao sacralizar a experiência desqualificada, elevar ao divino o baixo e o grotesco, e vice-versa, os poemas criam dissonâncias irônicas de alto rendimento poético, contrapondo simbologias sagradas a debochadas obscenidades. E tudo se inverte: pecado é errar o caminho da "estreita via" que leva ao paraíso, pervertido é o sexo entre opostos "que concebe e produz gerações sucessivas de frutos condenados à morte", "a mulher é um homem ao avesso, o homem é uma mulher ao avesso", morrer é viver em pé, viver é virar de ponta-cabeça. Ainda tênue em *Waw*, o tema da morte neste livro se desenvolve diretamente associado à autodivinização e ao orgulho homossexual, entrevistados como meios de liberar o sujeito da angústia da finitude: "Agora vim aniquilar a morte" ("Os homens erram e sofrem"); "descobri o meu destino:/ combater a própria morte/ e o seu reino de mentiras" ("Boa Esperança do Espírito Santo").

Curiosamente, *Bundo* termina com uma série de poemas curtos e aforismáticos que parecem decretar a vigência corrente da ciência formulada ao longo do livro, como se a doutrina exposta por meio de grandes símbolos conquistasse por fim o saber popular, encapsulado em fórmulas, inscrições e provérbios. No último desses poemas, de concisão oracular, vem a inversão derradeira, a qual, se levada às últimas conseqüências doutrinárias, proclama nada menos que o fim da espécie. Subvertendo os símbolos bíblicos mais caros à noção de sexo como

¹² Venho me inspirando no texto "O baixo materialismo e a gnose", de Georges Bataille, em que brevemente o autor apresenta os elementos impuros, sincréticos e monstruosos da metafísica dos gnósticos, situando-os na confluência de tradições helenizantes, orientais e populares dos primeiros tempos do cristianismo (cf. *Documentos. Ensayos*. Caracas, Monte Avila Editores, 1969). Não me sinto segura para desenvolver esse paralelo, mas sobretudo não acredito que a explicação de um poeta contemporâneo possa se encontrar numa prática religiosa da Antigüidade.

pecado e origem da vida, e invertendo o lado e o lugar dessa origem — deslocamento que o livro todo procura obsessivamente demonstrar —, essa trajetória culmina com o miserável objeto da salvação, cloaca tornada aí fonte da vida: "CLARO, CLARO:/ É PELO TALO/ QUE COMEÇA/ O FRUTO./A VIDA/ MEDRA/ DO RABO". Noutra chave, este poema corrige o anterior, que, na forma de um haicai — "Pão excrementício/ generosíssimo banquete/ de humildes vermes"—, mostra o traseiro sujo à guisa de pão da salvação, feito de vermes e para vermes. Se a correção é menos ou mais pérfida do que o corrigido, não é o que importa. "CLARO, CLARO" é a revelação plena da verdade anunciada pelo Messias, cujo cumprimento é desolador: a vida que reaparece, esperançosa, é fezes. No entanto, essa imagem da nova árvore da vida e de seu fruto tem evidentemente um sentido positivo e otimista, ainda que não seja uma realização do princípio do prazer, pois o útero às avessas produz o esterco que refertilizará a terra. O elogio da irreproduzibilidade parodia o louvor da vida e de seu fruto, uma paródia tenebrosa que remete ao ciclo vital no contexto da miséria contemporânea. Se não se pode decidir se o poeta está a negar a vida ou a reprodução dela no sistema capitalista, é certo que o tratamento do tema da vida e da morte acaba em apologia da superação da angústia existencial diante da morte, puerilmente atribuída à reprodução sexuada.

Bundo pode ser lido como a invenção de um estilo que conjura a impotência do sujeito e a precariedade da vida com a assimilação de grandes símbolos, mitologias e tradições milenares, nos quais o poeta desencantado encontra novos meios de objetivar a experiência individual e contemporânea. O pano de fundo é a "infame realidade" de sempre, mas o tratamento literário é outro, já que a poesia é concebida como "revelação", meio de criação de novas realidades e de auto exaltação. Assim se explica a pesquisa bíblica como referência maior dentre as simbologias incorporadas: a máscara do Deus negro que em "Descobrimientos" enuncia a poética de *Bundo* busca apoio e validade numa tradição histórica reconhecida, construída pelas escrituras bíblicas. A propósito, lembro que Octavio Paz mencionou uma linhagem de poetas modernos que, não tendo passado pela

universidade nem estudado humanidades, dos quais o primeiro foi Walt Whitman, se alinharam à tradição da Bíblia para se contrapor às prestigiosas tradições clássicas¹³. No caso de Valdo Motta, ao caráter universal acrescenta-se o fato de a simbologia bíblica, pelo menos em alguns de seus mais divulgados capítulos, constituir um saber não especializado, reconhecível de um modo ou de outro por diferentes setores da população, inclusive ou principalmente os que não têm acesso à alta cultura. De outro lado, ela tem um potencial dramático de exemplos de dilaceramentos, conflitos e engrandecimento humano que a vida moderna tende a racionalizar, ou melhor, contém elementos e situações perturbadoras que a sociedade de consumo costuma reprimir. E nessa direção que o texto bíblico tem ultimamente merecido releituras que vão da iconoclastia à sublimação erudita, da hermenêutica mais barata à variante gay, a ponto de escritores de formação laica e materialista sucumbirem, nestes tempos de Aids e pós-utopia, à força inescrutável, ameaçadora e desumana do Deus do Antigo Testamento, cuja figura oferece possibilidades de estetização e titilação. Em *Bundo* a apropriação bíblica não se presta à busca de núcleos universais de sentido nos quais a subjetividade possa se projetar, obter prazer e celebrar alguma relação redentora entre o "eu mínimo" de hoje e o radicalmente outro, o divino. Os poemas introduzem um foco sarcástico que se opõe à atemporalidade daquelas leituras, uma vez que o texto bíblico aqui interessa menos pelo lado da iconoclastia do sagrado, da erudição ou do gosto pelo sublime do que por servir à edificação de um sistema próprio, contraposto à sociedade contemporânea.

No plano literário, a retórica bíblica é para o nosso poeta um material como outros, com desvantagens e vantagens, dentre as últimas por ser fonte rica de recursos de expressão, nos quais ele se inspira tanto para ampliar as possibilidades rítmicas e discursivas de seu verso e dotá-lo de poder proverbial e aforismático quanto para encontrar cifras para a inquietação interior. Prova do grau de invenção e originalidade dessa assimilação poética é não fazer uso do

¹³ Paz, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, p. 99.

versículo, como seria de esperar, na linha dos poetas bíblicos ou católicos, muito embora utilize a entoação oracular mesclada à familiar, o poema em prosa, a dicção apocalíptica. A fluência rítmico-discursiva dos versos, criada por redondilhas e decassílabos que incorporam quebras de tom, registro e medida (atrás apontadas), fundindo o prosaico e o poetizado, se aproxima do que Frye considera o ritmo predominante do estilo bíblico: aquele que pode se estender na direção da prosa ou do verso com um mínimo de alteração prosódica¹⁴.

De todos os proveitos que Valdo tira da pesquisa bíblica, o que mais interessa ao ângulo desta análise é o que lhe permite assegurar um elevado grau de despersonalização, impedindo que o cotidiano, as angústias existenciais, o desespero interfiram diretamente no poema — tanto que o lirismo amoroso de *Waw*, embora intelectualizado, desaparece progressivamente em *Bundo*, absorvido pela reflexão sobre a impossibilidade da relação amorosa e sexual. A metaforização bíblica dá à poesia desse livro fortaleza e universalidade, trazendo à cena uma voz milenar, autoritária, oracular que prega a salvação num mundo malfeito, em especial aos que nesse mundo não têm acesso à poesia, aos "não-iniciados", como diz Valdo, também se referindo obviamente aos que não se iniciaram na sua própria doutrina. Mas será preciso voltar tanto atrás para recuperar a força da palavra? Por que recorrer à ganga de referências místicas, iniciáticas, evangélicas? Porque hoje ela congrega amplos setores da sociedade em novas seitas, movimentos congregacionais que constituem a única forma de espiritualidade que restou para tanta gente? Será uma poesia regressiva? Milenarista, messiânica? A regressão será avançada do ponto de vista artístico e social? Ou é artisticamente proveitosa mas ideologicamente problemática? Ou não poderá escapar ao estigma da barbárie? São questões que devem ser consideradas para identificarmos a posição cultural que essa concepção vaticinadora de poesia ocupa no quadro contemporâneo.

¹⁴ Frye, op. cit., p. 211.

IV

De toda maneira, essa não é uma poesia feita só de inquietudes homossexuais, de doutrina religiosa ou de comunhão de uma ciência oculta. E não creio que lhe caiam bem os rótulos de poesia homoerótica, erotismo sagrado, homotexto ou coisa que o valha. Assim como não há êxtase, no sentido de o sujeito arrancar-se de si mesmo para o gozo intuitivo do transcendente, que na definição de Sartre caracteriza o autor místico, isto é, aquele que viu Deus e rejeita a linguagem demasiado humana dos que não o viram¹⁵. A contribuição notável da poesia de Valdo Motta está em não reduzir a busca da identidade homossexual a ela mesma, mas atravessá-la pelas dificuldades do quadro histórico-cultural recente, desse modo implodindo sua "pequena mitologia privada" (para outra vez parafrasearmos João Cabral), a qual em lugar de ser uma mera imagética psicológica ousa uma meditação sobre o contemporâneo e suas contradições. Mas pode uma poesia que se propõe insistentemente a armar uma doutrina, fazendo com que tudo nela conflua, interiorizando-a na própria estruturação dos poemas, não sacrificar sua artisticidade?

A partir de um fundamentalismo homossexual o poeta diviniza "a estreita via" num rito de adoração capaz de iluminar os destinos individuais e coletivos, como se a redenção da humanidade fosse puerilmente alcançada com a prática dessa liturgia em que o ânus é uma espécie de chakra do conhecimento e da autotransformação. Com a revelação poética desse culto o vate pretende se afirmar como o messias de novo ciclo histórico — um novo milênio se inauguraria com esse livro em que José Celso Martinez Correa reconheceu o "evangelho do Deus anal"¹⁶? Contudo, as fronteiras entre poesia e doutrina são tênues, parecendo às vezes que a poesia se sobrepõe à doutrina e que esta é farsa, e outras vezes que a doutrina prescinde da intenção literária, reduzindo a poesia a

¹⁵ Sartre, Jean-Paul. "Um novo místico". In: *Situações I*. Lisboa: Europa-América, 1968, pp. 160-61.

¹⁶ Conforme o texto que escreveu para a orelha de *Bundo e outros poemas*.

simples veículo. Igualmente, podemos nos perguntar se Valdo é um converso de sua própria doutrina ou a prega porque ela se apresenta esteticamente como uma doutrina, ao mesmo tempo que desconfia do poético. Essa parareligião é construída com tanta coerência interna, tão fechada em si mesma, que lembra um esteticismo, diferente porém dos esteticismos que aprimoram a autonomia da forma contra a vida e o mundo. São indagações que nos assaltam toda vez que pensamos no teor obscuro dessa regressão, cuja ambição transgressiva, num tempo em que o mercado já dessublimou repressivamente todas as perversões, não é lá essas coisas (menos ainda no Brasil, onde a prática da transgressão foi normalizada pelas classes dominantes). Se não há para tais questões resposta única, elas suscitam outra indagação de interesse literário que se lhes sobrepõe: por que *Waw*, um livro mais irregular e variado do que *Bundo*, menos acabado como sistema expressivo, contém maior quantidade de bons poemas e obras-primas como "O outro", "Vórtice", "Margarida", "Crônica de Natal", "Ah! Corpo", "Saudação ao menino", "Das mutações"?

Visto que a "cosmovisão homoerótica" tem sua gênese anunciada na passagem de *Waw* para *Bundo*, tais indagações só farão sentido tendo em vista essa evolução. Em *Waw*, o lirismo amoroso, humanitário e raciocinante, ao se exteriorizar, expõe o fracasso da busca do outro e constata o impedimento da "mútua doação dos seres", o que agrava o desencanto; em *Bundo*, erotismo propriamente não há, nem amor ou paixão, pois o ludismo anal indiferencia corpos e sentimentos e dilui no ritual o desencanto. Um relato da descoberta da gnose anal como conclusão desse percurso de desilusões, rejeição amorosa e solidão que levaram o poeta ao recolhimento forçoso em si é feito no poema "Olhei para minha destra", uma espécie de minuta dos dilaceramentos subjetivos figurados em *Waw*: "[...] Doeu-me não haver quem me apoiasse./ Daí que, desamado e sozinho,/ só em meus próprios braços tive amparo,/ apenas meu regaço deu-me abrigo./ [...] Pelo que, magoado e resoluto,/ consagrei madrugadas solitárias/ e muitos novilúnios ao ofício/ do culto visceral, com mãos e dedos/ transidos em fervor e zelo extremos". O solitário e desesperado "culto

visceral" cria essa ciência esotérica cuja promessa de transformação é o auto-erotismo, mais propriamente um erotismo autista (estranho equivalente do autocentramento do poema moderno), que se exaspera em *Bundo*, onde o eu e seus possessivos, despersonalizados, ocupam paradoxalmente boa parte da cena poética: "Eu sou a Nossa Senhora do Buraco Negro", "minha justiça", "minha Terra Santa", "sou o esposo da virgem", "sou Deus", "Sobre esta pedra ergo a minha igreja". É no poema em prosa "Consagrei-me sacerdote do Espírito Santo" que o enclausuramento em si mesmo se manifesta com todas as letras, mostrando como o noviciado com Deus acaba em escabrosas núpcias consigo, o sarcasmo em auto-exaltação, ou como a busca heróica da verdade começa e termina no materialismo baixo do corpo, cuja rudeza sem transcendência se converte em cifra "mística" do universo: "No fervor das paixões retemperei o espírito e, satisfeitas minhas ânsias, hoje descanso no Eterno, em núpcias comigo./ Descobri em meu corpo a réplica do universo, o umbigo do ubíquo. No âmago do abismo encontrei o bem e o mal em comunhão. E nunca mais fiz perguntas./ Serpentes me coroam".

Parece que a doutrina visa recuperar uma experiência originária que eliminasse os antagonismos bem/mal, divino/humano, sagrado/profano, feminino/masculino, virtude/pecado com a fundação de novo mito capaz de superar a origem sexuada ou divina da criação, mesmo que a fantasia escatológica reitere, utilizando-o, o imaginário bíblico de sacrifício, sofrimento e paixão. Talvez aí se possa encontrar alguma explicação para o monoteísmo perverso que faz sobressair a singular autonomia do vate. Ele é o outro desse mundo, e como tal precisa ter uma alteridade bem pronunciada, com um toque de saber oculto, sempre afirmando sua diferença. A doutrina idealiza a condição do vate que, demonstrando seu horror à opressão em volta, quer se autonomizar para não se escravizar, embora jamais pretenda inocentar liricamente o sujeito poético dos dilemas da sociedade com que se confronta. E o culto visceral que fornece as imagens obsessivas desse solipsismo glorioso, enquanto a retórica da autotransformação, elevada à histeria, atesta a impotência do sujeito, tão

poderoso quão desamparado, alucinando de dentro de sua mônada com orifício. No centro dos paradoxos criados por tal concepção de poesia, a partir de uma doutrina idealista tão *kitsch* quanto utópica, está o lado exasperante de *Bundo*: o método dessa regressão, cujo propósito é redimir, oferece a máxima realização do sujeito, mas o vate com orgulho e verve gay desconfia de seus próprios termos e por vezes zomba deles. Esses resquícios de anseio emancipatório permanecem pois sublimados na revelação doutrinária, a qual, minada pelo desencanto, pressente que já não há emancipação à vista, assim atenuando o teor transgressivo da militância de seu autor¹⁷.

Na ausência de transformações substantivas e de agentes transformadores efetivos, em que o horizonte é a reprodução do sempre igual, a radicalidade excrementícia do materialismo baixo de *Bundo*, temos de admitir, é o sucedâneo farsesco, com o mesmo *pathos*, de uma tentativa de emancipação. Mais do que uma proposta erótica, a doutrina gnóstica é um indicador contemporâneo da impossibilidade do outro, um índice de isolamento, formalmente expresso no movimento entre divinização e desdém irônico, ambivalência que atesta o quanto a auto-realização é difícil, fadada ao fracasso e ao rebaixamento. Trata-se de uma redenção regressiva, em que o monismo anal, uma fixação projetada em altas esferas teológicas, traduz no entanto a dificuldade de articular rebeldia e transgressão em termos coletivos, já que nem o homossexualismo, nem a negritude, nem a marginalidade, como vimos, são para Valdo temas coletivos com potência transformadora, ao passo que a negação está circunscrita à estetização da escatologia¹⁸. Do ponto de vista literário, pode-se também

¹⁷ Veja-se nesse sentido o seguinte trecho de um depoimento de Valdo Motta: "Eu sempre vi a relação homossexual como uma postura, um comportamento de libertação dos determinismos da história, da sociedade, desse círculo vicioso de nascer, crescer, casar, filhos, família, sociedade, manutenção da sociedade através do trabalho. Enfim, sempre encarei o amor homossexual como um comportamento revolucionário capaz de verdadeiramente mudar os rumos da história" (Grooten dorst, Sapê. *Literatura gay no Brasil: dezoito escritores brasileiros falando da temática homoerótica*. Utrecht (Holanda): tese de qualificação, Departamento de Português da Universidade de Utrecht, 1993, p. 67).

¹⁸ Na poesia brasileira recente a escatologia tem se manifestado de muitas formas, principalmente com efeito humorístico de deboche antiliterário, como no *Jornal Dobrabil* de Glauco Mattoso. Aí a vida cultural contemporânea é consumida sob a forma de um pastiche degradado, anonimizador

reconhecer na teatralidade exasperada da retórica do vate o sucedâneo das estratégias das vanguardas heróicas, com seus manifestos, ultimatoss e reclames de revolução. Valdo interiorizou o impulso messiânico como um procedimento farsesco, que responde parodicamente ao esvaziamento da retórica vanguardista de transformação coletiva. Podemos portanto entender o auto-endeusamento como mistificação estética que, mediante a inversão simétrica da figura do pária no seu oposto, encontra no mito do eu onipotente e autônomo um meio de escapar da lógica destrutiva da mercadoria. Com fúria (divina?) e boa dose de prepotência, o vate de *Bundo* provoca o leitor para interagir com ele, ameaça-o, quase que o aterroriza para convocá-lo à salvação, acreditando que a poesia possa ter força mágica, ser ainda libertária. E pode haver acinte maior para o que hoje se defende como a forma possível da poesia, indecisa entre a nostalgia do moderno e as seduções da pós-modernidade¹⁹?

Como a doutrina excede os poemas, podendo ser rastreada nos prefácios, nas entrevistas²⁰, nas chaves bíblicas, na própria composição esotérica do livro, reitero que há nos poemas conteúdos não tratados diretamente pela doutrina e que se impõem a contrapelo dela. O que a empostação iniciática enuncia à superfície não é o que se revela na intimidade contraditória de suas formas — e

e desqualificado, em que a fecalização de tudo representa o último elemento de crítica e liberdade. É uma tática de enfrentar ou evitar, depende do ponto de vista, as convenções e ardis literários, assegurando ao parodista uma desidentificação com os limites das correntes literárias em voga, reduzidas a uma espécie de valor de troca sujo. Contudo, essa preferência escatológica, às vezes perversa, às vezes ingênua, significa também dificuldade de formular uma crítica à sociedade contemporânea que possa ser levada a sério, que possa enfim ter efetividade prática.

¹⁹ Se na passagem de *Waw* a *Bundo* estamos diante de um autêntico "retorno à poesia", no mesmo sentido em que se generalizou na crítica de arte a expressão "retorno à pintura", o heroísmo da representação imposto por Valdo Motta se liga, a meu ver, à posição social do escritor e não apenas ao caráter estritamente especializado e intertextual desse retorno. Nascida de uma situação de precariedade de meios e de um desejo de superá-la, acompanhado de vingança social, a arte do vate, com sua auto-mistificação messiânica, é uma resolução imaginária positiva para suas próprias dificuldades e impasses existenciais, ao passo que as experiências contemporâneas de "retorno à pintura" restauram o ilusionismo para promover um verdadeiro espetáculo pós-moderno de formas, ao mesmo tempo que desconfiam da representação e não estejam isentas de dúvida e dilaceração (estou pensando em Anselm Kiefer).

²⁰ Uma das melhores páginas de exposição da doutrina bundaica é a entrevista de Valdo Motta a João Silvério Trevisan publicada na revista *Sui Generis* (Rio de Janeiro, nº 23, 1997).

é desta matéria poética que penso estar tratando aqui, ou seja, da experiência formalizada nas figuras do antagonismo, em que a materialidade das imagens se sobrepõe ao pretense ensinamento. O essencial da beleza dos dois livros está aí, nas tensões entre a expressão altamente mediada de uma experiência existencial e a construção programada de uma doutrina involuntariamente regressiva, que positivamente constata a ausência do outro, declara o fim da espécie e ostenta intimidade com o excremento. As contradições da vida contemporânea intervêm nessa formulação, produzindo os descompassos entre heroísmo e fracasso, pretensão espiritual e precariedade material; e nessa alternância entre o sagrado e a chanchada, o sério e o farsesco, o poeta faz pose de Deus, Rei dos Reis, Jesus, Buda, Krishna, tem púlpito e ministério, mas só lhe sobram pinguelas, migalhas, frustrações e solidão. Quero dizer que o movimento e a força das figuras contemporâneas do antagonismo subvertem o que possa haver de idealização e abstração estéticas na poesia de redenção individual de *Waw* ou na revelação doutrinária de *Bundo*. Temos por isso, no primeiro livro, solidariedade e muita humanidade nos afetos e reações, enquanto no segundo o fechamento do sistema de salvação visa abolir as fontes do mal. Concebida como superação das circunstâncias adversas, como resolução positiva das inquietudes interiores, a doutrina é porém desumana, negativa e fecal, ao passo que a descrição dos confrontos e desatinos amorosos em *Waw* expressa uma humanização progressiva, pelo grau de autocompreensão do fracasso e de seu próprio pessimismo. A soberania do sujeito e à mística corporal é devida a positividade de *Bundo*, e são seus rituais gnósticos que levam à plenitude as fantasias de soberania. Todavia, um livro e outro apontam para o fracasso e, sobretudo o segundo, para a automistificação como elemento essencial desse sistema de salvação farsesco.

Penso que o sistema de salvação funciona como um planejamento estético que de algum modo corresponde ao desejo de emancipação do poeta, cuja meta é eliminar a distância entre arte e vida ("Não quero apenas escrever, mas também ser o que escrevo", diz Valdo no seu prefácio a *Bundo e outros poemas*) e

socializar a poesia, torná-la meio prático de conhecimento e de criação de novas realidades. Por paradoxal que pareça, o lado vanguardista dessa doutrina ainda é projeção de uma utopia transformadora, conquanto a todo momento a solução poética lhe desmistifique o anseio: a espiritualidade gnóstica sofre a interferência do pacto radical e materialista com a vida e a linguagem cotidianas (o que dizer dos poemas-piada cheios de brasileirismos e deboche em meio à liturgia?). Noutras palavras, esse pacto é firmado pelo desencanto que poeticamente contamina a espiritualização proposta, nada concedendo ao mito da superioridade do poeta — apesar de Valdo Motta precisar a todo instante demonstrar com arrogância seus dons artísticos, seu domínio do verso e sua verve, por razões óbvias. Formalmente a automistificação não recalca a impotência do sujeito, tampouco a nulidade de sua magia profética na sociedade presente; afinal, ela é necessária para alimentar a crença na superação dos constrangimentos sociais, projetar o engrandecimento do sujeito e formular o confronto da posição existencial e social do poeta com o mundo. Digamos que, pela contradição poética que o desencanto cria no interior da revelação, aquele que se diz um escolhido dos deuses não tem privilégio algum: é *bundo*.

V

Discursiva, sentenciosa, figurativa, além de edificante e até grandiloqüente, a fala poética de *Bundo e outros poemas* impressiona pela armação conceitual do verso, muito bem construído, perfeito no seu coloquialismo elevado. Creio que há muitos anos não aparecia por aqui um poeta que dominasse formalmente o verso como Valdo Motta, que não tivesse medo de usar palavras e idéias e expandi-las em discurso, contra o "bom gosto" da concisão hegemônica. Ao padrão conformista de fetichismo da linguagem, do qual tanto sofremos desde que a poesia de João Cabral foi reduzida a uma poesia da linguagem e da metalinguagem, ele contrapõe a força de uma dicção formulativa, capaz de incluir cenas e vivências as mais particulares e de generalizá-las literariamente. Se essa

dicção exige um teor de persuasão, uma suspensão da descrença e um impulso de expressão quase arcaicos, ela não é pluralista como o é boa parte da produção poética atual, em que os procedimentos fragmentários e paratáticos da neovanguarda convivem com um lirismo e um expressionismo débeis. Afinal, no nosso caso a aparência de anacronismo é um elemento historicizador da falência modernista, o qual permite que a matéria expressa redescubra as formas antigas e clássicas do lirismo e os recursos tradicionais da composição e do verso. A de Valdo Motta é uma poesia de enfrentamento heterodoxo do repertório dos procedimentos disponíveis que, utilizados sem preconceito, se mostram capazes de formalizar a experiência do sujeito no mundo com o sentimento esclarecido de quem apura a forma mas reconhece a impotência do trabalho formal, se ampara numa doutrina inventada mas não esconde o seu teor de regressão. E se o poeta é um vate, no sentido próprio do ser possuído pela profecia, cuja consciência das imagens e palavras jamais se afasta do desenho lúcido da mensagem, seu trabalho poético não vê oposição frontal entre razão e desrazão, misticismo e ciência, construção e expressão. Noutras palavras, este é um poeta que tem um grau de exigência radical em sua maneira pouco convencional de incorporar a situação contemporânea: a partir de um foco que exige a indignação e a crítica, os poemas expõem os limites das rupturas modernas e suas continuidades ou falsas superações pós-modernas, provando como boa parte dessas manifestações tornou-se ideologia da forma ou tecnicismo sem matéria. É uma poesia que se deixa ver na gesticulação visual e dramática das palavras, como se estas estivessem sendo ditas e vistas em ato, em que o sujeito prepotente, em guerra contra o maligno, contra a infelicitação capitalista, vocífera, vaticina, impreca e fracassa.



Capa de *Novos Estudos* e página inicial do artigo "Revelação e desencanto: a poesia de Valdo Motta", de Iumna Maria Simon.

SODOMIA EM VERSO: UM TEMA QUASE ESCUSO¹

SODOMY IN VERSE: AN ALMOST OBSCURE THEME

Wilberth Salgueiro*

Resumo: breves apontamentos em torno do tema da sodomia na lírica brasileira, de Gregório de Matos a Valdo Motta, em que se questiona a noção de “decoro” como princípio estético.

A questão fatídica para a espécie humana parece ser saber se, e até que ponto, seu desenvolvimento cultural conseguirá dominar a perturbação de sua vida comunal causada pelo instinto humano de agressão e autodestruição. (...) Só nos resta esperar que o outro dos dois “Poderes Celestes”, o eterno Eros, desdobre suas forças para se afirmar na luta com seu não menos imortal adversário. Mas quem pode prever com que sucesso e com que resultado?

(Freud. *O mal-estar na civilização*.²)

para Raimundo

¹ SALGUEIRO, Wilberth. Sodomia em verso: um tema quase escuso. *Contexto*, Vitória, ano XIII, n. 12, p. 57-66, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6729/4935>>. Acesso em: 20 maio 2024. Esse texto foi republicado em SALGUEIRO, Wilberth. Sodomia em verso: um tema quase escuso. In: _____. *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2013. p. 135-143. Disponível em: <<https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/cea7e532-e5d0-42bd-bccf-846237b337f4/content>>. Acesso em: 24 maio 2024.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

² FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997, p. 112.

A pesar³ de recorrente ao longo da lírica brasileira, dos primórdios aos dias atuais, o tema erótico na poesia tem sido, proporcionalmente à sua incontestável importância, muito pouco investigado. Raríssimos são os estudos que se dedica(ra)m a percorrer, *comparativa e verticalmente*, o assunto, em busca de semelhanças e diferenças estéticas e históricas, formais e ideológicas. Não há, ainda, no Brasil, uma historiografia literária que cruze horizontalmente o *topos* amoroso à verticalidade dos períodos e suas possibilidades formais de expressão, do Barroco ao contemporâneo. Nem tampouco, cobrindo esses períodos, existem antologias confiáveis. Há sim, aqui e acolá, toda uma produção dispersa, fragmentária e pontual sobre assuntos afins. Registre-se o pequeno mas eficiente *Erotismo e literatura*, de Jesus Antônio Durigan, de 1985⁴.

Num artigo intitulado “Horizontes formativos, lugares de fala: Antonio Candido e a pedagogia do poema”, Italo Moriconi detecta, em leitura contundente e vigorosa, que a paidéia poética do escritor paulista passa pela afirmação de um modernismo canônico, prezando pelo equilíbrio, pelo tom meditativo, pela forma da tradição, sem excessos e arroubos típicos de obras de ruptura, vanguardistas e/ou contraculturais: “O critério da crítica de Candido é pois o de uma estetização absoluta, o reconhecimento de uma tarefa civilizacional para o pensamento da forma pura e harmônica num contexto cultural que poderíamos chamar de ateu,

³ Texto apresentado na “V Semana de Letras Neolatinas”, ocorrida de 29/09 a 03/10/2003, na UFRJ. Publicado na revista *Contexto* nº 12 (Vitória, 2005, p. 57-66), do Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes.

⁴ DURIGAN, Jesus Antônio. *Literatura e erotismo*. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios, 7) Recomendo também a introdução “Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas”, de José Paulo Paes, feita para a antologia *Poesia erótica em tradução* por ele mesmo organizada (São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 13-23).

científico, positivista, pós-metafísico. O estético absoluto como princípio ordenador. Absoluto, inclusive porque *absolutamente decoroso*⁵.

Pego o gancho da discussão em torno das concepções de nosso mais celebrado crítico literário para, em poucas linhas, dar visibilidade à problemática: além dos argumentos já amplamente sabidos sobre o seqüestro do barroco na *Formação da literatura brasileira* (basicamente, a ausência de um sistema constituído para o circuito da literatura acontecer, e a ausência de uma perspectiva de nacional), não estaria – também – na faceta indecorosa da lírica de Gregório de Matos parte dos ingredientes da exclusão de sua poesia de nossa “formação”?

Se isso é vero, ou seja, se nossa crítica canonizante inaugura nossa literatura com o eros edulcorado da poesia arcádica, com as antropomorfizadas penhas de Cláudio Manuel da Costa e com os bucólicos solilóquios de Gonzaga, daí para frente avolumar-se-á uma tradição crítico-teórica que tenderá a obnubilar ou justificar, por vias transversas, as aparições de uma poesia erótica que fuja ao comportado, ao idílico, ao tradicional, ao permitido, ao simbólico, ao... formal? Pela pressa da exposição, fixemo-nos num tema impactante: o da sodomia (poderíamos exemplificar com outros impactantes temas eróticos “apoéticos”, ou marginais, como a masturbação ou a coprofilia ou o incesto ou o adultério etc.).

Depois de delimitar o que entende por “erotismo” e “pornografia”, tarefa a que aqui por ora nos subtraímos, em *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*, Rodolfo Franconi estuda, como clarifica o título, as relações de agenciamento que fazem entre si o poder e o acontecimento erótico na nossa narrativa recente. Destaca, de imediato, a variante da sodomia. *Grosso modo*, alerta, “nos textos analisados, não se trata de sodomia compartilhada, o tipo de sodomia em que os participantes, de comum acordo, optam por essa prática como forma de prazer, portanto, puro erotismo. O que temos são diferentes

⁵ MORICONI, Italo. “Horizontes formativos, lugares de fala: Antonio Candido e a pedagogia do poema”. In: *Poesia: horizonte & presença*. Organização: Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, Wilberth Claython Ferreira Salgueiro. Vitória: PPGL / CCHN, UFES, 2002, p. 214.

manifestações do poder segundo um processo onde o erótico é acrescido do 'perverso'⁶.

Há enormes diferenças no tratamento que o discurso poético – quando comparado ao discurso ficcional narrativo – empresta ao tema erótico, a despeito de certas marcas formais de gênero, mas partilhando, digamos, idênticos contextos históricos. Nossa hipótese é que tais diferenças se apresentam, se mantêm e mesmo aumentam ao longo dos séculos – diferenças de tratamento do tema erótico que a crítica literária esquece, ignora ou apaga. A ausência de estudos regulares sobre esse cruzamento (erotismo, história, poesia) só faz escamotear, reproduzindo o senso comum do preconceito, as questões e o modo como aparecem na literatura brasileira, em especial a lírica. De um lado, na narrativa que tematiza o erótico, vê-se ficção e poder; de outro, nos versos, poesia e prazer. Representações, enfim, do jogo amoroso em suas quase infinitas variações no jogo literário: “O texto erótico se constituiria em uma forma com a finalidade de montar textualmente o espetáculo erótico, tecendo de mil maneiras as relações significativas que o configuram”⁷.

Rapidamente, quanto ao tema da sodomia (o tal exemplo impactante), temos desde o seiscentista Gregório ao atualíssimo Valdo Motta a contínua reelaboração do *topos* – e entender a forma como se dá o tema é entender a história brasileira e a ideologia que a envolve, é entender o silêncio da crítica que amplia o silêncio social, é entender a resistência das manifestações artísticas “ousadas” (fesceninas, sodomitas, incestuosas, coprofílicas, onanistas – ou não!) diante do bom-mocismo mantenedor da arte moralizante, autorizada e autoritária.

⁶ FRANCONI, Rodolfo. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 1997, p. 39. Na seqüência, sob tal aspecto, o autor analisa *Diana caçadora*, de Márcia Denser; *A Polaquinha*, de Dalton Trevisan; “Sargento Garcia” (*Morangos mofados*), de Caio Fernando Abreu; *A grande arte*, de Rubem Fonseca; *A ordem do dia*, de Márcio Souza; e *Os anões*, de Haroldo Maranhão, todos textos em que ocorre, naturalmente de forma variada, a sodomia.

⁷ DURIGAN, Jesus Antônio. *Literatura e erotismo*. São Paulo: Ática, 1985, p. 31. (Princípios, 7)

Nosso Boca do Inferno inaugura a linhagem da poesia... desbocada, no século barroco, com uma língua ferina, pondo a palavra poética a serviço do indivíduo que se vê alijado de direitos em prol de escórias. Numa "homenagem" ao governador Antonio Luiz, proferirá o poeta: "A vós, fanchono beato, / Sodomita com bioco, / e finíssimo rabi / sem nascerdes cristão-novo: /// A vós, cabra dos colchões, / que estoqueando-lhe os lombos, / sois fisdador de lombrigas / nas alagoas do olho: /// A vós, vaca sempiterna / cosida, assada, e de molho [...]"⁸. Sobre esse trecho, João Silvério Trevisan esclarece que "'olho' refere-se ao cu, assim como 'lombriga' metaforiza o pênis e 'estoquear os lombos' seria uma referência à penetração anal"⁹. A excessiva metaforização pode tipificar a radicalidade do sujeito pós-renascentista em crise.

Instaura-se, em nosso precário século das luzes, a treva erótica. Nosso arcadismo se rende, prudente, em segredo, a outros tempos e lugares míticos, enquanto a história do domínio colonial se intensifica, em enforcamentos e degredo. Cria-se uma cultura poética do decoro, limpa, da aparência, que culmina na sublimação heterossexual romântica, ainda hoje hegemônica. Mas a dissonância se faz mesmo é na cultura que a tudo engendra: desse caldo surge o "Elixir do Pajé" que, em cena paródica, destrona a altivez viril do herói gonçalvino, atuando – sem alterar – no próprio ritmo do redondilha menor de "I-Juca Pirama": "E ao som das inúbias, / ao som do boré, / na taba ou na brenha, / deitado ou de pé, / no macho ou na fêmea, / fodia o pajé."¹⁰ No entanto, numa época de afirmação nacional e de valores heroicizados, resta para a história pátria o índio grego de Gonçalves, a candidez medrosa paradoxalmente byroniana de Álvares e a voz altissonante de nosso varão Castro Alves.

⁸ MATOS, Gregório de. *Escritos de Gregório de Matos*. Seleção e notas de Higino Barros. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 61. (Rebeldes & Malditos, 9)

⁹ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 249-150. [Ver também importante texto sobre a história da homotextualidade na literatura brasileira: LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 121-164.]

¹⁰ GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Prefácio, organização e notas: Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 54.

Vem, enfim, o século XX, e o tabu da sodomia (que tomo como emblemático de um modo pelo qual o erotismo na poesia brasileira foi lido) ganha novos ares. Não se trata, evidentemente, de apologia ou negação gratuita do ato sodomita, mas de, em bravas palavras, testar, entre nós, a “hipótese repressiva” de Foucault: “Existiria mesmo uma ruptura histórica entre a Idade da repressão e a análise crítica da repressão?” Evitando as prováveis e fáceis respostas (as contra-hipóteses foucaultianas: houve e há mais “liberdade”, “tolerância” e “cumplicidade” entre práticas e discursos do que exatamente “repressão”), aproprio-me e lanço as dúvidas do filósofo francês em direção à nossa lírica. Para tanto, devemos ir lá mesmo onde se dá a evidência da questão: no poema e no lugar que este ocupa na história da poesia¹¹.

Deixando de lado possíveis inferências a partir de poemas de Mário e de Bandeira, como esquecer a abertura de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald: “Primeiro contato de Serafim e a malícia: A – e – i – o – u / Ba – Be – Bi – Bo – Bu / Ca – Ce – Ci – Co – Cu”.¹² Tanto quanto o autor de *Macunaíma* e *Amar, verbo intransitivo*, Oswald já se impregnava de rudimentos freudianos, passando ao polimorfo e perverso infante, na verve irônica de costume, o discurso do desejo inconsciente e do conhecimento do corpo, desejo e conhecimento sempre mediatizados pela linguagem, alvo primeiro dos primeiros heróicos modernistas.

Contemporâneo de nosso modernismo, o ainda desconhecido livro *Cantáridas*, escrito a seis mãos no início da década de 30, é conversa poética entre amigos íntimos, declaradamente heterossexuais, cuja glosa básica era ofender a honra alheia. A sodomia de *Cantáridas* se alastra, adverte o prefaciador Oscar Gama Filho, para a própria intertextualidade, como se pode verificar no ousadíssimo soneto “Versos Íntimos”, decalcado de clássico do mesmo nome de Augusto dos Anjos: compare-se, apenas, à guisa de mostra, a estrofe inicial de cada um deles:

¹¹ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – A vontade de saber*. 13 ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999, p. 15.

¹² ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1992, p. 47.

“Vês! Ninguém assistiu ao formidável / Enterro de tua última quimera. / Somente a Ingratidão – esta pantera – / Foi tua companheira inseparável!”¹³, e “Vês?! De que te serviu tamanho nabo / E esse par de colhões, tão volumoso? / Somente o meu caralho – esse guloso – / Foi amigo sincero do teu rabo.”¹⁴

Fora das estantes (porque indecoroso?), *Cantáridas*, no entanto, retorna. Retorna nos contemporâneos Glauco Mattoso e Valdo Motta, herdeiros assumidos da contracultura. Antes, e vamos ter de encurtar o trajeto, o eros concretista, tão radical nas inovações gráficas e visuais, vai-se recolher nas sugestões. Seguindo o mote sodomítico, percebe-se a sutileza do poema “Contribuição a um alfabeto duplo”, de Décio Pignatari, em que “sentar” e “sentir” encenam, bem ao gosto concretista, uma lírica dessubjetivada e isomórfica¹⁵:

**a mocinha empurrada
 sentou-se mal
 em cima do capotão
 presente
 de bodas de ouro**

Também Cabral, radical em seu projeto anti-romântico, vai construir uma sofisticada imagística erótica, diluindo o sujeito numa onipresente terceira pessoa (vide “Paisagem pelo telefone” e “A mulher e a casa”, de *Quaderna*). Mas, na poesia do pernambucano – que em certa entrevista disse: “eu fico chateado quando me chamam *poeta*... Você imagina logo aquele cara com uma cabeleira grande, uma gravata cavalière, um sujeito irresponsável, talvez até

¹³ ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 280. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira)

¹⁴ NEVES, Jayme Santos. “Exórdio”. In: VELLOZO, Paulo, NEVES, Jayme Santos, NEVES, Guilherme Santos. *Cantáridas e outros poemas fesceninos*. Apresentação: Oscar Gama Filho. Edição de texto, notas e comentários: Reinaldo Santos Neves. Vitória: FCAA; São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1985, p. 174.

¹⁵ PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia (1950-1975) e Po&tc (1976-1986)*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 184. [O poema é de 1968.]

homossexual... De forma que é um negócio que eu não gosto.”¹⁶—, nada, nada de sodomia. O corpo-musa em Cabral é o outro, plástico, tátil, distante. Seu celebrado cerebralismo será o sintoma ou o recalque de uma razão homofóbica?

Como penúltima etapa deste périplo poético pela sodomia, registremos exemplos de uma geração que, hoje, se assegura canônica: Ferreira Gullar, Hilda Hilst, Adélia Prado – e o onipresente *gauche* Drummond.

Gullar, no *Poema sujo*, de 1975, solta a voz de um sujeito exilado, solto, errante, momentaneamente sem família e sem pátria, podendo liberar discursivamente seu superego e, assim, acumpliciando-se dos desbundados anos marginais: “Rolamos com aquelas tardes / no ralo do esgoto / e rolo eu / agora / no abismo dos cheiros / que se desatam na minha / carne na tua, cidade / que me envenenas de ti, / que me arrastas pela treva / me atordoas de jasmim / que de saliva me molhas me atochas / num cu / rijo me fazes / delirar me sujais / de merda e explodo o meu sonho / em merda”¹⁷.

Já Hilda Hilst que, sinal dos tempos, para fazer sucesso e vender alguma coisa, alterou o rumo de sua poesia, passando a escrever propositadamente em linguagem entre o chulo e o chique, no limite (sempre suspenso) do erótico e do pornográfico, reclamou em entrevista à *Folha de São Paulo*, de 3 de junho de 1998: “Eu mesma, quando escrevo 'cu', ninguém entende o meu 'cu'. O Anatol [Rosenfeld] me disse uma vez que o meu 'cu' era muito intelectual. E a Gallimard escreveu que eu transformava pornografia em arte. Aí ninguém leu mesmo.”

Com Adélia Prado, o cu – quem diria – ganha a dignidade pomposa de uma descoberta e de um convite, mediados pela majestade da segunda pessoa do plural: “Objeto de amor”: “De tal ordem é e tão precioso / o que devo dizer-lhes

¹⁶ MELO NETO, João Cabral de. *In: 34 Letras*. Rio de Janeiro, nº 3, mar 1989, p. 14.

¹⁷ GULLAR, Ferreira. *Poema sujo. Toda poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 238.

/ que não posso guardá-lo / sem que me oprima a sensação de um roubo: / cu é lindo! / Fazei o que puderdes com esta dádiva.”¹⁸

Junte-se a Gullar, Adélia e Hilda o cânone dos cânones – Carlos Drummond de Andrade, que dedica seu livro *O amor natural* ao elogio da bunda (não mais o “cu”), vocábulo que explora espacial, fônica e imagetivamente à exaustão, como no belíssimo soneto seguinte:

No corpo feminino, esse retiro
 – a doce bunda – é ainda o que prefiro.
 A ela, meu mais íntimo suspiro,
 pois tanto mais a apalpo quanto a miro.

Que tanto mais a quero, se me firo
 em unhas protestantes, e respiro
 a brisa dos planetas, no seu giro
 lento, violento... Então, se ponho e tiro

a mão em concha – a mão, sábio papiro,
 iluminando o gozo, qual lampiro,
 ou se, dessedentado, já me estiro,

me penso, me restauro, me confiro,
 o sentimento da morte eis que adquiro:
 de rola, a bunda torna-se vampiro.¹⁹

Se sabemos, desde sempre, que o erótico a tudo perpassa (costumes, hábitos, pensamentos, criações, fantasias) com sua força vital, no entanto seus camaleônicos modos de ser e de aparecer podem nos espantar. Em Drummond, por exemplo, a mestria da forma fixa não disfarça (aliás, confirma) a relação sodomita entre amante e amada. As rimas reiteradas mimetizam o erótico movimento (“ponho e tiro”) ondulante do poema, todo amparado em fonemas nasais, e cujo cume se alcança na inversão de papéis: o possuidor (ativo) se transforma em possuído (passivo), quando ao final a bunda (passiva) se torna o vampiro ativo da rola (ativo, posto que pênis), rola-pênis agora passiva em seu “sentimento de morte” – pós-coito? Esse poema de Drummond faz-nos lembrar

¹⁸ PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1991, p. 319.

¹⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993, p. 38.

a concepção do ato erótico como descontínuo e fadado à constante incompletude, de Georges Bataille: "A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. [...] Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo"²⁰.

Nestas variações, mais que estilos e pensamentos individuais acerca do *topos* sexual, sobretudo o exercício sodomita em pauta, imprime-se um modo histórico e estético de as categorias mentais se manifestarem. Assim, a voz pós-marginal de um poeta cego, Glauco Mattoso, se impõe, com erudição coprofágica. Provocando ao ápice os esteticistas do decoro, Glauco faz do prazer sodomita um literal e dúbio prazer da língua, assim exemplificando a equação de Octavio Paz ao dizer que erotismo é poética corporal, e poesia é erótica verbal²¹:

A briga com o Aurélio continua.
 "Cunete" é "cunilíngua" só ali.
 Em fontes mais precisas sempre li
 que o som de "cona" em "cu" se desvirtua.

Cunete é a boca anal ali na rua,
 lugar em cuja língua está o gíbi,
 a ladra, a puta, a bicha, o travesti,
 e "adonde" "peladona" é mulher nua.

Desistam seus Aurélios, pois no chulo
 vocês inda têm muito que aprender!
 Ainda fazem fé que cu é "culo"!

Pisar é outro sentido de foder.
 Por isso pra vocês não capitulo:
 só quem na língua pisa tem poder!²²

Dentro da temática erótica, em crua versão sodomita, ganha corpo e sentido a voz de Valdo Motta – negro, místico, periférico, livre pensante –, ao dizer no

²⁰ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antônio Carlos Viana. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 16.

²¹ Cf. PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 12-3.

²² MATTOSO, Glauco. "Soneto dissidente # 2". *Paulisséiailhada – sonetos tópicos*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999. Nº 2.193.

ensaio “Enrabando o capetinha ou o dia em que eros se fodeu”: “Não li todos os livros, mas já sei que a carne não é triste; triste e doente é a alma ou espírito que despreza o corpo e desdenha a matéria. Os corpos se entendem, mas as almas, não. Da cintura para baixo, e pelas costas, todos somos semelhantes, irmãos. É por aí que chegaremos ao entendimento geral, à fraternidade e à paz. Sou um fanático, extremista, definitivamente radicado na radicalidade do centro absoluto de todos os rabos, principalmente o meu. Conforme digo em brevíssimo poema, acredito que esteja e que todos podem encontrar ‘NO CU / DE EXU / A LUZ’.”²³

Lendo a poesia de Valdo Motta, com a qual fecho o círculo iniciado séculos atrás nas invectivas de Gregório ao governador da Bahia seiscentista, José Carlos Barcellos observa (referindo-se a Gregory Woods e seu livro *A History of Gay Literature*) que “em muitos contextos literários e extraliterários a penetração anal é percebida como o ato que por excelência define o homossexual ao mesmo tempo que o desumaniza radicalmente”²⁴.

Tenho tentado mostrar, por este breve excursão, que a nossa história da poesia erótica, sem trocadilho, deixa a desejar. Mesmo considerando apenas uma das muitas facetas do gesto amoroso (ousado), a sodomia, percebemos que sua tematização é ampla e complexa, saindo do território complexado do temor heterossexual e do território estereotipado do gueto gay. Evidente que a grande massa de poemas reside no cantar o amor entre sexos distintos, sobretudo da voz masculina para a musa feminina – sim, também esse gesto deve ser relido, à luz de, não mais lampiões, mas de holofotes. Aí talvez seja a hora de também especular uma inversão: na contramão de certos estudos multiculturais, que querem (às vezes) resgatar do limbo o lixo, reinventar a presença da mulher como uma máquina de guerra que, feito sereia, atrai e amolda o outro, segundo

²³ MOTTA, Valdo. *In: Mais poesia hoje*. Org. Celia Pedrosa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 63-64. Conferir, ainda: “Nações do mundo inteiro, / eis o meu canto: / é tempo de alegria, de brincar / no monte santo” (p. 76).

²⁴ BARCELLOS, José Carlos. “Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodrê”. *In: Mais poesia hoje, op. cit.*, p. 82.

uma gramática própria de sedução – e não, somente, como insiste a crítica, de seduzida.

Urge uma revisão de todas essas questões que, sempre e incessantemente, a prática e o discurso do erótico produziram. Pensar como esse processo se deu na forma poética, pondo um pé na história de seu entorno, é o prazer que vigia e guia este amante da lira – com ou sem rima – errante.




Capas e páginas iniciais da publicação em revista (2005) e livro (2013) do artigo “Sodomia em verso: um tema quase escuso”, de Wilberth Salgueiro.

DO CABO AO RABO (OU DE LÁ PRA CÁ): A *POIESIS* DE WALDO MOTTA¹

FROM END TO END (OR FROM THERE TO HERE): THE *POIESIS* OF WALDO MOTTA

Ériton Bernardes Berçaco*

 Os caminhos de Eros, sua origem, e seus feitos, desde a Antigüidade mitológica, causaram muitos desencontros na tentativa de um encontro, de uma união afetiva e sexual com o outro. Segundo Lúcia Castello Branco, em *O Banquete*, Aristófanes, um dos convidados de Platão, conta que antes de Eros existiam três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino, que possuíam quatro pernas, quatro braços, dois genitais, e uma cabeça. Estes eram considerados superiores aos outros e quiseram desafiar os deuses, por isso Zeus² os castigou separando-os para que ficassem numerosos, “fracos e úteis”. E, desde então, esses seres buscam sua outra metade. Eros,

¹ BERÇACO, Ériton Bernardes. Do cabo ao rabo (ou de lá pra cá): a *poiesis* de Waldo Motta. In: OLIVEIRA, Luiz Romero de et al. (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Flor&Cultura, 2006. p. 84-97.

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

² Considerado, na mitologia grega, a divindade suprema do Olimpo, o pai dos deuses e dos homens.

deus grego do amor e do desejo, surge a fim de unir esses seres, religá-los (CASTELLO BRANCO, 1984: 9-10). E, curiosamente, unir, religar, são étimos da palavra religião – do latim *religare*, ligar novamente –, termo recorrente no erotismo sagrado da obra em análise.

Este trabalho pretende analisar as formas do erótico, tomando como base de estudo o livro *Bundo e outros poemas*, de Waldo Motta³. Entre outras abordagens, que fundamentam esta pesquisa teórica, estão os estudos do filósofo francês Georges Bataille; o percurso histórico de erotismo, em *O que é erotismo?*, de Lúcia Castello Branco; as considerações da pesquisadora Iumna Maria Simon sobre a obra de Motta; mas, sobretudo, a abordagem conceitual que o próprio autor faz sobre o erótico em sua obra literária e em seus ensaios.

O erotismo, ou o homoerotismo, em *Bundo*, se coloca como a busca que propicia o sujeito lírico a se encontrar com o sagrado, o divino. Esse encontro se projeta pelo discernimento das coisas, pelo conhecimento profundo do cerne da palavra, da vida, da linguagem, do corpo e da alma humanos. A busca é, também, a satisfação do anseio pela verdade, não a verdade de muitas faces, que já não tem seu caráter verídico, que não passa de uma teia de metáforas, abordada por Nietzsche. Mas, a verdade que surge da raiz, da origem, onde não se pode mais mentir ou mascarar. Sua proposta é a de devorar “os véus verbais que encobrem o olho onividente, promovendo a Revolução prometida”⁴.

Nessa procura pelo centro, as nuances das coisas se mostram e expõem suas belezas e suas mais cruéis feiúras: excreta-se do limpo o sujo, da repressão o prazer, do erudito o chulo; sendo que o início e o fim desse percurso ligam-se pelo meio e mostram que o sublime e o nefando ocupam o mesmo lugar, que o

³ Por questões linguísticas e numerológicas, o poeta alterou a inicial "V" do seu primeiro nome para "W". Embora no livro *Bundo e outros poemas* Waldo esteja grafado com "V", optou-se, aqui, por referir-se ao autor da forma como ele grafa seu nome atualmente. O livro *Bundo* lançou o autor capixaba no cenário literário nacional, garantindo-lhe a indicação para o Prêmio Jabuti de 1997.

⁴ Fala de Waldo Motta na Oficina *Poesis*, ministrada por ele em outubro de 2003.

bem e o mal, que os elementos opostos, ao senso comum, são a mesma coisa. "Poesia é o pus / que me espremo / se me exprimo, / é esse úrico / letal sumo / que tiro às coisas se as ordenho / é o veneno / que flui nas veias / dos meus poemas." (Prolegômenos, *As peripécias do Coração*. In: *Eis o homem*, p. 91-2). Motta prova isso lançando mão do que ele chama de *Método Paracético*, analogia de sentidos, ligando uma ideia a outra, um conceito a outro, formando, assim, sua intenção poética, indo à raiz, à origem das coisas.

Esse centro nada mais é do que o conhecimento, o caminho que leva o homem a Deus; a "via secreta", ou, como diz o poeta, o "cu". "Valdo Motta faz do erotismo anal o centro de seu universo poético" (BARCELLOS, 2000: 82). A procura se dá, também, pela autoprocure; e o reconhecimento do sagrado é, dessa forma, o encontro de si. Porque o sagrado não só habita o corpo, mas é o corpo. E, sendo o corpo do homem um objeto erótico, o homoerotismo se institui como o meio, ou o ritual, que propicia ao ser o encontro de Deus. Em sua poesia, "alma e corpo ou espírito e carne ou energia e matéria ou isto ou aquilo não são antípodas nem adversários; são gradações, expressões e máscaras do mesmo ser e mesma realidade" (MOTTA, 2000: 63).

A novidade poética em Waldo se institui à luz de sua *poiesis*⁵, "cuja posição estética, religiosa, sexual e de classe cria ângulos novos" (SCHWARZ, 2000: 3). E é na expectativa de se explorarem esses novos enfoques, sob o olhar do poeta, que se pretende verificar as feições do erótico e como se dá essa incessante busca poética à procura do sagrado. Tal insistência parece ser – retomando Drummond⁶ – a procura de Waldo pela poesia. Para o poeta "é mais do que certo que se faz poesia com palavras, mas não com palavras desprovidas de alma e

⁵ *Poiesis*, vocábulo grego que significa criar, fazer, realizar. Aqui, entende-se como ato de construção poética.

⁶ A referência é ao poema "Procura da poesia", do livro *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade.

história"⁷. E, em outro momento, ele diz: "Sempre gostei de comer clichês e cagar poesia"⁸.

Desde a publicação de *O signo na pele*, em 1981 – que sucedeu a seus dois primeiros livros: *Pano rasgado* (1979) e *Os anjos proscritos e outros poemas* (em parceria, 1980), ambos renegados pelo autor, que acredita que esses trabalhos não contemplam o que ele hoje entende por sua poética –, Waldo Motta apresenta-se como um poeta que, como diz Barthes (1989: 26), tem a "teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos, em posição *trivial* com relação à pureza das doutrinas (*trivialis* é atributo etimológico da prostituta que espera na intersecção de três caminhos)".

Em sua incessante busca por uma poesia que olhe o homem por todos os ângulos, o poeta não se limita a estar na trivialidade barthesiana – na intersecção em que se encontra a prostituta –, mas se propõe a ir adiante, no sentido de que sua poesia se constitua num ponto em que convirjam não apenas dois ou três caminhos, mas todos os caminhos possíveis e, quiçá, os ainda não conhecidos, ou não revelados pela linguagem. "O infinito íntimo, como diria Murilo Mendes. O Aleph borgiano, ponto que contém todos os pontos" (ANTELO, 1997).

Desde o início, Motta se mostra como um poeta que já explicita, entre outras tendências, uma preferência pelo grotesco em seu labor. O conceito de grotesco, aqui, imbrica os sentidos de burlesco, excêntrico, escrachado, caricato e, também, a definição de Muniz Sodré e Raquel Paiva, a partir de uma releitura das obras clássicas de Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser. Segundo Moraes (2002), Sodré e Paiva, em *O império do grotesco*, enquadram o termo como

categoria estética dotada de lógica própria, não legitimada pela teoria hegemônica da arte. Com sua propensão ao bizarro e ao vulgar, o grotesco é capaz de subverter o sentido estabelecido das coisas e

⁷ Retirado do ensaio "E nem sequer li Mallarmé", de Waldo Motta, apresentado na Oficina *Poiesis*, ministrada pelo autor.

⁸ Fala de Waldo Motta na Oficina *Poiesis*, ministrada por ele em outubro de 2003.

delinear "uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real".

A definição etimológica de grotesco, que tem origem no italiano *grottesco*, de gruta, também dialoga, analogicamente, com a tese do centro, do cerne, que permeia a poesia mottaneana⁹.

DIVERSIDADE

Eu sou um monte de pessoas
que se detestam e vivem a dizer
as piores coisas umas das outras.

No poema "Diversidade", de *O signo na pele* (1981), o autor apresenta as múltiplas faces que compõem o eu lírico de sua poesia e revela a luta do eu consigo, numa tentativa de desvelar a si próprio, não por um cordial e fraterno diálogo, mas por uma retórica de mal ditos, ferindo-se e extraindo de si a vida por meio das descobertas, e a morte pela autodestruição. Esse lutar com (e não contra) palavras antecede, ou anuncia, a procura por uma verdade que aponta para a quebra de todos os obstáculos que impedem o homem e a língua de vislumbrarem o que são de fato. Essa proposta refere-se à luta contra a embriaguez em que se encontra a humanidade frente aos sentidos da vida: "Mas se eu gritar gritar gritar talvez / desperte os homens dessa catalepsia".

Salário da Loucura (1984) mostra as buscas da poesia por um poeta que também busca suas respostas, também se questiona sobre sua condição no mundo. A homossexualidade, a religião, o poeta, vate – que também é Cristo, renegado, oprimido – aparecem como expressões da poesia desse livro. A miséria humana é dádiva do ser, seu salário, sua recompensa que, fatalmente, o leva à loucura. A opção pela poesia rende frutos amargos ao poeta, como mostra o poema "Retrospectiva" (*Signo na Pele*, In: *Eis o homem*, p. 105):

⁹ O termo "mottaneana" é uma sugestão de referência à obra de Waldo Motta, uma vez que não me consta o uso de uma denominação equivalente.

Nestes anos de poesia,
sempre a mesma cantiga,
sempre a rasgar verbo
as vestes da mentira.

[...]
Destes anos de poesia,
o saldo se resume
na pedraria inútil
que me atiram,
os rapapés e o azedume
que os meus olhos destilam.

Esses sentimentos de opressão, rejeição, de indignação frente às seqüelas da vida humana, que marcam sua produção poética inicial, perduram em *Eis o homem* (1987), coletânea que reúne poemas de trabalhos anteriores. “*Ecce homo*’, foi assim que Pilatos entregou Cristo aos homens”¹⁰. O livro traz a figura de um peixe na capa, de boca aberta, dentes afiados e vermelhos de sangue. O peixe é o símbolo cristão. Porém, segundo Motta, este não é um peixe comum, é uma piranha, carnívora, que devora, que abocanha, digere. Essa imagem une o Cristo, divino, à carne mundana. Neste poema, "Cristo Baixo" (*Eis o homem*, p. 110), o sujeito lírico, sob risos e vaias, se diz em uma via-crúcis, tal qual Cristo:

O corpo, esse vibra sob o impacto
da chuva horizontal de risos e vaias.
Prossigo a via-crucis, crista baixa,
sem perder o rebolado, que amar gente
tem destas surpresinhas desagradáveis.

A "crista baixa", além de expressar a postura cabisbaixa do sujeito, também sugere um cristo afeminado, "crista", e de pouco valor, vil, "baixo". A figura divina, sob a pele do sujeito que se espelha no Cristo, toma uma postura tal qual ao do sujeito, é tratada sob o seu campo significativo, com vocábulos comuns ao seu léxico: "sem perder o *rebolado*, que amar gente / tem destas *surpresinhas* desagradáveis".

¹⁰ Fala de Waldo Motta na Oficina *Poiesis*, ministrada por ele de julho a setembro de 2004.

Poiezen (1990) é um livro de metapoemas que traz em sua temática influências da mitologia afro-brasileira e iorubá – de povos semíticos. Entre as representações dessas crenças mitológicas estão Exu, o deus do mal, a quem se associam as mazelas, as coisas ruins e abomináveis.

A busca, a procura, o caminho, a transcendência, também se poetam em *Waw* (1991). O "V" em hebraico é *waw*, que significa passagem, travessia, ligação, união, um colchete, um gancho. O poeta ainda está à procura de um sentido, de um rumo, de uma verdade. Dessa forma, ele lança mão de vários estilos formais, temáticos, no sentido de experimentar todas as possibilidades, reiterando a mudança, a passagem, a busca por uma nova linguagem poética. Iumna (1999: 72) observa esse fato e são dela as frases seguintes:

Vê-se que Waldo incorpora qualquer material, pouco se preocupando com o grau de prestígio que este ou aquele item, este ou aquele procedimento tenha alcançado nos meios literários, porque a corrida vanguardista para passar o facho adiante já parou, e os recursos da tradição estão aí para serem usufruídos e aproveitados por quem quer que seja, em especial por aqueles que ainda não tiveram acesso a eles.

Podem-se encontrar paródias, palinódias, paráfrases, poemas à João Cabral, à Drummond. Gradativamente, a poesia de Motta adquire influências de estudos mitológicos, filosóficos. "A arte não é o espaço de nenhuma verdade, isso cabe à ciência" (MOTTA, *Oficina Poiesis*). Porém, a carência de a ciência não afirmar uma verdade em torno das indignações da poesia, sua poética ousa provocar o desvelamento de uma nova verdade, que pretende ser consciente. Para Iumna (1999) "o livro *Waw* codifica a imagem da contaminação do mundo, na qual o sujeito e sua expressão representam a um só tempo o mal e a cura, o poder e a fraqueza, a glória e a fragilidade".

Na teia de intenções poéticas em Waldo, destaca-se a preferência pelo grotesco, pelo provocante, pelo chulo e o coloquial que se fundem e, ao mesmo tempo, se confrontam com o erudito, com a variante formal da língua; e com a própria formalidade poética, no sentido de que sua poesia mostra-se atemporal,

perpassando por diversas tendências formais e estéticas, revisitando escolas e lançando novos olhares ao que se chama de literatura contemporânea.

As feições eróticas que se lançam das vísceras de sua linguagem, burlando conceitos e lançando provocações, seguem na direção do sagrado. Sua poesia resulta de uma instigante elucubração, de uma pesquisa que visa ao desvestimento das roupagens do elemento humano, patranhosas ou verdadeiras, e de todas as suas implicações, desde as mais implícitas às mais evidentes.

O livro *Bundo*, publicado em 1996 pela editora da Unicamp, tem causado polêmica, não apenas pelo recorrente uso de termos chulos – de que lança mão o autor – que se contrapõem a outros tantos eruditos e sagrados; mas, principalmente, pelo caráter ideológico e literário. Entre más e boas-vindas, como, entre outras percepções, as da pesquisadora Iumna Maria Simon (1998: 173-7), que reconhece a importante contribuição da poesia de Waldo para a literatura brasileira, e as do escritor e crítico literário Augusto Massi¹¹, que questiona a qualidade literária do poeta, há muito que se pesquisar.

Sua poesia tem sido objeto de estudos que tratam de obras que se colocam na fronteira entre as chamadas bandeiras políticas e a arte literária. Porém, as críticas em torno de sua produção poética, que sugerem um posicionamento panfletário, parecem carecer de profundidade de análise e cair na superficialidade de uma leitura preconceituosa, uma vez que o estudo sério de seus escritos pode constatar a complexidade literária em que se insere sua poesia.

Segundo Iumna (1999: 79),

o fato de ser uma poesia que não avoca a si reivindicações étnicas ou particulares, nem políticas das minorias ou identitárias, não compromete o protesto e seu registro da experiência cultural à margem; ao contrário, exige que os pobres e marginais também acessem o legado da cultura universal. Parecem evidentes as vantagens

¹¹ MASSI, Augusto. "Poetas na Biblioteca do Memorial da América Latina". Depoimento. In: *Margem de Erro e Liberdade, a poesia de Augusto*. Disponível em: <http://www.memorial.org.br>.

que essa posição traz para a criação poética, ampliando seu alcance e sua relevância.

Embora tais questões sejam relevantes, não se pretende aqui analisá-las a fundo. Por outro lado, essas nuances não serão de todo ignoradas, uma vez que concernem a elementos ora mais, ora menos significativos na obra em análise, e que de alguma forma podem contribuir para o foco de nosso estudo. Reitera-se a proposta primeira que é a de analisar o livro escolhido sob o aspecto do erótico, seus conceitos e suas implicações.

Considerando, portanto, o erotismo como termo recorrente em muitos estudos, trataremos de suas incursões no sujeito lírico em *Bundo*, que se mostra como um eu masculino, homossexual, de posse de uma voz erótica que se lança de maneira a desmascarar as vozes do mundo. As marcas do erótico lançam-se de maneira bastante contundente, incitante, tanto do ponto de vista estético quanto do temático, procurando fugir de padrões consagrados na tradição literária, revelando-se inquietas e provocantes.

A busca por um centro em torno do qual todas as coisas do mundo giram é o que norteia (ou organiza) a poética de Waldo. O ânus, ou cu, como trata o poeta, é o elemento erótico por excelência em sua obra. A busca pelo cu das coisas, o cu das palavras, leva à exaustão dos conceitos, ao desmascaramento das faces humanas, ao desnudamento de todas as roupagens, de todas as falas e de suas falácias. Essa busca pelo âmago cria um campo em que leitor e obra se imbricam num emaranhado de nuances poéticas e num universo rico de significados. Uma poética que, ao mesmo tempo em que revela e parece olhar nos olhos, apunhala e desvela a expectativa do leitor deslumbrado, ao passo que inquieta o olhar canônico de leitores conservadores e, possivelmente, cépticos.

Bundo e outros poemas surge com a intenção de bagunçar com as estruturas e conceitos artísticos. Voltando do mergulho em estudos anteriores, Motta parte para uma formulação dos princípios e do que ele chama de Método Paraclético,

ou seja, a análise etimológica, semântica e morfológica de cada palavra. É por meio desse método que sua poesia se constrói, por meio de analogias (ou *analorgias*, como brinca o poeta) que muitos de seus poemas surgem.

A palavra "bundo" significa indivíduo do povo africano bundo, língua de negro, língua errada, maneira errada de falar e ser, coisa ruim, coisa ordinária, ou o marido da bunda, como diz o poeta (SIMON, 1998)¹².

O livro lança mão de um vocabulário chulo que se não é desconhecido do leitor, é, em grande parte, deixado à margem pela variante padrão da língua e, também, por muitas obras de gêneros e de estudos literários. De sua linguagem perversiva saltam palavras do cotidiano homossexual e outras apropriadas à moda de Waldo. Para pênis, os sinônimos *pau, vara, ferro, talo*; para ânus, *cu, rabo, via estreita*. O uso freqüente de termos chulos contrapõe-se ao de outros tantos eruditos e (ou) habitualmente encontrados em escritos sagrados, como a Bíblia.

Para muitos leitores, verbos e substantivos como enrubar, cavalgar, pegação, vara e ferro soam familiares. Para outros tantos, apresentam-se como um convite a descobertas. Um vocabulário típico de um grupo, de um meio semântico à margem que se projeta na universalidade da literatura. A professora de literatura Iumna Maria Simon, em entrevista preparada para a divulgação do livro *Bundo e outros poemas*, que integra a coleção "Matéria de Poesia" da Editora da Unicamp, diz que "Sendo rigorosamente coloquial, a poesia de Waldo não poderia deixar de incluir a desqualificação da linguagem contemporânea, que é um fato" (Iumna, 1998). "O chulo e o erudito me regalam, e o coloquial é minha fala!"¹³.

Sua poesia é representada por uma voz-víscera que salta das páginas de livros como *Eis o homem, Bundo e outros poemas, Transpaixão e Recanto*, e não representa uma subcultura, voltada a uma perspectiva homossexual, como dizem

¹² Iumna Maria Simon. Sobre a Poesia de Waldo Motta. *Dossiê 30 Anos sem Guimarães Rosa*, n. 36, p. 172-7, dez./97-fev./98.

¹³ Fala de Waldo Motta na Oficina *Poesis*, ministrada por ele em outubro de 2003.

alguns críticos. Muito além disso, Waldo traça um viés da condição humana. Fala de seres que, por vezes, se escondem em máscaras mentirosas e se deixam enganar por elas, à procura de um Deus que parece estar cada vez mais distante, cada vez menos voltado aos anseios de doutrinas fundamentadas em enganações, que, em vez de libertarem o homem, o tornam ainda mais prisioneiro de seus infortúnios. O homem que foge da própria miséria parece ir cada vez mais ao encontro dela, o que o angustia e o oprime. Com um caráter apocalíptico e com voz imperativa, a poesia de Waldo pretende provocar as relações do homem. O homem com o divino, o homem com a cultura, o homem consigo. O autor de *Bundo*, em seu ensaio "Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu" (MOTTA, 2000: 61) – em que fala de sua poesia – afirma que

religião a sexualidade não polarizam meus temas; e nem se pode chamar de sexualidade a modalidade de prazer que os meus poemas celebram. Erotismo seria um termo mais adequado. E como religião e erotismo em minha poesia sejam a mesma coisa, pode-se chamá-lo de erotismo sagrado.

A homossexualidade, segundo Ruffié (1988: 178), "representa o estágio máximo do divórcio entre sexualidade e genitalidade, pois aqui o ato carnal pode atingir o pico de sensualidade, sem a menor possibilidade de reprodução". Em *O erotismo*, Bataille (1957) expõe que o erotismo só pode ser objeto de estudo se em sua abordagem for o homem o abordado.

A abordagem do homem em *Bundo* conduz a uma articulação entre o erótico e o místico. À dualidade homem e Deus. O erotismo aqui se constitui por meio de um sujeito lírico masculino e homossexual. Por isso, optou-se em lançar mão, também, do termo homoerotismo, em vez de, simplesmente, erotismo. Cabe evidenciar que o emprego desse vocábulo não pretende destorcer, ou reduzir, o conceito de erotismo que se pretende neste estudo. A opção pelo uso se dá, apenas, a título de caracterizar, de focar, um aspecto do erotismo que se articula em um sujeito lírico que se mostra homossexual.

O homoerotismo mottaneano revela uma busca do homem pelo homem que leva ao divino, ao sagrado. Essa busca consiste tanto na procura pelo outro – o contato sexual e afetivo entre dois homens – como, também, na auto-realização, na satisfação pessoal e no conhecimento pelo próprio corpo, daí a autoprocure. O contato e o prazer com o próprio corpo, de forma narcísica, apresentam um outro sentido, mais amplo, do homoerotismo. E, sendo assim, a autoprocure é, dessa forma, uma busca de Deus que habita, e é, o corpo do homem. O erotismo sagrado se dá pelo prazer homoerótico: o homem com o outro, o homem consigo, o homem com Deus.

Sua poesia apresenta-se de forma transgressora, no sentido de que provoca e pretende surpreender, desmascarar e expor as vísceras dos discursos "patranhosos", mentirosos, do "reino das enganações", ou, mais propriamente, do reinado das igrejas, que impedem o homem de se encontrar com Deus, de privar o homem dos conhecimentos sagrados.

Ele tem uma vara de ferro
com a qual apascenta as feras
e pisa o lagar da ira.
Ele tem uma espada na boca,
terrível, pesada, certa,
para matar Leviatan,
o dragão da mentira.
Seu nome é Palavra de Deus.

No poema "Ele tem uma vara de ferro", Leviatã, o dragão da mentira, é comparado à Bíblia, livro sagrado dos cristãos. O dragão devorador de almas é uma alegoria da Bíblia usada como instrumento de enganação. O poeta é o detentor da vara de ferro que afugenta as feras, e sua palavra soa como o corte de uma espada, que decepa a hipocrisia humana. A palavra, aqui, também releva as impurezas do ser, a excreta, a mazela, as fezes, o asco.

Numa reflexão sobre a origem humana, Motta questiona: "O que somos, de onde viemos, para onde vamos? Penso que merda é uma boa resposta para essa trílice questão" (MOTTA, 2000: 69). Nesse sentido, o poeta oferece aos

comensais de seu banquete escatológico, o que se pode chamar de viagem ao âmago de sua poesia. Lançando mão de um vocabulário que contempla o chulo e o erudito, o coloquial e o padrão, compõe a voz representativa de um eu lírico cujo corpo é o templo de Deus. O *corpo-templo* apresenta uma comunhão do homem com Deus no "que há de mais sagrado, o orifício pelo qual o céu e a terra se unem e se plenificam". Como se pode observar no fragmento de "Iniciação de Jacó":

Ali, soube Jacó, em grande enlevo
 e muita grande alegria, aquela noite,
 soube Jacó, em si, a via estreita,
 secreta e exclusiva dos eleitos,
 que une, pelo reto, a Terra aos céus
 e, desvestindo os véus de seus mistérios,
 desterra-nos o Céu interior.

Jacó, em meio ao sofrimento, descobre o "bálsamo", o alívio de suas tensões, é escolhido e levado a conhecer o esposo dos varões eleitos. "Na Bíblia, em hebraico, o verbo conhecer significa copular, ter relacionamentos sexuais. Comer e copular são a mesma coisa"¹⁴. Trata-se, portanto, de um eufemismo para o ato sexual. Na conhecida passagem bíblica que narra a anunciação do anjo a Maria, de que ela seria mãe do menino Jesus, ela diz: "Como se fará isso, pois não conheço homem?" (BÍBLIA SAGRADA: 1346). Maria *conheceu* José e concebeu o espírito santo em seu ventre. Assim, Jacó é levado a conhecer um varão, o que sugere uma constatação bíblica do homoerotismo, como forma de encontro com o sagrado.

O ápice do encontro com o divino é marcado, aqui, pela transgressão. Uma Transgressão recomendada como forma de encontro com o paraíso prometido, que não é senão a comunhão pura e erótica entre os homens. Recorrendo novamente a Bataille: "Não há proibição que não possa ser transgredida". E Waldo parece transgredir todas as proibições morais e religiosas. Iumna afirma que "ele supera a fase auto-afirmativa do homossexualismo, a auto-afirmação da

¹⁴ Ibidem.

singularidade do prazer *gay*, em que geralmente a realização literária não era o forte, dando agora privilégio à elaboração poética que, por ter complexidade artística, se generaliza". A transgressão em *Bundo* não é gratuita, Iumna (1998: 175) diz que, comparada à poesia de nossos plantonistas da vanguarda, ao sublime de copa e cozinha, aos lobistas da metáfora e da pureza da língua, a poesia de *Bundo* não faz concessões e não está nem aí com a oficialidade.

A tese de que a vida se origina do barro, segundo a Bíblia, em que Adão, o primogênito da humanidade, tem origem da lama feita por Deus, fundamenta uma das teses poéticas em *Bundo*, aqui, barro também se refere a fezes, à merda. Outra alusão ao surgimento da vida, que é, também, científica, é de que o embrião humano surge do cóccix, da "cauda humana", é desse ponto que se origina a vida, segundo o poeta. "É ali que principia a formação do corpo, exatamente no ponto que corresponde à cauda ou rabo dos animais, e ao nosso cóccix" (MOTTA, 2000: 66). Essas teses encontram-se patentes neste poema:

CLARO, CLARO:
 É PELO TALO
 QUE COMEÇA
 O FRUTO
 A VIDA
 MEDRA
 DO RABO.

A vida "medra", surge do "rabo". O "talo" é a espinha dorsal, o cóccix. O verbo "medra", pela riqueza de sonoridade e eloquência semântica, sugere o substantivo "merda". A vida não só surge do dorso, como também dos glúteos, da bunda. É a merda, ou o barro de que foram feitos Adão e toda a humanidade.

Bundo trata de maneira séria – embora recorra a paródias bíblicas, e a citações de semelhante valor sobre a mitologia grega, como em *Retornai, desgraças*, em que se refere à caixa de Pandora como "a boceta de Pandora!" – questões como a forma com que as doutrinas religiosas cativam o homem e o impedem de encontrar-se com Deus, envoltos em alienações e falsas promessas. E aponta

uma estreita via de comunhão do ser humano com Deus: o próprio corpo-templo, pelo rabo. O cu é a essência, o âmago da palavra.

De qualquer modo, estou certo de que o erotismo anal, em certas circunstâncias, seria o ponto de um culto mágico e libertário. Não sendo o ânus um órgão sexual, nem sendo elemento anatômico diferenciado dos gêneros sexuais, pois todos têm cu, e pelas costas todos são iguais, para mim, o erotismo anal não pode ser considerado ato sexual, mas é indiscutivelmente um ato erótico, sendo além disso, e antes de tudo, um ato religioso, visto que o religare pode ser entendido como "ligar pela ré, por trás, pelas costas (Valdo Motta: 2000).

A referência aos montes gêmeos, as nádegas – que mantêm em seu interior o vale das delícias, dos prazeres que elevam o homem à divindade, o caminho do gozo sagrado que conduz à vida plena – pode ser observada em "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.

Aqui, o erotismo anal como enlace com o divino se explicita. A intimidade de Deus com o homem vai além da convencional, o espírito sagrado compartilha do erotismo no corpo do homem e, por isso, também se faz humano, se faz carne, matéria, se confunde com o homem porque este é templo e morada de Deus. Assim, o homem também se faz Deus. "Deus se confunde com o ânus, o cóccix, o sacro" (MOTTA, 2000: 70).

No poema "C é U", o Céu almejado e profetizado não está no alto, no infinito, no olhar para fora; mas, ao contrário, está no olhar para dentro, dentro de si, dentro da palavra. "C" e "U" formam "cu" e, nessa leitura, céu também é cu, ou seja, chega-se ao céu pelo orifício anal, onde o erotismo sagrado se concretiza, pelo

vil, pelo escatológico. Assim, o céu e a terra não ocupam lugares distintos, o Céu está na terra. E ambos são a mesma coisa; o abominável e o eleito, o profano e o sagrado, o céu e o inferno: "a saída é para dentro, [...] o corpo é a Terra e o Céu" (MOTTA, 2000: 75).

O bem e o mal não se contrapõem, como elementos duais em sua poesia, antes, eles integram o mesmo corpo. E, onde se espera o mal, pode-se, perfeitamente, surpreender-se com o bem, do nefando o sublime. Exu, como mais um elemento da negatividade afirmada em *Bundo*, também pode ter outra apropriação semântica, em vez da tradicional, encontrada na cultura afro, em que o associam à maleficência, atribuída ao demônio. Exu é visto não como um ente da divindade do mal, mas como um ser que representa a nebulosidade que dificulta para se chegar a algum lugar, como impedimento e, só através dele, pelos percalços, é que pode se chegar à Luz. Ou seja: "NO CU / DE EXU / A LUZ".

Para a poética mottaneana, todas as máscaras conseqüentes da vida em sociedade, todos os jargões apropriados pela humanidade, evidentes na língua e nas relações humanas, precisam ser desvelados, a fim de que, ao fim de todos os "faz de contas", o início de um novo venha como luz, como o recomeço de uma vida sem precedentes que impeçam os seres de assumirem suas próprias vontades, sua própria vida. E, chegando-se ao "fundo do poço", passando por todos os percalços, estará lá a saída, a luz, a verdade das coisas, o encontro de um fim que também é começo, por ser o início de uma outra realidade. Essa percepção aparece em sua poesia como a constante busca pelo sagrado, estabelecendo uma relação entre o ser humano e o ser divino, em que o corpo do homem não abriga apenas o templo de Deus, mas ele é, também, o templo, o enigma, o mistério, o corpo-templo.

O cume da homotextualidade¹⁵ em Waldo Motta aponta para a erotização desprovida de repressão, plena de um prazer sagrado. Uma das contribuições de sua poesia para a literatura, segundo Iumna, seria o fato de que Motta, assim

¹⁵ Denílson Lopes. *O Homem que Amava Rapazes e outros ensaios*. Brasília: Aeroplano, 2002.

como outros poetas, rompe com alguns conceitos e, entre outras coisas, atribui novos sentidos às coisas.

Eu me lembro sempre do que Antonio Candido diz da poesia de Vinicius de Moraes: ela criou um sentimento novo da praia que desfamiliarizou a relação das pessoas com o mar. Entre outras coisas, Valdo reinventou literariamente a importância dos dedos na relação homossexual, e por isso os dedos são sempre associados a espíritos brincalhões, entidades mágicas e divinas quase infantis. Essa é uma contribuição *gay* que a poesia dele foi capaz de valorizar liricamente, criando uma beleza nova (SIMON, 1998: 175).

Bundo se compromete com uma realização poética que acredita que a função maior da poesia é "a salvação do corpo e da alma", pois para o poeta capixaba (MOTTA, 2000: 64) "Espiritual é o reino da poesia e da imaginação e sensibilidade poética. Porque sem poesia nenhuma religião existe. Ninguém verá a beleza de Deus [...] se não tiver imaginação poética".

A poética em *Bundo e outros poemas* mostra uma relação entre linguagem e vida. "O projeto de vida e o projeto poético de Valdo Motta são uma coisa só" (GOMES, 1987: 99). *Bundo* reúne diversas linguagens em que a poética se posiciona de forma crítica à realidade. Sua poesia, assim como a de outros autores da nova geração, apresenta como desafio a descoberta do que há de novo. Além do que se apontou anteriormente, quando mencionado sobre a contribuição *gay* apontada pela professora Iumna, o que teria Waldo a dizer?

O que se tem percebido na atualidade, o que não dista, aliás, do que se pode perceber em outros momentos da literatura, é uma insistente busca pelo fazer poético de forma a torna-lo transgressor. Embora o que se tem visto, segundo a própria Iumna, é um "revisitar" a certas linguagens, ou "parodiar" certos autores, parecendo satisfazer-se com isso a poesia. Diante de uma diversidade bastante significativa da produção literária recente, tanto na prosa quanto na poesia, parece-nos que o que há de novo em Motta é a maneira como ele trata a linguagem, desde o campo morfológico, passando pelo sintático, até, e, principalmente, o semântico.



Capa de *Bravos companheiros e fantasmas* e página inicial do capítulo “Do cabo ao rabo (ou de lá pra cá): a *poiesis* de Waldo Motta”, de Ériton Bernardes Berçaco.

A DESBUNDADA POESIA ERÓTICO-MÍSTICA DE WALDO MOTTA¹

THE UNUSUAL EROTIC-MYSTICAL POETRY BY WALDO MOTTA

Erly Vieira Jr.*

Era 1994, eu tinha dezessete anos, havia acabado de entrar pra faculdade e começava a freqüentar o meio cultural capixaba. Naquele tempo, a Fafi era o “point intelectual” de Vitória e **Waldo Motta** ainda grafava seu nome como “Valdo Motta”, mas eu nunca tinha ouvido falar dele antes. Em algum daqueles happy hours culturais, bastante comuns nos saudosos anos 90, alguns poetas locais realizaram um recital no anfiteatro da Fafi, por ocasião do encerramento de uma oficina que o Chacal tinha realizado na cidade poucos dias antes. Um deles, baixinho, magrinho e com cara de poucos amigos, pegou

¹ VIEIRA JR., Erly. A desbundada poesia erótico-mística de Waldo Motta. *Overmundo*, Rio de Janeiro, p. 112-117, 2 nov. 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/a-desbundada-poesia-erotico-mistica-de-waldo-motta>>. Acesso em: 20 maio 2024. O texto foi republicado em VIEIRA JR., Erly. A desbundada poesia erótico-mística de Waldo Motta. *graciano*, Vitória, n. 5, p. 68-71, 2010. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2023/04/Graciano-n.-5.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2024.

* Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

o microfone, e se apresentou: *"Meu nome é Edi-valdo Motta. Edi, pra quem não sabe, em gíria gay, significa"...* e lá foi ele explicar pra platéia que edi era um singelo sinônimo para o impronunciável e familiar orifício anal.

Na mesa em que eu estava, todo mundo já alto por conta de horas de bebedeira, não teve um que não caiu na gargalhada. Aí ele começou: *"No cu/ de Exu/ a luz."* Risinhos por toda a platéia. "Pronto, a bicha endoidou!", foi o que eu pensei. Ainda mais depois que ele encarnou o pastor evangélico, para entoar um texto de nome "Encantamento": *"Ó Deus serpentecostal/ que habitai 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,/ aticai-me o vosso fogo,/ dai-me as graças do gozo/ das delícias que guardais/ no paraíso do corpo"*.

E aí o risinho do começo da apresentação foi se tornando cada vez mais amarelo. E todo mundo foi percebendo que o negócio ali era seríssimo. *"A poesia é a minha /sacrossanta escritura,/ cruzada evangélica/ que deflagro deste púlpito./ Só ela me salvará da guela do abismo./ Já não digo como ponte/ que me religue/ a algum distante céu,/ mas como pinguela mesmo,/ elo entre alheios eus"*, dizia um poema de nome "Religião". Pronto. Antes do recital terminar, eu já havia me tornado admirador incondicional do cara. Meses depois, matriculei-me numa de suas oficinas literárias. Foi uma das melhores coisas que fiz na vida. Das *Oficinas Poiesis*, ainda iriam surgir alguns dos nomes mais barulhentos da geração de poetas capixabas nos anos 90 e 00, mas isso já é outra história.

Até porque a história que quero contar aqui é a de Waldo Motta (nascido em 1959 na cidadezinha de Boa Esperança, situada no norte do Espírito Santo), cuja poesia situa-se no cruzamento entre o homoerotismo e uma leitura das Sagradas Escrituras, de uma maneira tão revolucionária e estarrecedora que proporcionou ao escritor muito mais barulho que qualquer poeta local fez no cenário nacional. E isso sem precisar de sair da ilha para poder ter algum reconhecimento nacional (condição que, infelizmente, ainda hoje é meio que regra para quem quer tentar uma carreira iniciada nas capitais fora do eixo hegemônico deste país).

E é Waldo que nos apresenta sua tão peculiar visão do cruzamento entre sagrado e erotismo na poesia, como podemos confirmar no prefácio de sua coletânea *Transpaixão*, publicada em 1999:

Mas a doutrina que prego não é invenção, é uma descoberta: acredito piamente que encontrei a palavra perdida, secreta, impronunciável, e que nada me impede de anunciá-la, e nem a ninguém, apesar de Borges e do Imperador Amarelo. (...) Fodam-se todos: o sagrado é o sacro, e o grande segredo é que em nosso rabo está o Santo dos santos, o Céu dos céus. Por conseguinte, a solução de todos os problemas. E o povo brasileiro, com seus 200 e tantos sinônimos de bunda, parece intuir esta verdade maior.

Isso já dá uma boa idéia do que o leitor pode esperar de cada um dos livros de Waldo. Ele afirma ser a sua poesia um “drama espiritual”, uma reflexão existencial, fruto de um processo de auto-conhecimento e maturidade. Essa trajetória se inicia em 1981, ainda no norte do Espírito Santo, com a publicação de quatro livros em tiragens independente, de poesia desbocada, recheada de gírias e episódios afrontosa e assumidamente gays, em franca consonância com o escracho da poesia marginal setentista — esses trabalhos seriam reunidos na coletânea *Eis o homem*, publicada pela FCAA/Ufes em 1987, numa espécie de balanço dessa primeira fase da carreira.

Poiezen, publicado pela Massao Ohno três anos depois, já aponta uma série de reflexões metapoéticas que, junto a *Waw* (palavra hebraica que significa ponte, travessia), marcariam uma transição para a epifania erótico-mística de *Bundo*, livro de 1995 que revelou Waldo (na época ainda grafado com “V”) no cenário nacional. A publicação de *Bundo e outros poemas* (reunindo os então inéditos *Waw* e *Bundo*), pela Editora da Unicamp, em 1996, logo atraiu os olhares de diversos figurões das letras brasileiras para a irreverência solene do poeta capixaba.

Isso é o que podemos comprovar neste depoimento Waldo, que transcrevo da gravação que fiz de sua recente participação numa mesa-redonda sobre poesia, realizada em Vitória, no Centro Cultural Up:

Sempre fui considerado um poeta indecente, obsceno. Isto porque eu sempre misturei baixo calão com alto calão. Palavras difíceis, eruditas com palavras sujas, enlameadas, gosmentas. E não só por esta mistura de registros, também pela temática. Eu sempre me assumi como homossexual, não é uma palavra da qual eu goste, mas não tenho outra. E sempre fui muito místico. Logo, nas minhas pesquisas, estudos, aquilo que para muita gente não tem nada a ver eu descobri que tem muito a ver. Sexualidade com religião. O mais chocante de tudo é que nas minhas pesquisas quanto mais eu procuro Deus, o sagrado, eu sempre acabo chegando aos 'países baixos', a uma geografia muito interessante do corpo humano. (...) Desde o início da história humana, existem tabus. E o que eu descobri nas minhas pesquisas e que reflete na minha poesia, é que a sexualidade é tanto a perdição quanto a salvação da humanidade.

Apesar de recusar o rótulo de “autor gay” que a então dominante tendência dos “estudos culturais” tentou lhe conceder na década de 90, Waldo foi tema de artigos, resenhas e textos diversos de Iumna Simon, João Silvério Trevisan, Célia Pedrosa, José Celso Martinez Corrêa e Ítalo Moriconi, entre outros. Sem contar que foi incluído pela Heloísa Buarque de Holanda na antologia *Esses poetas* (1998), que reunia a nata da geração 90 da poesia brasileira.

Waldo ainda participou de programas como o *Writer-in-residence*, da Universidade da Califórnia, em Berkeley, além da bolsa concedida pelo Departamento de Cultura de Munique, em 2001, que lhe permitiu concluir o poema anagramático *Recanto*, que se tornou sua mais recente publicação, em 2002.

E qual seria a receita para a poesia de Waldo? Para ele, a poesia tem que fazer jus à origem do termo (do grego *poiesis*) — descoberta, invenção, criação de realidades através do verbo: *"Mas também descoberta de realidades e mundos ignorados, outras Américas e terras prometidas"*, complementa, explicando que, para obter tais resultados, ele faz uso de recursos pouco usuais como interpretação de sonhos, numerologia, cabala, anagrama, estudos etimológicos de línguas como o hebraico, o yorubá e o tupi-guarani, além, é claro, dos textos sagrados oriundos de diversas tradições místico-religiosas. A isso, Waldo dá o nome de “método paraclético”, um método apocalíptico, escatológico, que

pretende discutir exatamente o “fim das coisas”. Afinal, poesia, para ele é também vaticínio, profecia, sendo o poeta, dessa forma, a “antena da raça” de que tanto falava Ezra Pound.

Além de Pound, Waldo também me faz lembrar um outro nome fundamental do século XX: Jean Genet. Não só pela proximidade com uma certa marginalidade, mas também por uma opção extremamente sincera por viver de literatura (e Waldo leva isso tão ao pé da letra, ao ponto de residir, até o final da década de 90, num minúsculo porão no centro de Vitória, rodeado de livros e escritos, exatamente o período em que sua literatura mais freqüentou os cadernos culturais dos principais jornais de circulação nacional). No prefácio de *Bundo*, Waldo escreve:

Minha poesia é uma síntese de meu projeto de vida, uma aventura em busca da Verdade, intuída como a ciência da restauração da condição divina (...). Não quero apenas escrever, mas também ser o que escrevo. Daí o entusiasmo e o tom solene, porque é algo sério; daí o caráter pregacional, mesmo que o meu discurso esteja ainda em construção.

É ainda nesse texto que ele afirma propor em *Bundo* o cruzamento entre o “amor que não diz seu nome” e o “nome impronunciável” ou “palavra secreta”, tão presente nos textos esotéricos e freqüentemente associada à poesia. Uma mistura explosiva, não? *“Eu quero ser lido, entendido, debatido, assimilado, apedrejado, amado, babado, beijado por todo mundo. Mas não posso negar que sou perverso, perversejador. Eu sou perigo, sou um grande problema. Porque sou muito radical em tudo que faço. Arte, poesia é uma questão para mim de vida e morte”*, afirma o escritor.

Para Waldo, a salvação não deixa de ser “uma senda erótica”, como comprovam versos como os do poema “As brincadeiras sérias”: *“Só pode amar quem moeu/ seu eu na amorosa mó,/ e desse pó renasceu”*. Convenhamos: afirmar isso, numa época em que boa parte da literatura brasileira tem tão pouco a dizer, já é mais do que suficiente para iniciar um grande debate, não acham?



Print da página eletrônica inicial da revista *Overmundo* com o artigo “A desbundada poesia erótico-mística de Waldo Motta”, de Eryl Vieira Jr. Abaixo, capa e páginas iniciais da revista *graciano* n. 5 (2010), em que o texto foi republicado.



TOPOGRAFIA DO RISCO: O EROTISMO LITERÁRIO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO¹

TOPOGRAPHY OF RISK: LITERARY EROTICISM IN CONTEMPORARY BRAZIL

Eliane Robert Moraes*

RESUMO: A literatura obscena produzida no último quarto de século no país mobiliza um repertório de fantasias próprio da sensibilidade urbana do Brasil contemporâneo. Trata-se de um imaginário marcado pelo embate entre as formas elevadas e os registros baixos da cultura nacional, em forte sintonia com os dilemas mais candentes da época. Praticada quase que exclusivamente por homossexuais e mulheres, essa escrita sugere uma erótica do limite, como se o risco de vida tivesse se tornado condição primordial do desejo. Este texto explora as afinidades entre as particularidades temáticas e formais de tal repertório.

PALAVRAS-CHAVE: Erotismo, Literatura Brasileira, Erótica Literária, Imaginário Sexual, Obscenidade.

ABSTRACT: The obscene literature produced in the country over the last quarter century has mobilized a repertoire of fantasies peculiar to the urban sensibility of contemporary Brazil. It consists of gamut of images whose defining characteristic is the clash between the elevated forms and lower rungs of national culture, finely attuned to the most pressing dilemmas of the day. Undertaken almost exclusively by homosexuals and women, this type of writing suggests an

¹ MORAES, Eliane Robert. Topografia do risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo. *cadernos pagu*, Campinas, n. 31, p. 399-418, jul.-dez. 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cpa/a/QpH6nwzGCBGK6FhC9Dxzjdf/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 20 maio 2024.

* Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP).

eroticism on the edge, as if putting one's life at risk had become the primordial condition of desire. This text will explore the affinities among the thematic and formal particularities of this repertoire.

KEYWORDS: Eroticism, Brazilian Literature, Literary Erotica, Sexual Image Repertoire, Obscenity.

Do alto²

Tal qual um pressentimento noturno, uma ameaça de morte se acerca do erotismo literário brasileiro às vésperas dos anos 1980. A sexualidade jovial e inconseqüente que modulava os textos da contracultura, sintonizada com o espírito libertário das décadas anteriores, se reveste então de uma inesperada gravidade que por vezes se abeira do trágico. Como que inaugurando essa tendência, dois expressivos livros de poesia, ambos publicados em 1979, associam de forma incisiva o desejo sexual a imaginários funestos, valendo-se de paisagens ostensivamente cosmopolitas, a sugerir um repertório de fantasias eróticas próprio da sensibilidade urbana que caracteriza o Brasil contemporâneo.

Coxas, de Roberto Piva, se inicia com o longo poema intitulado “Os escorpiões do sol”, que descreve, de maneira quase relatorial, uma cena erótica entre dois homens, passada no coração da metrópole paulistana. A dicção seca, sem rodeios, a rigor bem mais próxima da prosa do que da poesia, cria um intervalo entre fundo e forma que contribui para acentuar a estranheza do encontro:

Eram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no topo do Edifício Copan suas rajadas paulistanas onde Pólen & Luizinho foram fazer amor & tomar vinho. O adolescente vestia uma camiseta preta com o desenho no peito de um punho fechado socialista, calças Lee desbotadas & calçava tênis branco com listras azuis. Você é minha putinha, disse Pólen. Isso, gritou Luizinho, gosto de ser chamado de putinha, puto, viado, bichinha, viadinho ah acho que vou gozar todo o

² Recebido para publicação em novembro de 2007, aceito em fevereiro de 2008. Este texto, em versão reduzida e com algumas alterações, foi publicado originalmente em francês, sob o título *Topographie du risque: L'érotisme littéraire dans le Brésil contemporain* (2005).

esperma do Universo! Neste instante um helicóptero do City Bank aproximava-se pedindo pouso & os dois nem ligaram continuando com suas blasfêmias eróticas heróicas & assassinas. O guarda que estava no helicóptero então mirou & abriu fogo. Luizinho ficou morto lá no topo do Edifício Copan com uma bala no coração. Por onde é preciso começar? (Piva, 1979:7).

Se a saga erótica de Pólen, que o leitor acompanha até o final do volume, tem sua origem em uma cena a um só tempo lasciva e sinistra, é porque essa cena vem efetivamente configurar uma nova origem na paisagem sensível do período, demarcando “por onde é preciso começar” antes mesmo que tal questão seja colocada. Ou seja: diferentemente da década de 1970, quando tudo parecia passível de um recomeço e cada sujeito se sentia um demiurgo, os anos 1980 se iniciam com a fatalidade de que há um começo já dado, independente das vontades, das escolhas ou dos desejos de cada um. E, em matéria de erotismo, isso significa um voto de compromisso entre o sexo e o perigo.

Nesse mesmo diapasão, o livro *As mulheres gostam muito*, de Angela Melim, divisa uma cena fatal desde a primeira linha, enunciada com o auxílio enfático da caixa alta nas palavras iniciais: “SOBRE O SUICÍDIO. PRECISO TOMAR UMA DECISÃO entre pedra e vidro, estilhaça ou espatifa, porque todas as palavras não cabem num livro”. Em contraste com o título sensual e meloso, os versos que se seguem a esse categórico ponto de partida só propõem novos matizes para um desejo de morte que em nada parece se distinguir do desejo sexual. Também nesse caso, o erotismo aterrador se associa em definitivo ao cenário urbano:

Nu coração
de Copacabana
desejo você como desejo
pular
do décimo primeiro
um vidrinho colorido
espatifa
quando cai: brilhante vermelho automóvel
mi aperta na mão
esmigalha
desejo/como/você
morrer
(Melim, 1979:1)

Não são poucos os pontos de contato entre os dois livros, a começar pela data da publicação e pelo fato de que eles marcam uma mudança sutil, mas importante, nas vozes desses autores, justamente por introduzir um tom mais grave às suas obras, ambas vinculadas à chamada “poesia marginal”. Deve-se destacar ainda a afinidade entre os imaginários em questão, sobretudo na convergência entre sexualidade e perigo, o que por certo alinha ambos os poemas a uma fecunda tradição do erotismo literário ocidental. Mais que tudo, porém, o que chama a atenção nesses versos é uma certa intensidade a sugerir uma erótica do limite, como se o risco de vida tivesse se tornado a condição primordial do desejo.

Nesse sentido, é digno de nota que os dois poetas tomem como cenário o alto de um prédio, seja num caso a cobertura do Edifício Copan – emblema da arquitetura moderna brasileira, cravado bem no centro nervoso de São Paulo –, seja no outro o décimo primeiro andar de um imóvel qualquer da povoada praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. Tópica recorrente das artes ocidentais, a visão do alto supõe deslocamentos decisivos nas escalas e nos valores: por isso mesmo, os lugares elevados tendem a desviar os sujeitos de suas posições habituais, precipitando-os a saltos vertiginosos que, não raro, se revelam mortais.

Ver a cidade de cima supõe um distanciamento do caos urbano que permite desvelar a multidão soturna, apinhada, correndo atrás dos meios de sobrevivência tal qual um formigueiro. Os versos de Angela Melim evocam mais de uma vez a “multidãozinha curiosa e sofredora”, que interrompe o passo maquinal e rápido ao deparar com o corpo de uma jovem suicida estatelado na calçada, traduzindo a perplexidade em comentários banais: “só vendo a queda!”. Entre a inconsciência dos vivos e o mistério da morta, nenhum contato possível. Assim também, o poema de Roberto Piva contrapõe a lógica implacável do poder financeiro, próprio da metrópole, à ousadia juvenil do par homossexual que, em plena tarde de verão, sobe ao topo de um edifício para “fazer amor & tomar vinho”.

Seja na versão impiedosa de *As mulheres gostam muito*, seja na versão hedonista de *Coxas*, o deslocamento que se produz nesses patamares elevados vem denunciar a miséria da superfície, onde a vida se restringe ao automatismo de corpos dóceis e desertizados. Uma tal denúncia por certo implica riscos. Sendo locais por excelência dos medos e das vertigens, os pontos altos tendem a incitar os visitantes a experiências arrojadas, o que pode resultar em subversões de toda ordem, de simples “blasfêmias eróticas & assassinas” a um inesperado “desejo de pular do décimo primeiro”. Daí que os castigos – no mais das vezes corporais – sejam igualmente implacáveis: “Precisava ver; na beira da praia, cortaram as pernas do carangueirão para ele não fugir; o esforço do tronco se contorcendo” (Melim, 1979:77). Daí que as execuções sejam invariavelmente sumárias: “O guarda que estava no helicóptero então mirou e abriu fogo” (Piva, 1979:7).

Ora, esse perigo de morte, que se impõe como condição do desejo, consolida-se como uma linha de força da produção erótica brasileira no decorrer da década de 1980, sobretudo quando a Aids deixa de ser uma ameaça e começa a se tornar realidade. Assim, o que antes se apresentava apenas como um pressentimento, enigmático e difuso, vai rapidamente transformar se em um diagnóstico categórico. Em possível sintonia com essa fatalidade, um outro poema de Piva, este publicado já em 1981, atesta uma significativa mudança no cenário erótico da metrópole:

a cidade com sol vista do alto de um terraço.
 luz sombra cor & estranhas vertigens
 cabeças decepadas
 últimos centauros trotando nos parques
 últimos amores nas tocas antes da noite
 (Piva, 1981:XV).

Do alto do edifício, o que se divisa já não é mais o embate polarizado entre a ordem truculenta do capital e a volúpia subversiva dos amantes, mas sim uma espécie de devastação da própria paisagem, que, aliás, coincide com o

acanhamento da literatura erótica nos anos 1980. Em comparação com o livro de 1979, percebe-se aí um franco decréscimo de energia e de libido, a esboçar os contornos de uma cidade desolada: mesmo sob o sol, ela é decididamente melancólica, quase deserta, habitada pelos últimos centauros e amores que restam ao lado de estranhas cabeças decepadas, a anunciar a chegada da noite.

Notável afinidade entre essa imagem e o livro *Triângulo das águas* que Caio Fernando Abreu publica em 1983, a começar pela capa da primeira edição. Trata-se da foto aérea de uma metrópole, na qual se distinguem apenas os topos dos arranha céus, capturados num fim de tarde que se delinea no horizonte, carregado de nuvens negras e pesadas, indicando o prenúncio de um temporal noturno. Por certo, tal cena é bem mais dramática que a anterior, tanto por radicalizar a perspectiva do alto – uma vista aérea ao invés do terraço de um edifício –, quanto por carregar a paisagem com uma gravidade que o poema de Piva mal chega a sugerir. Não por acaso, esse é o primeiro texto de ficção brasileira em que a Aids aparece claramente como tema³.

Com efeito, conforme a epidemia cresce, mais e mais se nota seu impacto nas letras do país⁴. Numa relação inversamente proporcional, contudo, o erotismo literário entra em claro declínio, perdendo espaço entre as publicações do período. Pode-se contar nos dedos os livros do gênero editados no decorrer da década, configurando exceções que só fazem confirmar essa ausência⁵. Enfim,

³ A capa é assinada por Victor Burton e a fotografia é de autoria de Jacqueline Cantore. Vale lembrar que o ano de 1983 marca uma tomada de consciência coletiva sobre a presença da Aids no país, sobretudo devido à publicação de duas notícias na imprensa: a morte do soropositivo Markito, um dos maiores nomes da alta costura brasileira, e a revelação de que o diretor de cinema Glauber Rocha, misteriosamente falecido em 1981, teria sido uma das primeiras vítimas da doença no Brasil.

⁴ Os primeiros dados nacionais sobre o crescimento da epidemia começam a aparecer em 1985 e são alarmantes: a cada dia registra-se um novo caso, com um saldo de quatro mortes por semana, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, e o Brasil passa a ser considerado então o quarto país do mundo em número de infectados.

⁵ Registrem-se, entre outras, algumas iniciativas coletivas no período, como os livros *Muito prazer - Contos eróticos femininos*, organizado por Márcia Denser (1982), *Um prazer imenso – Contos eróticos masculinos*, organizado por Jeferson de Andrade (1986) e *Antologias, arte pornô*, organizado por Eduardo Kak e Cairo Assis Trindade (1984). Contudo, o próprio fato de serem

se a temática sexual continua a aparecer aqui e acolá na ficção brasileira, quase sempre mais sugerida do que afirmada, aquela sexualização enfática do mundo e da experiência humana que constitui o cerne da literatura erótica raramente encontra vias de expressão. A imaginação pornográfica se retrai diante da dor.

II - Do baixo

Será preciso esperar a virada da década, portanto, para que esse panorama assumira novos contornos. Quando isso acontece, tanto o público leitor quanto a crítica são tomados de surpresa: mal se iniciam os anos 1990 e a temática do erotismo reaparece na literatura com inesperado e renovado vigor.

Não é possível apontar uma só razão para essa reviravolta, sem dúvida resultante de uma complexa série de acontecimentos. Vale arriscar algumas hipóteses. De um lado, assiste-se a uma certa "normalização" da Aids, decorrente de significativas mudanças no quadro geral da doença, a começar pela reversão das cifras epidêmicas. De outro, talvez se possa apontar aí uma resistência do imaginário que, saturado com o horizonte sombrio ao qual a sexualidade parecia condenada, responde à morbidez da cena histórica com os mais variados expedientes da imaginação, numa formidável afirmação do potencial ilimitado da fabulação erótica.

Dessa forma, em franca oposição a uma tendência realista e naturalista que ainda predomina na literatura brasileira no final do século XX, a produção obscena da última década faz uma aposta radical na fantasia, seja ela fescenina, alucinatória, mística ou grotesca. Uma vez desfeito o pacto com a morte, a ênfase trágica cede lugar a uma pluralidade de vozes que descobrem outras vias de dizer o sexo. Assim também, a metrópole deixa de ser um cenário ostensivo para figurar

obras coletivas é significativo, já que pode sugerir a carência de novas produções individuais no gênero, sem contar algumas poucas exceções.

de modo menos evidente, fazendo se presente mais por meio dos seus fantasmas do que de sua arquitetura. Por fim, a perspectiva elevada, que traduzia a gravidade da paisagem, perde espaço em função de um olhar mais disperso, cuja atenção se fixa ora no corriqueiro, no popular, ora no bizarro e no excêntrico. O erotismo literário se vale então de um dos seus expedientes mais férteis: o rebaixamento.

Tome-se, por exemplo, a vigorosa obra de Glauco Mattoso que, iniciada nos anos de ouro da contracultura, conhece seu momento mais produtivo na atualidade. Marcados pelo tom irreverente e licencioso característico do autor, já os primeiros trabalhos colocavam em cena uma série de obsessões sexuais que lhe serviam de ponto de partida, fosse para realizar uma crítica social mordaz e ferina, fosse para zombar das mais altas aspirações da literatura:

ó merda com teu mar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra fecunda onde germina
minha independência minha indisciplina
(Mattoso, 2001).

A partir de 1990, uma contingência pessoal vai repercutir com intensidade na sua literatura: tendo ficado completamente cego, o poeta passa a adotar quase que exclusivamente as formas fixas, em particular a do soneto, cuja regularidade facilita a memorização dos versos⁶. Essa restrição, ao invés de limitar sua produção, resulta em forte compulsão criativa. Da mesma forma, ao invés de originar uma poética de tons dramáticos, ela acentua ainda mais a vitalidade das fantasias escatológicas, do humor negro e das críticas corrosivas que evocam tanto as cantigas de escárnio e maldizer do trovadorismo português quanto o veio satírico e fescenino de um Bocage ou de um Gregório de Matos.

⁶ O poeta, cujo verdadeiro nome é José Ferreira da Silva, ficou cego devido a um glaucoma, doença que lhe inspirou o pseudônimo de Glauco Mattoso.

Ou seja, se a lírica licenciosa de Mattoso ganha uma nova desenvoltura após a cegueira, isso se deve tanto à sua produção compulsiva quanto à sua extraordinária capacidade de atualizar temas obsessivos, abordados em inusitadas combinatórias e à luz de um incontestável rigor formal. Seus versos, em exatos decassílabos, giram com frequência em torno da podolatria homoerótica, como neste “Perversivo”, publicado em 2000:

Um pênis, uma xota e está completo
o coito, se é político e correto.

Nem tudo, todavia, no tesão
Se rege por ciência ou protocolo
Trepada não é só penetração.
Uns gozam quando cheiram um sovaco
Pentelho na saliva é estimulante
E mesmo bananeiras há quem plante
se o clima entre dois corpos está fraco.

Em mim, fica debaixo do pisão,
Na sola onde esta imunda língua esfolo,
a fonte da mais louca excitação.

Um tênis, uma bota e pouco afeto:
Assim é meu orgasmo predileto
(Mattoso, 2004:130).

Uma tal veneração dos pés, onipresente na poesia do autor, amplia o gesto de rebaixamento, uma vez que se volta em definitivo às partes inferiores do corpo humano. Ou seja: como se não bastasse ao poeta colocar sua verve eloquente à serviço do baixo corporal como um todo, a exaltação fetichista dos pés insiste em celebrar aí o que efetivamente há de mais rasteiro. “Na sola onde esta imunda língua esfolo” – verso notável, que dá as dimensões dessa celebração, evidenciando sua rica ambigüidade, já que remete tanto aos procedimentos da linguagem poética quanto à prática sexual que o órgão da língua enseja.

Ora, à “eloqüência rebaixada” de Glauco Mattoso poderíamos opor o “coloquialismo elevado” de Valdo Motta⁷, não houvesse uma certa equivalência de fundo entre essas expressões. Por certo, um confronto entre os dois autores tenderia a revelar mais proximidades do que distâncias, pois ambos praticam uma poética de forte inspiração homoiótica que opera com múltiplas inversões e deslocamentos de sentido. Se no primeiro é a forma nobre que se dobra por completo à escatologia, no segundo são as partes baixas que ganham nobreza, ascendendo ao mais elevado dos planos: “NO CU/ DE EXU/ A LUZ” (Motta, 1996:69).

A inversão da simbologia mística, tal como propõe o autor de *Bundo* (1996), sugere uma inusitada identificação entre o ânus e Deus – ou seus correlatos, como Exu e outras divindades das religiões afro-brasileiras –, supondo uma erótica de veio espiritual cuja maior particularidade está em sacralizar a experiência carnal da homossexualidade. De fato, a poesia a um só tempo apocalíptica e pornográfica de Motta não hesita em se apropriar da Bíblia e de outros textos sagrados para corroborar sua doutrina da gnose anal:

Ó guardião
 da estreita via
 oculta em roupas
 e interditos
 premia a audácia
 dos destemidos
 que enrabamos
 e nos enrabam
 dá-nos a todos
 as tuas graças
 (Motta, 1996:36).

Esboça-se aí uma “dialética da transcendência que rebaixa o elevado e eleva o baixo, tornando esse dualismo agressivamente obsceno”, tal como propõe Iumna M. Simon ao aproximar a cosmovisão do poeta ao “baixo materialismo” de

⁷ A expressão “coloquialismo elevado” e outras proposições sobre a poesia do autor aqui expressas me foram sugeridas por Iumna Maria Simon em “Revelação e Desencanto – Os dois livros de Valdo Motta” (1999).

Georges Bataille. Desse modo, completa a crítica, a poesia do autor presume um mundo onde tudo se inverte: “a mulher é um homem ao avesso, o homem é uma mulher ao avesso, morrer é viver em pé, viver é virar de ponta cabeça” (Simon, 1999:89).

Valendo-se dessas reviravoltas, o poeta termina por criar uma epifania às avessas, que jamais cede às abstrações elevadas. Ao contrário, sua doutrina não só se concentra no baixo, fazendo da região anal o epicentro de todos os fenômenos sagrados, como insiste em rebaixar precisamente aquilo que é mais elevado. Não surpreende, portanto, que um de seus poemas mais incisivos sintetize essa doutrina ao formular uma questão tão breve quanto desconcertante: “Deus viado?” (Motta, 1996:48).

III - De um lugar outro

Se a produção erótica das últimas décadas, em suas principais linhas de força, aponta sem cessar para um confronto de polaridades que vem perturbar a hierarquia dos valores, a expressão mais acabada dessa tendência encontra-se na obra obscena de Hilda Hilst, que instaura a fusão do alto e do baixo no corpo da própria linguagem. Depois de cultivar durante muito tempo uma lírica amorosa, que explorava o veio do erotismo místico, logo no início dos anos 1990, a autora lança quatro livros de tom puramente lascivo, que constituem a grande novidade do erotismo literário brasileiro do último quarto de século.

“É metafísica ou putaria das grossas?” (Hilst, 1990:76) – a questão do personagem de *Contos D'Escárnio – Textos Grotescos* excede o contexto em que é formulada para oferecer uma chave de leitura desses livros inclassificáveis, que somam à desordem narrativa uma total anarquia de referências. Não se trata, pois, de responder a pergunta, mas antes de atentar para a ostensiva aproximação que ela realiza ao confrontar um termo filosófico com uma

expressão das mais chulas. Aproximação que perpassa o conjunto da obra licenciosa da autora, com particular rigor nesta narrativa que insiste em colocar a alta cultura à prova da mais deslavada pornografia.

Crasso, o narrador, é um sexagenário que resolve escrever seu primeiro livro, motivado pela baixa qualidade dos textos que lê: “ao longo de minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu”. Ao narrar suas memórias sexuais, ele concentra a atenção em Clódia, parceira de extravagantes jogos eróticos, que é uma artista plástica obcecada pela imagem dos órgãos sexuais. Por fim, a esses dois personagens debochados vem se acrescentar a figura melancólica de Hans Haeckel, um “escritor sério” para quem a literatura era “paixão, verdade e conhecimento”, que se mata com um tiro na cabeça.

Se é que se pode falar em enredo, o livro conta as peripécias de Crasso à procura de inéditos de H. H., o que rapidamente se transforma em pretexto para sua descoberta do erotismo, evocando as convenções do romance de formação. Assim, ao longo de sua peregrinação, conforme vai encontrando os estranhos manuscritos do escritor morto, o personagem também fica conhecendo toda a sorte de aventuras lúbricas – ou de “bandalheiras”, como prefere Hilda Hilst. Para além da experiência carnal, tais descobertas lhe exigem, como estreade na literatura, a busca de uma via expressiva.

O problema enfrentado pelo personagem é, portanto, o mesmo que se coloca para a autora, ela também uma sexagenária estreando na ficção obscena no início dos anos 1990. Na verdade, ambos se vêem diante do desafio de criar uma escrita que dê conta do sexo em suas diversas dimensões, o que remete a uma tópica de fundo da literatura licenciosa: como fixar em palavras o momento fugidio do erotismo? Ou, dito de outra forma: como associar a atividade sexual ao exercício do conhecimento?

Para tal desafio, os *Contos D'Escárnio – Textos Grotescos* propõem uma resposta singular. Valendo-se do espírito satírico da tradição medieval portuguesa, o livro lança mão de uma fabulosa quantidade de gêneros literários sem se fixar em qualquer um deles, dando livre curso a uma paródia vertiginosa. À proliferação de referências ao cânone acrescentam-se as mais diversas formas discursivas como diálogos, poemas, textos dramáticos, fluxos de consciência, receitas, comentários, fábulas, piadas e fragmentos de toda ordem – tudo isso expresso em uma mistura babélica de línguas que só faz desnortear o leitor.

Como observa Alcir Pécora (2002:6), essa opção pela desordem narrativa “pode ser interpretada como uma resposta irônica à literatura de mercado”. Ao realizar um inventário da mercadoria literária mais estereotipada, o narrador coloca em questão o lixo cultural produzido no país, criticando a supremacia do *best seller*. Mas sua visada, conclui o crítico, não se reduz a isso: o personagem vai além e faz da hegemonia da indústria cultural a condição de sua própria literatura, criando uma pornografia descontrolada, que excede as normas do mercado.

Levada ao extremo, tal estratégia vem colocar em xeque os códigos do sistema literário vigente, transtornando a ordem dos discursos a partir da qual se organiza a própria cultura nacional. Ou seja: ao retirar os temas imorais do gueto onde se confinam os gêneros inferiores, associando-os às expressões legitimadas como superiores, Hilda Hilst subverte a hierarquia dos saberes, perturbando a zona de tolerância que o país reserva às fabulações sobre o sexo. Daí o sentido escandaloso da questão formulada pelo narrador, que acaba expondo um ponto de contato entre a elevação da filosofia e a baixeza da língua chula, ao aproximar a metafísica da “putaria das grossas”.

Leia-se, a título de exemplo, o breve poema que interrompe o fluxo de consciência do narrador, a reiterar um mote obsceno que não dispensa referências filosóficas:

Otávia tinha pêlos de mel.
A primeira vez que me beijou a caceta
Entendi que jamais seria anacoreta
Não me beijou com a boca
Me beijou com a boceta
(Pécora, 2002:11).

Semelhante expediente pode-se reconhecer nos insolentes “Hiatos de Crasso no relato”, versos que fazem parte das evocações carnais do personagem, cujo teor pornográfico destoa do tom elevado e do vocabulário científico, ambos empregados de forma ostensiva de modo a produzir um forte estranhamento:

Posso dobrar joelhos e catar pentelhos?
Posso ver o caralho do emir
E a “boceta do mulo”
(atenção: é uma planta da família das esterculiáceas)
Que acaba de nascer no jardim do grão vizir?
Devo comprimir junto ao meu palato
O teu régio talo? Ou oscular tua genitália
Dulçorosa Vestália?
(Pécora, 2002:33).

Uma tal promiscuidade entre o alto e o baixo termina por promover as associações mais bizarras e imprevistas, revelando relações entre corpo e espírito que nossa sociedade, por tradição, tenta esconder⁸. São justamente esses elos, entre pólos a princípio excludentes, que o deboche escrachado da escritora explora de forma obstinada e ostensiva, oferecendo uma chave importante para a compreensão não só da particularidade de seus livros pornográficos, mas também da fatia mais expressiva do erotismo literário produzido no Brasil nas últimas décadas.

IV – De lugar nenhum

Não deixa de ser significativo que, no período em questão, esse gênero de escrita seja praticado quase que exclusivamente por homossexuais e por mulheres,

⁸ Desenvolvi o tema em “A prosa degenerada” (*Folha de S. Paulo*, 10/03/03).

delineando um imaginário que não se conforma aos padrões tradicionais da sexualidade, ainda bastante hegemônicos no país. Por certo, seria cômodo falar em literatura “gay” ou “feminina”, não fosse o fato de que os escritores em pauta – pelo menos os aqui citados – parecem alheios a qualquer tipo de afirmação de diferenças coletivas, alguns deles chegando até a zombar de reivindicações dessa ordem, como fazem Glauco Mattoso e Hilda Hilst.

Tudo leva a crer, portanto, que essa literatura aposta sobretudo na singularidade das fantasias que se desenvolvem à margem dos modelos tradicionais, mas sem se render aos apelos das identidades de grupo. Tudo leva a crer, enfim, que esses autores se empenham em reiterar um certo poder de desvio do erotismo.

Tarefa arriscada, sem dúvida, já que essa ambição transgressiva se manifesta num momento em que a prática da transgressão parece ter sido completamente normalizada pelo mercado⁹. Com efeito, a proliferação de imagens sexuais que a indústria cultural vem colocando em circulação no Brasil no decorrer das duas últimas décadas, condenando o erotismo à plena visibilidade, trabalha no sentido de neutralizar a vocação subversiva da sexualidade que, poucos anos antes, havia sido uma bandeira da contracultura. Banalizada ao extremo pela cultura de massa, a temática erótica tornou-se objeto de suspeita por parte dos circuitos literários mais cultos, atraindo apenas alguns escritores pouco assimilados pelo sistema cultural do país.

De fato, a imaginação sexual raramente tem presença naquele conjunto de obras contemporâneas do *mainstream* das letras brasileiras que, de forma geral, parecem preferir as convenções aos riscos. Ora, não é difícil associar essa evidência ao intenso processo de retraditionalização dessa mesma literatura a partir da década de 1980, que diversos críticos interpretam como uma tendência

⁹ Convém lembrar que é justamente na passagem dos anos 1970 para 1980 que a indústria pornográfica brasileira vive um crescimento inusitado, e se estende de forma expressiva ao segmento editorial. Ver, nesse sentido, Mira (2001:100-120) e Winckler (1983:105-107).

de viés conservador, seja ele formal, ideológico ou até mesmo moral¹⁰. Nesse sentido, é digno de nota que um desses comentaristas chegue a assinalar a “predominância do homem branco de classe média, heterossexual e europeizado” no panorama do conto brasileiro dos anos 1990, reiterando a revalorização de padrões tradicionais (Oliveira, 2001:12).

É precisamente esse quadro que as obras, a um só tempo discretas e escandalosas, de escritores tão distintos como Roberto Piva, Glauco Mattoso, Valdo Motta e Hilda Hilst vêm transtornar com sua recusa das normas correntes – sejam da maioria ou das minorias, sejam do mercado ou do sistema literário – na tentativa de devolver ao sexo sua potência primitiva de subversão. Tarefa arriscada, vale repetir, já que esses autores não podem reivindicar a posição marginal que garantia, para a geração da contracultura, um lugar à parte do establishment. Ao contrário, o potencial subversivo que lhes cabe na paisagem sensível da atualidade depende justamente de um contato promíscuo com o que está ao redor para, então, criar linhas de fuga que operem como vetores de crítica e resistência a esse mesmo redor.

Talvez esse lugar outro – não mais o alto, nem o baixo – seja uma via produtiva para se repensar as intrincadas relações entre estética, moral e erotismo que, no Brasil contemporâneo, parecem oscilar entre o viés repressivo da liberação sexual promovida pelo mercado e o moralismo dissimulado de boa parcela da elite bem pensante. Entre esses pólos da cultura nacional existem, por certo, relações mais tensas e complexas do que normalmente se costuma admitir – o que mereceria

¹⁰ O tema é amplo e complexo, excedendo as ambições deste artigo. Vale registrar, a título de indicação, que não são poucos os críticos que notam um forte veio conservador na produção literária do período, a começar por Heloísa Buarque de Hollanda (1986:3), que credits essa revalorização dos padrões convencionais ao crescente desprestígio do projeto alternativo dos anos 70. Assim também, Iumna M. Simon (1999a:70-77; 1999b:36) interpreta o “tradicionalismo afetado e superficial em voga desde a década de 1980” como conformismo mercadológico, enquanto Flora Sussekind aponta, em diversos modelos narrativos da ficção brasileira contemporânea, “mecanismos de estabilização conservadora semelhantes aos que têm justificado a globalização autoritária e o continuísmo governamental na história latino-americana recente” (*Folha de S. Paulo*, 23/07/2000:11).

uma exploração atenta, sobretudo agora que autores mais institucionalizados e escritores da cultura de massa começam a redescobrir o veio do erotismo, indicando uma outra virada nesse cenário.

Virada recente, inaugurada em 1999 por João Ubaldo Ribeiro que estreou no gênero com *A casa dos budas ditosos*, seguido de Rubem Fonseca, cujo *Diário de um fescenino* foi publicado em 2003, ano que também marcou a primeira incursão de Paulo Coelho no tema, com *Onze Minutos*. Some-se a esses títulos o surpreendente número de obras tangenciando o sexo que vem sendo editadas atualmente no país, incluindo traduções, quadrinhos e outros quetais¹¹. A lista não se limita a esses poucos exemplos e, dada sua diversidade, é prudente tratá-la como um fenômeno sensível e mercadológico que ainda carece de avaliação mais rigorosa. De momento, cumpre lembrar que, uma vez aplacadas as oposições rígidas entre o alto e o baixo, abre-se um espaço em branco, uma vacância, que se oferece sempre como convite a novas criações. Ao que tudo indica, a medianidade vem se esforçando ao máximo para ocupar esse vazio.

Referências:

ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

ANDRADE, Jéferson. (org.) *Um prazer imenso – Contos eróticos masculinos*. Rio de Janeiro, Record, 1986.

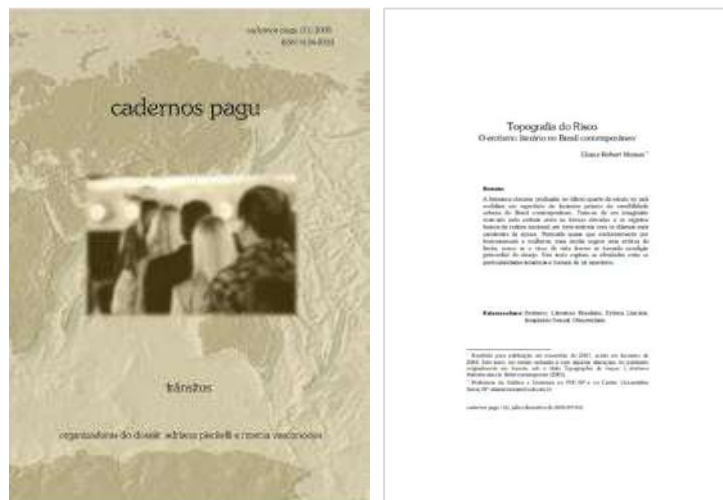
DENSER, Márcia. (org.) *Muito prazer - Contos eróticos femininos*. Rio de Janeiro, Record, 1982.

HILST, Hilda. *Contos de Escárnio: textos grotescos*. São Paulo, Siciliano, 1990.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. Apresentação. *Revista do Brasil – Literatura anos 1980*, ano 2, nº 5, Rio de Janeiro, 1986.

¹¹ Para ficar apenas em alguns exemplos da produção nacional dos últimos anos, vale citar coletâneas como *Intimidades ou O sexo depois do Viagra* (uma organizada por Luiza Coelho e a outra por Silvia Campolim), além de títulos como *Tesão e Prazer* (Luiz Alberto Mendes) ou *Catecismo de devoções, intimidades & pornografias* (Xico Sá), sem esquecer o livro de Bruna Surfistinha que se tornou um fenômeno comercial.

- KAK, Eduardo e TRINDADE, Cairo Assis. (orgs.) *Antologia, arte pornô*. Rio de Janeiro, Codecri, 1984.
- MATTOSO, Glauco. *Poesia Digesta (1974-2004)*. São Paulo, Landy, 2004.
- _____. *Jornal do Brasil [1977-1981]*. São Paulo, Edição do Autor, 2001.
- MELIM, Ângela. *As mulheres gostam muito*. Rio de Janeiro, Editora Noa Noa, 1979.
- MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas*. São Paulo, Olho D'Água/Fapesp, 2001.
- MORAES, Eliane Robert. A Cintilação da Noite. In: PIVA, Roberto. *Mala na Mão & Asas Pretas*. Volume 2. São Paulo, Editora Globo, 2006.
- _____. Topographie du risque: L'érotisme littéraire dans le Brésil contemporain. *Europe: Revue littéraire mensuelle – Litterature du Brésil*, nº 919/920, Paris, novembro/dezembro, 2005.
- _____. A prosa degenerada. *Jornal de Resenhas*, São Paulo, Discurso Editorial/USP/UNESP/UFMG/Folha de S. Paulo, 10/03/03.
- _____. Da medida estilizada. *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*, nº 8, São Paulo, Instituto Moreira Salles, outubro de 1999.
- MOTTA, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Campinas-SP, Editora da Unicamp, 1996.
- OLIVEIRA, Nelson. Contistas do fim do mundo, apresentação à coletânea de contos Geração 1990 – Manuscritos de computador. São Paulo, Boitempo, 2001.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Contos de Escárnio: textos grotescos*. São Paulo, Globo, 2002.
- PIVA, Roberto. *Poemas com brócoli*. São Paulo, Massao Ohno/Rosiwtha Kempf, 1981.
- _____. *Coxas*. São Paulo, Feira de Poesia, 1979.
- SIMON, Iumna Maria. Revelação e Desencanto – Os dois livros de Valdo Motta. *Revista Praga*, nº 7, São Paulo, Hucitec, 1999a.
- _____. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Revista Novos Estudos*, nº 55, São Paulo, Cebrap, novembro de 1999b.
- SUSSEKIND, Flora. Escalas & Ventriloquos. *Folha de S. Paulo*, "Caderno Mais!", 23/07/2000.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso – A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- WINCKLER, Carlos Roberto. *Pornografia e sexualidade no Brasil*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.



Capa de *Cadernos Pagu* e página inicial do artigo "Topografia do risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo", de Eliane Robert Moraes. Abaixo, capa da revista *Europe: Revue littéraire mensuelle – Litterature du Brésil*, em que artigo foi publicado no original em francês, em 2005.



POESIA MÍSTICA NO BRASIL: O LEGADO DE WALDO MOTTA¹

MYSTICAL POETRY IN BRAZIL: THE LEGACY OF WALDO MOTTA

Fernando Gasparini*

“**N**o meio do caminho tinha uma pedra” (Drummond). A pedra filosófica, a pedra teosófica, a pedra da igreja apostólica, a pedra de toque, a pedra onde repousou a cabeça de Jacó. Eis aí uma metáfora que percorre milenarmente o universo religioso / místico e cujo significado se revela – simples e claro – no verso místico de Waldo Motta: “No meio do caminho, eis a pedra”.

Waldo lançou recentemente a segunda edição, revista e ampliada, de *Transpaixão* (edições Kabungo), livro recomendado para o vestibular 2009 da Universidade Federal do Espírito Santo.

Penso que a questão da verdade, esta última das coisas, aquilo que abriria enfim

¹ GASPARINI, Fernando. Poesia mística no Brasil: o legado de Waldo Motta. *Overmundo*, Rio de Janeiro, p. 210-213, 14 abr. 2009. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/poesia-mistica-no-brasil-o-legado-de-waldo-motta>>. Acesso em: 22 maio 2024.

* Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

o “pequeno embrulho” do Drummond, foi por demais perseguida pela filosofia nos últimos séculos, tendo como grave certeza a de que os mecanismos da razão humana seriam o principal farol / instrumento dessa busca.

E como tais “verdades” soassem um tanto quanto duvidosas, costurou-se / construiu-se uma personalidade intelectual necessariamente cética e, por conseguinte, distanciada, principalmente no que se refere ao campo do religioso / místico, pois este descreve a verdade como a Verdade; e o campo místico, em particular, a considera como a própria transformação do corpo em divindade. Como se eu dissesse a mim mesmo: “Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida”, “Conheci a Verdade e a Verdade me libertou”.

Para ficar em um exemplo, apenas, de ceticismo, citemos o catedrático de Oxford, Max Müller, século XIX: “a mitologia é uma aberração mental primitiva, uma enfermidade da linguagem”. Em outras palavras, as palavras de Cristo, o que está encerrado nos Vedas, no Tao, na Torah e tantos outros textos basilares de nossas civilizações não passariam de “aberrações” e “enfermidades”, ou, no máximo, vistos por uma lupa crítica e distanciada.

De forma que a geração de Drummond, um pouco antes e um pouco depois, viu conceber e legitimar uma poesia prosaica, como bem apontado por Orlando Lopes, desprovida de uma cosmovisão mística deliberadamente assumida, como a de Waldo Motta, o que o insere numa corrente milenar de poetas místicos que atravessaram todos os tempos e civilizações.

Em termos de filiação poética, ou corrente poética, a poesia de Waldo está inserida numa linha de leitura / hermenêutica diretamente ligada a dos vates e santos. Nessa lista, inclui-se desde Moisés, Isaías, Ezequiel, e outros tantos profetas / poetas da tradição hebraica, além de São João da Cruz, o pai da poesia espanhola, Santa Teresa D’Ávila, Ângelus Silesius, Kobayashi, Tagore, Rumi, e muitos outros.

Existe uma proximidade geográfica / temporal / literária / poética da poesia de Waldo Motta com a de Drummond, eles estão próximos, é claro, e muitas metáforas de Drummond se penetraram de tal forma nas gerações que o procederam que seria impossível, talvez, fazer qualquer coisa poética no Brasil sem ter se contaminado pelo poeta mineiro. A poesia do Waldo não seria diferente, e ela dialoga sim, diretamente e o tempo todo, com os “modernos”, mas o seu foco último não é dar uma resposta aos “modernos” e prosseguir na agenda moderna. O que Waldo quer é encantar / seduzir o leitor, inclusive os “modernos”, por que não?, para a prática mística, daí a sua filiação ser marcadamente distinta da de Drummond.

A “progressiva laicização da sociedade ocidental” (Orlando Lopes) fez da ironia e do torcer o nariz em relação ao sagrado um traço de nossa poesia, e também de nossa música, e das artes em geral.

Nesse contexto, qualquer texto que se almeje como o revelador da verdade, da salvação da humanidade, da descoberta do pote de ouro no final do arco-íris, só poderá ser ridicularizado / visto à distância não só pela “crítica canônica” mas pelas ciências em geral, pelas mídias, pela “opinião pública”, por tudo aquilo que necessita manter-se laico para manter-se as coisas como estão.

No entanto, por mais que o modernismo na poesia brasileira tivesse isso também como “traço” / “comportamento”, o fato é que a poesia moderna lida com metáforas / símbolos que já foram vastamente utilizados e ressignificados por tradições antiquíssimas - nenhum símbolo, nenhuma metáfora de nenhum poeta do século XX pode ser absolutamente original, pois os elementos da palavra / poética são milenares, assim como suas possibilidades de interpretação.

“De modo que nada há novo debaixo do Sol. Há alguma coisa que se possa dizer: vê, isto é novo? Já foi nos séculos passados” (Eclesiastes, 1: 9-10).

Na auto-ironia de Drummond, “sorrio pensando: somos os Modernos provisórios, a-históricos...”.

Por isso, Bandeira, Drummond, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Mário Faustino, Adélia Prado, Cecília Meireles, o profeta Gentileza, e muitos e muitos outros, vira e mexe, vivenciam esteticamente tal estupefação diante da existência, porque a poesia, ao lidar com metáforas relativas ao que é considerado sagrado pela tradição antiga, acabará – querendo ou não – por se embriagar nas águas do mistério.

“Guardar um segredo / em si e consigo / não querer sabê-lo / ou querer demais”, diz Drummond.

Mas o poeta moderno, tal como a personagem de “Máquina do Mundo” não ousa transpor a ponte, prefere consolar-se em seu pseudo-atéismo – pseudo, sim, porque Drummond, especificamente, vive brigando com Deus, questionando-o, blasfemando-o, ironizando-o (“nem eu posso com Deus nem ele pode comigo”), e, incrível, também prestando-lhe reverências.

“E pergunta, sem interesse pela resposta: trouxeste a chave?”

Pois a poesia mística perguntaria *com* interesse pela resposta, e responderia à questão: trouxeste a chave?, com um sonoro sim!

É isso que assusta os céticos na poética mística de Waldo Motta, afinal ele trouxe uma resposta! Ao contrário de poetas muitas vezes propensos a divagações inúteis, Waldo resgata o sentido inicial dos textos sagrados, que são necessariamente poéticos: ele oferece uma resposta, o maná, a água da vida eterna. Esse é o objetivo dos textos sagrados.

A poesia sufi, por exemplo, no dizer de Farid Ud-In Attar e de Rumi, tem a missão de conduzir o leitor da leitura para o encontro direto com Deus. Na poesia mística, a poética salta do papel para a vida, para a sua transcendência e transformação em Deus – esse é seu aspecto fundamental / primordial.

A poesia mística induz, provoca o salto, porque seus símbolos sagrados correspondem, na forma e no conteúdo, a arquétipos / a memória milenar do homem / a desejos de completude / a inconsciência coletiva. Ela preenche um vazio mental carente de uma explicação / projeção simbólica para se fartar / provocar a saciedade / retornar ao estado adâmico, ingênuo e puro. É como se as metáforas, ao serem compreendidas segundo códigos místicos universais, representassem a abertura de um novo portal de conhecimento / comunicação, que lida com universos paralelos de sentido e cria novas realidades e percepções do ser.

É o grande poder da palavra / parábola / alegoria, habilmente utilizada na poesia mística para provocar a transformação do ser – a poesia como ferramenta para o resgate da espiritualidade e do Eu-Divino.

“Todos os pensamentos e emoções, todo o conhecimento e saber, adquiridos pelas primeiras raças ou a elas revelados, encontravam sua expressão pictórica na alegoria e na parábola. Por quê? Porque a palavra articulada tem um poder que os ‘sábios’ modernos não só desconhecem, mas nem sequer suspeitam, por isso, nele não acreditam” (Madame Blavatsky).

A poesia mística requer / solicita um tipo de leitor, ou uma postura de leitura, distinta do leitor prosaico da poesia prosaica. Caso contrário, a recepção só poderia ser mesmo paródica / irônica, ou seja, equivocada, porque esta poesia solicita uma recepção distinta. Esse “leitor místico” é, na verdade-alegoria, um aventureiro em busca do manancial da vida eterna, uma aventura em que está

em jogo a própria vida, isto é, o desafio de transcender a vida e de superar a morte – eis a loucura proposta pela poesia mística, através de um jogo de metáforas que induziria a uma prática ritualística: a superação da morte, pelo poder da palavra.

Em síntese: só se pode conhecer a poética de Waldo Motta em toda a sua grandiosidade à luz de uma vivência mística, de fato.

Nenhuma crítica acadêmica será capaz de digeri-la / abarcá-la, seguindo os métodos das ciências literárias, calcados no esforço laico-intelectual / reflexivo / mental, desconsiderando as potencialidades do corpo físico, as práticas eróticas e de amor ao próximo e os rituais da magia da palavra / imagem / símbolo (tarot, cabala, astrologia, numerologia, etimologia etc.) como instrumentos legítimos de conhecimento.

Ter consciência da proposta poética de Waldo Motta é absurdamente diferente de vivenciá-la corporalmente. A consciência mental, sem a vivência corpórea, só nos dá as migalhas de um banquete celestial, que deve ser celebrado com o corpo, visto então como um templo da união entre a carne e o espírito (mente / consciência).

É essa vivência corporal / mística, de união do blasfemo (podre / excremento) com o sagrado (consciência / espírito / mente), que leva ao Conhecimento e à Verdade – esse é o meu testemunho! É importante usar esse termo “testemunho”, pois, além do seu aspecto claramente religioso, isso traz à tona o sujeito, a subjetividade e, antes da estética, a ética, o que nos leva “a ser o que escrevo”, como diz Waldo.

A poesia desse nosso glorioso contemporâneo precisa ser vivenciada como um ato de fé e de amor, próprio de uma postura religiosa, no sentido alegórico do termo, naturalmente. Pois sua poética traz uma proposta de redenção / salvação

da humanidade – é a ressurreição da carne, o milagre. "E o milagroso dá medo. Aqueles que foram testemunhas da ressurreição de Lázaro terão ficado horrorizados", nos lembra o personagem do conto de Jorge Luis Borges.

Uma poesia que apresenta: "sim, eu trouxe a chave!", representa simbolicamente a superação de toda uma poesia que, embora negasse, jamais deixou de lidar com elementos do místico / sagrado, mas de forma esquiva / relutante.

Quero frisar, contudo, que uma reflexão honesta a respeito das poesias modernas que lidam com o místico nos ajudará, sim, a compreender as implicações maiores da poética de Waldo Motta, pois este nobre capixaba inaugura uma hermenêutica própria, que deglute a modernidade e aponta para o novo / antigo.

Seus poemas são a ponta do iceberg. Eles nos remetem a outras leituras (que incluem os poetas modernos, entre muitas outras coisas) e essas outras leituras são fundamentais para se aprofundar no poço, pois, afinal, "o buraco é mais embaixo".

Inclusive, uma ótima contribuição de Bundo - a obra marcante / inaugural de Waldo - é nos abrir os olhos para as palavras da Bíblia Sagrada, que são continuamente manipuladas ao longo dos séculos para justificar a homofobia, o machismo, o assassinato e toda a sorte de desgraças. Waldo nos ajuda a quebrar os preconceitos em relação aos textos sagrados, olhando-os de forma alegórica, consciente das verdades inscritas / deduzidas pelas metáforas.

E arrisco-me, tal como Murilo Mendes, a anunciar que "o poeta futuro já se encontra no meio de nós. / Ele nasceu na terra / preparada de sensuais e de místicos: / Surgiu do universo em crise, do massacre ente irmãos, /Encerrando no espírito épocas superpostas".

Alguém duvida? Pois então prove!

The screenshot shows the Overmundo website interface. At the top, there is a navigation bar with the site name 'OVERMUNDO' and links for 'overblog', 'banco de cultura', 'gma', 'agenda', 'perfis', and 'ajuda?'. A search bar is located on the right. Below the navigation bar, the main article is displayed with the title 'Poesia Mística no Brasil: o legado de Waldo Motta' and the author 'Fernando Gasparini'. The article features a book cover for 'Transpaixão' by Waldo Motta. To the right of the article, there are several utility boxes: 'meu painel' with links for 'publicar', 'edição colaborativa', and 'colaborações recentes'; 'ferramentas' with options for 'enviar por e-mail', 'imprimir', and 'alerta'; 'filtro por estado' with a dropdown menu; 'busca por tag' with a search input; 'veja também' with recommendations for 'NA PARTILHA DO AMOR' and 'Entrega'; and 'revista overmundo' with a promotional message and a link to 'conheça a revista'. At the bottom right, there is an 'overmixter' logo.

Print da página inicial da *Overmundo* com o artigo "Poesia mística no Brasil: o legado de Waldo Motta", de Fernando Gasparini.

WALDO MOTTA: POESIA, CRÍTICA E PROBLEMA¹

WALDO MOTTA: POETRY, CRITICISM AND PROBLEM

Rodrigo Leite Caldeira*

RESUMO: O objetivo deste artigo é fazer um mapeamento das zonas de tensões surgidas à luz da obra poética de Waldo Motta.

PALAVRAS-CHAVE: Waldo Motta. Poesia. Crítica e interpretação.

ABSTRACT: This article aims at mapping the tensions risen in light of the poetic work of Waldo Motta.

KEYWORDS: Waldo Motta. Poetry. Criticism and interpretation.

Waldo² Motta “é um problema literário. Imagino,” temeroso em afirmar minha certeza, que esse plágio inicial, angústia de minha ignorância, seja o sustentáculo deste artigo, pois nele procurarei, a partir de uma leitura dialética entre os poemas waldianos e a

¹ CALDEIRA. Rodrigo Leite. Waldo Motta: poesia, crítica e problema. *Contexto*, Vitória, n. 15-16, p. 334-345, 2008/2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6643/4876>>. Acesso em: 22 maio 2024.

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

² Uso aqui a grafia que o autor utilizou na assinatura do seu último livro *Recanto – poema das 7 letras*. Vitória: Ímã, 2002. Pois como o mesmo atesta em seu site (<http://www.waldomotta.cjb.net/>) assim o fará em suas próximas obras.

fortuna crítica sobre eles, pontuar as zonas de tensões surgidas à luz de sua poética, que, como veremos, pela singularidade do tema atual se nos apresenta como um problema. Podemos dividir este problema em três fases interligadas aos seus livros da seguinte forma:

a) uma 1ª fase que vai do final dos anos 70 até o ano de 1984 com a publicação dos livros *Pano Rasgado* (1979), *Os Anjos Proscritos e Outros Poemas* (1980, em parceria com Wilbett R. Oliveira), *O Signo na Pele* (1981), *Obras de Arteiro* (1982), *As peripécias do Coração* (1982) e *De Saco Cheio* (1983), todos em edições autorais ainda vinculados à cultura dos anos 70 da poesia mimeógrafo, onde o problema aqui é da ordem da subtração; de uma literatura feita ao calor das emoções, sem o crivo necessário para consolidá-la. Faz-se poesia numa tentativa brusca de mudanças sociais, políticas e amorosas, utilizando-se da palavra apenas como um artefato de guerra, valendo muito mais o que se quis dizer do que como se disse, perdendo, deste modo, a força poética advinda sobretudo do labor meticuloso sobre as palavras, ou, como quer o próprio poeta, este período se destaca por “um ciclo muito frego e pensamento rarefeito, alguma pretensão e certa ingenuidade (ilusões políticas, amorosas, essas coisas)”³, donde o poema surge quase num ato epifânico, de modo espontâneo:

Quase que à revelia de mim
 vão-se-me brotando palavras,
 como seres incorpóreos animados.

A minha vontade é um pastor distraído
 que por acaso e por estar está ali,
 e com apenas estar por estar
 vai tangendo sem tanger o rebanho heterogêneo de palavras
 agregando-as de modo que constituam
 uma interpretação de fatos, uma idéia, uma dor
 existentes em mim, gestante, que me engravidara
 pelos gametas das circunstâncias⁴.

³ MOTTA, Valdo. “Saída para dentro (Introdução)”. In.: *Transpaixão*: coletânea. Vitória: Kabundo, 1999, p. 7.

⁴ Idem, *Eis o homem*: poemas selecionados 1980/1984. Coletânea. Vitória-ES: Fundação Ceciliano Abel de Almeida - Universidade Federal do Espírito Santo, 1987, p. 21.

O poeta torna-se o “pastor distraído” que “por acaso” agrega as palavras, este “rebanho heterogêneo”, de modo que lhe sirvam como intérpretes de fatos, idéias e dores que lhe “engravidam”. Esta analogia ao poema como sendo fruto de algo engendrado no interior corpóreo do poeta é corrente nesta primeira fase. O poema que a melhor realiza é “Poemas cambiantes” onde o poeta após sete estrofes que podem ser lidas como um todo, mas também, como o próprio título sugere, sendo cada uma um poema cambiante, de cor indistinta, fecha o poema com estes seis versos:

Só porque escrevo
 sinto esvair-se
 o que me enchera.

A esferográfica
 é como se
 me ordenhasse⁵.

Contudo, se pontuamos os aspectos acima descritos como o menos na poesia waldiana, não podemos deixar de salientar que são poemas que assumem feições comuns aos de seus contemporâneos. Flora Süssekind, analisando a produção literária dos anos 70 e 80, observa que a característica comum aos poetas deste período era o aspecto confessional de suas obras. Onde “as vivências cotidianas do poeta, os fatos mais corriqueiros [...] constituirão a matéria da (sua) poesia”⁶. Com Waldo Motta não dá-se diferente. Nele, também, onde se lê poesia, leia-se

⁵ *Idem.*, p. 17.

⁶ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2ª ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 115. Destacando a figura do leitor como cúmplice do autor, Süssekind destaca: “A sensação do leitor é meio a de quem violasse correspondência alheia ou abrisse de repente o diário de alguém e, começando a lê-lo, percebesse estranhas semelhanças com o seu próprio cotidiano não escrito, vivido apenas. E, para obter esse efeito de reconhecimento imediato, essa resposta direta, foi preciso que o texto poético começasse a dialogar cada vez mais com os media e menos com o próprio sistema literário, cada vez mais com o alinhavo emocional do diário, com o instantâneo, com o registro, em *close*, da própria geração. [...] E é entre referências cada vez mais freqüentes ao universo da televisão, da propaganda, dos quadrinhos, dos jornais populares, canções de sucesso e o detalhado relato do que se passa na rua, no cotidiano desses poetas sempre em trânsito que se vai estabelecer um novo tipo de pacto, menos literário e mais confessional, com o leitor” (p. 125-126). Se excedo na citação é para observar que na poética waldiana, embora haja o tom confessional, não localizo nela o diálogo com os media tão fortemente. Algo que ocorre com maior freqüência em Sérgio Blank, poeta capixaba contemporâneo a Waldo.

vida. O eu lírico está ali, a todo momento, num colóquio com o leitor; dando ciência do seu dia-a-dia, trazendo-o para a sua vivência. Daí Sússekind comparar estes livros aos diários. São livros que colocam o leitor em dia com a vida do poeta. Exemplo disso é “Devaneio no ônibus”, onde o leitor é levado, pelos olhos do poeta que “borboleteiam”, ao interior de um ônibus na hora do *rush*:

Meus olhos borboleteiam
no interior do ônibus
a pousar de um a outro
par de coxas dos peões
que voltam do trampo, os corpos
viscosos de poeira e suor

O rude pano dos uniformes
atiça-me a imaginação,
assanha-me a libido e sonho-me
a língua a recolher o sal de um corpo
moreno e musculoso sob a parca
luz de uma lâmpada de 40 volts
ou de uma candeia a querosene
numa caxanga suburbana;

e sonho mil peripécias,
estrepolias de amor,
a prospecção completa
um do outro, até que ambos
estejamos lambuzados
e que, assim, nossos corpos saibam
a sal e sangue e baba e porra⁷.

Reparem que o grau confessional do autor transcende o vivido para se abrir, sem meias palavras, ao sonho, aspiração por demais íntima.

b) a 2ª fase seria vinculada ao livro *O Salário da Loucura* (1984). Quem conhece minimamente a obra poética do autor certamente discordará desta minha divisão, pois sabe que em termos literários o *Salário da Loucura* apenas fecha o “ciclo muito fregue” acima descrito, sendo ele mesmo a melhor expressão do período. Então por que destacá-lo desse conjunto de “pensamento rarefeito”? Pelo simples fato de que seu prefácio inaugura o problema da *adição* em sua poesia. Escrito pela professora Deny Gomes é a primeira inserção da obra waldiana – em certa

⁷ MOTTA, *Eis o homem...* p. 20.

medida – no meio acadêmico. Portanto, a *adição* aqui proposta como problema seria a da legitimação inerente que pressupõe qualquer texto escrito por pertencentes ao “reino dos saberes”. Deny Gomes, *persona grata* aos jovens literatos capixabas por seus trabalhos desenvolvidos na Universidade Federal do Espírito Santo⁸ onde à época figurava como “Professora de Teoria da Literatura e Coordenadora de Literatura da Sub-Reitoria Comunitária da UFES”⁹, diz em seu texto “algumas coisas”, “não no preito de admiração ao jovem vate mateense”, muito menos usando “recursos da dissertação teórica avançadinha que, muitas vezes, cheia de modismos ‘liberais e progressistas’ escamoteia preconceitos e/ou falta de honestidade intelectual e humano”, mas “com o (seu) sentir, com (sua) cabeça, com (sua) perplexidade e respeito pelo jeito de ser e pela atividade artística do autor”¹⁰. E o fez muito bem. Adicionou à obra waldiana pré-*Bundo* um *ethos* que, embora o próprio autor desdiga hoje, numa clara intenção de que voltemos os olhos para seu *Bundo*, não pode ser desvinculado de modo algum do seu projeto poético, muito menos omitido de qualquer análise. Daí a

⁸ Sobre a importância de Deny Gomes neste período Reinaldo Santos Neves em seu *Mapa da Literatura Brasileira feita no Espírito Santo* assim se expressa: “Fatores paralelos contribuíram para que a década de 80 visse um despertar da atividade literária no Espírito Santo, mais especificamente em Vitória. Um deles foi a realização de uma série de oficinas literárias pela professora Deny Gomes, das quais participaram alunos de Letras e jovens da comunidade interessados no ofício da literatura. Esse projeto, que teve seu embrião no I Seminário de Produção do Texto Literário, promovido em 1981 pela Coordenação de Literatura (dirigida por Deny Gomes) da Sub-Reitoria Comunitária da Ufes, e que se institucionalizou a partir de 1982 como projeto da Sub-Reitoria e do Departamento de Línguas e Letras da Ufes, deixou pelo menos três registros impressos nessa década: *Ofício da palavra* (1982), contendo trabalhos realizados durante o Seminário de 1981, *Traços do ofício* (1983), contendo textos de oficina literária realizada em 1982, e *Toques* (1984), contendo textos de uma oficina de poesia realizada em 1984. Três dos “graduados” da oficina literária de 1982 — Francisco Grijó, Paulo Roberto Sodré e Valdo Motta — vão ser encontrados, mais tarde, na Coleção Letras Capixabas da FCAA”. Cf. “A época áurea: os anos 80”. In.: NEVES, Reinaldo Santos. *Mapa da Literatura Brasileira feita no Espírito Santo*. Disponível em <http://www.estacaocapixaba.com.br/texto/texto.php?id=223>, acessado em 21/10/2006.

⁹ Essa titulação inscrita abaixo do seu nome ao final do prefácio, além da legitimação já dita, destaca-se se observarmos a estrutura física da 1ª edição do livro feita de modo artesanal e longe dos padrões estéticos dos livros produzidos pela Universidade. Deste modo a legitimação da prefaciadora dá-se diretamente no *habitat* natural da poesia marginal, não ferindo a lógica não-mercado-lógica das edições caseiras, como no caso da antologia *26 poetas hoje* organizada por Heloísa Buarque de Hollanda em 1975 com poetas marginais do Rio de Janeiro.

¹⁰ GOMES, Deny. “Prefácio”. In.: MOTTA, Valdo. *Eis o homem: poemas selecionados (1980-84)* Coleção Letras Capixabas. Vol. 30. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida - Universidade Federal do Espírito Santo, 1987, p. 99.

necessidade dessa revisão histórico-literária que faço. Para aferir o valor daquele prefácio destaco alguns pontos levantados pela autora que de certa maneira dialogam com a crítica atual, tais como: o “enfrentamento de contradições” da obra que suscita espanto em leitores e críticos mais sensíveis; as contradições de ordem pessoal do autor: tímido/ arrogante, sutil/escrachado, fechativo/desafiador; “linguagem que é deliberadamente a expressão de suas contradições sociais: ora formal, quase clássica, dentro dos parâmetros da norma culta; ora brutalmente grosseira, cheia de neologismos pessoais ou de expressões codificadas no meio dos homossexuais” e “a visão crítica, o humor amargo de quem participa da minoria discriminada mas que não a erige como detentora do monopólio do sofrimento humano nem a sacraliza como agrupamento corporativista intocável”¹¹.

Em conformidade com os apontamentos feitos por Deny Gomes, Francisco Aurelio Ribeiro foi, digamos, o segundo nesta equação de adição da crítica à obra waldiana. Primeiro em *A modernidade das letras capixabas* (1993) e depois em *A Literatura do Espírito Santo: uma marginalidade periférica* (1997), onde vai reafirmar as considerações feitas por Deny Gomes acrescentando-lhes dois outros aspectos: o 1º aspecto seria a partir dos poemas que versam sobre a homossexualidade masculina. Para Ribeiro, por não serem poemas que tratam do tema de modo alienado e por serem uma marca da pós-modernidade, é neles que “está o melhor de sua poesia e da poesia contemporânea ao retratar um tipo de vida quase ignorado pela poética tradicional. A ironia ao extremo, a auto-ironia, a irreverência, o deboche, o experimentalismo, o culto do corpo, o hedonismo, o consumo de drogas, a marginalidade [...]”¹². O 2º aspecto seria que a poesia waldiana estaria incluída em uma tripla periferia: a geográfica, a

¹¹ Idem., pp. 99-102.

¹² RIBEIRO, Francisco Aurelio. *A modernidade nas letras capixabas*. Vitória: UFES – SPDC/FCAA, 1993, p. 184-185.

cultural e a de minoria, no caso dele também tripla: negro, pobre e homossexual¹³.

c) a 3ª fase¹⁴ inicia-se em 1996 com a publicação do livro *Bundo e outros poemas*¹⁵. Entendo que o problema aqui é da ordem da *divisão*, pois se na fase anterior a crítica apenas adiciona à obra waldiana um status legitimador em âmbito local, a partir de *Bundo* a legitimação da crítica figurará lado a lado com o texto poético, por vezes sendo o único elo entre o poeta e um público maior. Neste sentido, refiro-me em especial ao ensaio de Iumna Maria Simon publicado em 1999 na revista *Praga*¹⁶. Este ensaio foi o divisor de águas no entendimento da obra waldiana, pois, além de destrinchar a poética inovadora dos poemas reunidos em *Bundo*, fez um pequeno esboço sobre a obra precedente do autor, situando e acalmando os ânimos daqueles que ainda deglutiam a duras tragadas os versos do “sodomita místico do Espírito Santo”¹⁷. Iumna foi e ainda é a única

¹³ Cf. RIBEIRO, Francisco Aurélio. *Literatura do Espírito Santo: uma marginalidade periférica*. Vitória: Nemar, 1996, p. 67.

¹⁴ Por acreditar que não figura em nenhuma das três fases por mim sugeridas, excluo propositalmente o livro *Poiezen* de 1990.

¹⁵ MOTTA, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Coletânea reunindo poemas dos livros *Waw* e *Bundo*. Organização: Iumna Maria Simon e Berta Waldman. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

¹⁶ SIMON, Iumna Maria. “Revelação e desencanto – os dois livros de Valdo Motta”. In.: *Revista Praga (estudos marxistas)*. São Paulo: Hucitec, n. 7, p. 69-99, março 1999. Sobre o impacto que provocou este ensaio no meio crítico-literário acho salutar as palavras proferidas por Roberto Schwarz acerca da obra de Valdo Motta a partir da leitura do texto de Iumna: “Um trabalho que acho admirável e não teve repercussão nenhuma é o ensaio de Iumna Simon, que saiu na revista *Praga* nº 7, sobre a poesia de Valdo Motta. Ele é um poeta negro do Espírito Santo, homossexual militante, muito pobre e dado a especulações teológicas. É uma poesia que toma o ânus do poeta como centro do universo simbólico. A partir daí, mobiliza bastante leitura bíblica, disposição herética, leitura dos modernistas, capacidade de formulação, talento retórico e fúria social. O ponto de vista e a bibliografia fogem ao corrente, mas o tratamento da opressão social, racial e sexual não tem nada de exótico. [...] Para fazer justiça ao poeta, que é perfeitamente contemporâneo, ela teve que se enfrontar em áreas que desconhecia e, sobretudo, compará-lo a seus pares, refletir sobre a sua inserção na cultura atual e tirar as conseqüências estéticas que cabem. É de trabalhos assim - sem desmerecer outras linhas possíveis - que a crítica depende para recobrar vitalidade e estar à altura da realidade.” Cf. “Um crítico na periferia do capitalismo - Entrevista com o ensaísta e crítico literário Roberto Schwarz”. Por Luiz Henrique Lopes dos Santos e Mariluce Moura. In.: <http://www.universia.com.br/materia/materia.jsp?materia=3668>. Acessado em 03/10/2006.

¹⁷ MORICONI, Ítalo. “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira” In.: *Poesia hoje*. Organização: Celia Pedrosa, Cláudia Matos e Evando Nascimento. Niterói: EDUFF, 1998, p. 17. “Para fazer o contraponto com a poesia atual, destacando algum nome dos anos 90 para

que soube dividir os outros poemas de *Bundo*. Em seu ensaio distingue com sabedoria a poesia de *WAW* como uma “busca de autoconhecimento”, um esboço da religião e sistema de salvação que será armado como doutrina em *Bundo*, ao mesmo tempo em que reconhece em *WAW*, “livro mais irregular e variado [...], menos acabado enquanto arquitetura e sistema expressivo”, a maior quantidade de bons poemas e “verdadeiras obras-primas”¹⁸. A este ensaio quero acrescentar outros dois: um de Raul Antelo, “Não mais, nada mais, nunca mais. Poesia e tradição moderna”¹⁹ e outro de Miguel Sanches Neto, “Poesia e as subculturas do gosto”²⁰. O ensaio de Antelo, publicado em 1998, portanto antes de Iumna publicar o seu, destaca-se, sobretudo, pela erudição do autor que evidentemente destoa do “coloquialismo elevado”²¹ dos poemas de *Bundo*. Nele, Antelo associa os poemas de Waldo – com especial atenção ao “Ave, pedra dos escândalos,”²² – a grandes nomes da literatura mundial, o que confere à sua obra um caráter universalista, furtando-lhe, desse modo, a “marginalidade periférica” sugerida anteriormente por Francisco Aurelio Ribeiro. Partindo da análise do poema em italiano de Murilo Mendes “Rapporto di Édipo”, passando pelo aforismo de *O discípulo de Emaú*: “Deus não é somente fim – é também centro”, Antelo desemboca nas “escrituras pós-poéticas” de Waldo Motta de “Ave, pedra dos escândalos,” para em seguida correlacioná-la à narrativa borgiana de “A aproximação a Almotassim”. Como num texto barroco, em constante elipse, Antelo vai correlacionando textos das verves mais diversas à primeira vista, como por exemplo ao associar a “centralidade corporal” contida nos poemas de *Bundo* a “certas figurações modernistas, ‘sociológicas’, da origem brasileira, a teoria do

juntarmos ao de Piva, creio que não há ninguém melhor que Waldo Motta, o sodomita místico do Espírito Santo [...]”.

¹⁸ SIMON, op. cit., p. 94.

¹⁹ ANTELO, Raul. “Não mais, nada mais, nunca mais. Poesia e tradição moderna”. In.: *Poesia hoje*. Organização: Celia Pedrosa, Cláudia Matos e Evando Nascimento. Niterói: EDUFF, 1998.

²⁰ NETO, Miguel Sanches. “Poesia e as subculturas do gosto”. Em <http://www.revistaagulha.com.br/msanches13.html>. Acessado em 03/10/2006.

²¹ SIMON, op. cit., p. 98.

²² Em um grande número de poemas de *Bundo* não há a inscrição de título. Valho-me aqui, portanto, do primeiro verso do poema localizado à página 43.

puito macunaímico mas também a da geração a partir da interferência de um espírito maligno, tutelar dos peixes, *uauíara*, como narra a rapsódia de Mario de Andrade a partir de Couto de Magalhães²³; ou pensando em *Casa-grande & Senzala*, no “enigma original da couvade, que não só aponta na direção de uma bissexualidade difusa entre os indígenas [...], mas também nos propõe uma explicação nominalista, já que, por exemplo, *ovo* e *pai*, em Bakaiiri, têm igual derivação²⁴. Em claro contra-senso de análise, Neto, a partir do entendimento de que “a poesia pós-moderna está fundada num princípio de exclusão”, onde a exclusão não ocorre “apenas por sua linguagem rarefeita ou galvanizada (...) mas principalmente por representar uma especialização muito intransigente do gosto”, vai polemizar sobre a poética waldiana. Sua crítica reside principalmente no fato de que a poesia em Waldo Motta está a serviço dos seus interesses pessoais e grupais, sendo moldada de acordo com “as suas opções existenciais”, onde

em uma grande confusão de símbolos, operando rudimentos de culturas tão díspares quanto a afro-brasileira e a hebraica, entre outras, faz uma leitura homossexual da bíblia. Atualizar algumas passagens dos textos sagrados, numa tentativa desesperada de dar legitimidade sacra à sua preferência erótica é pretexto para um exercício escatológico gratuito. Indignado pelo fato de na cultura ocidental o homossexualismo ter passado como o amor que não ousa dizer o nome, ele transforma os seus poemas numa girândola de palavrões. A sua agressividade lexical está aliada a uma visão esotérico-apocalíptica que nos faz corar, não pelos termos chulos, mas pela ingenuidade do autor²⁵.

²³ ANTELO, op. cit., p. 33.

²⁴ Idem, p. 34.

²⁵ NETO, op. cit., § 9. O autor continua parágrafos à frente: “*Bundo* é um livro monotonamente exibicionista em que o autor vê tudo pelo prisma do amor masculino. É obra para circular entre pares, simpatizantes e interessados, em que o autor confunde projeto político de vida com poesia. [...] Embora o autor consiga ser o que escreve, o que escreve não consegue ser poesia. [...] Na grande maioria dos poemas, para agravar, a transgressão buscada por Waldo Motta não consegue passar de agressão, fruto da pior de todas as pragas: a intransigência”. Se Neto errou limitando sua análise a uma leitura exclusivista do tema relegando ao segundo plano o valor literário da obra, penso que a classificação por ele dada de “poesia da exclusão” para as obras de cunho homoerótico possa ser utilizado para pensarmos que com a ascensão e legitimação a olhos vistos na literatura brasileira hoje de autores como Glauco Mattoso, Antônio Cícero e Waldo Motta, a mulher que antes sofrera o abandono literário por conta de uma cultura falocêntrica tende a permanecer à margem ainda por mais algum tempo. Neste sentido a obra de Waldo é reveladora, pois o feminino é algo praticamente inexistente. Em sua doutrina da gnose anal escatológica e apocalíptica a mulher, quando muito, “é um homem ao avesso” que “Amorosamente se destroem/

Embora diga que sua postura enquanto crítico não é preconceituosa, seu texto assume claramente um tom homofóbico, pois, para embasar ainda mais seus argumentos, destila palavras contra o poeta Antônio Cícero e ironicamente acha “significativo” de que *Bundo e Guardar* (livro de Cícero) “sejam apresentados, respectivamente, por José Celso Martinez Correia e Silviano Santiago”. Sem entrar no mérito da segregação intelectual, penso que o erro maior de Neto foi pensar pejorativamente a poética waldiana como uma doutrina “esotérico-apocalíptica” de cunho estritamente engajado. Como bem definiu Deny Gomes, sua poesia de modo algum se “erige como detentora do monopólio do sofrimento humano nem sacraliza como agrupamento corporativista intocável”²⁶. Concordo com Iumna quando propõem que isto, que a Neto soa como um engajamento *stricto sensu*, “ao invés de denunciar os ardis da metafísica e do idealismo integra um espécie de metafísica homossexual produzida nas bárbaras condições do antagonismo social brasileiro, hoje acentuadas pela desintegração globalizada”²⁷, onde para o poeta resta apenas a poesia como “meio de se vingar da experiência da desagregação, inclusive das marcas mais opressivas do cotidiano, cuja crônica ele a faz em plano estético distanciado e impessoal”²⁸.

Também nesta equação de divisão do mérito entre a própria poesia do *Bundo* e sua crítica, acrescenta-se a produção narrativa do autor contida no prefácio ao *Bundo* e no polêmico ensaio “Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu” publicado em 2000 no livro *Mais poesia hoje*²⁹. No primeiro, Waldo se apresenta ao grande público, fazendo um breve histórico de sua formação e

e geram frutos perecíveis”. Percebam que a própria natureza feminina da procriação vai de encontro à visão apocalíptica almejada pelo poeta. A mulher não mais intermedeia, a relação é direta entre Pai e Filho, pois elas “Destroem a figueira sagrada/ e depredam a vinha santa/ em sua feroz concupiscência/ devastam o pomar celestial”.

²⁶ GOMES, op. cit., p. 102.

²⁷ SIMON, op. cit. p. 90.

²⁸ Idem, p. 72.

²⁹ Cf. MOTTA, Valdo. “Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu”. In. *Mais poesia hoje*. Organização: Célia Pedrosa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 59-76.

deixando no ar algumas dicas dos interstícios de sua poética. No segundo, Waldo vai teorizar o que foi pretendido em *Bundo*. E é neste sentido que penso que propôs para si um grande problema: o de como dar continuidade ao projeto poético iniciado em *Bundo* sem limitar sua expressão poética a um tema, tornando-a enfadonha e repetitiva. Desde a publicação de *Bundo* até hoje vão-se mais de dez anos de um ostracismo poético³⁰ apenas interrompido pelo *Recanto* que está longe de representar uma continuidade à doutrina poética pretendida e anunciada como verdade. Esperamos que este tempo seja o da maturação das folhas em gavetas fechadas – tão benéfico a qualquer escrita – e não o do falecimento poético advindo da ascensão da *persona* literária, pois como sabemos: a vida passa, a obra fica.

Referências:

ANTELO, Raul. "Não mais, nada mais, nunca mais. Poesia e tradição moderna". In.: *Poesia hoje*. Organização: Celia Pedrosa, Cláudia Matos e Evando Nascimento. Niterói: EDUFF, 1998, pp. 27-45.

GOMES, Deny. "Prefácio". In.: MOTTA, Valdo. *Eis o homem: poemas selecionados (1980-84)* Coleção Letras Capixabas. Vol. 30. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida - Universidade Federal do Espírito Santo, 1987, pp. 99-103.

MORICONI, Ítalo. "Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira" In.: *Poesia hoje*. Organização: Celia Pedrosa, Cláudia Matos e Evando Nascimento. Niterói: EDUFF, 1998, pp. 11-26.

MOTTA, Valdo. "Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu". In. *Mais poesia hoje*. Organização: Célia Pedrosa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 59-76.

MOTTA, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Coletânea reunindo poemas dos livros *Waw* e *Bundo*. Organização: Iumna Maria Simon e Berta Waldman. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

³⁰ Recentemente foi apresentada ao Mestrado de Estudos Literários da UFES dissertação sobre a obra poética de Waldo Motta, onde faz-se menção ao livro ainda não publicado chamado *Terra sem mal*. Cf. BERÇACO, Ériton Bernardes. *Exus, cus e ecos: a poética erótico-sagrada de Waldo Motta*. – 2008.

MOTTA, Valdo. *Eis o homem: poemas selecionados 1980/1984*. Coletânea. Vitória-ES: Fundação Ceciliano Abel de Almeida - Universidade Federal do Espírito Santo, 1987.

MOTTA, Valdo. *Transpaixão: coletânea*. Vitória: Kabungo, 1999.

MOTTA, Valdo. *Recanto - poema das 7 letras*. Vitória: Ímã, 2002.

NETO, Miguel Sanches. "Poesia e as subculturas do gosto". Em <http://www.revistaagulha.com.br/msanches13.html>. Acessado em 03/10/2006.

NEVES, Reinaldo Santos. *Mapa da Literatura Brasileira feita no Espírito Santo*. Disponível em <http://www.estacaocapixaba.com.br/texto/texto.php?id=223>, acessado em 21/10/2006.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. *A modernidade nas letras capixabas*. Vitória: UFES – SPDC/FCAA, 1993.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. *Literatura do Espírito Santo: uma marginalidade periférica*. Vitória: Nemar, 1996.

SIMON, Iumna Maria. "Revelação e desencanto – os dois livros de Valdo Motta". In.: *Revista Praga (estudos marxistas)*. São Paulo: Hucitec, n. 7, p. 69-99, março 1999.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2ª ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Entrevista

"Um crítico na periferia do capitalismo - Entrevista com o ensaísta e crítico literário Roberto Schwarz". Por Luiz Henrique Lopes dos Santos e Mariluce Moura. In.: <http://www.universia.com.br/materia/materia.jsp?materia=3668>. Acessado em 03/10/2006.

Site

<http://www.waldomotta.cjb.net/>



CLUIPE

WALDO MOTTA: POESIA, CRÍTICA E PROBLEMA

Rodrigo Leite Caldeira
UFES

Resumo: O objetivo deste artigo é fazer um mapeamento das temas de versões surgidas à luz da obra poética de Waldo Motta.

Palavras-chave: Waldo Motta. Poesia. Crítica e interpretação.

Abstract: This article aims at mapping the versions given in light of the poetic work of Waldo Motta.

Keywords: Waldo Motta. Poetry. Criticism and interpretation.

Waldo¹ Motta "é um problema. Inerente. Imaginário," sumerário em afirmações míticas curtas, que são plágio lexical, urgência de minha ignorância, não o essencial deste artigo, pois nele, propositivo, a partir de uma leitura dialética entre os poemas waldianos e a literatura crítica sobre eles, procurar-se-á a versão de versões surgidas à luz de sua poesia, que, como veremos, põe singularidade de uma atual se nos aproximamos como um problema. Problemas: divide este problema em três fases investigadas aos seus temas da seguinte forma:

2) trata 1^o fase que vai do final dos anos 70 até o ano de 1984 com a publicação dos livros *Rumo Regado* (1979), *Os Anjos Presentes e Outros Poemas* (1980), em parceria com Wilson R. Oliveira, *O Signo no Pêlo* (1981), *Olhos de vidro* (1982), *As janelas da Causa* (1982) e *De São Caetano* (1983), todos em edições sumerárias vinculadas à cultura dos anos 70 da poesia manuscrita, onde o problema aqui é a ordem da referência de uma literatura feita ao calor das emoções, sem e não movidos para a consciência. Faz-se poesia mesma tomava breves de mudanças sociais, políticas e amorosas, utilizando-se da palavra apenas como um artifício de guerra, valendo muito mais o que se não diz do que como se disse, pensando, deste modo,

3) Usa aqui o grato que o autor utilizou no momento do seu último livro *Resumo - poema de 7 anos*, Vitória, Jun. 2012. Foi como o mesmo atua em sua <http://www.waldomotta.com.br/> assim o faz em sua primeira obra.

Capa da *Contexto* e página inicial do artigo "Waldo Motta: poesia, crítica, problema", de Rodrigo Leite Caldeira.

UM POUCO DE MIM¹

A BIT OF ME

Waldo Motta*

Nasci em São Mateus, Espírito Santo, em 27.10.1959, sendo Edivaldo Motta o meu nome de batismo. Sou poeta, escritor e outros babados inclassificáveis. Fiz teatro amador, em São Mateus-ES. Abandonei o curso de Comunicação Social-Jornalismo, na UFES, tornei-me autodidata e não completei um lustro de emprego estatal, no DEC-ES, onde trabalhei primeiro como Animador Cultural, ministrando oficinas literárias; depois, como Assistente de Direção, na chefia da Divisão de Ciências Humanas e Literatura.

Quase virei militante do gay lib e do movimento negro; quase fui a Amsterdam e Nova York, a trabalho; quase ganhei um prêmio Jabuti, em 1997, com o livro *Bundo e outros poemas* (Campinas: Unicamp, 1996), e quase sucumbi à paixonite juvenil pelo teatro, que me deixou sequelas no estilo de escrever e declamar.

¹ MOTTA, Waldo. *Um pouco de mim*. 2010. Disponível em: <<https://waldomotta.blogspot.com/2010/>>. Acesso em: 23 maio 2024.

* Poeta (Boa Esperança, ES, 27/10/1959), autor de *Pano rasgado* (1979), *Os anjos proscritos e outros poemas* (em parceria com Wilbett Oliveira, 1980), *O signo na pele* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *As peripécias do coração* (1982), *De saco cheio* (1983) e *Salário da loucura* (1984), *Eis o homem* (Ufes, 1987), *Poiezen* (Ufes/Massao Ohno, 1990), *Bundo e outros poemas* (Edunicamp, 1996), *Transpaixão* (Kabungo, 1999), *Recanto: poema das 7 letras* (Imã, 2002), *Terra sem mal* (Patuá, 2015) e *Proezas de Jeowalda* (Kabungo/Cousa, 2024).

Recito em escolas, teatros, bares, praças, etc. Pesquiso e ensino o que sei de símbolos, mitologia, hebraico, guarani e outras línguas, numerologia, Cabala e quejandos, interpreto sonhos, ministro oficinas literárias. Traduzi algumas passagens bíblicas do original hebraico, segundo os parâmetros da transdição, técnica que faz parte do estilo e método de leitura ou interpretação e criação poética, literária e artística, que inventei e chamo de estilo e/ou método apocalíptico, escatológico ou paraclético.

Também retornei à pesquisa da mitologia e da religião de nossos indígenas, mormente o povo guarani, buscando subsídios para a construção de uma nova poética, já esboçada no livro *Bundo e outros poemas*, e para a criação de um novo livro provisoriamente intitulado *Terra Sem Mal*.

Alguns críticos literários afirmam ser Valdo Motta um dos mais importantes poetas brasileiros na última década do século XX.

A partir da publicação do livro *Recanto (poema das 7 letras)*, em 2002, troquei o V pelo W em meu nome, passando a assinar minhas obras como Waldo Motta.

Aprofundando meus estudos cabalísticos, a partir de 1999, passei a estudar os anagramas e a escrever poemas anagramáticos, desenvolvendo novas técnicas literárias e poéticas, já divulgadas na Universidade de Munique, Alemanha, Universidade da Califórnia, em Berkeley, Universidade de Stanford, Palo Alto, Estados Unidos.

Em 2000, ganhei do Landeshauptstadt München Kulturreferat (Departamento de Cultura de Munique) uma bolsa e estadia de três meses (Novembro 2001-Janeiro 2002) na Alemanha, na Villa Waldberta, uma residência para artistas de relevância no cenário internacional, situada à beira do Lago Starnberger, de frente para os Alpes, na Baviera, nos arredores de Munique. Fui indicado como candidato a esse prêmio pelo Instituto Goethe, de São Paulo, e concorri com candidatos de 40 países.

Ganhei outra bolsa, do Instituto Goethe, de São Paulo, para fazer o curso básico da língua alemã, no Instituto Goethe, da Sonnenstrasse, em Munique, onde convivi por vinte dias com estudantes de vários países, recitei e cantei poemas na sala de aula. Em seguida, fui convidado pela Universidade da Califórnia, em Berkeley, Estados Unidos, para participar, em abril de 2002, do programa literário Writer-in-residence, que consistiu em recitar meus poemas e falar de poesia, para alunos do Departamento de Português (e também do de Espanhol, por cortesia deste poeta) da Universidade da Califórnia, e também da Universidade de Stanford. Tanto em Stanford quanto em Berkeley, deixei todos os ouvintes encantados com as declamações, e assustados com minhas idéias. Fui indicado pelo Ministério da Cultura do Brasil, que desenvolve este projeto literário em parceria com a Universidade da Califórnia.

Na Alemanha, onde o jornal Literatur Blatt München cognominou-me de Literaturwissenschaftler (cientista das letras), recitei e falei sobre a minha poesia no Departamento de Português da Universidade de Munique, a convite do professor e pesquisador de literatura erótica francesa, espanhola e portuguesa, Horst Weich, a quem fui apresentado por Graziela Romanha, professora brasileira que também ensina na mesma Universidade. Na Villa Waldberta, fiz amizade com Yury Andrukhovski, da Ucrânia, Jana Bodnárová e Juraj Bartuzt, da Eslováquia, entre outros.

§§§

O QUE FALAM DE MIM
(fragmentos)

Iumna Maria Simon

“A alta voltagem da poesia de Valdo Motta foge aos enquadramentos usuais da literatura brasileira.”

http://www.cebrap.org.br/imagens/Arquivos/revelacao_e_desencanto.pdf/Novos estudos, n. 70, nov. 2004.

Enio Vieira

“Vai uma lista de vivos, numa época que gosta de gente morta, cânones, museus. Literatura brasileira de hoje: Luiz Ruffato, Paulo Lins, Ferrez, Alessandro Buzzo, Francisco Alvim e Valdo Motta.”

<http://www.revistabula.com/comentários/edição203>

José Augusto de Carvalho

“Valdo Motta não é um poeta. Valdo Motta é O poeta.”

A Gazeta, Vitória, 25 ago. 1996. O que você está lendo?

Raul Antelo

“Valdo Motta reabre a agenda modernista.”

Não mais, nada mais, nunca mais. Poesia e tradição moderna. In: PEDROSA, Célia et al. (Org.). *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EdUFF, 1998. p. 27-45. (Coleção Ensaios, 13)

Amylton de Almeida

“Estamos anunciando o surgimento de um poeta maldito e lúcido.” / “Sem virar o rosto, o poeta desce ao inferno e registra a diferença.”

A Gazeta, Vitória, 28 out. 1981; 10 jun. 1984.

Ricardo Aleixo

“Dona de todo o universo.”

O Tempo, Belo Horizonte, 29 jul. 1998.

Jaguar

“Parece coisa de viado. E é.”

Pasquim, Rio de Janeiro, n. 677, 17 a 23 jun. 1982.

Massao Ohno

“Valdo Motta é um poeta extraordinário que pode ser equiparado aos grandes poetas que temos atualmente e que podem ficar relegados sem uma editora.”

A Gazeta, Vitória, 23 set. 1990. Caderno Dois, p. 3.

Literatur Blatt München

“Literaturwissenschaftler” (“Cientista das letras”)

Literatur Blatt München, Munique, nov. 2001.

Revista Sui Generis

“Valdo é polêmico, obsceno, transgressor e o mais talentoso poeta de inspiração gay dos últimos tempos.”

Sui Generis, n. 25, 1997. Vórtex, p. 6.

José Celso Martinez Correa

“(…) BUNDO É A ESCRITURA DE DEDOS / PORTADORES DE VIBRAÇÕES
CONCRETAS VIVIDAS / NAS TÂNTRICAS PRÁTICAS DE VALDO MOTTA, / ESTE
BUDA AUTOR, IRMÃO DE SER O QUE ESCREVE, / DO CENTENÁRIO ANTONIN
ARTAUD. CADA POEMA UMA VIVÊNCIA DO DIVINO AGORA / UM PARTO DE VIDA
ETHERNA, / DEUS MATERIALIZADO, PRODUZIDO NO INSTANTE DO CORPO
COMO UMA PORRA DE FOGO SEMPRE VIVO. / PARA MIM CHEGA NESTE FIM DE
VERÃO QUANDO ENSAIOBACANTES(…) PARA MIM ENTRE OUTRAS COISAS /
VIROU UM BREVIÁRIO DE TEATRO / QUE É A BUSCA DO DEUS DO CORPO DE
CADA PESSOA QUE ATUA (…) TUA BUSCA ATÉ INCONSCIENTE DE POESIA VITAL
/ VAI ENCONTRAR O QUE PROCURA. / POIS É MESMO UM ‘LIVRO INSPIRADO’,
/ UM EVANGELHO DO DEUS ANAL. / NA CIVILIZAÇÃO BRAZILEYRA NEO
ARCAICA, / BÁRBARA E TECNIZADA QUE ESTAMOS INVENTANDO, / QUASE
BALBUCIANDO SECRETAMENTE, / O BUNDO É UMA BELEZA QUE SE

PRONUNCIA, / ATREVIDA COMO NOSSO AMOR DE POVO PELAS ALEGRIAS DA BUNDA. / É PRÁTICO COMO SÃO OS LIVROS DOS VEDAS / PARA ALTA MEDITAÇÃO, DEPHALAÇÃO, CANTADAS E CANTO, EVOÉ BUNDO.

CORREA, José Celso Martinez. Auriculário. In: MOTTA, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Edunicamp, 1996.

Roberto Schwarz

“(…) há um ensaio audacioso e importante de Iumna Simon sobre a poesia igualmente importante e audaciosa, marginal até onde é possível, de Valdo Motta (revista Praga). Iumna revê a poesia brasileira recente à luz da produção de Valdo Motta, cuja posição estética, religiosa, sexual e de classe cria ângulos novos.”

SCHWARZ, Roberto. Por uma experiência brasileira. Entrevista de Roberto Schwarz a Eduardo Nasi. *Zero Hora*, Porto Alegre, 01 jul. 2000. *Cultura*, p. 3.

João Silvério Trevisan

“Valdo Motta chegou para ocupar um espaço vago por aqui: o de grande poeta de inspiração homossexual. E sua obra, descoberta pela Universidade de Campinas, mergulha nos mistérios eróticos da Bíblia e do corpo para desafiar o leitor a entrar num banquete escatológico, tão difícil quanto necessário. (...) Pois bem, no dia que conheci a poesia de Valdo Motta, dei urros de prazer e alegria. Confesso que há muito eu não lia nada tão belo, radical e transgressor. (...) Valdo Motta instaura-se na longa tradição daqueles místicos que amam Deus com tanta radicalidade que já não separam mais tesão do corpo e da alma. Isso se chama estado de fusão poética.”

TREVISAN, João Silvério. Enjôo poético. Trechos da apresentação de entrevista de Valdo Motta a João Silvério Trevisan. In: *Sui Generis*, n. 23, 1997.

Fabio de Souza Andrade

“Religião e homoerotismo confluem em ‘Bundo’, do poeta Valdo Motta”.

Gozo místico. In: *Folha de São Paulo*, 07 set. 1997. *Mais!*, p. 13.

José Carlos Barcellos

“A poesia de Valdo Motta é um acontecimento. Possivelmente desde Adélia Prado, não surgia na literatura brasileira poeta tão original e inconfundível. Como a autora mineira, o poeta capixaba surpreende pela maneira como articula erotismo e sagrado. (...) A poesia que nos propõe é um escavar de significados, que visa a trazer à luz sentidos soterrados por séculos de sucessivas leituras ‘espiritualizantes’.”

BARCELLOS, José Carlos. Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodr . In: PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

Celia Pedrosa

“Também em Valdo Motta, na antologia carioca [Esses poetas – uma antologia dos anos 90. Organiza o: Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1998], a constru o homoerótica da persona lírica vai ser fundamental para a defini o de um lirismo dramático em que a visualidade contemplativa de efeito asc tico – no que diz respeito à subjetividade e   estética – d  lugar   dramaticidade. E se nele não ressalta à primeira vista o uso recorrente de imagens ligadas à voz e   musicalidade, como nos anteriores, não deixa de ser significativo, no mesmo sentido, o uso de uma eloquência de bardo p s-romântico – que, aliás, Mário de Andrade já propunha como antídoto ao excessivo teor lúdico e experimentalista de certo modernismo. Para alcança-la Valdo manipula com habilidade uma sintaxe mais discursiva na qual imagens eróticas recarregam de novos sentidos uma tessitura híbrida de referências religiosas e mitológicas de origem judaico-cristã, budista e africana. E consegue, assim, entre outros efeitos, uma vigorosa atualiza o da postura rimbaudiana que inclusive figura com clareza no poema-viajante ‘Revisitando o inferno da paixão’, onde reencarna o famoso ‘bateau ivre’: ‘Em  guas tantas vezes navegadas, / de dor em dor, no dia-a-dia, ser / o bêbado batel entre os corais / (arrais e co-arrais já enjoados), / assim vagando em círculos, sem mais / combustível além do desespero / em águas tantas vezes navegadas.’”

PEDROSA, Celia de Moraes Rego. Políticas da poesia hoje. *Luso-Brazilian Review*, Madison: University of Wisconsin-Madison, n. 36, 1999.

Italo Moriconi

"Para fazer o contraponto com a poesia atual, destacando algum nome dos anos 90 para juntarmos ao de [Roberto] Piva, creio que não há ninguém melhor que Valdo Motta, o sodomita místico do Espírito Santo, que teve lançada pela Unicamp em 1996 a coletânea intitulada *Bundo e outros poemas*."

MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando. *Poesia Hoje*. Niterói: EdUFF, p. 13, 1998. Coleção Ensaio; 13.

Candace Slater

"A variedade tem sido um elemento fundamental ao sucesso do programa Escritor Residente. Tivemos sorte em ter conosco durante a primavera de 2002 o poeta Valdo Motta, cuja obra se caracteriza por um elemento de oralidade acentuada e uma preocupação sintética que os nossos alunos não tinham visto antes. Agradecemos o apoio do MEC que possibilitou a presença dele em nossas aulas de língua e literatura luso-brasileiras."

SLATER, Candace. Marian E. Koshland Distinguished Professor/Director, Luso-Brazilian Program University of California, Berkeley, EUA.

Gilmar de Carvalho

"Capixaba, Valdo Motta se inscreve como uma das vozes mais contundentes da poesia brasileira contemporânea. O autor de *Bundo e outros poemas* (Campinas, Editora da Unicamp, 1996) faz uma poesia com temática homossexual e uma força epifânica: (...) Ele pode ser citado como uma das vozes mais vigorosas de uma certa dicção da poesia brasileira marcada pela diversidade, que vai da experimentação – que tem em Glauco Mattoso (*Jornal do Brabil*, SP, edição do autor, 1981, e *Manual do pedólatra amador*, SP, Expressão, 1986) e Roberto Piva (*Antologia poética*, Porto Alegre, L&PM, 1985) seus arautos homoeróticos – ao cordel de Frank e Salete Maria da Silva (da Sociedade dos Cordelistas Mauditos de Juazeiro do Norte)."

CARVALHO, Gilmar. Alteridade e Paixão. *Cult*, São Paulo, n. 66, fev. 2003. Dossiê Cult: Literatura Gay, p. 38.

Iumna Maria Simon

“Olha, eu penso que a poesia de Valdo Motta tem muitos lados de novidade. (...) A começar pela riqueza e variedade formais, raras hoje em dia, que revelam uma capacidade poderosa de incluir mundos e experiências as mais particulares, desde a gíria até referências míticas, religiosas e sexuais, ampliando a experiência existencial de um escritor que procurou entender sua homossexualidade por vias inusuais. (...) Bundo é uma síntese desse aprendizado e do diálogo com as principais tendências contemporâneas da poesia brasileira.”

SIMON, Iumna M. Sobre a poesia de Valdo Motta. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 36, pp. 172-77, dez./jan./fev. 1997-98.



Capa do Blog de Waldo Motta e a página inicial com sua auto-poética “Um pouco de mim”.

AS RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE O SAGRADO E O HOMOERÓTICO EM POEMAS DE VALDO MOTTA¹

DIALOGICAL RELATIONS BETWEEN THE SACRED AND THE HOMOEROTIC IN POEMS BY VALDO MOTTA

Antonio de Pádua Dias da Silva*
Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes*

RESUMO: Partindo do princípio bakhtiniano de que todo discurso é construído com base em outro, problematiza-se a relação dialógica entre a literatura de temática gay e textos sagrados/bíblicos. Para tanto, toma-se como *corpus* poemas da obra *Bundo* (1996), de Valdo Motta. Os textos são analisados comparativamente com os textos bíblicos aos quais se referem, evidenciando os aspectos de profanação ou de carnavalização do texto tomado como referência, na perspectiva de Bakhtin, bem como os elementos simbólicos que se fazem presentes e que estabelecem relação dialógica com a Bíblia. O estudo se baseia nas perspectivas das relações dialógicas na concepção de Bakhtin, a partir da obra de Morson & Emerson (2008); nos significados simbólicos compilados em Chevalier & Gheerbrant (2002). As discussões a respeito da literatura de temática homoerótica, a partir de Barcellos (2006) e Silva (2007), e do contexto dos estudos sobre religião e literatura também serão levantadas para o entendimento do fenômeno nessa produção literária e sua constituição estética, a partir de Silva & Magalhães (2008) e Brandão (2006 e 2004).

PALAVRAS-CHAVE: Relações dialógicas; Sagrado; Poemas de temática homoerótica.

¹ SILVA, Antonio de Pádua Dias da; FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. As relações dialógicas entre o sagrado e o homoerótico em poemas de Valdo Motta. *Humanitae*, São Cristóvão, ano 1, n 1, p. 12-22, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufs.br/revistahumanitae/article/view/15149/11432>>. Acesso em: 22 maio 2024.

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

* Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

RESUMEN: Asumiendo el principio bakhtiniano que dice que todo discurso está formado con base en otro, se analiza la relación dialógica entre la literatura de temática gay y los textos sagrados/bíblicos. Para ello se toma como corpus poemas de la obra *Bundo* (1996), de Valdo Motta. Los textos son analizados en comparación con los textos bíblicos a los que se refieren, destacando los aspectos de profanación o de “carnavalización” del texto tomado como referencia, en la perspectiva de Bakhtin, así como los elementos simbólicos que están presentes y que establecen una relación dialógica con la Biblia. El estudio se basa en las perspectivas de las relaciones dialógicas en la concepción de Bakhtin, en la obra de Morson y Emerson (2008); en los significados simbólicos compilados en Chevalier & Gheerbrant 2002). Las discusiones sobre el tema de la literatura homoerótica, en Barcellos (2006) Y Silva (2007), y sobre el contexto de los estudios acerca de la religión y la literatura también serán consideradas para la comprensión del fenómeno en esa producción literaria y su constitución estética, en Silva & Magalhães (2008) y Brandão (2006 y 2004).

PALABRAS CLAVE: Relaciones dialógicas; Sagrado; Poemas de temática homoerótica.

Questões Introdutórias

A relação entre o homoerotismo e as práticas discursivas sobre o sagrado e a religião cristã quase sempre foram pontos de conflito, haja vista o caráter pecaminoso que era (é), do ponto de vista bíblico, conforme lemos nas leis mosaicas expressas no livro de Levítico 20: 13, “Se também um homem se deitar com outro homem, como se fosse mulher, ambos praticaram coisa abominável; serão mortos; o seu sangue cairá sobre eles”. Graças à tradição exegética, os sujeitos que praticaram “coisa abominável” foram silenciados com seu próprio sangue ao longo da história e, conseqüentemente, a recepção da temática homoafetiva no texto literário também causou muitos conflitos. Quando *Bom-crioulo* (1895) de Adolfo Caminha foi recebido pela sociedade, causou escândalo e, ainda que permeado pelos julgamentos decadentistas do naturalismo segundo Carvalho (2006) a relação entre Amaro e Aleixo provocou os críticos e atrapalhou a recepção do livro. No mesmo ano da publicação de *Bom-crioulo*, Oscar Wilde, famoso dramaturgo inglês, autor do romance *O retrato de Dorian Gray* (há um eixo na trama que aborda a questão

gay), foi condenado a dois anos de prisão com trabalhos forçados sob a acusação de praticar sodomia (Cf. FRY & MACRAE, 1983).

O termo "sodomia", cuja origem remontamos à tradição bíblica, faz alusão à narrativa sobre a cidade de Sodoma, para onde o personagem Ló se dirigiu ao se separar do tio Abrão. O narrador do Gênesis arma que os habitantes de Sodoma "eram maus e grandes pecadores contra o Senhor" (Gênesis 13:13) e por causa de seus pecados, a cidade foi destruída (Gênesis 19), demonstrando a insatisfação divina com as ações dos sodomitas que eram as práticas sexuais não destinadas à procriação (o coito anal, coito com animais), dentre elas, práticas sexuais entre homens de maneira condenável.

Assim também a literatura que aborda a temática gay tem assumido o posto delegado pelo discurso teológico sobre os homossexuais, tendo sido rotulada de literatura maldita, tornou-se pouco lida, estudada e publicada, haja vista as barreiras canônicas e exegéticas em se permitir um diálogo aberto sobre esse tema. Segundo Lugarinho (2003), em 1923, escritores portugueses, dentre os quais António Botto e Raul Leal, escreveram obras que tornavam visível o desejo gay em personagens e sujeitos poéticos, o movimento dos escritores foi nomeado de "literatura de Sodoma" e um grupo de estudantes impregnados do sentimento católico reagiu contra as publicações:

Daí em diante, seguem-se notícias de perseguição e censura aos livreiros, culminando com uma ação violenta dos estudantes sobre livrarias que expunham e vendiam obras de Botto e de Leal e com a proibição por parte do governo civil de Lisboa da exposição e venda de tais obras em março de 1923, instalando uma censura oficial que não era praticada desde os tempos da Revolução Constitucionalista de 1820 (LUGARINHO, 2003: 139).

O motivo religioso nesse episódio da história de Portugal foi o agravante para o rechaço da literatura de temática gay, bem como o de seus escritores. O cristianismo sempre exerceu forte influência na cultura das sociedades ocidentais em suas práticas discursivas e sexuais, como nos confirma Magalhães & Silva (2008: 160 e 161):

A religião encontrou distintas formas de lidar com os corpos, de interpretá-los e incluí-los em sua vasta simbologia. Não é conhecida uma religião, no mundo, que não tenha construído uma ética do corpo e da sexualidade. [...] A vigilância e o controle dos corpos, a divisão radical entre papéis do homem e da mulher são expressões destas relações, não as únicas.

A vigilância dos corpos sobre o qual falam os autores parece ter sido também absorvido pelo texto literário, uma vez que se tornou lugar comum afirmar que a literatura, ao abordar o homoerotismo, demasiadas vezes, somente reproduziu a ideologia do discurso heteronormativista, apresentando a homoafetividade sob um ponto de vista negativo, inferiorizando as personagens concebidas como gays (SILVA, 2007 e BARCELLOS, 2006).

Em contraponto a esta tradição, as questões de gênero e de sexualidade voltadas para as minorias culturais vêm ocupando um espaço de discussão cada vez maior e relevante nas sociedades ocidentais. Devido às transformações culturais pelas quais passam as sociedades na modernidade tardia ou na pós-modernidade – nomenclaturas utilizadas por Hall (1997) –, fragmentam-se as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, dentre outras categorias que, em meio à globalização, através do encontro e mistura entre as culturas e das rupturas do conhecimento moderno, caracterizam o contexto cultural em que novas maneiras de perceber as diferenças se apresentam viáveis e necessárias.

Dessa forma, a discussão a respeito dos sujeitos de sexualidade excêntrica emerge no intuito de problematizar os papéis construídos pela ordem vigente, e na literatura – como linguagem de valor na sociedade e campo de luta ideológica – essa discussão também se fez presente ao longo da história da literatura brasileira, configurando um espaço ficcional cujos personagens, motivos literários e temas poéticos apresentam o sujeito gay de maneira positiva, isto é, distante dos estereótipos e estigmas construídos pelo discurso preconceituoso e reforçados por práticas heteronormativas.

Essas obras têm sido estudadas e chamadas por nós em outros trabalhos² e por Lugarinho (2008) de literatura gay. Essa produção, segundo os críticos, tem subvertido o *status quo* literário, no que tange à maneira de representar/configurar a temática homoafetiva.

Portanto, a discussão desse artigo se centra na abordagem de dois temas que parecem trilhar caminhos opostos nas práticas discursivas: religião e homoerotismo, uma vez que a primeira insiste em “controlar os corpos”, como afirma Magalhães & Silva (2008); e o segundo encena-se numa atividade de construção e desconstrução de normas, “como transgressão social, demolição das barreiras entre classes, portanto libertação do indivíduo” (FERNANDEZ citado por BARCELLOS, 2006: 135). Além disso, são dois temas que vem sendo estudados na literatura em relação a outras “preocupações” da crítica literária, dois estudiosos nos confirmam essa observação: Barcellos (2006) afirma que as discussões entre literatura e homoerotismo têm caráter embrionário em contexto nacional; do mesmo modo que Silva (2006), ao fazer um panorama sobre as discussões entre literatura e teologia no Brasil, afirma que estas são antigas, mas somente recentemente vêm conquistando espaço profícuo no meio acadêmico.

Chama os atenção, no entanto, o fato da literatura de temática gay aproximar os dois temas, estruturando e o desejo gay expresso por sujeitos poéticos e por personagens de ficção através do diálogo com imagens e personagens de textos bíblicos, considerados sagrados pelo discurso teológico, o que nos induz a perguntar: Que implicação pode haver na representação do homoerotismo através do diálogo com o texto bíblico? Diante dessa questão, nosso objetivo é investigar as relações dialógicas entre a literatura de temática homoerótica e textos bíblicos, buscando analisar em que medida essas relações contribuem para uma perspectiva de maior abertura às relações homoafetivas do ponto de vista cultural. Tomamos como corpus de análise o livro de poemas Bundo e outros

² Cf. Silva 2007, 2007a, 2007b, 2008; Fernandes & Silva, 2007; Fernandes, 2008a, 2008b, 2009; Fernandes & Pinto, 2008.

poemas (1996), de Valdo Motta, para assim discutir a presença do discurso considerado sagrado na literatura de temática gay.

Existem muitas terminologias para dizer os sujeitos de sexualidade excêntrica, a saber, *queer*, *camp*, *gay*, homoerótico, homoafetivo, cada termo com sua semântica e contexto de criação linguística que ultrapassam considerações relevantes no momento. Autores como Barcellos (2006), Lopes (2002) e Louro (2004) elucidam estes conceitos, cada qual em sua perspectiva de abordagem. Contudo, preferimos recorrer, sobretudo, ao termo 'gay' de maneira genérica, como definimos em trabalho anterior (SILVA, 2007a: 30), "[...] significando o sujeito portador de uma identidade sexual e de gênero histórica e culturalmente diferente da masculina e da feminina – ambígua, deslizando".

É importante destacarmos algumas noções importantes a respeito das bases teórico-críticas sobre as quais pretendemos discutir os textos literários em questão. Em primeiro lugar, tomamos o texto literário como um espaço em que podemos verificar a representação de papéis sociais. De acordo com o que defendemos (SILVA, 2007a e 2007b), pode se dizer que há uma representação do homoerotismo na literatura. Esta representação, seja do ponto de vista literário – no que diz respeito ao caráter mimético bastante inerente ao texto de ficção – seja do ponto de vista sociológico, cujo sentido, segundo Minayo (1995), aponta para um termo filosófico que designa a reprodução de uma percepção retida na lembrança ou do conteúdo do pensamento, corrobora a afirmação de que a literatura, por vezes, problematiza fatos da realidade.

Em segundo, partimos do princípio bakhtiniano de que, do ponto de vista do funcionamento da linguagem, "todos os enunciados constituem-se através de outros" (FIORIN, 2006: 30). E, portanto, as relações dialógicas nos textos literários são recorrentes entre diversos temas e textos formando uma rede através da qual podemos ver, por meio de uma leitura atenta, os entrelaçamentos textuais e ideológicos.

Mainqueneau (1997) afirma que as formulações discursivas possuem como característica essencial a interdiscursividade, que seria um processo de reconfiguração do discurso através da incorporação de outros elementos fora dele. De maneira semelhante, Genette (2006) afirma que o texto literário possui como uma de suas essências o que o autor denomina de transtextualidade, que diz respeito a todos os aspectos que evidenciam a relação de um texto com outros. Nesse sentido, o autor defende que a obra literária funciona como um palimpsesto, uma reescritura de outros textos, trazendo-os à tona, nos remetendo a eles continuamente.

Assim, entendemos que a literatura de temática homoerótica pode estabelecer relação dialógica com textos, discursos bíblicos/sagrados. Preferimos adotar a denominação bakhtiniana de dialogismo por esta parecer mais abrangente do que a intertextualidade e interdiscursividade (haja vista também a especificidade que cada uma dessas categorias possui para diferentes autores), uma vez que diz respeito desde a própria constituição do ser humano (Cf. MORSON & EMERSON, 2008) até as relações de elementos estruturais e alusões ideológicas que pode haver nos textos. Resta, então, discutir a obra selecionada e argumentar sobre essa aparente dissimetria dialógica entre a literatura gay e o texto bíblico.

1. "O vosso corpo é santuário do Espírito Santo" (I Coríntios 6: 19)

A obra *Bundo e outros poemas* (1996) do escritor espírito-santense Valdo Motta³ é marcada por uma escrita que aproxima, de forma transgressora, religião e homoerotismo. Essa característica faz parte de um projeto literário do autor que no prefácio de *Bundo* deixa evidente a intenção de aproximar o sagrado ao erótico:

³ Atualmente, o autor grava o próprio nome com inicial "W" ao invés de "V" por questões numerológicas; no entanto, optamos por nos referir ao nome dele conforme está grafado na obra em discussão.

Há um desenvolvimento gradativo do tema axial, que é Deus [...] Tal dinâmica não foi premeditada, tornou-se imperativa enquanto elaborava os poemas em momentos regidos por marés secretas. Sempre reconsiderarei certos aspectos de minha cosmovisão homoerótica e certas percepções dos significados do corpo-templo e seus membros vibráteis, cheios da presença de Deus [...] (MOTTA, 1996: 8).

Pelo fragmento, fica claro que um dos temas principais dos poemas do autor é Deus em suas mais variadas manifestações. Se o corpo é templo do Espírito Santo, a poesia de Valdo Motta vai explorá-lo como manifestação do sagrado, fazendo referência ao baixo corporal, o que possivelmente causa estranhamento ao leitor entrar em contato com sua obra, como o poeta admite em depoimento divulgado por Vieira Jr. (2010):

Sempre fui considerado um poeta indecente, obsceno. Isto porque eu sempre misturei baixo calão com alto calão. O mais chocante de tudo é que [...] quanto mais eu procuro Deus, o sagrado, eu sempre acabo chegando aos 'países baixos', a uma geografia muito interessante do corpo humano. [...] Desde o início da história humana, existem tabus. E o que eu descobri nas minhas pesquisas e que reflete na minha poesia, é que a sexualidade é tanto a perdição quanto a salvação da humanidade.

Por essas afirmações, já podemos vislumbrar que a poesia de *Bundo* (1996) irá construir uma ligação entre pólos aparentemente opostos. O termo principal do título do livro, segundo Simon (1998 citado por Berçaco, 2004: 229), significa indivíduo do povo africano Bundo, língua de negro, língua errada, maneira errada de falar e ser, coisa ruim, coisa ordinária ou ainda seria como o poeta afirma, o marido da bunda. É nessa linha de entrelaçamento do profano e do sagrado que os poemas estabelecem relação dialógica com a Bíblia à medida que retomam figuras e imagens dos textos desse livro: as referências a montes sagrados, Deus, vara, rochedo (os termos aqui filtrados fazem parte do campo léxico-semântico bíblico) sempre irão metaforizar partes do corpo.

As nádegas e o ânus são as partes do corpo mais "sacralizadas" nos poemas, o sujeito poético as exalta e as deseja, como lemos no poema "Exortação": "Venerai o Santo Fiofó,/ ó neófito das delícias,/ e os deuses hão de vos abrir as

portas/ das inúmeras moradas do Senhor/ e a fortuna vos sorrirá/ com todos os encantos e prodígios”. (MOTTA, 1996: 32). Veja-se no poema que o ânus referido como “Santo Fiofó” é grafado com letra maiúscula, demonstrando um respeito pela parte de corpo tida, no texto, como sagrada; o título do poema já remete a sua mensagem: exortar é incentivar, dar estímulo e os verbos empregados no modo imperativo nos remetem aos discursos religiosos em que o “neófito”, “sujeito que acabou de ou vai ser batizado”, ouve recomendações de como agir para que as portas das moradas do senhor sejam abertas. O “neófito das delícias” deve, portanto, venerar o ânus para alcançar os “encantos e prodígios”.

A seleção lexical do autor aproxima o poema da linguagem bíblica, o vocativo “neófito” e as palavras do verso “os deuses hão de vos abrir as portas” são facilmente encontradas em versículos bíblicos. A forma verbal “hão”, o pronome pessoal oblíquo “vos” nos fazem lembrar a linguagem do discurso dos Salmos, a saber, no Salmo 22:29 lemos “todos os opulentos da terra hão de comer e adorar [...]”, também no Salmo 96:9: “Adorai o Senhor na beleza da sua santidade; tremei diante dele, todas as terras”. Veja-se que as formas verbais (“hão”, “adorai”, “tremei”) são semelhantes nos versículos e no poema. A maioria dos textos de *Bundo* (1996) é construída por via dessa linguagem que incorpora o tom de linguagem empregado no texto bíblico: o tom sacro, de respeito e de subserviência configurado a partir da seleção lexical, da sintaxe, do emprego de formas verbais comuns nos textos bíblicos, embora o estilo da linguagem bíblica apareça em Valdo Motta com o sentido carnavalizado.

É recorrente nos poemas a alusão a montes sendo relacionados à bunda: “Ó mãos abençoadas, que sondais/ os montes gêmeos;/ falanges sagradas, que recreais/ na toca da serpente./Nações do mundo inteiro,/ eis o meu canto:/ é tempo de alegria, de brincar/ no monte santo” (MOTTA, 1996:27). As curvas das nádegas são inscritas no poema como as curvas de montes gêmeos, o sujeito poético define esses montes (que curiosamente são também a “toca da serpente”) como santos, sagrados. Na Bíblia, há diversas menções a montes que serviam de local de encontro do homem com Deus, como exemplo se pode

mencionar que Moisés recebeu as tábuas da lei no alto do Monte Sinai, Elias obtém o milagre da chuva após ter orado no alto do Monte Carmelo, a arca de Noé, após os dias de chuva que inundaram a terra, aporta no Monte Ararat, Jesus se transfigura diante de Pedro, Tiago e João no chamado monte da transfiguração, dentre muitas outras referências.

Segundo Chevalier & Gheerbrant (2002), os montes/montanhas, por sua verticalidade, possuem uma simbologia voltada para a ascensão, estabelecendo uma conexão com o alto. No poema em questão, os montes gêmeos que aludem às nádegas parecem ter essa conotação de local sagrado, local de encontro, de conexão com Deus. Devemos apontar que as estratégias recorrentes de alusões ao sagrado para expressão do desejo homoerótico nos poemas de Valdo Motta remetem à carnavalização que atualizam visões sob outras perspectivas; observamos que o sagrado, comumente interpretado como sentimento gestado e direcionado para o alto, daí as imagens que se referem a montes (elevação), Deus (no alto), vara (para cima), rochedo (forte, protuberante) são subvertidas ao passo que a ligação com o homoerótico se dá na posição contrária: com o baixo corporal: as nádegas, o pênis. A carnavalização se dá justamente quando esses símbolos são convertidos de sua relação do alto para o baixo, do espiritual para o corporal, do sagrado para o profano, do céu para a terra.

Essa conotação dos montes como parte do corpo do homem que se conecta ao divino pode ser lida na maioria dos poemas da obra em análise, como em "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 (MOTTA, 1996:45).

Podemos perceber no poema a expressão de toda poética de Valdo Motta: a linguagem subversiva, o emprego de termos que rompem o véu da moralidade e do discurso teológico. O texto é construído como uma oração em que o sujeito poético inicialmente invoca o divino que é adjetivado com o neologismo “serpentecostal” que, ao dissecá-lo, nos deparamos com a visualização de, pelo menos, duas expressões: ‘ser pentecostal’ e ‘serpente costal’. Quanto a essa última acepção, o adjetivo ‘costal’ significa dorsal ou das costas, assim, seria uma serpente das costas ou que vive às costas do indivíduo; a serpente na Bíblia é, na maioria das vezes, associada ao pecado e a Satanás, um animal maldito, mas conforme Chevalier & Gheerbrant (2002), a serpente também simboliza a fertilidade e o falo. Dessa maneira, a invocação ao Deus já demonstra uma perspectiva transgressora.

O sujeito poético afirma que Deus habita nos montes gêmeos (alusão às nádegas, como já mencionamos) e fez de seu “cu” o reino dele; como nos demais poemas discutidos, os sujeitos poéticos afirmam que no ânus se localiza a morada do divino. Após a invocação, o sujeito passa a uma petição: pede a Deus que lhe conceda prazeres sexuais. A forma verbal no imperativo “felai-me” é um neologismo comum à oralidade e diz respeito à penetração, ao intercuro sexual o qual o eu poético deseja ter com as “línguas” do Deus. Dessa forma, o poema se apresenta com uma linguagem que constrói uma dessacralização da figura divina, uma vez que denomina o local sujo, o canal expelidor de excremento do corpo humano como local sagrado, como morada do que é considerado absolutamente limpo. Mais uma vez, vemos a mescla do alto (sagrado) com o baixo corporal (profano), do limpo com o sujo, do espírito com a carne.

A leitura de “Encantamento” em que Deus é uma serpente ou falo que está às costas do indivíduo, nos remete a outro poema: “Deus atrás de todo mundo./ Deus fiel e bão, que atija/ o fogo da vida em nosso rabo” (MOTTA, 1996: 30). Em ambos os poemas, o sujeito poético deseja a cópula com Deus ou torna a relação físico-sexual uma forma do encontro do sujeito com o sagrado/divino, uma vez que, segundo Bataille (2004), há três formas de expressão ou

manifestação do erotismo: o dos corpos, o dos corações e o sagrado. Na perspectiva carnalizada de Valdo Motta, o erotismo defendido por Bataille é associado um ao outro, não apresentado de forma separada: há, em *Bundo*, o erotismo do corpo amalgamado ao erotismo sagrado, daí o efeito carnalizante dos poemas.

Quanto ao termo “serpentecostal”, percebemos que ‘ser pentecostal’ nos remete ao episódio do dia de Pentecostes narrado no livro de Atos em que os apóstolos pregaram para pessoas oriundas de diferentes nações que entenderam a mensagem pregada cada um em sua língua, apesar dos discípulos não dominarem o falar dos outros povos, o que ficou conhecido como o “dom de línguas”. No poema, os versos “felai-me com vossas línguas/ aticai-me o vosso fogo” nos lembra a passagem de Atos 2:3 e 4: “E apareceram entre eles, línguas como de fogo, e pousou uma sobre cada um deles. Todos ficaram cheios do Espírito Santo e passaram a falar em outras línguas, segundo o Espírito lhes concedia que falassem.” Observamos que os termos língua, fogo e falar, este como corruptela ou aproximação física do termo carnalizante falar com o do contexto bíblico falar, quase uma relação paronímica, aproximam os dois textos: o eu lírico dirige o sentido do fogo (metáfora mais próxima do emprego do termo no sentido real) que desceu sobre os apóstolos no dia de Pentecostes para fogo (metáfora mais distante do sentido referencial do termo), tal qual empregado no dizer popular, significando tesão sexual, penetrado pelas línguas, remetendo ao ato sexual denominado de cunilíngus, gíria que, segundo Vip & Lib (2007: 45), designa o sexo oral na região do ânus. Ora, se a bunda é o reino, a língua falada nele é estranha (que nos remete ao universo pentecostal): línguas de fogo, de felação que permitem a cópula com ou numa aproximação com o divino.

Trevisan (2002), ao discorrer a respeito das práticas do shivaísmo (religião nascida na Índia há 6 000 a.C.) e sua influência sob a cultura ocidental, afirma que é através da vivência erótica que se chega à raiz do ser humano, a experiência sexual seria o caminho mais direto para o divino: “Exercitar a sensualidade é, portanto, encontrar-se com Deus através do êxtase presente no

orgasmo, que permite ao ser humano romper as barreiras do racional e atingir um nível de profundidade pessoal muito além do pensamento lógico". (TREVISAN, 2002: 256).

Os poemas de Valdo Motta parecem explicitar esse desejo de contato profundo com o divino, com o sagrado, aproximando de tal forma criatura e criador que eles passam a ser apenas um através da cópula anal, haja vista que Deus sempre está atrás (duplamente interpretado: atrás no sentido de procurar; atrás no sentido posicional: não na frente nem de lado) dos sujeitos poéticos, e habita nos "montes gêmeos", ou no "Santo Fiofó" ou nos "montes rebolantes" (MOTTA, 1996:42).

Passagens bíblicas que estão compiladas no livro de poemas também demonstram essa característica da relação do eu poético com o divino. A primeira característica, nesse sentido, é a de que Deus sempre está na posição traseira dos indivíduos: (a) "[...] os teus ouvidos ouvirão atrás de ti uma palavra, dizendo: Este é o caminho, andai por ele" (Isaías 30: 21); (b) "[...] ouvi por detrás de mim uma voz de grande estrondo, que [...] dizia: Bendita seja a glória do Senhor." (Ezequiel 3:12); (c) "Achei-me em espírito, no dia do Senhor, e ouvi, por detrás de mim, grande voz, como de trombeta" (Apocalipse 1:10). É interessante observarmos que nessas três passagens de livros proféticos a voz do Deus bíblico fala aos profetas sempre por trás deles, às costas dos personagens; evidentemente essa é uma possibilidade interpretativa das narrações de Isaías, Ezequiel e João, entretanto, a postura divina nos poemas de Valdo Motta aqui discutidos parece encontrar respaldo nas experiências dos profetas.

A segunda perspectiva consiste na idéia de que Deus habita o centro, no mais íntimo de cada indivíduo: (d) "[...] o Senhor, teu Deus, está no meio de ti." (Deuteronômio 7:21); (e) "[...] tu, ó Senhor, estás no meio deste povo [...]" (Números 14:14); (f) "[...] o reino de Deus está dentro de vós." (Lucas 17:21). Nessas passagens, fica claro que a presença de Deus se faz no íntimo do ser humano, no meio do povo. Nos poemas discutidos, o centro, é configurado como

o ânus, o meio do corpo, entrada que se prolonga para “o mais íntimo do ser”, para as “profundezas”. Lembremos que essa parte do corpo, na perspectiva externa, é metaforizada como montes santos, locais que remetem ao encontro com divino na Bíblia.

Além disso, nas culturas xamânicas e hindu, conforme Chevalier & Gheerbrant (2002), o homem possui “chakras” que são pontos ocultos no corpo humano por onde circulam a energia vital e flui a comunicação com o divino. O mais importante desses pontos, para essas religiões, é o chakra de base, responsável pela sobrevivência e poder pessoal, localizado na região do períneo e que nos remete à localização corporal de manifestação do sagrado nos poemas de Valdo Motta, isto é, a região anal.

Ainda podemos argumentar que os poemas ora comentados constroem o que Bakhtin denominou de carnavalização que, conforme Morson & Emerson (2008), fundamenta-se na inversão de valores, construída pela subversão, por uma atitude de dessacralização. Uma das estratégias da carnavalização no texto literário é a referência ao baixo-corporal, empregando uma linguagem que rompe com padrões morais e religiosos. Em *Bundo* (1996) podemos visualizar a carnavalização da visão cristã sobre a religião, sobre o divino e a sexualidade. Os poemas conseguem subverter esses conceitos quando estabelecem relação dialógica com o texto bíblico, lançando mão de novas significações para cenas, imagens, passagens, experiências e falas do texto sagrado. Com efeito, a alusão à cópula com o divino, a conversão dos montes santos nas nádegas masculinas dessacralizam a perspectiva cristã a respeito da relação entre o corpo e a religião; se no versículo de I Coríntios 6:19, o corpo é templo abstrato do Espírito Santo, nos poemas de Valdo Motta, torna-se templo concreto onde Deus pode entrar e provocar prazeres inefáveis. Daí a impregnação poética do sagrado e do profano, o erotismo corporal e sagrado num mesmo plano, sem que um se sobreponha ao outro, mas coexistindo simetricamente no poema homoerótico.

Considerações Finais

A partir da discussão tecida, podemos concluir que a presença do discurso bíblico nos textos discutidos configura uma tentativa de aproximação entre o profano e o sagrado. Os poemas de Valdo Motta são exemplos desta busca, quando lemos o desejo de cópula entre o eu-lírico e o divino. Vale lembrar a afirmação de Magalhães & Silva (2008) de que as religiões vigiam e controlam os corpos de diferentes formas e de que muitas vezes esse controle se dá, sobretudo, pela interpretação e obediência aos preceitos escritos na Bíblia. Na obra aqui discutida, a incorporação pelo poeta dos textos bíblicos favorece uma libertação dos corpos, porque nos possibilita uma visão subversiva dos símbolos cristãos profanados no desejo e no sujeito gay.

Para além das nossas impressões sobre as relações dialógicas entre o sagrado e a literatura, concordamos com Eliade (1989 citado por SILVA, 2004:55) quando afirma que a experiência com o sagrado “faz parte de um conjunto de experiências humanas mais profundas que, antes de serem trazidas à linguagem verbal, ficam codificadas no interior do ser humano formando uma complexa rede, uma espécie de fundo simbólico.” E, assim, a literatura, independente do gênero literário ou tema no qual se centra, parece estar tomada desse “fundo simbólico”, lançando mão de metáforas, alusões, ou mesmo através da transcrição do texto bíblico. Acreditamos ter contribuído, ainda que limitadamente, para a discussão cultural proposta, perquirindo as questões sobre o sagrado na literatura, mais precisamente sobre a literatura de temática homoerótica e suas relações com o universo cristão. Não pretendemos tomar posições definitivas sobre os textos, antes desejamos experimentar algumas interpretações que sugerem outras leituras e possibilidades vindouras.

Referências:

- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo – ensaio*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BERÇACO, Ériton. B. *Bundo, o erotismo sagrado da bunda: a construção poética de Waldo Motta em Bundo e outros poemas*. In: LOPES, Denílson et al. (Orgs.) *Imagem e diversidade sexual – estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa Edições, 2004.
- BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2 ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- CARVALHO, Gilmar de. Literatura e homoerotismo: alteridade de paixão. In: VALE, Alexandre Fleming Câmara.; PAIVA, Antonio Crístian Saraiva (orgs.). *Estilísticas da sexualidade*. Campinas: Pontes, 2006, p. 229-239.
- CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coordenação de Carlos Sussekind; Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Configurações do espaço ficcional na literatura de expressão gay: marcas de um gênero literário. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2008a, p. 99-120.
- _____. Homoerotismo e amizade na literatura de expressão gay. In: Anais do IV Colóquio Nacional Representações de Gênero e de Sexualidades, 19 e 20 de junho de 2008. Campina Grande: Realize Editora, 2008b. CD-ROM.
- _____. Reflexões sobre a narrativa brasileira de temática gay: 1980-2009. In.: CAMARGO, F. P.; SILVA, A. P. D. (Orgs.) *Configurações homoeróticas na literatura*. São Carlos: Claraluz, 2009, p. 51-68.
- FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque; PINTO, Kyssia Rafaela Almeida. Representações da pederastia na literatura de expressão gay. In.: Anais da XIV Semana de Letras da UEPB. *Linguagens e estudos culturais: convergências e divergências*, 01 a 05 de setembro de 2008. Campina Grande: Realize Editora, 2008. CD-ROM.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade?* 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos – a literatura de segunda mão*. Trad. Por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A Ed., 1997.

LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUGARINHO, Mário César. Literatura de Sodoma: o cânone literário e a identidade homossexual. In.: *Gragoatá* – revista do instituto de letras da UFF, Niterói, v. 14, p. 133-147, 2003.

_____. Nasce a literatura gay no Brasil: reflexões para Luís Capucho. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (org.). *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008, p. 9-24.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo.; SILVA, Eli Brandão da. Religião, sexualidade e representação de gênero: considerações introdutórias. In: SILVA, A. P. D. (Org.). *Identidades de gênero e práticas discursivas*. Campina Grande: Editora Universitária/UEPB, 2008, p. 159-164.

MAIGUENEAU, Dominique. Do discurso ao interdiscurso. In:_____. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997, p. 111-126.

MINAYO, Maria Cecília. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs.). *Textos em representações sociais*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Gary Saul Morson e Caryl Emerson; tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MOTTA, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Considerações sobre uma literatura gay. In: SILVA, A. P. D.; ALMEIDA, M. L. L.; ARANHA, S. D. G. (Orgs.). *Literatura e lingüística – teoria, análise e prática*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2007a, p. 29-40.

_____. Literatura de expressão gay: um novo gênero ficcional ou abertura para um velho tema? In: Anais do II Colóquio Internacional Cidadania Cultural: diversidade cultural, linguagens e identidades. Recife: Elógica Editora, 2007b, p. 113-126

_____. Representações do masculino no imaginário do cordel. In.: *Revista Investigações. Lingüística e teoria literária*. V. 19, n. 1. Jan, 2006. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007c.

_____. Especulações sobre uma história da literatura brasileira de temática gay. In.: SILVA, A. P. D. (Org.). *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2008, p. 25-49.

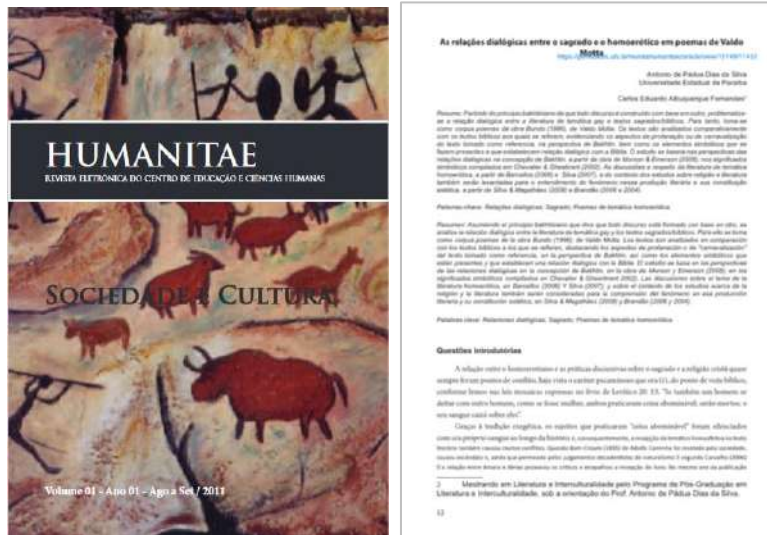
SILVA, Eli Brandão da. O símbolo na metáfora : fronteira entre o literário e o teológico. In. SILVA, A. P. D. (Org.). *Literatura e estudos culturais*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2004, p. 51-82.

_____. Literatura e teologia no cenário brasileiro. In: QUEIROZ, Rosângela (Org.). *Estudos literários e socioculturais*. Campina Grande: EDUEP, 2006, p. 31-46.

TREVISAN, João Silvério. As formas bizarras do sagrado. In: _____. *Pedago de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 253-260.

VIEIRA JR., Ery. A desbundada poesia erótico-mística de Waldo Motta. [Artigo publicado em blog pessoal]. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/a-desbundada-poesia-erotico-mistica-de-waldo-motta>>. Acesso em 26 de julho de 2010, às 23h07min.

VIP, Angelo; LIBI, Fred. *Aurélia, a dicionária da língua afiada*. São Paulo: Ed. da Bispa, 2007.



Capa de *Humanitae* e página inicial do artigo “As relações dialógicas entre o sagrado e o homoerótico em poemas de Waldo Motta”, de Antonio de Pádua Dias da Silva e Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes.

A TEATRALIDADE NA FALA POÉTICA DE WALDO MOTTA¹

THEATRALITY IN THE POETIC SPEECH BY WALDO MOTTA

Fernando Gasparini*

Não é um bom espetáculo, se fôssemos avaliar pelos comentários apressados do público presente à estréia de “Terra sem Mal – um Mistério Bufante e Deleitoso”, em maio de 2009, no Centro Cultural Majestic, em Vitória (ES). A peça nem sequer poderia ser chamada de arte cênica: “Isso não é teatro! Isso pode ser qualquer coisa, menos teatro!”, argumentaram alguns espectadores, durante o debate promovido após a apresentação – um bate-papo em que o público poderia dizer o que quisesse a respeito da peça.

¹ GASPARINI, Fernando. A teatralidade na fala poética de Waldo Motta. 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. 91-95.

A primeira versão desse trabalho, com o título “Apontamentos sobre a ‘Terra sem mal’”, foi publicada no overblog *Overmundo*, em 2009. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/apontamentos-sobre-a-terra-sem-mal>. Acesso em: 13 jun. 2024.

* Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

O incômodo resultara não somente da aparente precariedade do cenário e da iluminação, montados a base de lanternas, velas coloridas, um projetor de slides e até um pisca-pisca natalino. Nem também do desempenho amadorístico dos atores e da trilha sonora inspirada em festas raves, mixando desde a Pantera Cor de Rosa a Uma Odisséia no Espaço.

O que mais chocou e confundiu a platéia foi, sem sombra de dúvida, a entrada em cena do autor, diretor e idealizador de "Terra sem Mal", o poeta pra lá de polêmico Waldo Motta – que lançou no palco algumas poesias inéditas de um livro ainda não publicado. Além de recitar alguns poemas, o artista interfere diretamente na cena a qualquer momento, chegando a corrigir os atores, caso algo saia fora de seus planos.

Em sua segunda apresentação, ocorrida em junho, no Mercado São Sebastião, também em Vitória, o poeta, antes de declamar um poema, abaixou-se para corrigir o posicionamento dos pés dos atores William Berger e Allan Moscon, a fim de achar uma simetria visual entre ambos. Alguém na platéia sussurrou: "isso está no script?". "Terra sem Mal" é um franco desafio aos espectadores que supervalorizam o preciosismo formal / estético no palco.

Outro aspecto chocante são as caras e bocas de Waldo Motta, ao assistir, de dentro da coxia improvisada, o desempenho dos atores. Se alguém não lhe agrada, o poeta não esconde o descontentamento, balança a cabeça em negativo, e, de vez em quando, urge umas críticas a quem estiver próximo. Da mesma forma, vibra com os pontos altos, gargalha e sai a circular entre a platéia.

A apresentação no Mercado São Sebastião revelou um aspecto fundamental no trabalho do poeta: o rompimento da quarta parede, o abandono do palco para o encontro direto com o público. É com essa liberdade que o ator William Berger – sem dúvida, o destaque da peça – encena o poema "Assim disse a Monstra", enquanto agarra um espectador, declamando: "Eu sou a monstra sagrada / eu

sou a bicha paponna / eu sou a jaguatirica / dos vales / eu sou a suçuarana / dos montes” – num clima ousado, sério, e ao mesmo tempo festivo, brincante, carnavalesco.

O público no Mercado São Sebastião estava disperso nos bares e lojas ali instalados, para estimular a vitalização do histórico lugar, em Jucutuquara. Nesse contexto, o poeta inicia a peça. De súbito, um mero espaço de passagem virou, por meio da intervenção artística, um lugar de confluência, em torno do falar poético.

Embora soe inconsútil, e baseada no improviso, ao modo de um ensaio aberto ou happening, a peça é fruto de dezenas de ensaios, sendo que cada entoação dos versos e movimentação no palco foram meticulosamente pensadas por Motta. O espetáculo “Terra sem Mal” surgiu a partir de uma oficina ministrada pelo poeta na Escola de Teatro e Dança Fafi, em Vitória, 2006, de Poesia e Teatro.

A partir daí, fundou-se o grupo Poeisis, e, após vários ensaios com atores amadores e profissionais ao longo de 2007, foi só no fim de 2008 que se formou o grupo que hoje forma a peça. “Terra sem Mal” é dividida em três atos, semelhante aos autos medievais e ao teatro sacramental – Gil Vicente, Anchieta, Calderón de La Barca, entre outros – em que homens, deuses e demônios assumem a fala. São, ao todo, 24 poemas, que não sofreram nenhuma adaptação ao saltarem do papel para o palco.

No primeiro ato, os atores interpretam / vivenciam os buscadores do paraíso perdido, alegorizam uma condição arquetípica do homem – o ser atônito no universo à procura de si, na esperança de encontrar a chave que liquide a angústia e o fardo da existência, e restaure uma condição intuída como primordial pelas várias religiões: a superação da morte – a conquista da terra sem mal, lugar de abundância, alegria e paz.

O título da peça é uma alusão ao mito indígena brasileiro da terra sagrada, correspondente ao éden hebreu, ao nirvana budista, ao samadhi indiano. “Terra sem Mal” é uma interpretação / hermenêutica poética de Waldo Motta acerca dos símbolos / arquétipos / metáforas das religiões dos índios.

Seminus, com shorts de lycra apertadíssimos a cobrir os despudores do corpo, William Berger, Allan Moscon e Cristina Garcia se enfileiram e formam uma árvore antropomórfica e lançam gemidos, uivos de desespero, os três estáticos, a mover somente as mãos-folhas.

Logo mais à frente, Waldo – com voz rangente, de vitalidade invejável – comunica um verso, à primeira mão, incompreensível:

Ein Traum aber auch Wirklichkeit.

Em seguida, os autores respondem ao código, traduzindo-o em uníssono:

Um sonho, mas também realidade.

Aqui se oferece uma senha para penetrar o espetáculo. Entre o cognoscível e o mistério, o sonho de Waldo Motta é também uma realidade: duas esferas opostas amorosamente, e em desespero, se cruzam, mostram ao espectador a magia que está por vir, inscrita no real. Essa é uma vertente do teatro sacramental, que enfatiza o caráter alegórico / simbólico da existência – os seres humanos como personagens de um jogo entre os deuses.

Fortemente ligado à tradição cristã-católica, o teatro sacramental – um dos primeiros a chegar no Brasil, como instrumento de catequese – é revivido em “Terra sem Mal”, no tocante à visão de um mundo como palco de atuação e lugar da presença do divino. Diferentemente dos autos medievais, no entanto, a peça é uma vivência dos mitos indígenas, ou seja, não-cristãos. “Catequizamos Anchieta”, brinca o poeta.

A alegoria do homem em busca da sonhada terra é sintetizada no poema abaixo, declamado por William Berger, com chapéu de capitão do mar (detalhe: cheio de plumas) e sotaque do português navegante e aventureiro:

Mar de tanto sangue e fel,
mar amaro, mar cruel,
onde hemos de encontrar
a terra de leite e mel?

Aos poucos, o enlace poético evidencia uma inversão metafórica, isto é, as projeções exteriores de um lugar sagrado são redirecionadas, conforme uma tradição mística, ao corpo humano, este sim o lugar paradisíaco, ao qual se deseja – conscientemente ou não – conquistar.

No prelúdio que antecede o segundo ato, Waldo Motta – nunca como ator, ele insiste, mas como ele mesmo – assume novamente a cena, e começa a falar sobre o mito da divindade Jurupari, o messias dos índios, elo entre céu e terra, cujo significado é: boca fechada. O poeta explica que o sagrado, em sua etimologia, tem a ver com segredo, separado, silenciado. E afirma: “eu sou Jurupari, mas decidir abrir a boca”. E verte ao público um longo poema, que considera a espinha dorsal do mais recente trabalho:

Boca interdita
por leis e editais
boca lacrada
por lacres morais
boca selada
por falar demais
boca atarraxada
por conveniências
já não serei mais.

(...)

Jurupari desembesta
a falar a coisa a loisa
o treco o trem
o troço a joça
e berra
e ruge
e estruge
o cujo

o nome feio
o nome sujo
a palavrinha
o palavrão

Alguém na platéia indaga: “mas que maluquice é essa, hein?!”. Outros, tomados de susto, aplaudem, enquanto alguns saem de perto. As crianças riem. Qualquer coisa menos incólume, Jurupari é a expressão da verdade máxima descoberta por Waldo Motta: a de que o cu é, universalmente, o lugar da redenção de todos os homens e mulheres, independentemente de cor, credo, geração, classe social ou sexualidade, o lugar da transformação do ser humano em deus. Daí o trabalho poético banhar-se nas fundas águas da religião, no sentido do latim, religare, religar o homem ao divino, ou então, ligar pela ré, pelas costas.

Por mais absurdo que pareça, esse é o fundamento-síntese sobre o qual se alimenta toda a construção artística e a verborragia do poeta, sua hermenêutica dos textos sagrados e esotéricos – sua antropofagia os(v)aldiana.

No segundo os atores personificam os deuses das crenças indígenas, como Tupã e Trovão. Eles enfim revelam a verdade aos homens. Se alguém imagina os deuses como cheios de pompa, solenidade, eufemismos e distanciamentos, aqui eles se revelam satíricos, bufões, burlescos, gozando da condição humana.

Os atores retomam a cena como índios, mais uma vez seminus, e gritando sons guturais, com tambores e chocalhos: uh uh – ah ah – uh uh – ah ah. Sons que estimulam as zonas baixas do corpo. Tupã é invocado e o deus Trovão, finalmente, responde, na voz de Cristina Garcia:

Ó meu caro Kwai,
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.

(...)

Chovam graças em toró

sobre quem ame o loló.

Nesse momento, os índios descobrem que a terra sem mal é a alegoria de nosso ânus. Assim, a peça passa a assumir um ar mais bichesco, um aspecto travesti / travestido / transformista – o tom viadesco é crescente. A sonhada terra, depois de milênios de busca, está ao alcance das mãos. O terceiro e mais longo ato é dividido em duas partes – a primeira é a dança da anunciação, e a segunda os perigos de se tocar na sonhada terra, protegida por demônios e bestas sagradas.

Inicia-se o momento mais erótico e sensual do espetáculo, quando Allan e William se abraçam, agarrados um atrás do outro e alegorizam corporalmente o casamento místico indígena entre o irmão sol e o irmão lua. “Salve, par assinalado / que por Deus suspira e geme”, anuncia Cristina. A irmandade entre os símbolos é efetivada a partir da junção erótica.

Na opinião de Waldo Motta, o mistério da verdade se desnuda a partir do momento em que começamos a nos despir – de roupas e de preconceitos. Por isso, a ênfase na sensualidade. A exposição do corpo, longe de ser pornográfica, assume um caráter lúdico / de brincadeira.

O casamento místico é fruto de uma batalha em que se deve enfrentar os monstros interiores, os medos e fobias frente a uma nova realidade, criada a partir do sonho. A monstra é personificada por William, ao som da Pantera Cor de Rosa, balançando um enorme rabo, e cheio de plumas e penas. E declama ser “o tigre de Blake e de Borges, / e a pantera de Dante, e o leopardo / de Eliot e Daniel, / e o dragão do Jardim das Hespérides / e a besta do Apocalipse / a serpente do paraíso. / Sou o próprio chupacabra”. A platéia gargalha.

Novamente, em outro poema, Jaguarete, o feroz animal, cede aos anseios do príncipe, do bofe, personificado por Allan: “Vem, pastor tão desejado, / visitar nosso curral; / vem logo, ó doce amado, / anjo do amor divinal”. William faz insinuações pra lá de provocativas a Allan, pega no seu falo, e os dois saem a correr pela platéia, como a festejar o místico-erótico encontro.

Ponto importante: a peça não acaba no momento em que termina, pois o que ela oferece é uma chave de leitura para a existência humana, portanto há de se ruminar durante bastante tempo as provocações ali contidas.

Em sua obra, Waldo Motta considera que “a teatralidade é, com efeito, um elemento predominante”. Para o dramaturgo José Celso Martinez Corrêa, os poemas de Motta são um “breviário de teatro”.

Se a meta de uma certa poesia escrita, como esta, é comunicar-se com o amplo público, na poesia falada ela encontra a extensão vocal, física, exterior (gestos, sons e imagens) para sensibilizar / chocar / provocar; e direcionar tal impacto para uma possível reflexão interior, de ordem religiosa / filosófica / metafísica. Esse talvez seja o principal anelo entre Artaud e Motta, comparação apontada por José Celso. “Terra sem Mal” é um claro exemplo, uma experimentação do teatro da crueldade, principalmente quanto ao seu aspecto ritualístico / espiritual. Em outros termos, o que se opera em cena é uma cerimônia demiúrgica / alquímica / mística / catártica / religiosa, em que deuses e demônios são acionados pela mediação da palavra, uma convocatória ao prazer e ao êxtase, o deleite do homem ao lidar com as divindades, sendo o corpo teatral uma metáfora para o jogo simbólico que identifica o ser humano como o receptáculo / taça onde anjos e exus bebem o vinho. Conforme o teatro da crueldade: reverter os papéis entre palco e platéia, uni-los.

Assim, o poeta se justifica: “não quero posar de dramaturgo, esse é um espetáculo-tese, um experimento sociológico, ao modo de Brecht, em que pretendo confirmar minhas assertivas místicas e espirituais. Com essa peça, eu prego uma peça no mundo artístico”.

Nesse aspecto, a entrada em cena do poeta, suas intervenções, a sensação de ensaio aberto (*work in progress*), são estratégias para evidenciar o teatro dentro do teatro – o metateatro – e evocar o teatro que a vida é, num caráter também didático e de dimensões políticas, dentro da linha brechtiana.

No teatro alegórico, os acontecimentos da história se sucedem num teatro de farsas e tragédias – cada ser humano tem uma dimensão simbólica, decodificada segundo conhecimentos de numerologia, astrologia, cabala, tarô, mitologias, etimologia, interpretação dos sonhos etc. Trata-se de uma visão em que “os seres e coisas são metáforas, símbolos e representações de outras realidades”.

Finalmente, concebemos a identidade entre o ato espiritual e o ato artístico. Ambos operam no terreno da imaginação, em direção à ação no real, e a partir dele – uma interação elementar. A linguagem artística é o meio da comunicação espiritual. O ato espiritual em si é também artístico, pois é uma descoberta poética.



Capa de *Bravos companheiros e fantasmas 4* e página inicial do comentário “A teatralidade na fala poética de Waldo Motta”, de Fernando Gasparini.

VALDO MOTTA: POESIA E ENGAJAMENTO¹

VALDO MOTTA: POETRY AND ENGAGEMENT


Jurema Oliveira*
(*In memoriam*)

Erotismo é a experiência da atração sexual e a descrição dos atos e afetos engajados nessas práticas, conforme a percepção e a linguagem do senso comum. Sexualidade, em contrapartida, é um construto teórico, nascido da racionalidade científica ou com pretensões à cientificidade. O erotismo é uma experiência orientada por finalidades ético-estéticas que visam construir domínios eróticos onde os prazeres proibidos ou permitidos não obedecem à codificação moral criada pela ciência. De modo semelhante, diria, o homoerotismo oitocentista foi terreno prévio formado pela prática amorosa entre pessoas do mesmo sexo biológico, terreno onde se deu a intervenção dos agentes de produção do homossexualismo. O que não quer dizer que, antes dessa intervenção, o homoerotismo exprimissem a

¹ OLIVEIRA, Jurema. Valdo Motta: poesia e engajamento. 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. 123-128.

* Doutora em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

verdadeira natureza dos amores masculinos
(COSTA, 1992, p. 44).

 presente trabalho tem por objetivo depreender as marcas do engajamento homoerótico e da paródia como marca discursiva na escrita de *Bundo e outros poemas* (1996). A literatura enquanto produto da sociedade envolve questões complexas e indissociáveis como: o vínculo do autor com seu tempo, a posição que o autor ocupa na sociedade, bem como o aspecto estético norteador da obra. Além disso, a literatura expressa particularidades preponderantes para a formação “espiritual” das nações, pois como produto da cultura tem o poder de expressar a “alma coletiva”. A isto se soma o fato de a literatura ser fruto da manipulação que o autor faz da linguagem, pois:

A condição de ser poeta se define na tradução de uma parte na outra parte de sua orientação para o ‘outro’, como um projeto artístico e existencial que não se esgota na realização do poema, produto de elaboração criativa, mas como o espaço onde se move o ‘ser’ continuamente, pois a situação assim colocada não é uma resposta, mas uma indagação que se renova constantemente (FONSECA, 1997, p. 157).

Nesse cenário multifacetado, Valdo Motta vislumbra caminhos estéticos para expressar uma poética homoerótica que busca atingir o sagrado por meio do corpo, do desejo. Assim, o sujeito poético encontra “No cu do mistério” algumas respostas, pois,

Em honra aos arautos da utopia, em prêmio aos seus tantos sacrifícios e para o consolo dos aflitos, revela a sapiência do Espírito Santo que o buraquinho fedorento é a passagem secreta para os universos paralelos, o caminho da eleição dos santos e heróis, a via estreita da liberdade dos cansados e oprimidos. Protegido por monstros legendários, milenares interditos e artificios incontáveis, proscrito e disfarçado a todo custo, é por ele o acesso ao manancial da vida, que aos destemidos concede o gozo das venturanças, e somente ele conduz ao filão das maravilhas, jazida da Pedra Filosofal, sendo a única estrada para o centro de Luz, a Cidade Azul dos Imortais, refúgio da Deusa eternamente virgem & seu Pai, Filho e Esposo excomungados (MOTTA, 1996, p. 61).

Assim, o sujeito poético fazendo uso da paródia cumpre um duplo papel em *Bundo e outros poemas*, pois revela e anula a partir da revelação. Neste sentido, podemos dizer que a paródia tem entre outras funções a capacidade de desvendar aquilo que a ideologia esconde, no entanto, precisa romper com a linguagem sem rasura, atemporal e “celestial”, com o intuito de produzir uma imagem alegórica de um mundo disforme que precisa ser decifrado e recodificado por uma ótica dialógica para trazer à cena vozes que dialogam com o ontem e o hoje para decifrar o insólito retratado em “Anunciação”:

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

A transgressão e, conseqüentemente, a violência presente no erotismo sofre modificações em função do tratamento dado à questão. As civilizações organizam determinados princípios de distribuição do gozo e promulgam regras e interditos, cujo mistério é tematizado pelo sistema religioso. A religião não tem como função principal explicar racionalmente a ordem do universo. A organização do sagrado não se dirige à razão consciente, pois sua função mais superficial parece ser a de deixar o desconhecido aparecer no conhecido.

Desta forma, a religião constitui apenas uma transposição do exílio do gozo, porém não é responsável por esse exílio, pois apenas tem o papel de apresentar o mito. Cabe ressaltar, no entanto, que

A função mais importante do mito é, pois, ‘fixar’ os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação etc. Comportando-se como ser humano plenamente responsável, o homem imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma

simples função fisiológica, como, a alimentação, quer de uma atividade social, econômica, cultural, militar etc. (ELIADE, 1992, p. 87).

Neste sentido o sagrado ritualiza com tamanha força os acontecimentos mais significativos da vida sexual, e seu cerimonial organiza o erotismo da sociedade onde ele predomina – quer seus membros se dêem conta disso, quer, na maioria das vezes, o ignorem. Logo, o mito revela a sacralidade absoluta porque relata a atividade criadora dos deuses e desvenda a sacralidade da obra deles. Em outras palavras, “o mito descreve as diversas e às vezes dramáticas irrupções do sagrado do mundo” (ELIADE, 1992, p. 86).

Sendo assim, o diálogo promovido por Valdo Motta entre o sagrado e profano encontra respaldo nas noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo, ou seja, nas várias vozes presentes no texto: “Tabernaculu dei” ou “Vim para lançar fogo à terra” (Lucas 12:49).

Onde o germe é imortal
e crepita o fogo eterno,
no lugarzinho por onde
o espírito entra nos ossos,
é neste lugar terrível
a casa do Deus dos deuses
e a entrada dos céus.

Desposando este rochedo
podereis vencer a morte.
Mas quem há de se abrigar
neste fogo devorador?
Quem poderá habitar
nesta fogueira perpétua?
Só quem se fizer criança
brincará no fojo do dragão
e o criancião adentrará a mão
na forja serpentecostal.

Desejo ser hóspede cativo
deste tabernáculo supremo,
habitar na montanha santa,
descansando em justa paz
no esconderijo do Altíssimo,
desfrutando as gostosuras
da árvore da vida eterna,
entre suspiros e cânticos
de louvor ao nosso Deus.

Tudo em riba do penedo

tudo em cima do morrão.
Todo mundo atrás de Deus
Deus atrás de todo mundo.
Deus fiel e bão, que atija
o fogo da vida em nosso rabo.

A descaracterização do discurso bíblico constitui-se numa marca transgressora na poética de Valdo Motta. Transgredir pressupõe violar as leis preestabelecidas. A humanidade guarda, entre outros preceitos, o 'não matarás'. Este deve ser zelado e guardado universalmente. Ele não nasce nos limites da razão, mas se estabelece como regra pela natureza do tabu, "que torna possível um mundo da calma e da razão" (BATAILLE, 1987, p. 60). No entanto, isso não significa que o tabu não possa ser violado e continuar tendo depois disso o estatuto de intangível. Na obra *Erotismo*, Bataille apresenta a seguinte proposição: "o interdito existe para ser violado". Em outras palavras, as regras existem para serem quebradas, mas esta ideia guarda em si uma outra questão, os efeitos gerados pela violação das leis sacralizadas.

Desta forma, quando a emoção for positiva, a regra pode ser quebrada, mas, diante da emoção negativa, mantém-se o interdito, já que ele tem a capacidade de eliminar a violência humana. Isso porque o interdito controla o impulso que se forma no inconsciente do homem, como o sentimento de morte que precisa ser reprimido, porque esse interdito deve ser mantido para o equilíbrio e estabilidade da vida comunitária.

No plano metafórico, o interdito da arte violado por Valdo Motta significa matar um discurso sacralizado para reinterpretá-lo por uma outra ótica, porque:

Meu nome não é meu:
é produto, corolário
da parolagem mundana
movida a desejo e sonho
de absurda liberdade;

é fruto retardatário
da lavoura onomástica
que deuses e anjos bestas
cultivam neste desterro
e arremedo do Céu íntimo.

Meu nome não sou eu:
é outro, adversário
que combato, mato e como,
filho desnecessário.

Baste o Nome secreto
(MOTTA, 1996, p. 63).

Trilhando o caminho da releitura, Valdo Motta: "Não resistindo à tentação da pilhagem [surrupiou] também a 'flor da circuncisão' de Lorca; de Drummond, [logo] 'No meio do caminho tinha uma pedra' virou 'NO MEIO DO CAMINHO EIS A PEDRA'" (MOTTA, 1996, p. 15). No dizer de Blanchot, a arte busca respostas para perguntas provenientes das inquietações humanas e, cada vez que a arte tenta dar uma resposta a essas solicitações do senso comum, "ela se formula de novo, cumpre ver nesse 'de novo' uma exigência que, em primeiro lugar, nos surpreende" (BLANCHOT, 1987, p. 211). Neste sentido, o mesmo, o repetido, encontra apaziguamento em si mesmo, pois o novo é o que sobra, o mais da repetição, o que leva a arte permanecer aberta.

Em um artigo intitulado "A desbundada poesia erótico-mística de Waldo Motta", o escritor Erly Vieira Junior faz a seguinte afirmação: "a poesia [de Motta] situa-se no cruzamento entre o homoerotismo e uma das Sagradas Escrituras, de uma maneira tão revolucionária e estarrecedora que proporcionou ao escritor muito mais barulho que qualquer poeta local no cenário nacional" (2006).

Por outro lado, a obra de Valdo Motta, como bem define Lugarinho, pertence a uma produção literária que

foi incluída na agenda acadêmica dos estudos literários [que valorizaram] objetos não previstos pela tradição crítica, como as identidades étnicas e religiosas, as nacionalidades pós-coloniais que, de certa forma, encontravam respaldo na crítica do século XIX, tendo, assim, sofrido uma reatualização com as novas realidades contemporâneas. Entretanto, o que se torna realmente novo é a discussão a respeito da sexualidade e do erotismo: a disseminação do conhecimento psicanalítico e o movimento feminista foram fundamentais para que o conceito de identidades sexuais viesse a ser reconhecido como relevante (LUGARINHO, 2001, p. 852).

Neste sentido, podemos dizer que a poesia de Valdo Motta é sexual, engajada, religiosa e carnavalizada naquele sentido pensado por Oswald de Andrade quando diz que “nunca fomos catequizados! Fizemos Carnaval”. E para ampliar esta visão, recupera-se aqui mais uma vez a visão de Lugarinho:

Em nós brasileiros, as leis da cultura, que determinam centros e margens, não teriam sido absorvidas, mas foram carnavalizadas e, portanto, deixadas como mero instrumento do aparato cultural. A proposta de Oswald de Andrade, esquecida nestes tempos de globalização, pode ser recuperada a partir do momento em que se entende a relativização da cultura de periferia com a cultura do centro. Para ele, não há centros disponíveis na cultura brasileira que, carnavalizada, produz um intenso não-senso nas relações das elites culturais e econômicas com as camadas populares. Somos mediados pela antropofagia: isto é, devoramos a cultura do outro, diluindo a nossa identidade cultural num intenso multiculturalismo (LUGARINHO, 2001, p. 853).

O engajamento constitui-se numa marca presente em toda poética de *Bundo e outros poemas*. Desta forma, misturando religião e homoerotismo, o sujeito poético fala dos aflitos e das gerações de condenados:

Consagrei-me sacerdote do Espírito Santo em desvarios sensuais, mergulhando no vórtice de prazeres renegados, destilando a quintessência dos humores serpentinos. No fervor das paixões retemperei o espírito e, satisfeitas minhas ânsias, hoje descanso no Eterno, em núpcias comigo. Descobri em meu corpo a réplica do universo, o umbigo do ubíquo. No âmago do abismo encontrei o bem e o mal em comunhão. E nunca mais fiz perguntas. Serpentes me coroam.

Fiz-me discípulo dos loucos mais contritos, mirando-me no exemplo de suas pirações. Pela meditação bisbilhotei as entranhas das trevas, e decifrei os propósitos secretos das potências invisíveis. Conheço os desejos mais sinistros da Inteligência perversa, a Esposa infernal, que concebe e produz gerações sucessivas de frutos condenados à morte. Imenso é o sofrimento neste círculo de horrores (MOTTA, 1996, p. 60).

Em *Bundo*, o sujeito poético encontra seu Deus por meio do corpo, nas entranhas das trevas, local de decifração dos “propósitos secretos das potências invisíveis” (MOTTA, 1986, p. 60). No entanto, o sujeito poético só não realiza seus desejos mais sinistros porque se depara com o impedimento imposto pela sociedade. Logo, somente a poesia poderá salvá-lo “da guela do abismo” (MOTTA, 1996, p. 79) e funcionará “como ponte que religue a algum distante céu” (MOTTA, 1996,

p. 79). Cabe ressaltar, no entanto, que fica evidente em todo o livro *Bundo e outros poemas* a força que a religiosidade tem na construção da obra.

De acordo com Azevedo,

A partir de um fundamentalismo homossexual, o poeta diviniza a estreita via num rito de adoração capaz de iluminar os destinos individuais e coletivos, como se a redenção da humanidade fosse puerilmente alcançada na prática dessa liturgia em que o ânus é uma espécie de chakra do conhecimento e da auto-transformação. Com a revelação poética desse culto ou vate pretende-se afirmar como o Messias do novo ciclo histórico – um novo milênio se inauguraria com esse livro em que José Celso reconheceu o 'evangelho do Deus anal'. Contudo, as fronteiras entre poesia e doutrina são tênues, parecendo às vezes que a poesia se sobrepõe à doutrina e que esta é farsa, outras vezes em que doutrina prescinde da intenção literária, reduzindo a poesia a simples veículo. Igualmente, podemos nos perguntar se Valdo é um converso de sua própria doutrina ou a prega porque ela se apresenta esteticamente como uma doutrina, ao mesmo tempo em que desconfia do poético? Tanto que esta para religião é construída com uma coerência interna, fechada em si mesma, autônoma, como um esteticismo, diferente, porém, dos esteticismos que aprimoram a autonomia da forma contra a vida e o mundo (AZEVEDO, 2002, p. 57-8).

Conclui-se que, em *Bundo e outros poemas*, a dessacralização da linguagem imprime uma marca de revelação às avessas, pois "Deus se manifesta pelas costas" (MOTTA, 1996, p. 121), porque "somente pelas costas podemos contemplar / adorar / conhecer a Deus" (MOTTA, 1996, p. 121). O corpo e o desejo homoerótico deixam de ser vistos como pecado para – por meio da escatologia – de forma festiva ser vistos como meio de alcançar a Deus.

Referências:

- AZEVEDO Filho, Deneval Siqueira de. *Lira dos sete dedos: a poética de Valdo Motta: Vida e obra*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2002.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: 1987.
- COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

DIAS, Ângela Maria & GLENADEL, Paula. *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FONSECA, Orlando. *Na vertigem da alegoria: militância poética de Ferreira Gullar*. Santa Maria: UFSM, Curso de Mestrado em Letras, 1997.

LUGARINHO, Mário César. Dizer o homoerotismo: Al Berto, poeta queer. In: DUARTE, Lélia Maria Parreira; OLIVEIRA, Paulo Motta; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa (org.). *Encontros prodigiosos: Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Volume II. Belo Horizonte: FALE / UFMG PUC Minas, 2001.

MOTTA, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: UNICAMP, 1996.

OLIVEIRA, Jurema José. *Violência e violação: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2007.

POMMIER, Gerard. *Do bom uso erótico da cólera e algumas de suas conseqüências...* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

VIEIRA Junior, Eryly. <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-desbundada-poesia-erotico-mistica-de-waldo-motta>, 2006.



Capa de *Bravos companheiros e fantasmas 4* e página inicial do estudo "Valdo Motta: poesia e engajamento", de Jurema Oliveira.

O GOZO POÉTICO DO LIBERTINO DAS PALAVRAS¹

THE POETIC JOY OF THE LIBERTINE OF WORDS

Mara Coradello*

Se soubéssemos apenas de sua poética e o quanto ele foi celebrado como uma das mais inventivas vozes da literatura brasileira, isso seria o suficiente. Mas para conhecermos Waldo isso seria raso: José Celso Martinez Corrêa, na orelha do livro *Bundo*, compara Waldo a Antonin Artaud, e Célia Pedrosa afirma que desde Adélia Prado não surgia na literatura brasileira uma poesia tão original e inconfundível. Waldo ainda transcende o rótulo de poeta para alçar outros: se diz criador de uma nova religião; pesquisador; performer; dramaturgo; diretor de suas próprias peças e palestrante portador de uma retórica que, afirmam seus ouvintes, é visceral e hipnótica. Sua “descobridora”, a pesquisadora Iumna Maria Simon, aponta em Waldo a “força da (sua) dicção poética, que é obscena, às vezes sacrílega, sempre herética, mas não libertina”. A contaminação ao entrevistar Waldo Motta desestabiliza o sentido de entrevista, por isso a metodologia usada foi múltipla: trechos de palestras, escritos de autores acadêmicos que pesquisam a obra de

¹ CORADELLO, Mara. O gozo poético do libertino das palavras. *Overmundo*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 8-13, set./out. 2011. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/revista/revista_overmundo_3.pdf>. Acesso em: 20 maio 2024.

* Mestre em Teoria e História da Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Waldo, conversas longas com o poeta e investigações sobre impressões pessoais e literárias de pares, amigos, e leitores.

O poeta Waldo Motta nasceu no dia 27 de outubro de 1959, no município de São Mateus, no Espírito Santo. Publicou, entre outras as obras *Eis o homem* (1987); *Bundo e outros poemas* (1996); *Recanto (poema das 7 letras)* (2002) e a coletânea *Transpaixão* (2009), esta última adotada para o vestibular da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) nas edições de 2010 a 2012. Foi bolsista por três meses na Villa Waldberta, na Alemanha (novembro de 2001 a janeiro 2002), uma residência para artistas, situada à beira do Lago Starnberger, de frente para os Alpes, na Baviera, nos arredores de Munique. Foi indicado como candidato ao prêmio pelo Instituto Goethe, de São Paulo, e concorreu com candidatos de 40 países. Em seguida, foi convidado pela Universidade da Califórnia, em Berkeley, Estados Unidos, para participar, em abril de 2002, do programa literário Writer-in-residence, que consistiu em recitar e falar de poesia para alunos do Departamento de Português (e de Espanhol) da Universidade da Califórnia e de Stanford. Foi indicado pelo Ministério da Cultura do Brasil, que desenvolvia este projeto literário em parceria com a universidade californiana.

Conforme o crítico Roberto Schwarz, sua poesia “toma o ânus do poeta como centro do universo simbólico. A partir daí mobiliza bastante leitura bíblica, disposição herética, leitura dos modernistas, capacidade de formulação, talento retórico e fúria social. O ponto de vista e a bibliografia fogem ao usual, mas o tratamento da opressão social, racial e sexual não tem nada de exótico”. O que tem a dizer sobre essa interpretação de sua obra?

Estou certo de que o erotismo anal, em certas circunstâncias, seria o ponto alto de um culto mágico e libertário. Não sendo o ânus um órgão sexual, nem sendo elemento anatômico diferenciador dos gêneros sexuais, pois todos o têm, e pelas

costas todos são iguais, para mim o erotismo anal não pode ser considerado como ato sexual, mas é indiscutivelmente um ato erótico, sendo, além disso, e antes de tudo, um ato religioso, visto que o *religare* pode ser entendido como ligar pela ré, por detrás, pelas costas. E não podendo ser considerado um ato sexual, e, sendo um ato religioso, seria mais adequado chamá-lo de erotismo sagrado. Adoremos, pois, a Deus em seus tabernáculos vivos, alegrando as nossas entranhas.

Considerando, ainda, que o sexo implica em diferenciação, separação, divisão; que pecar significa errar o caminho, o alvo, o rumo; e que religião/*religare*, também significa ligar pela ré, isto é, pelo traseiro, entendo que somente o erotismo anal, através do coito ou da masturbação, pode ser definido propriamente como casamento sagrado, um casamento em que se desposa toda a família divina ao mesmo tempo: o Pai, o Filho e o Espírito Santo, amém. Em Êxodo, 33:23, o Senhor diz a Moisés: Pelas costas me contemplarás/olharás/adorarás. No verbo que utiliza, "RAYTha", notei que está contida a palavra fezes ou excremento, RAY, cujas três letras ReYSh, ÁLePh, YÓD, ocorrem abundantemente no contexto, estando inclusive na própria expressão "costas" ou "traseiro" ou "minhas costas" ou "meu traseiro", ACh'ORaY. Em respeito ao conselho do Senhor ("pelas costas me verás..."), o diagrama da manifestação divina, concebido e chamado árvore sefirótica pelos cabalistas, é desenhado sobre a figura de um homem de costas. Esse diagrama é um mapa do Universo, e nos ensina, entre outras coisas, que a exterioridade do vasto mundo só nos revela o dorso de Deus, sendo a face divina ou sagrada outro mundo, oculto na interioridade de todos os seres e coisas.

É a salvação do corpo e da alma o que mais importa ao poeta, como já disse a João Silvério Trevisan, e como Iumna Maria Simon também observou. Porém, em minha poesia, alma e corpo ou espírito e carne ou energia e matéria ou isto e aquilo não são antípodas nem adversários; são gradações, expressões e máscaras do mesmo ser e da mesma realidade. Explorando afinidades e

semelhanças entre símbolos ou metáforas do sagrado no imaginário religioso, na mitologia e na cultura de povos diversos, meu pensamento é analógico, e, através de uma rigorosa matemática simbólica, quer provar que $A=B=C=D$, e assim sucessivamente. Engana-se quem acha que oscilo entre religião e sexualidade, chulo e sagrado, alto e baixo etc. No excelente ensaio “Revelação e desencanto”, publicado na revista *Praga*, Iumna constata que evito as polarizações, mas depois se contradiz ao ver discrepâncias exasperantes entre alto e baixo, chulo e sagrado, e assim, restrita a uma visão dialética, macaqueia o senso comum. Ora, não é difícil perceber em minha poesia que o nefando é a expressão do inefável, e que o nobre e agradável para Deus é o reles e execrável para a visão mundana etc. Aliás, o *Dicionário escolar latino-português*, organizado por Ernesto Faria [MEC, 1962], registra que, em se tratando de pessoas e coisas, o sagrado é o desprezível, maldito, abominável, infame etc. E assim, o fraco e o humilde, o ordinário e o vil é que têm precedência espiritual e a preferência divina. Ver discrepâncias exasperantes entre opostos em minha poesia é como encontrar chifre em cabeça de cavalo. Ora, não sou dialético, e sim paradoxal. E paradoxal define aquilo que é contra o senso comum. E sendo paradoxal, paradoxalmente demonstro que na fraqueza podemos encontrar a força, e na baixeza a majestade etc. Esta é umas das ideias que fundamentam o meu pensamento e a minha visão de mundo.

A mudança na forma de compreensão da homossexualidade, e da sexualidade em geral, iniciou uma reviravolta em sua vida e em sua visão de mundo. Sua maneira de pensar mudou, ou quem sabe, se solidificou?

No prefácio do meu livro *Bundo e outros poemas*, publicado em 1996 pela editora da Unicamp, informo que, a partir da metade dos anos 1980, 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. *Bundo e outros poemas* é dividido em duas partes: a primeira, com poemas de *Bundo*, e a outra com poemas de *Waw*, um livro que ainda não teve edição solo. Com poemas escritos entre 1982 e 1991, *Waw* significa travessia, passagem, ponte; é o nome da 6ª letra do alfabeto hebraico e designa o anzol, o gancho ou colchete, além da conjunção aditiva e. Ou seja, ligação, liame, laço, amor, sexo, erotismo, tudo isso está contido no simbolismo do número 6. Contudo, ironicamente, *Waw* registra o fracasso da busca e da união amorosa; propõe uma fraternidade inviável, um projeto de amor e convivência irrealizável. Qualquer busca de consolação exterior, no outro, está condenada ao fracasso, à insatisfação e ao rancor. Em *Waw*, descrevo a difícil superação ou travessia do mar terrível, da selva selvagem, da noite escura do amor, das paixões, das crenças e atitudes ingênuas. Saindo desse inferno, avistei as estrelas. Porém, a saída é para dentro, conforme descobri. Esse retorno ao princípio interior, através do erotismo sagrado, será a obsessão do monotemático e tautológico *Bundo*, escrito entre 1990 e 1995. Todo esse trajeto poético é retrospectivamente percorrido na recentíssima coletânea *Transpaixão* [edições Kabungo, 1999].

Lendo e meditando sobre a plenipotenciária energia *kundalini*, fiquei perplexo e maravilhado, imaginando que enfim encontrara o tão desejado caminho para a grande viagem do autoconhecimento. E logo, pela graça da providência divina, fiquei sabendo que o conhecimento, em contexto bíblico, tem conotações eróticas, sensoriais. Pensei, então: isto é o verdadeiro autoconhecimento; 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.

Houve uma depuração de seu pensar místico-filosófico-religioso com o passar dos anos? Sua poesia diz o novo, ou se aprofunda no que antes era intuição?

Já no segundo ano da década de 1990, as minhas pesquisas chegaram a um nível satisfatório. Desde então, quanto mais leio e investigo, mais confirmo e amplio as minhas descobertas, parcialmente reveladas no livro *Bundo*. Esse livro é deliberadamente “inspirado” no “livro dos inspirados”. As referências ocorrem em vários poemas; como na Bíblia, há diversas alusões às mãos, cheias de dedos, que se dirigem a Deus, no mesmo lugar sagrado de tantos nomes: monte, rochedo, colina, outeiro etc. Citando os capítulos 11 e 54, de Isaías, mais referências astrológicas, eis, como exemplo, o que digo neste poema: “Entro no / antro do escorpião. / Sou o esposo da virgem / e o par da mãe estéril / a mãe de sete filhos. / Brinco no fojo do dragão / e no forno serpentino / meto a mão. / Falanges, falanginhas, falangetas, / aios do Senhor dos Exércitos”. Noutro poema, citando os capítulos 2 e 11, de Isaías, assim descrevo o ritual da justiça divina: “Ó mãos abençoadas, que sondais / os montes gêmeos; / falanges sagradas, que recreais / na toca da serpente” etc.

Podemos dizer que a Bíblia é a grande inspiração de sua escrita?

Mas nem só de inspiração bíblica se nutre a minha poética. Por exemplo, a expressão “montes gêmeos”, apesar de encontrável em Zacarias 6:1, foi inspirada no *Dicionário de símbolos*, de Juan-Eduardo Cirlot, verbete “Montanha”. Tempos depois, lendo *A epopéia de Gilgamesh*, vi que esse herói, em sua busca da imortalidade, deve transpor certa montanha de cumes gêmeos, a montanha Mashu, guardada pelo homem-escorpião. Em astrologia, associa-se o signo de Escorpião ao ânus. Outro exemplo da variedade de fontes inspiradoras de minha

visão de mundo e de minha poética atual é o poema “Descobrimientos”, no qual, abusando das sinédoques, aproximo diferentes concepções do centro sagrado ou paradisíaco, nivelando assim as numerosas visões dessas plagas míticas, fabulosas, que remetem sempre ao mesmíssimo lugar: “Eldorados, thules, surgas, agarthas / cimérias, hespérias, pasárgadas, cólquidas / xangrilás, cocanhas, saléns, guanániras, / reinos miríficos, mundos arcanos, / céus interditos” etc.

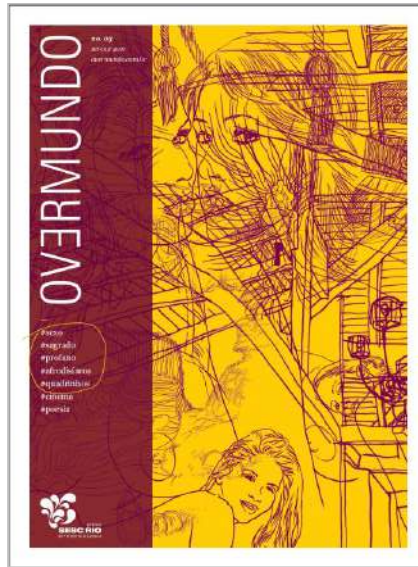
Entretanto, é um equívoco pensar, como o fez Fábio de Souza Andrade, na crítica “Gozo místico”, publicada no caderno Mais!, da *Folha de São Paulo*, que a minha poesia seja igualmente atraída pelos pólos da religião e da sexualidade e que revele um embate de sublime com escracho, de paganismo e epicurismo com tradição judaico-cristã etc. Nada mais falso: religião e sexualidade não polarizam meus temas; e nem se pode chamar de sexualidade a modalidade de prazer que os meus poemas celebram. Erotismo seria um termo mais adequado. E como religião e erotismo em minha poesia sejam a mesma coisa, resolvi chamá-lo de erotismo sagrado. Esse erotismo nada tem a ver com as relações sexuais ou com qualquer polarização esquizoide do sexo, pois a diferenciação sexual representa o início de todas as divisões, desigualdades e antagonismos, conforme esclareço em réplica inédita. Vagner Camilo, na revista *Imagens*, acertou ao dizer que a “aproximação entre gozo físico e êxtase místico não é, em absoluto, algo novo, mas em *Bundo*, mais do que aproximação, o que temos é a completa identificação entre um e outro.”

Alguns, como Jung, pensam que o impulso sexual tem implicações espirituais ou místicas. Sim, e daí? Tudo tem implicações espirituais. Assim na Terra como no Céu, cada um tem o Céu que imagina, porque o reino espiritual é o reino da imaginação poética e das abstrações estéticas, é o altiplano das recreações linguísticas, enfim o reino das projeções mentais pessoais e coletivas. É a logosfera, como diria Zeca Perim. Harold Bloom, em seu livro *Cabala e crítica*, afirma que a Cabala é uma espécie de teologia erótica ou misticismo sexual;

estando intrinsecamente ligada à Bíblia, acredito que seja uma teologia homoerótica, conforme os poemas e as chaves de leitura bíblica contidos em *Bundo* o demonstram. Ora, nem sempre o espiritual ou místico é o mesmo que religioso e sagrado, na acepção radical destas palavras. Visto que o sexo implica em divisão, separação, diferenciação e desigualdade, penso que o impulso sexual jamais poderia ter um sentido religioso, isto é, de comunhão e integração com o sagrado, pois o sagrado confina com o segregado, ou posto à parte, o especial, o anormal, o incomum, o extraordinário. Por outro lado, o contato e o trato religioso com o sagrado implicam em erotismo: alegrar as entranhas com prazer.

Em algum momento, ao ler sua obra, percebi que caberia para sua filosofia, e mesmo para sua poética, um canal de escrita sobre o "agora". A respeito do cotidiano, esse tipo de convite receberia um "sim" de sua parte?

Sim, necessito de um canal midiático para trocas, gosto de ser pedagógico com o que sei sobre minha criação poética, isso me faria parecer menos louco, porque estudo hebraico, estudo mitologia, na Alemanha em apenas dois meses fazendo um curso de alemão escrevi um poema no idioma germânico, e quanto mais me expor, mais aprenderei. O que acontece é que cadernos de cultura de jornais locais, aqui no Espírito Santo onde resido, me procuram pedindo colaboração, em troca eu digo que também preciso que colaborem comigo. Todos os profissionais na cadeia ligada ao livro recebem algum ganho monetário, e não apenas livreiros e editores... pesquisadores recebem bolsas, estudantes recebem bolsas, professores recebem salários, e porque nós, os escritores, que somos os construtores desses livros, somos quem menos recebe?



Capa de *Overmundo* e página inicial da entrevista de Waldo Motta a Mara Coradello, "O gozo poético do libertino das palavras".

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.

EM NOME DO PAI, DO FILHO
E DO ESPÍRITO SANTO:
A LÍRICA REFUNDADA
DA ALMA CAPIXABA
NAS VOZES DE MIGUEL MARVILLA,
SERGIO BLANK E WALDO MOTTA¹

IN THE NAME OF THE FATHER,
THE SON AND THE HOLY SPIRIT:
THE RE-FOUNDED LYRIC
OF THE CAPIXABA SOUL
IN THE VOICES OF MIGUEL MARVILLA,
SERGIO BLANK AND WALDO MOTTA

Orlando Lopes*

Nota introdutória

De novo Aquiles irá a Tróia; renascerão as cerimônias e as religiões; a história humana se repete; nada há agora que não tenha sido; o que

¹ LOPES, Orlando. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo: a lírica refundada da alma capixaba nas vozes de Miguel Marvilla, Sergio Blank e Waldo Motta. 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. 179-183.

* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

foi, será; mas tudo isso em geral, não (como determina Platão) em particular.

Lucílio Vanini, *Dos maravilhosos segredos da rainha e deusa dos mortais, a natureza*, 1616.

Nesta comunicação preliminar, que esperamos venha a ampliar-se como projeto de pesquisa, temos o interesse de retomar elementos para a constituição e representação de um sistema e de um campo do literário no Estado do Espírito Santo. Buscando incorporar as possibilidades e questionamentos tornados aparentes a partir do exercício da comparatividade, buscamos aproximar, equalizar e distinguir as emulações da literatura nas “identidades capixabas”, especialmente na poesia. Longa é já a tradição de uma disputa intelectual e ideológica sobre a produção literária identificada por parâmetros localistas, em parte provincianos, em parte cosmopolitas – e não se pode dizer que os argumentos de uns sejam, a priori, mais consistentes que os dos outros; entre os que advogam alternativa e exclusivamente por uma “literatura capixaba”, aqueles que buscam uma “literatura nacional” e os demais que se propõem alcançar uma “literatura mundial”, desejamos estar entre aqueles outros que tentam encontrar a possível incidência de todos esses aspectos da Literatura na escrita e na leitura tanto dos autores quanto dos leitores que se atravessam e são atravessados pela “espíritosantidade”, tocados pelo “capixabismo”, mas sem laivos de bairrismo ou de xenofobia: não como uma possível garantia de reconhecimento artístico, mas ao menos como um conjunto de índices nos quais se possam delinear posições, posturas ante o fenômeno do literário quando este se manifesta no horizonte de preocupações que circundam o sistema de identidades que se materializa a partir dessa localidade.

Pensamos ser necessária esta pequena introdução, para alinhar os pressupostos que tentam sustentar a delimitação teórica feita e as implicações críticas do prospecto de estudo a ser feito. Aceitando e tentando acomodar a acumulação

dessas três localizações autorais do literário (de Blank, de Motta e de Marvillia) sob o signo do “mundo capixaba”, talvez se torne mais fácil compreender como conectar as manifestações e circuitos literários locais a outros circuitos e sistemas hoje tão distantes, tanto no tempo quanto no espaço. Quanto ao recorte proposto, a sugestão de uma tríade que só no eco do tempo se pode de fato distinguir origina-se de um conjunto de preocupações, inicialmente teóricas (quais os limites do “fato literário” no contexto do “estudo literário?”), históricas (como o último quartel do século XX tem inscritas localmente as instituições do literário, e como essa localidade se relaciona com as perspectivas nacionais e globais de mobilização da Literatura?) e, por fim, geracionais (como os projetos poéticos desses três autores refletem e modificam as condições de produção e recepção, tanto por parte de seus pares quanto daqueles seus contemporâneos que reconhecem em um ou mais membros da tríade referências programáticas que se possam refletir em suas próprias posturas produtivas, éticas e estéticas?).

SITUAÇÃO DA LITERATURA NO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO NO SÉCULO XX

No Espírito Santo a transição do mundo rural/colonial para o urbano/industrial somente se intensifica a partir da década de 1970, embora as ondas de choque desse encontro já se viessem anunciando desde a passagem do século XIX; esse fato torna justo supor que as gerações de artistas e escritores das décadas posteriores evidenciam a impressão das mudanças civilizacionais (o *modus operandi*) sobre os círculos de prática (o *modus vivendi*) da Literatura, seja de forma explícita ou implícita. A Literatura (pelo simples fato de se constituir histórica e socialmente em torno de um fato discursivo, o texto enunciado) traduz e exprime sempre uma visão de mundo – a cosmogonia implícita ou explícita que orienta a consciência de um autor ou de seus leitores, a base sobre a qual elaboramos a unidade do sentido e o sentido da unidade. Que testemunho seria mais representativo da mudança histórica que os artistas, particularmente os poetas? No arranjo social que acomoda as dinâmicas e as práticas da Literatura,

em cada uma de nossas incontáveis realidades históricas, empíricas, parece-nos cada vez mais necessário recuperar o sentido existencial das práticas culturais de cunho estético, a associação e o reconhecimento dos horizontes humanos (valores, representações, posturas e posicionamentos públicos e privados) que animam o processo da escrita e o hábito da leitura em sua circulação social. Aqui, não apenas os textos são entendidos como portas de acesso às alegorias do mundo ocidental: também a narrativa da vida, o “biografema”² de três poetas é considerado. Buscando atingir as “ideografias” de Miguel Marvilla, Sergio Blank e Waldo Motta (ou seja, a conformação entre suas visões de mundo e seus projetos de expressão poética), fazemos aqui um primeiro rascunho para posterior aprofundamento em relação às suas poéticas e aos diálogos que elas tornam possíveis, afinal

O que pode parecer hermético na poesia nada mais é que a vida transformada em escritura, numa espécie de descoberta epifânica. Fatos que fazem parte do mundo à volta e que, após sua escritura, torna-se impossível dividir o suceder do imaginado. Portanto, o biografema contém, em sua essência, a História, a circunstância de [um] ser [...] em relação a outros seres. (MEDINA, 2003, [s.d.].)

A POÉTICA DE SERGIO BLANK

Começemos por Sergio Blank. Torrente ultra- e/ou pós-romântica, a poética de Sergio Blank se conforma como uma “elevação do coração” e segue como

² Inveterado inventor de neologismos, Roland Barthes enuncia, em *Sade, Fourier, Loyola* [1971], o termo “biografema”, que passa a integrar a crítica como aquele significante que, “tomando um fato da vida civil do biografado, *corpus* da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade”. Anos depois, em 1980, o semiólogo francês define, em *A câmara clara*, seu novo neologismo; “Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (p. 51). O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, prenes de um “infra-saber”, carregado de um certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, “pontes metafóricas entre realidade e ficção”.

tonalidade baixa e discrição. Sergio declara-se ex-poeta, poeta inativo, poeta não-praticante. Nascido em 1964, tem desde o nascimento um índice que o aproxima de uma imagem forte da história recente do País. Autodidata, iconoclasta, avesso à rigidez das instituições, sua poesia se põe desde o início sob o signo da ruptura, da descontinuidade, da abdicação da linearidade. Sua poesia retém e amplifica um olhar para e sobre o outro, propõe a subjetivação do outro, busca alcançar a imediatidade do corpo no espaço e na História. É construindo um olhar que estetiza o presente e o espaço em que este se constitui que Sérgio Blank elabora uma dicção romântica, ou pós-romântica – decididamente “pós-moderna”: e é assim que encontramos um eu-lírico que, à moda de Ariosto, é capaz de percorrer “bueiros com bernal vazio” (“Angustipene”), espreitar as passagens para outros planos como uma “sombra bêbada” e “comum-de-dois”, numa *flânerie* que não segue fundamentalmente marginal.

Marcada por um “sentimento natimorto” (“Intempérie”), num contexto de “paixões carcomidas” e de encontro com a tradição literária (que explicitamente vislumbra quando fita os “umbrais de Edgar Allan Poe”), a poética de Sergio Blank evidencia vários dos elementos típicos das dinâmicas de ruptura: fechamento, corte, desligamento, esvaziamento, de si, do outro e do mundo. Nela, a institucionalização da Literatura se mostra de forma cotidiana, informal, no limite desinstitucionalizada. Nela, a Literatura existe movida por uma vontade de agir que opera de forma sobretudo metonímica, buscando alcançar um sentido que nunca se completa, que nunca se poderá completar.

A POÉTICA DE WALDO MOTTA

Waldo Motta é outro autodidata. É provavelmente o mais programático representante da tríade proposta, invocando a propriedade dos símbolos e – mais que eles – dos poderes que os sustentam e que neles continuamente se ocultam

e se revelam, enfatizando a representação de uma perspectiva homoerótica e alegórica da realidade, quando esta é vista com os olhos da poesia. Do mesmo modo que Sergio Blank, sensibilidade que se atém ao presente, ao que se encontra no presente, este outro eu-lírico projeta um “cupim [que], no anonimato, / rói as vértebras deste tempo” (“O labor discreto”, em *O signo na pele*), aquilo mesmo que o sustenta desde sua origem; mas, por seu próprio turno, Waldo segue, busca, literalmente gesta um canto sobre uma “terra desolada” que ecoa Elliot e desembesta toda a sorte de bestas anti-rationais, de uma *pensée sauvage* que se antepõe frente aos “gênios perversos, bestas solertes, / hostes medonhas, greis infernais”, sempre com o “verbo em riste”. Uma vez amadurecida, a poesia de Waldo Motta vai buscar “velocinos, tesouros, / manás, elixires, / graais” que permitam o encontro com o Sentido, o preenchimento do vazio – do buraco imaginário, simbólico e real – que trai toda existência.

O agir-poético de Waldo Motta se funda num agir anterior, o agir-necessidade da “vida real”, da vida como existência e não como mera (e falsa) aparência. Mística, sua poética canoniza – recanoniza – o gesto literário como forma de acomodar o elemento cômico ao expediente alegórico, como forma de reter o máximo possível daquilo que, por definição, não se pode permanentemente alcançar: a revelação e o sentido da existência de um (teatro do) mundo que se apresenta e presentifica, dando origem à própria realidade.

A POÉTICA DE MIGUEL MARVILLA

Encerremos pela poesia de Miguel, uma poesia que se funda sobre raízes e cânones, que nos volta o olhar para o passado e a História, principalmente a História da Literatura no Ocidente. Nascido em 1959, em Marataízes, recentemente falecido e justamente homenageado neste Bravos Companheiros..., é conhecido principalmente como poeta, contista e editor. Foi

membro da Academia Espírito-Santense de Letras, intensificando na maturidade a preocupação com o aprofundamento no conhecimento histórico, elaborando a dissertação *O império romano e o reino dos céus*, que versa sobre um erudito do século IV a.C., Eusébio de Cesaréia. Almejando manter sua alma “ampla e arejada”, trouxe a lume *Dédalo*, *Sonetos da despaixão*, *Tanto amar*, *Lição de Labirinto*, entre outros títulos de poesia.

Miguel destilou em décadas de produção uma poética que não nega o sintomático ar de decadência farejado por tantos poetas no mal-estar geral da civilização. Também localizando-se no limite entre a “razão e a demência” (“Pequenos indícios”), sua poética reconhece a transformação que vem do acúmulo das referências, do enquadramento na tradição (não necessariamente subordinação). Não reside em seu projeto o fulgor da origem (como em Waldo) nem a imediatidade do presente (como em Blank): trata-se, antes, de cultivar um olhar sobre a própria tradição, sobre suas formas de representação. Pensando somente “com a alma”, encontramos um poeta que olha, olha, olha, até que finalmente, “de tanto procurar, [acha], mais tarde, / um pouco de borralho neste enredo / de brasas sem alarde em que me perco”.

Essa sensibilidade se atualiza a partir do passado e é capaz de elaborar o princípio de uma episteme – muito pessoal – da Literatura, de buscar uma representação da Literatura como objeto de conhecimento, não como objeto de uma teoria da literatura, mas como objeto de uma pragmática da literatura percebida diretamente em sentido histórico. Como em Waldo, há um halo de ritualização e sacralização, até porque são condições para a ocorrência legítima do cânone. Mas, diferente deste, o sagrado decai em mediação, aproximação, acúmulo e sapiência. Seu agir é um agir-desejo, da consciência que divisa, distingue um saber disperso nas malhas da História, e que busca restituí-lo seja como for, busca torná-lo no mínimo possível. Nas palavras do próprio poeta:

Tem tanto a ver, tem tanto a ver, patrícia,
o Atlântico e os teus olhos mareados;

tem tanto de naufrágio e descobertas,
futuros ampliados, —terra à vista||;
tem tanto de sargaço no teu nome;
de riscos nos teus ritos, de romances
na aurora inóspita e noturna
do teu púbis, que eu, o navegante,
já de retorno à Ítaca brasilis
(mas dentro de outra história), eu sou Ulisses:
meu porto são as ilhas dos teus olhos
– e o vero perigo é quando ancoro

Referências:

- ALVAREZ, A. *A Voz do escritor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- AZEVEDO, Maria Helena. Algumas reflexões sobre a construção biográfica. *Anais. IV Congresso ABRALIC*, São Paulo: 1994, p. 687-689.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Ed. 70, Lisboa 1980.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense. 1990.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 183-192.
- CANDIDO, Antonio. Pessoa e Personagem. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CERTEAU, Michel de. Relatos de espaço. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996, p. 199-215.
- COMPAGNON, Antoine. A Literatura. *O Demônio da Teoria*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001, p. p. 29-45.
- CROVETO, Sonia Maribel Muñoz. Biografemas feminino-religiosos. *Seminário internacional "Fazendo gênero – 7"*. Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/S/Sonia_Maribel_Munoz_Croveto_4_2.pdf Acesso em 14 mai. 2010.
- CUNHA, Maria Teresa Santos Cunha et alii. *Refúgios do eu*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vegas, 1992.
- MEDINA, Cremilda. Perseguidor de pontos luminosos (sobre Haroldo de Campos). *Jornal da USP*, ano XVIII, n. 655, 25 a 31 de agosto de 2003. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp655/pag1213.htm> Acesso em 18 jul. 2009.

OLINTO, Heidrun K. Ego Histórias nos estudos literários. Ensaio apresentado no GT História da Literatura no Encontro Nacional da ANPOLL, Maceió, 2004. Disponível em: www.pucrs.br/fale/histdaliteratura/gt/heidrun.php Acesso em 10 mai. 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Biografemas. *Barthes. Encanto Radical*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RAGO, Margareth et alii. *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas, Unicamp, 2000.

RAMALHETE, Cloves. Prefácio. CLÁUDIO, Affonso. *História da Literatura Espírito-santense*. Edição fac-similada de 1912, publicada em 1981, pela Xerox do Brasil. Disponível em: http://www.ape.es.gov.br/prefacio_cloves.html Acesso em 29 set. 2009.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. *Memórias: uma oportunidade poética*. Tese de doutorado. PUC: Rio de Janeiro, 1990.



Capa de *Bravos companheiros e fantasmas 4*

e página inicial do estudo "Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo: a lírica refundada da alma capixaba nas vozes de Miguel Marvillá, Sergio Blank e Waldo Motta", de Orlando Lopes.

O PROTESTO LÍRICO EM WALDO MOTTA¹

LYRICAL PROTEST IN WALDO MOTTA'S POETRY

Ricardo Alves dos Santos*

RESUMO: Este trabalho pretende destacar o protesto lírico do poeta contemporâneo Waldo Motta em *Bundo e outros poemas* (1996), em que a temática do negro e do excluído ganha forças poéticas, evidenciando o quanto essas ainda sobrevivem em tempos atuais. Para esta reflexão, autores como Stuart Hall, Homi Bhabha, bem como Iumna Simon, Silvano Santiago, Karl Erik Schollhammer, Claudia Nigro e o próprio Waldo Motta, em seus textos críticos, permitirão fundamentar como as dialéticas contemporâneas operam no discurso poético de nosso tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Protesto; Marginalização; Contemporaneidade.

ABSTRACT: This paper aims to point out the lyrical protest of the contemporary poet Waldo Motta in his book *Bundo e outros poemas* (1996), in which the themes of blackness and social exclusion acquire a poetic force, proving they are still alive in present time. In order to think about these issues, authors such as Stuart Hall, Homi Bhabha, as well as Iumna Simon, Silvano Santiago, Karl Schollhammer, Claudia Nigro and Waldo Motta himself, in his critical writings, will give support to the thought on how dialectics operates in the poetic discourse of the present time.

KEYWORDS: Poetry; Protest; Marginalization; Contemporaneity.

A contemporaneidade literária é marcada por um sujeito que busca sua posição no mundo, no qual o elemento subjetivo parece ser entrelaçado por questionamentos de aceitação dos paradigmas

¹ SANTOS, Ricardo Alves dos. O protesto lírico de Waldo Motta. *Estação Literária*, Londrina, v. 8, p. 54-64, dez. 2011. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25631/18652>>. Acesso em: 20 maio 2024.

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

impostos pela vida moderna. Esta perspectiva requer do sujeito a necessidade de se posicionar em relação às circunstâncias que o seu tempo exige.

O posicionamento do sujeito na sociedade atual se constrói a partir das práticas sociais do indivíduo, o qual, do local cultural que está inserido, promove uma revitalização da maneira como os processos culturais são mantidos ou deslocados na formulação das estruturas de poder que fundam a história da humanidade.

Os estudos culturais², por apresentarem um caráter interdisciplinar, examinam a relação entre poder e práticas sociais e políticas, atentando para a complexidade envolvida no trato aos assuntos da ordem cultural. O objetivo principal desta corrente teórica, então, é reconciliar a divisão do conhecimento, para superar a fratura entre um conhecimento cultural "tácito" (periférico/marginal) e outro "objetivo" (universal/dominante).

Esta superação aponta para uma visão em que o sujeito, de alguma forma, terá que perseguir ao se deparar com as contradições que o homem contemporâneo ainda enfrenta na realidade: a exclusão social é o tema evocado para uma tentativa de melhorar a qualidade de vida de muitos cidadãos marginalizados. A literatura torna-se o instrumento de cisão pela qual "as rupturas significativas – em que velhas correntes do pensamento são rompidas, velhas considerações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas" (Hall 2009: 123).

Neste cenário de "ruptura", a poética de Waldo Motta³ pode ser avaliada como uma voz lírica que deixa ecoar ranços em uma sociedade que discrimina e exclui.

² O termo foi cunhado por Richard Hoggart em 1964, quando fundou o chamado Centro de Estudos Culturais contemporâneos ou CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies) em Birmingham. Na atualidade, Stuart Hall, que sucedeu a Hoggart, é o diretor do centro.

³ "A partir da publicação do livro *Recanto (poema das 7 letras)*, em 2002, troquei o V pelo W em meu nome, e passei a assinar minhas obras como Waldo Motta". Este posicionamento revelado no blog do próprio autor justifica a escolha da grafia do nome ao longo desta reflexão. [Disponível

Motta é um poeta capixaba, negro e homossexual que, em um universo de estudos autônomos, buscou em sua poética um espaço por onde a condição de excluído socialmente emergiria, elucidando sua postura marginal em relação às várias segregações perenizadas pela sociedade atual.

Iumna Simon (2004), em seu ensaio “Revelação e desencanto: a poesia de Waldo Motta”, atesta o quanto a poética de Motta revela um diálogo com o seu tempo, incorporando uma sensibilidade não verificada na postura marginal do contexto das primeiras experiências do autor, período em que a poesia marginal no Brasil apresentava uma postura antiliterária. Desta forma, o universo lírico de Motta seria uma tentativa sensível de se posicionar em relação a sua realidade marginalizada. Por Iumna,

[...] a figura do marginal, do bandido, do indigente foi idealizada a ponto de ser esvaziada de sua concretude social e equiparada à nova sensibilidade poética. Retomando uma formulação feita em outro lugar, tal identificação mostrava que à miséria popular eram atribuídas as mesmas posturas que o poeta assumiu: “a ignorância é curtida como anti-intelectualismo, a desclassificação social como transgressão pequeno-burguesa, a falta de perspectivas como negação do progresso. A desqualificação estilizada impõe seus pontos de vista e interpreta a outra, a social, à sua imagem e semelhança” (Simon 2004: 210).

O tom profético e transgressor do poeta Waldo Motta já é revelado no primeiro poema da obra *Bundo e outros poemas* (1996), intitulado “Descobrimentos”, no qual o sujeito lírico anuncia a sua chegada de maneira, no mínimo, inquietante, já que se direciona aos “Gênios perversos, bestas solertes,/ hostes medonhas, greis infernais”, sinalizando uma necessidade de protestar contra uma sociedade ainda “adormecida”:

DESCOBRIMENTOS

Aqui vou eu, bundo, pando,
ó país que almejo e canto,
terra desolada, bela adormecida,

em: <https://www.geocities.ws/waldomottapoeta/quemsou/quemsou.html>. Acesso em 10 outubro 2010.].

virgem por salvar!

Gênios perversos, bestas solertes,
hostes medonhas, greis infernais,
aqui vou eu, verbo em riste,
arredai!

Hidras, quimeras, anfisbenas, lâmias,
gorgonas, gárgulas, ogros, exus,
anhangás, humbabas,
abracadabra!

Eldorados, thules, surgas, agarthas,
cimérias, hespérias, pasárgadas, cólquidas,
xangrilás, cocanhas, saléns, guanairas,
reinos miríficos, mundos arcanos,
céus interditos, aqui estou eu!

Velocinos, tesouros,
manás, elixires,
graais, aqui eis!
(Motta 1996: 21).

O eu lírico, “bundo” e “pando”, dirige-se, primeiramente, ao seu país que almeja e canta, atestando também que sua “terra”, “bela” e “virgem”, está “adormecida” e “desolada” em relação ao que deseja proferir. Entretanto, a apóstrofe empregada pelo poeta na primeira estrofe do poema ganha contornos não apenas pessimistas: o país é “virgem por salvar”. Esta esperança revela que o eu poético busca uma mudança, uma transformação na mentalidade das “bestas solertes”, as quais exercem um poder de dominação e exclusão social, uma das temáticas trabalhadas na obra do poeta contemporâneo.

Para seu propósito provocador, serão convocadas entidades mitológicas que, de forma mais ou menos explícita, simbolizam o caráter diabólico e infernal da voz lírica, pela qual um discurso inflamado e de protesto idealiza mundos, “pasárgadas”, “reinos miríficos”. Aí “estou eu”, assim o poeta termina a quarta estrofe do poema, colocando-o em um espaço onde o maravilhoso, o mítico, o sobrenatural tecerão um confronto com ações pouco humanizadas da sociedade, criando um paraíso que destoa do universo de marginalização vivenciada em tempos atuais.

As várias enumerações verificadas no poema antecipam o quanto Waldo Motta se revela perseguidor das práticas que deixam sua pátria em “desolação”. Trazendo para seu labor poético o imperativo “arredai”, suscita uma voz que se impõe diante as perversidades e luta de maneira poética para encontrar os idílios reconfortantes (encadeados na 4ª estrofe), os quais serão reconstruídos a partir dos “descobrimientos” que sua condição excludente lhe conferiu.

O emprego de “hidras”, “quimeras”, “exus” colocam o mítico e o místico em harmonia com seu protesto, já que estes seres serão convidados para as reivindicações do artista, aterrorizando as bases que fundam e reiteram as diferenças através de contrários que não refletem o ímpar de cada cultura sem antes o comparar à cultura dominante. O poeta capixaba deita o sagrado em raízes culturais e promove uma subversão dos valores que engendram a postura conservadora e tradicional. A grandiloquência do poema “Descobrimientos” provoca o leitor, que, ao transpor as páginas subseqüentes, deparar-se-á com outro poema, intitulado “Preceituário para racistas com receita de rebuçado e contra-receita de angu”. Neste Waldo Motta faz seu alerta:

PRECEITUÁRIO PARA RACISTAS COM RECEITA DE REBUÇADO E CONTRA-RECEITA DE ANGU

Ogun pá
Lele 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 reбуçado
em ração para a racinha
ordinária dos racistas.

Quem atiča 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 o mundo.

sabe que, súbito,
tudo, tudo pode ficar preto
& vermelho, como queiram,
num belíssimo incêndio inusitado.
Pois quem atiča o tição
atira mais lenha aos sonhos
que nos abrasam, braseiro
oculto sob o borralho
dessa vida borralheira.
(Motta 1996: 98-9).

O título do poema já sugere a ideia de uma normatização do eu lírico para evitar possíveis desavenças sociais. A ironia do autor fica evidente ao girar⁴ o sentido da palavra “angu”, que em sentido literal relaciona-se diretamente a um tipo de comida popular cujo ingrediente principal é a farinha de milho, de mandioca ou de arroz, mas que suscita outro sentido popular: o de bagunça, confusão, “rolo”. O poeta avisa aos racistas que seu “preceituário”, feito com muito esmero, é acompanhado de reбуçado (doce açúcarado) “contra-receita de angu”.

A condição de negro de Waldo Motta constrói uma voz lírica que necessita se pronunciar em oposição aos valores discriminatórios que ainda sobrevivem na sociedade brasileira dita cosmopolita e civilizada, agindo contrariamente ao processo de ocultação que Antonio Candido, no prefácio a *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda, observa:

⁴ Esta palavra é empregada no sentido barthesiano, no qual a literatura teria a capacidade de “girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles: ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (Barthes 2002: 18).

(...) o nosso testemunho se torna registro da experiência de muitos, de todos que, pertencendo ao que se domina uma geração, julgam-se a princípios diferentes uns dos outros e vão, aos poucos, ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos (Candido *apud* Santiago 2004: 47).

O poeta Waldo Motta não desaparece como indivíduo, já que sua poesia constrói imagens que denunciam o valor dado à cultura afrodescendente no Brasil e no mundo. O alerta é dado: "Quem atíça o tição/ sabe do risco que corre" (Motta 1996: 98-9); o "tição", neste contexto ambíguo, pode depreender um caráter diabólico e/ou marcar a condição de negro do eu poético que está com o seu "caldeirão da paciência" transbordando.

O protesto e a luta do poeta já se verificam na epígrafe do poema: Ogun, mito africano, deus da guerra, é convocado para sua causa. Esta referência coloca o discurso poético do autor em uma esfera, também, de exclusão, uma vez que a cultura religiosa do negro viveu e vive à margem das vertentes cristãs. Desde a abolição da escravatura no Brasil em 1888, o negro se vê ainda na periferia da estrutura social. No entanto, em tempos atuais, as "políticas culturais da diferença" permitem um deslocamento das disposições do poder não mais alicerçadas em dicotomias branco/preto, mas sim em repensar o branco e o preto, e não o branco ou preto, já que o ou reiteraria a exclusão. Nas palavras de Stuart Hall (2009: 320):

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Isso vale não somente para a raça, mas também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural.

A voz lírica do poema "Preceituário para racistas com receita de rebuçado e contra-receita de angu" revela-se engajada na luta pela cultura do negro, atentando para os riscos que o confronto entre "eticidades" pode promover,

ironizando que o “rebuçado” pode se transformar “em razão para a racinha/ordinária dos racistas”. O “braseiro” está “oculto”, mas não apagado. O tom de ameaça evidencia a atitude militante de Waldo Motta, o discurso se insinua e marca o tom de protesto.

A postura literária do poeta é um desabafo em relação à discriminação operante na contemporaneidade, trabalhado a partir de uma linguagem inflamada e ameaçadora: “Tudo pode ficar preto/ & vermelho, como queiram” (Motta 1996: 98-9). De certa forma, o diálogo com a atualidade se encerra: o racismo opera insistentemente; a exclusão, a discriminação ainda se mantém em outras “etnicidades marginalizadas”, vitimizando qualquer um para quem o sofrimento e a violência fazem parte de sua vida. Assim corrobora Claudia Maria Ceneviva Nigro (2010: 163): “Não é apenas do sofrimento racista que [ele] [fala], mas de como este sentimento racista atinge e se (trans) forma, individualmente, voltando, mais tarde, se o leitor o permitir, a retratar aquela comunidade”.

A ideia de retorno paira sobre as contradições que envolvem as questões sociais e culturais; assombra e aterroriza o homem moderno, o qual deve sempre lutar para o reconhecimento das especificidades de cada cultura. Os versos de Waldo ateam “fogo” nas práticas das ideologias dominantes e colaboram para manter vivas e resistentes as vozes dos indivíduos contrários aos fantasmas que ainda dividem e qualificam os homens em brancos, negros, gays, mulheres. A poesia do capixaba ressalta o quanto o percurso de marginalização social revela a face obscura da intolerância.

Outro aspecto relevante a ser destacado no poema “Preceituário para racistas com receita de rebuçado e contra-receita de angu” é a potência da voz enunciativa que, através do mito africano epigrafado, resgata a especificidade da cultura popular do negro, destacando o poder de transformação do projeto literário de Waldo Motta, já que Ogun é convocado para a guerra.

Este símbolo resgata a origem negra e marca sua diferença, deslocando assim as relações de poder. O negro (“tição”) não clama pelo Deus cristão, busca em divindades africanas a força para ressaltar sua diferença. Esta postura do poeta pode ser justificada pelas palavras de Karl Erik Schollhammer em seu artigo “Marginalidade: exclusão e identidade autoral”, parafraseando Spivak: “os subalternos precisariam se articular para inscrever sua especificidade subalterna dentro de uma identidade cultural dominante e, assim, deixar de ser subordinados” (Schollhammer 2010: 167). Stuart Hall inclina-se para a mesma reflexão de Schollhammer, quando destaca que:

O papel do ‘popular’ na cultura popular é o de fixar a autenticidade das formas populares, enraizando-as nas experiências das comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor e nos permitindo vê-las como expressão de uma vida social subalterna específica, que resiste a ser constantemente reformulada enquanto baixa e periférica (Hall 2009: 323).

A “reformulação” poética de Motta confronta os paradigmas que orientam as bases dos estudos culturais. A situação periférica de sua postura e poesia apresenta uma ótica crítica e irônica, contrária às práticas sociais de discriminação que perduram na sociedade brasileira.

“No Brasil contemporâneo, a exclusão e a marginalização operam no centro da sociedade” (Schollhammer 2010: 168), o que implica outro protesto do poeta Waldo Motta: suas obras permanecem pouco acessíveis, seus poemas não atendem aos interesses editoriais. A militância artística do escritor se arrasta desde suas primeiras produções ainda nos anos de 1970, e o livro *Bundo e outros poemas* ironiza a contemporaneidade, ao revelar um sujeito-lírico que almeja tempos melhores, posicionando-se de maneira irônica e auto-irônica ao confrontar em sua poética a evolução de nossa democracia.

No poema “Religião”, num trabalho metalinguístico, Waldo revela sua salvação:

RELIGIÃO

A poesia é a minha
sacrossanta escritura,
cruzada evangélica
que deflagro deste púlpito.

Só ela me salvará
da guela do abismo.
Já não digo como ponte
que me religue
a algum distante céu,
mas como pinguela mesmo,
elo entre alheios eus.
(Motta 1996: 79)

A salvação do eu poético está na/pela poesia, a partir da “sacrossanta escritura” sua “cruzada evangélica” se deflagrará. Do “púlpito” de seus versos, o poeta se coloca em posição de destaque para que todos/leitores possam ouvir sua voz ardente e reveladora acerca dos conflitos e desajustes que o sujeito contemporâneo enfrenta. Ao mostrar seu olhar atento aos problemas culturais e sociais persistentes na história do homem, Waldo Motta atesta o quão contemporânea é sua veia poética.

O presente do poeta confronta-o e deixa emergir uma necessidade de pronunciar, a partir da letra/escrita, as contradições que cercam as relações de poder. Assim, ao mergulhar nas sombras de seu tempo, Motta se faz contemporâneo e militante, conferindo a sua poesia o espaço por onde a obscuridade de sua condição confrontará o esteio centralizador do poder e da cultura dominante.

A “cruzada evangélica” tem conotação de jornada literária, a qual se inicia pela “escritura”, sendo o poeta “capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” e a “obscuridade” de seu tempo é iluminada pela poesia de seus versos, ao construir uma poética que, num contexto pós-moderno, exalta a luta contra os poderes da dominação, buscando um espaço social através de sua literatura.

Na segunda estrofe do poema "Religião", o eu lírico apresenta um tom diferente do veiculado na primeira estrofe. Nesta a arrogância e a pretensão são construídas por meio de palavras semanticamente religiosas, enquanto nos últimos versos a ideia de salvação está ligada a uma "pinguela", reduzindo seu labor poético, antes "sacrossanta escritura". O heroísmo do poeta é abalado, sua "poesia" não é "ponte", é uma "pinguela", demonstrando a fragilidade de sua ligação com o "céu" e seus "alheios eus".

Neste poema, evidencia-se a postura de Waldo Motta em tornar sua poesia uma espécie de religião que responde às prerrogativas das classes dominantes, as quais reafirmam as dialéticas de suas concepções e valores. Vale destacar que o poema "Religião" foi produzido anteriormente aos "Descobrimentos" e "Preceituário para racistas com receita de reбуçado e contra-receita de angu", estando estes inseridos na sua obra Bundo, que apresenta a concretização do projeto evidenciado em "Religião" – a "escritura" neste é "sacrossanta" e por ela o "tição" fará suas provocações e seus protestos. O discurso poético de Waldo Motta assegura seu valor de modernidade, destacado por Homi Bhabha:

O novo ou o contemporâneo aparecem através do ato de cisão da modernidade como acontecimento e enunciação, época e cotidiano. A modernidade como signo do presente emerge nesse processo de cisão, nesse lapso, que dá à prática da vida cotidiana sua consistência como contemporânea. E porque o presente tem o valor de um "signo" que a modernidade é iterativa, um questionamento contínuo das condições da existência, tornando problemático seu próprio discurso não apenas "como ideias", mas como posição e status do locus do enunciado social (Bhabha 1998: 335, grifos do autor).

A poética de Waldo Motta, em Bundo e outros poemas, é "um questionamento contínuo das condições" de sua existência marginalizada, e esse aparato literário delineia o locus de onde sua voz emerge, em que a negritude de sua pele transformar-se á em motivo poético, do qual ecoará uma subjetividade marcada pelos paradigmas sociais contemporâneos.

A temática do negro e da cultura popular, em sua poesia, é trabalhada a partir de experiências concretas e materiais do poeta, destacando de onde o canto lírico busca sua força e contestação. A “consistência” dos versos de Waldo Motta está na sua realidade degradante, em que “a salvação do sujeito se colocam no plano mais realista de quem se situa na sociedade contemporânea e enuncia os conflitos subjetivos e desajustes existenciais representados por temas comuns à modernidade, tais como a solidão, carência, [...] falta de lugar” (Simon 2004: 214).

Esta “falta de lugar” no mundo tecnicista e moderno revela-nos o quanto o poeta almeja, a partir de sua lírica, o reconhecimento artístico e humanitário de uma sociedade estúpida e intolerante:

CÍRCULO DOS HORRORES

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

O “orgulho” e a “vaidade” são sentimentos humanos que desviam o olhar para as causas coletivas, destruindo os possíveis laços (“remos”) para navegar pelo mar da vida. A água invadiu a “canoa”. E o questionamento do eu poético persiste: “Mais quantas humanidades/ ainda repassaremos?”.

O ato de repassar incita um sentido de resgatar um passado de exclusão histórica. O negro da atualidade ainda busca uma “luz” para a obscuridade dos tratamentos sociais que o dominante lhe impingiu. A poesia de Waldo Motta lhe serve como salvação e religião, pela qual o poeta se manterá fiel aos seus valores, construídos a partir de sua militância contra a intransigência:

Da poesia, da imaginação poética, nasceram as grandes religiões, e as crenças se alimentam de poesia. No banquete messiânico, o pão e o vinho espiritual, que nos vêm dos céus interiores, é o verbo que se manifesta para saciar e alegrar os que têm fome e sede de justiça e verdade (Motta 2000: 69).

Pela palavra, o poeta sacia sua “sede” e sua “fome” por “justiça”, o que o leva a legitimar sua causa e dialogar com o presente, em que “o articulador, o artista ou o representante da realidade periférica pode ganhar uma via legítima para melhorar sua condição social [...]” (Schollhammer 2010: 170).

Por apresentar uma poética subversiva e inovadora, Waldo Motta permite traçar os paradigmas contemporâneos por meio de sua linguagem inflamada que, ao mesmo tempo, está em busca de reconhecimento social e artístico. A trajetória artística do poeta, iniciada no final dos anos de 1970, confirma um amadurecimento de sua técnica lírica, a qual, alicerçada em símbolos religiosos, deixa ecoar uma voz militante em busca de salvação.

Este trabalho do poeta, assim, está em consonância ao desabafo que a poética de Motta configura em relação às posturas conservadoras, e não menos arcaicas, para a manutenção das tradições, seja na esfera social ou artística. O livro *Bundo e outros poemas*, portanto, sintetiza um estado de sensibilidade, de “maestria e liberdade raro na produção atual” (Simon 2004: 210), promovendo uma revitalização para o discurso dos excluídos.

A marginalização da poesia de Waldo afeta a ideia de transposição de barreiras culturais tão enfatizadas em políticas públicas da diferença, as quais ironicamente buscam dar o local para as minorias se gesticularem e se fazerem ouvidas. Assim, o trabalho do poeta é a representação nítida do “círculo de horror” que ainda se instaura na sociedade moderna e contemporânea, revelando as contradições que norteiam os estudos literários brasileiros, os quais não deram conta da “especificidade histórica da nossa cultura”, como destaca Silvano Santiago:

É um modo de salientar não só o caráter periférico da produção cultural no país (e, por consequência, do intelectual que a representa), como também a condição subalterna da experiência brasileira e, ainda, a ignorância sobre a especificidade histórica da nossa cultura nacional [...] (Santiago 2004: 193).

Waldo Motta em seu projeto literário direciona sua lírica para um presente fantasmagórico das condições que o negro e outros discriminados enfrentam na dita democracia brasileira, alertando-nos para a necessária revisitação das condições subalternas que ofuscam a igualdade de direitos e de respeito sociais.

Referências:

- BHABHA, Homi. *O local da cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. Trad. Adelaide Resende et al. 1ª edição revisada. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009, p. 317-330.
- _____. Estudos culturais: dois paradigmas. In: *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. Trad. Adelaide Resende et al. 1ª edição revisada. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009, p. 123-150.
- MOTTA, Valdo. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 59- 76.
- _____. *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1996.
- _____. (2010). *Quem sou*. Disponível em: <<http://www.geocities.ws/waldomottapoeta/quemsou/quemsou.html>>. Acesso em: 10 outubro 2010.
- NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva. Identidade em exclusão: As personagens femininas de Tony Morrison e Maya Angelou. In: LOPES, Luiz Paulo Moita & BASTOS, Liliana Cabral (Organizadores). *Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 151-166.
- SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: *O cosmopolitismo do pobre – crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p.45-63.
- _____. O homossexual astucioso: Primeiras - e necessariamente apressadas - anotações. In: *O cosmopolitismo do pobre – Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p.45-63.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Marginalidade: Exclusão e identidade autoral. In: LOPES, Luiz Paulo Moita & BASTOS, Liliana Cabral (Organizadores). *Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 167-179.

SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto: a poesia de Valdo Motta. *Revista Novos Estudos*, nº 70, 2004.



Página inicial do artigo "O protesto lírico em Waldo Motta", de Ricardo Alves dos Santos.

OS MITOS AFRICANOS E A LÍRICA DE PROTESTO NA POESIA CONTEMPORÂNEA DE WALDO MOTTA¹

THE AFRICAN MYTHS AND THE LYRIC OF PROTEST IN THE CONTEMPORARY POETRY OF WALDO MOTTA

Ricardo Alves dos Santos*
Kênia Maria de Almeida Pereira*

RESUMO: Este artigo pretende avaliar as influências dos mitos africanos na lírica de protesto do poeta contemporâneo Waldo Motta. As articulações teóricas sobre o mito estarão centralizadas nas formulações de Mircea Eliade, bem como estudiosos dos mitos africanos: Roger Bastide, Pierre Verger e Reginaldo Prandi. O objetivo desta reflexão é atestar o valor do mito para a construção do discurso lírico de protesto em *Bundo e outros poemas* (1996), de Waldo Motta.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Mitos africanos; Lírica de protesto.

ABSTRACT: This article aims to assess the influences of African myths in the lyric of protest of the contemporary poet Waldo Motta. The academical articulations about the myth are concentrated on the formulations of Mircea Eliade, as well as on African myths scholars: Roger Bastide, Pierre Verger and Reginaldo Prandi. The purpose of this reflection is to attest the myth

¹ SANTOS, Ricardo Alves dos; PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. Os mitos africanos e a lírica de protesto na poesia contemporânea de Waldo Motta. *Texto Poético*, Araraquara/Goiânia, v. 8, n. 12, p. 94-106, 2012. Disponível em: <<https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/93/90>>. Acesso em: 29 maio 2024.

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

* Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

value for the construction of the lyric discourse of protest in *Bundo e outros poemas* (1996) by Waldo Motta.

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; African myths; Lyric of protest.

A contemporaneidade marca incessantemente um percurso contraditório e dilemático da existência humana. As relações que o indivíduo trava com o mundo e com ele mesmo evidenciam a necessidade de vencer as barreiras que o homem comum encontra ao se deparar com a solidão, com a exclusão e com a necessidade de se realizar em uma esfera social ou individual.

Nesta perspectiva, o mito parece construir um diálogo coerente para enfrentar as discrepâncias e as irrealizações comuns em tempos corrompidos por uma verdade científica que nem sempre agrega valor significativo à experiência subjetiva. O sujeito está imerso nas obscuridades de seu tempo e os elementos míticos colaborariam para elevar a existência humana na medida em que manifestam um caráter sagrado, como assinala Mircea Eliade (1992a) em sua obra *Mito e realidade*. Assim, promoveriam uma peculiar maneira de o homem sair de uma realidade conduzida pelo caráter lógico racional para caminhar por vias míticas, onde a conduta humana ganha “significação e valor”.

O mito, por guardar um valor sacralizador e religioso, revela-nos o quanto ele é importante para a humanidade, já que seu caráter misterioso e metafísico se porta como maneira de questionar a própria realidade e, a partir disto, fortalecer o que nem sempre a condição social, ou melhor, o ser social recebe dos seus iguais. A religiosidade como instância mítica permite e favorece um encontro com um outro que também não tem respostas para algumas perguntas que resistem na contemporaneidade: Quem sou eu? Qual é a origem humana?

As tentativas de respostas ou as formas para lidar com estas reflexões tipicamente existenciais podem ter explicações em diversas áreas do conhecimento humano; a saída mítica é percorrida pelo poeta capixaba Waldo Motta em *Bundo e outros poemas* (1996), na qual o valor mitopoético é realizado com apuro, objetivando grifar a exclusão social. Neste artigo, buscaremos mostrar como os elementos sagrados da mitologia africana, especificamente os mitos de Exu e de Ogun, corroboram para um discurso lírico em diálogo com posições sociais que ainda excluem e discriminam. O mito africano é (re)construído por um sujeito lírico que almeja questionar sobre a falta de tolerância que assombra o homem pós-moderno.

Para Levi Strauss (1978, p.33), “na mitologia do mundo inteiro, há deidades ou personagens sobrenaturais que desempenham o papel de intermediários entre os poderes de cima e a Humanidade em baixo”. Dessa forma, o universo mitológico cria uma atmosfera relacional entre o plano concreto, material e o plano divino, idealizador, criativo da atividade sócio-cultural humana.

“Os poderes de cima” são transmitidos por entidades sobrenaturais que não apresentam uma materialidade científica e histórica, mas instauram uma maneira exemplar de o homem buscar ideais de comportamento sociais mais dignos para a concretude das ações e atitudes que operam na teia social.

O elemento sagrado, que envolve os mitos, pode salientar um direcionamento para as prerrogativas que insistem no presente humano. Cotidianamente, deparamo-nos com várias situações em que a ideia de pós-moderno e todas as implicações desta condição – a igualdade, a democracia, o respeito ao outro, o desenvolvimento tecnológico, o individualismo – comprometem a realidade ao deformar os valores que poderiam reger uma sociedade mais justa e igualitária. Assim, o mito reproduz um retorno a ensinamentos e a ações que se consagraram ao longo da história humana.

Sabendo do aspecto fabuloso, inventivo e ficcional que envolve a definição do mito, Eliade (1992a) pontua que esta visão não é a verificada nos estudos que engendram os eruditos mitólogos da atualidade. Para eles o mito passa a ser compreendido em bases das sociedades arcaicas, nas quais esse “designa [...] ‘uma história verdadeira’ e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 1992a, p. 7). O mito se manteria “vivo” nestas sociedades, já que forneceria “os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (ELIADE, 1992a, p.8).

A situação bem argumentada por Eliade leva-nos a reconhecer os mitos como “fenômenos humanos”, “fenômenos de cultura”, “criação do espírito”. O mito revela nos um segredo, um mistério que mantém sua permanência no imaginário cultural de um povo; o entrelaçamento entre espírito e realidade atestaria seu valor religioso e sagrado.

O valor sagrado do mito e sua propriedade de poder ser interpretado e elaborado em diferentes perspectivas tornam-no matéria-prima para novos questionamentos sobre a condição humana. Este aspecto de reatualização do mito confirma sua capacidade de ser, alegoricamente, um instrumento de integração entre o homem e o Cosmo, em que o elemento religioso e mítico recebe novos contornos conforme a necessidade humana.

O homem moderno, imerso nas contradições do seu tempo, entrega-se ao sagrado em uma busca constante por respostas. O sujeito frente à realidade se lança em uma atmosfera metafísica para dar conta de si, unindo, num mesmo plano, o real e o imaginário e, assim, destaca sua gênese de homo religiosus verificada desde os primórdios. Segundo Eliade, em *O sagrado e o profano*:

Seja qual for o contexto em que se encontra, o homo religiosus acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência

humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade. (ELIADE, 1992b, p. 97).

Por mais que a contemporaneidade seja marcada por um homem a-religioso, que crê ser o “único sujeito e agente da História”, e abdica de qualquer situação de transcendência e, por conseguinte, de explicação mítica para sua existência, o homem a religioso de certa maneira descende do *homo religiosus* apontado por Eliade. O homem contemporâneo, marcadamente científico, carrega a herança de seus antepassados, que explicavam o mundo por vias míticas e sagradas, entretanto este negará qualquer relação de subserviência aos deuses mitológicos, construindo uma dessacralização dos valores que regem os elementos míticos ao esvaziá-los dos “significados religiosos”.

Ao lidar com uma experiência sagrada e mítica, condição que funda o mundo, a religião passa a ser

[...] a solução exemplar de toda crise existencial, não apenas porque é indefinidamente repetível, mas também porque é considerada de origem transcendental e, portanto, valorizada como revelação recebida de um outro mundo, transumano. A solução religiosa não somente resolve a crise, mas, ao mesmo tempo, torna a existência ‘aberta’ a valores que não são contingentes nem particulares, permitindo assim ao homem ultrapassar as situações pessoais e, no fim das contas, alcançar o mundo do espírito. (ELIADE, 1992b, p. 97).

A crise mencionada por Eliade coaduna-se com a postura poética do poeta capixaba contemporâneo Waldo Motta que dialoga com o sagrado e profano para destacar sua condição presente. O mito na lírica de Motta permite ao eu poético transcender e encontrar um outro que também tem suas bases existenciais em elementos sacralizadores e religiosos.

Torna-se necessário, neste momento, discorrer sobre o escritor Waldo Motta e seu projeto literário. Waldo Motta é um poeta capixaba, negro e homossexual que, em um universo de estudos autônomos, buscou em sua poética um espaço

por onde as dialéticas contemporâneas² emergiriam, elucidando sua postura marginal em relação às várias segregações perenizadas pela sociedade atual.

A postura de Waldo Motta é assim destacada pelo poeta em seu artigo “Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu” (2000):

No prefácio do livro *Bundo e outros poemas*, publicado em 96 pela editora da Unicamp, informo que, 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 (MOTTA, 2000, p. 59).

A questão social e existencial do poeta insere-se em sua obra como uma “viagem de autoconhecimento”. Na tentativa de entender a si e às contradições do mundo contemporâneo, Motta elege para seu labor artístico o diálogo com os mitos hebraicos e africanos, com a astrologia, os símbolos e a cabala para construir *Bundo e outros poemas*, um livro que, pelas palavras do próprio poeta, é “inspirado” no “livro dos inspirados” (Bíblia Cristã), portanto apresenta um discurso lírico versado com recursos sagrados.

Iumna Simon, no ensaio “Revelação e desencanto: a poesia de Waldo Motta” (2004), atesta o quanto a poética de Motta revela um diálogo com o seu tempo, incorporando uma sensibilidade não verificada na postura marginal do contexto das primeiras experiências do autor, período em que a poesia marginal no Brasil apresentava uma postura antiliterária. Desta forma, o universo lírico de Motta seria uma tentativa sensível de se posicionar em relação a sua realidade marginalizada (periférica). Por Iumna,

[...] a figura do marginal, do bandido, do indigente foi idealizada a ponto de ser esvaziada de sua concretude social e equiparada à nova sensibilidade poética. Retomando uma formulação feita em outro lugar, tal identificação mostrava que à miséria popular eram atribuídas as mesmas posturas que o poeta assumiu: a ignorância é curtida como anti-intelectualismo, a desclassificação social como transgressão

² As dialéticas contemporâneas serão tratadas a partir do enfoque de Giorgio Agamben, as quais perpassam o fato de o contemporâneo se caracterizar pela “singular relação com o próprio tempo, que adere a este, e ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

pequeno-burguesa, a falta de perspectivas como negação do progresso. A desqualificação estilizada impõe seus pontos de vista e interpreta a outra, a social, à sua imagem e semelhança'. (SIMON, 2004, p. 210).

O tom profético e transgressor do poeta já é revelado no primeiro poema da obra *Bundo e outros poemas*, intitulado "Descobrimentos", no qual o sujeito lírico anuncia a sua chegada de maneira, no mínimo, inquietante, já que se direciona aos "Gênios perversos, bestas solertes,/ hostes medonhas, greis infernais", sinalizando uma necessidade de protestar contra uma sociedade ainda "adormecida":

DESCOBRIMENTOS

Aqui vou eu, bundo, pando,
ó país que almejo e canto,
terra desolada, bela adormecida,
virgem por salvar!

Gênios perversos, bestas solertes,
hostes medonhas, greis infernais,
aqui vou eu, verbo em riste,
arredai!

Hidras, quimeras, anfisbenas, lâmias,
gorgonas, gárgulas, ogros, exus,
anhangás, humbabas,
abracadabra!

Eldorados, thules, surgas, agarthas,
cimérias, hespérias, pasárgadas, cólquidas,
xangrilás, cocanhas, saléns, guanairas,
reinos miríficos, mundos arcanos,
céus interditos, aqui estou eu!

Velocinos, tesouros,
manás, elixires,
grais, aqui eis!
(Motta 1996: 21).

O eu-lírico, "bundo" e "pando", dirige-se, primeiramente, ao seu país, que almeja e canta, atestando também que sua "terra", "bela" e "virgem", está "adormecida" e "desolada" em relação ao que deseja proferir. Entretanto, a apóstrofe empregada pelo poeta na primeira estrofe do poema ganha contornos não apenas pessimistas: o país é "virgem por salvar". Esta esperança revela que o eu

poético busca uma mudança, uma transformação na mentalidade das “bestas solertes”, as quais exercem um poder de dominação e exclusão social, uma das temáticas trabalhadas na obra do poeta contemporâneo.

Para seu propósito provocador, serão convocadas entidades mitológicas que, de forma mais ou menos explícita, simbolizam o caráter diabólico e infernal da voz lírica, pela qual um discurso inflamado e de protesto idealiza mundos, “pasárgadas”, “reinos miríficos”. Aí “estou eu”, assim o poeta termina a quarta estrofe do poema, colocando-o em um espaço onde o maravilhoso, o mítico, o sobrenatural tecerão um confronto com ações pouco humanizadas da sociedade de hoje, criando um paraíso que destoa do universo de marginalização vivenciada em tempos atuais.

As várias enumerações verificadas no poema antecipam o quanto Motta se revela perseguidor das práticas que deixam sua pátria em “desolação”. Assim, traz para seu labor poético o imperativo “arredai”, suscitando uma voz que se impõe diante das perversidades e luta de maneira poética para encontrar os idílios reconfortantes (encadeados na 4ª estrofe), a serem reconstruídos a partir dos “descobrimientos” que sua condição excludente lhe conferiu.

O emprego de “hidras, quimeras, exus” coloca o mítico e o místico em harmonia com seu protesto, já que estes seres serão convidados para as reivindicações do artista, aterrorizando as bases que fundam e reiteram as diferenças através de contrários, os quais não refletem o ímpar de cada cultura sem antes compará-lo à cultura dominante. Em outras palavras, o poeta capixaba deita o sagrado em raízes culturais e promove uma subversão dos valores que engendram a postura conservadora e tradicional.

A inspiração poética de Motta, a partir da leitura do poema “Descobrimientos”, exemplifica a variedade de suas fontes, situação referendada pelo poeta:

O poema ‘Descobrimientos’, onde abusando das sinédoques, aproximo diferentes concepções do centro sagrado ou paradisíaco, nivelando assim as numerosas visões dessas plagas míticas, fabulosas, que

aludem sempre ao mesmíssimo lugar: `Eldorados, thules, surgas, agarthas,/ cimérias, hespérias, pasárgadas, cólquidas,/ xangrilás, cocanhas, saléns, guanániras,/ reinos miríficos, mundos arcanos,/ céus interditos, aqui estou eu!` (MOTTA, 2000, p. 61).

A poesia lírica nutre-se, pois, do universo mítico e místico para se refazer e se reconstruir a partir da fala³ destes universos, possibilitando incitar e, quem sabe, reconstruir laços mais humanos em nossa sociedade, já que o mito apresenta um eixo sacralizador que se orienta pelo espírito humano.

O destaque dado a "exu(s)" pelo eu poético logo no primeiro poema, "Descobrimentos", se intensifica na obra de Motta, sinalizando um diálogo arquetípico⁴ com esse orixá/entidade sagrada da cultura africana:

NO CU
DE EXU
A LUZ
(MOTTA, 1996, p. 69).

Exu, no poema de Motta, aprisionaria o sentido de materialização do sagrado, alicerçado em uma cultura de origem negra ainda assombrada pelo discurso homogeneizante e, por que não, alienante do cristianismo. A palavra "cu", símbolo erótico, seria divinizado, teria "luz" com a entrada de "Exu".

Exu, segundo Roger Bastide em *O candomblé da Bahia* (2001), é considerado o último filho de Iemanjá, sendo o mais jovem dos 17 orixás que tiveram sua origem no "ventre incestuoso" da rainha do mar. "Os etnólogos que na África se interessaram pela figura de Exu ou por seus mitos o designam pelo termo *trickster* [...] parece um ser malicioso que se compraz em brincadeiras, em lograr tanto os deuses como os homens" (BASTIDE, 2001, p. 161).

³ O emprego desta palavra aqui vai ao encontro da teoria barthesiana desenvolvida no livro *Mitologias* (2001), na qual "o mito é uma fala", "é um sistema de comunicação", "é uma mensagem".

⁴ O conceito de arquétipo contemporâneo foi desenvolvido na teoria psicológica de Jung. Segundo Meletínski (1998), "os arquétipos junguianos [...] são antes imagens, personagens, papéis a serem desempenhados" (MELETÍNSKI, 1998, p. 22).

A ideia associada de Exu a um *trickster* também é notada nos candomblés do Brasil. Por questões históricas, Exu tem conotações maliciosas e diabólicas, designando, muitas vezes, um “diabo cruel e malvado”. Este valor do orixá Exu está intimamente relacionado ao fato de este ser utilizado/convocado em magias contra o branco escravizador, identificando-o “com o diabo dos cristãos, vendo nele o princípio do mal, o elemento demoníaco do universo” (BASTIDE, 2001, p. 162).

Mas Exu é também o orixá que apresenta uma essência mais próxima dos homens. Segundo Barcellos, “Exu é o nosso interior, é a nossa intimidade, o nosso poder de ser bom ou mau, de acordo com a nossa vontade. Exu é o ponto mais obscuro do ser humano e é, ao mesmo tempo, aquilo que existe de mais óbvio e claro” (BARCELLOS, 2002, p. 51).

O aspecto dilemático que o arquétipo de Exu promove é sinalizado no poema de Motta. “No cu / de Exu” há “luz”, o aspecto diabólico de Exu é desconstruído pela ideia de luminosidade, paz e paraíso, também ancorada nesse orixá. O elemento sagrado reveste-se de um valor diferente daquele que a maioria consagrou como sendo o estereótipo do diabo cristão. O poema dá um novo lugar para o sagrado da cultura africana.

Barcellos, ao destacar que “Exu é o nosso interior”, dialoga de certa maneira com a postura do sujeito lírico de Motta, já que o “cu” metonimicamente pode representar a interioridade humana que busca a luz como elemento de redenção e de esclarecimento existencial.

Outro aspecto importante desta entidade africana é descrito por Reginaldo Prandi em sua obra *Mitologia dos orixás* (2001):

Doravante será meu mensageiro,
pois respeitou o euó
Tudo o que quiserem de mim,
que seja mandado dizer por intermédio de Exu.
E então por isso, por sua missão,
que ele seja homenageado antes dos mais velhos,

porque ele é aquele que usou o ecodidé
e não levou carrego na cabeça
em sinal de respeito e submissão.
(PRANDI, 2001, p. 43).

Como mensageiro de Olodumare, Exu passa ser o mensageiro dos homens. A partir de Exu, nossos desejos são atendidos e consagrados. O respeito e a submissão de Exu conferiram-lhe o estatuto de ser reverenciado antes dos orixás mais velhos. Todo culto africano, assim, “começa obrigatoriamente por uma homenagem a Exu” (BASTIDE, 2001, p. 167).

Assim, o poema de Motta reconstrói o mito de Exu e é marca de onde o discurso poético busca sua referencialidade: a cultura do negro insere-se na lírica de protesto de Motta. O sujeito lírico integra-se ao arquétipo de Exu para proferir uma mensagem ainda excluída no percurso histórico do negro brasileiro.

Nota-se que no curto poema de Motta o universo mítico abre uma instância para se repensar qual é o valor da cultura e do negro, corroborando para destacar a diferença no local de onde ela emerge enquanto processo cultural. A valorização cultural, muitas vezes, é revestida por um tom ameaçador e crítico, como ocorre no poema “Preceituário para racistas com receita de reбуçado e contra-receita de angu”:

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 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)

O título do poema já sugere a ideia de uma normatização do eu-lírico para evitar possíveis desavenças sociais. A ironia do autor fica evidente ao girar⁵ o sentido da palavra “angu”, pois esta, em sentido literal, relaciona-se diretamente a um tipo de comida popular que tem como ingrediente principal farinha de milho, de mandioca ou de arroz. Entretanto, este mesmo vocábulo suscita outro sentido popular: o de bagunça, confusão, “rolo”. Assim, o poeta avisa aos racistas que seu “preceituário”, feito com muito esmero, é acompanhado de rebuçado (doce açucarado) “contra-receita de angu”.

A condição de negro de Waldo Motta constrói uma voz lírica que necessita se pronunciar contrariamente aos valores discriminatórios ainda presentes na sociedade brasileira dita cosmopolita e civilizada. O poeta não desaparece como sujeito, visto que sua poesia constrói imagens que denunciam o valor dado à cultura afrodescendente no Brasil e no mundo. O alerta é dado: “Quem atíça o

⁵ Esta palavra é empregada no sentido barthesiano, no qual a literatura teria a capacidade de “girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles: ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (BARTHES, 2002, p. 18).

tição/ sabe do risco que corre”; o “tição”, neste contexto ambíguo, pode depreender um caráter diabólico, retomando o arquétipo de Exu, e/ou marcar a condição de negro do eu poético que está com o seu “caldeirão da paciência” transbordando.

O protesto e a luta do poeta já se verificam também na epígrafe do poema: Ogun⁶, mito africano, deus da guerra, é convocado para sua causa. Esta referência coloca o discurso poético do autor em uma esfera, também, de exclusão, uma vez que a cultura religiosa do negro viveu e vive às margens das vertentes cristãs. Desde a abolição da escravatura no Brasil, em 1888, o negro se vê ainda na periferia das estruturas sociais. No entanto, em tempos atuais, as “políticas culturais da diferença” permitem um deslocamento das disposições do poder não mais alicerçados em dicotomias branco/preto, mas sim na possibilidade de repensar o branco e o preto, e não o branco ou preto, já que o **ou** reiteraria a exclusão.

A voz lírica do poema “Preceituário para racistas com receita de reбуçado e contra-receita de angu” revela-se engajada na luta pela cultura do negro, atentando para os riscos que o confronto entre “etnicidades” pode promover, ironizando que o “reбуçado” pode se transformar “em ração para a racinha/ordinária dos racistas”. O “braseiro” está “oculto”, mas não apagado. O tom de ameaça evidencia a atitude militante de Waldo Motta, o discurso se insinua e marca o tom de protesto.

A postura literária do poeta é um desabafo em relação à discriminação operante na contemporaneidade, este é trabalhado a partir de uma linguagem inflamada e ameaçadora: “Tudo pode ficar preto/ & vermelho, como queiram”. De certa forma, o diálogo com a atualidade se encerra: o racismo opera insistentemente; a exclusão e a discriminação ainda se mantêm em outras etnicidades

⁶ “Ogun, o valente guerreiro,/ o homem louco dos músculos de aço!/ Ogun, que tendo água em casa,/ lava-se com sangue!” (VERGER, 1997, p. 14). O arquétipo de guerreiro é trazido para a poética de Motta, caracterizando-a como um discurso de luta e protesto.

marginalizadas, vitimando qualquer indivíduo de cuja vida o sofrimento e a violência fazem parte.

A ideia de retorno paira sobre as contradições que envolvem as questões sociais e culturais; assombra e aterroriza o homem moderno, o qual deve sempre lutar para o reconhecimento das especificidades de cada cultura, seja erudita ou popular. Os versos de Motta ateam **fogo**⁷ nas práticas das ideologias dominantes e colaboram para manter vivas e resistentes as vozes dos indivíduos contrários aos fantasmas que ainda dividem e qualificam os homens em brancos, negros, gays, mulheres. A poesia do capixaba ressalta o quanto o percurso de marginalização social revela a face obscura da intolerância.

Outro aspecto relevante a ser destacado no poema “Preceituário para racistas com receita de rebuçado e contra-receita de angu” é a potência da voz enunciativa que, através do mito africano epigrafado, resgata a especificidade da cultura popular do negro, destacando o poder de transformação do projeto literário de Waldo Motta, já que Ogun é convocado para a guerra.

Este símbolo resgata a origem negra e marca sua diferença, deslocando, assim, as relações de poder. O negro (tição) não clama pelo Deus cristão, mas busca em divindades africanas a força para ressaltar sua diferença. Os mitos na obra Bundo e outros poemas, do poeta contemporâneo Waldo Motta, cumprem o papel de dar um novo caminho para a experiência humana.

Referências:

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
BARTHES, R. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.

⁷ “Exu é uma divindade do fogo; diz-se na África que foi ele quem trouxe o Sol” (BASTIDE, 2001, p. 162).

_____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BARCELLOS, M. C. *Os Orixás e o segredo da vida: lógica, mitologia e ecologia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

BASTIDE, R. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. Tradução de Maria Isaura Pereira Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1992a.

_____. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992b.

LEVI STRAUSS, C. *Mito e significado*. Tradução de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. Cotia, SP: Ateliê, 1998.

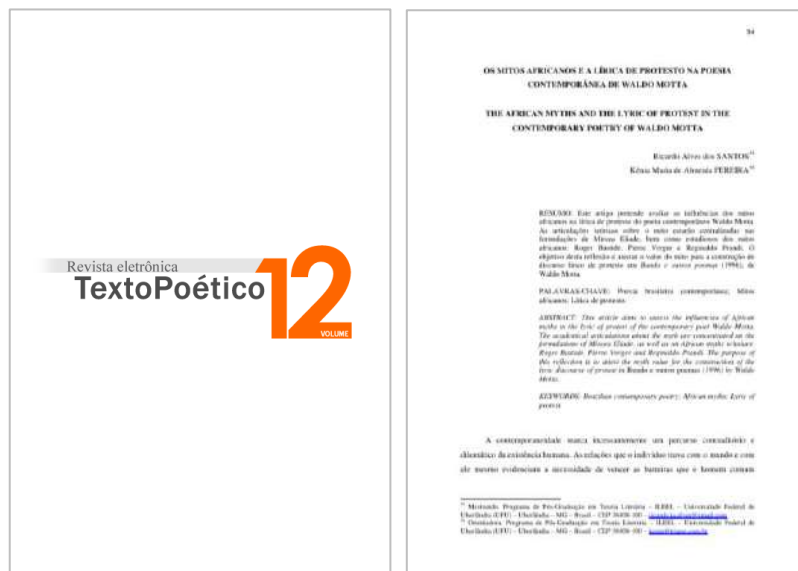
MOTTA, V. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, C. (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 59-76.

_____. *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: UNICAMP, 1996.

PRANDI, R. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SIMON, I. M. Revelação e desencanto: a poesia de Valdo Motta. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 70, novembro de 2004.

VERGER, P. F. *Lendas africanas dos Orixás*. Salvador: Corrupio, 1997.



Capa de *Texto Poético* e página inicial do artigo "Os mitos africanos e a lírica de protesto na poesia contemporânea de Waldo Motta", de Ricardo Alves dos Santos e Kênia Maria de Almeida Pereira.

A POÉTICA MALDITA DE WALDO MOTTA: MELANCOLIA E DESENCANTO NA MARGINALIDADE PERIFÉRICA¹

WALDO MOTTA'S BLOODY POETRY: MELANCHOLY AND DISENCHANTMENT IN PERIPHERAL MARGINALITY

Deneval Siqueira de Azevedo Filho*

RESUMO: O presente artigo faz um levantamento das questões primordiais que sustentam a produção poética de Waldo Motta, desde sua incursão pela literatura marginal, a de mimeógrafo, considerando-o um escritor maldito desde a gênese de sua poesia. Para tal, faço uma breve síntese historiográfica de sua obra até o lançamento de *Bundo e outros poemas* (1996), pela Editora da Unicamp, considerado o marco zero que proporcionou estar a obra de Motta inserida no eixo editorial Rio-São Paulo. Propondo uma leitura de sua trajetória e analisando alguns de seus poemas, em "Bundo" e "Waw", que compõem as duas partes de *Bundo e outros poemas* (1996), mostra por que Waldo Motta é considerado um grande poeta marginal e maldito.

PALAVRAS-CHAVE: Waldo Motta; Poesia marginal; Poeta maldito; Bundo e outros poemas.

ABSTRACT: This article surveys the key issues that underpin the production of Waldo Motta's poetry, since its appearance in marginal literature, the mimeograph, conducting his analysis, considering him a cursed writer since the genesis of his poetry. To do this, the author gives a short account of his historiographical work until the release of *Bundo e outros poemas* (1996), by Editora Unicamp, considered the ground zero which granted his work to be inserted on the

¹ AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. A poética maldita de Waldo Motta: melancolia e desencanto na marginalidade periférica. *Estação Literária*, Londrina, v. 12, p. 272-283, jan. 2014. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/26234/19019>>. Acesso em: 29 maio 2024.

* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

editorial axis Rio-São Paulo. Proposing a reading of his trajectory and analyzing some of his poems in "Bundo" and "Waw", that make up the two parts of *Bundo e outros poemas* (1996), the author shows why Waldo Motta is considered a great marginal and cursed poet.

KEYWORDS: Waldo Motta; marginal poetry; cursed poet; Bundo e outros poemas.

Na poesia brasileira contemporânea do Espírito Santo, a passagem dos anos 60 para os anos 70, do século XX, significou bem mais que uma mudança de década: para uma parcela significativa da intelectualidade, essa passagem marcou o momento de uma virada intelectual, vivida nos seus instantes iniciais de maneira especificamente angustiante. Paralelamente, é do jogo de diferentes forças que vão surgir a materialidade e a definição do fenômeno poético, ou de um processo no qual se constitui o rótulo "poesia marginal", designando esse mesmo fenômeno², que me interessa sobremaneira pelo elo que tentarei estabelecer entre suas questões próprias, regras e valores também próprios (e é a partir daí que surgem aproximações e afastamentos com outras formas de produção literária ou artística e se define com vigor crescente, especificidades, construindo-se, paralelamente, a trajetória do fenômeno), e os primeiros livros de poesia e os primeiros poemas de Waldo Motta, que irão se enquadrar dentro do que Becker (1977: 65) define como um "mundo artístico" onde há "[...] a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo" (Becker 1977: 66).

Resumindo: se, por um lado, essas pessoas e organização estão orientadas por regras e valores com razoável grau de especificidade, por outro, uma mesma pessoa pode pertencer a diversos mundos. Portanto, a tarefa de compreensão de qualquer desses mundos exige tanto a busca de particularidades quanto a de

² No caso de Waldo Motta, marginal é somente um dos aspectos que lhe darão o rótulo, como será explicitado mais adiante.

elementos não tão particulares que refletem contatos em diferentes níveis com realidades as mais diversas. Cria-se, assim, um espaço para o debate do que é marginalidade, em se tratando do poeta Waldo Motta; sendo assim, mesmo se pensarmos em termos de circuito de produção e distribuição, etc., o termo marginal terá que ser expandido na sua significância, como mostrarei adiante. Waldo Motta poderia pela sua produção inicial de um 'poeta marginal' ser visto por um valor marginal ao quadrado, que possibilitará trazer à luz os resultados mais concretos de suas experiências e pesquisas no campo da poíesis. Advindo da geração marginal dos anos 70, do século XX, o poeta ainda carregou como vaticínio marcas sociais marginalizadas. São suas as palavras que o qualificam como poeta "negro, pobre e veado". Foi rotulado como maldito e lúcido, dentre muitos outros adjetivos.

Essa "moda" mimeógrafo chegou ao Espírito Santo em 1979. Revelando, de início, um exaltado ímpeto juvenil, tendo o sofrimento e atrevimento se juntado ao agudo senso de pesquisa, Waldo penetrou mais fundo nos temas noite, perigo, escuro, becos e as personagens que ali habitam, esquisitos, excluídos, malditos, marcados e mostrou a todos em seus versos o lado selvagem da rua, a violência e o amor/desespero. É de Waldo Motta (1987: 38) "Ah, corpo":

Em plena madrugada, o bofe insistindo
 num papo alto demais para seres inframundo
 Enquanto ele adejava pelo espaço
 (do quarto de pensão com os mosquitos)
 a mim, que pouco interessam senão as coisas
 mais baixas, mais terrenas, o desprezo que ele dizia ter
 pelas coisas do corpo – magro e desnutrido,
 mas belíssimo para essa minha fissura vesga – ,
 só me desenganava, porém não me convencia.
 Através de sua quase transparência
 (de fomes recolhidas na ascese
 um tanto forçada pela pindaíba),
 procuro esquadrinhá-lo, entendê-lo.
 Sucede que no auge das viagens
 intempestivamente, trovejante,
 um barulhinho de fome nas tripas do santo
 o bofe despenca e, ploft!, se espatifa no concreto
 em sua ordinária e infame realidade
 pele e osso e necessidades.

Vê-se que a poesia marginal de Waldo Motta se distancia bastante, pela temática e pela forma, das preocupações ou do teor político daquelas de Leila Míccolis, Álvaro Alvim, Chacal e Charles e até mesmo Cacaso.

Em 1979, Waldo Motta publicou *Pano Rasgado*, seu primeiro livro de poemas, edição marginal. A partir de então é de expressiva continuidade sua produção poética em edições alternativas: *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980); *O signo na pele* (1981); *Obras de arteiro* (1982); *As peripécias do coração* (1982); *De saco cheio* (1983); *Salário da loucura* (1984). Em 1987, a Fundação Ceciliano Abel de Almeida legitima a publicação intitulada *Eis o homem*, com poemas escritos entre 1980 e 1984. Três anos depois, sairia *Poiezen* (1990), pela Massao Ohno (São Paulo), uma antologia de dez poemas que se constroem filosófica e linguisticamente. Em 1996, a Editora da Unicamp publica *Bundo e outros poemas*.

Eis o homem é o volume no. 30 da Coleção Letras Capixabas, da FCAA, então editora oficial da Universidade Federal do Espírito Santo. À época, chamado de “poeta indomável cobaia de um homem maldito”, Waldo Motta estava seriamente empenhado no estudo de sonhos, do contato com o I-Ching e na busca do seu interior humano. Sua postura de afirmação do indivíduo consiste, nesse livro, “num confronto com a realidade por uma busca de afirmação do indivíduo perante essa realidade massacrante” (Aguiar 1984).

A poesia de Waldo Motta se configura sobretudo dentro do que ele mesmo caracterizou como “incômoda”. Contudo, a sua produção mais recente vem mostrar, além do “enjoo”³ provocado pela sujidade dos temas, pelo escatológico em excesso, pelo homoerotismo frequente, condutor de certas perversidades religiosas e mundanas, um certo erotismo sagrado, mas sectário. Seus poemas

³ Expressão usada por João Silvério Trevisan, em entrevista dada à *Revista Suigeneris*, no. 23, 1997, onde o escritor chama o leitor para compartilhar “um banquete escatológico com a revelação de Waldo Motta”. Na p. 21, atira: “Waldo Motta chegou para ocupar um espaço vago por aqui: o de grande poeta de inspiração homossexual. E sua obra, descoberta pela Universidade de Campinas, mergulha nos mistérios eróticos da Bíblia e do corpo para desafiar o leitor a entrar num banquete escatológico, tão difícil quanto necessário” (Trevisan 1997: 21).

são permeados pelo deboche, pelo escracho e pela sardonia mais latente, jogando o poeta, em sua radicalidade maldita, no campo de uma poética que se procura na pesquisa e na forma: “Eu aprendi a captar Deus através dos paradoxos. Veja bem: para termos uma percepção mais plena de Deus, temos que admitir que ele é também essa beleza. No entanto, ele há de ser, primordialmente, o feio, o não aceito, a merda de onde todas as coisas se engendram” (Motta apud Trevisan 1997: 21). E vai mais além: “Porque se Deus é a totalidade, aí nós temos que incluir o feio, o horroroso. Eu prefiro a visão de um Deus, que se confunde com a merda, com o cu, com o feio, com o proscrito e com o marginalizado” (Motta apud Trevisan 1997: 21).

Tendo vendido livros “de mão em mão” ainda na década de 70, do século passado, foi aos poucos “perdendo o pique”, porque, muitas vezes, pelo tipo de distribuição, se envolveu em algumas situações constrangedoras: “A gente tem de dar explicações simplórias sobre sua vida e trabalho para satisfazer uma curiosidade dos eventuais clientes” (Motta 1984).

É realmente difícil para um poeta explicar que ninguém pode esperar dele um compromisso explícito ou tácito em relação a preconceitos, tabus, instituições, etc., embora seja este o compromisso maior de Waldo Motta nessa fase em que publicou *Eis o homem* (1987), aquele com a verdade mais perene, crua/cruel que, na maioria das vezes, pode mesmo en(o)j(o)ar. Entretanto, o poeta sempre se sentiu muito à vontade para dizer: “Eu não vim trazer a paz, mas a guerra” (Motta 1984), já mostrando um olhar bem oblíquo no seu diálogo com a Bíblia, algo que se consubstanciará em *Bundo e outros poemas* (1996).

A trajetória do poeta, bastante conhecida no Espírito Santo e, agora, fora dele, tem a cara do que ele mesmo avalia ao dizer, anteriormente, a sua chegada ao eixo Rio-São Paulo: “Desses anos de poesia, o saldo se resume na pedraria inútil que me atiraram, nos rapapés e no azedume que os meus olhos destilam” (Motta 2002: 13). Hoje, fala com muita tranquilidade: “Radicalizei” (Motta 2002: 12),

referindo-se as suas mais recentes pesquisas e projetos (off)sina. Mesmo assim, olhando para trás, o saldo da produção marginal anterior a *Eis o homem* (1987), toda publicada em São Mateus-ES, com a ajuda do comércio local é positivo. O *Estado de São Paulo*, Caderno Literatura (1984: 02), fez os seguintes comentários a respeito desses aspectos:

Quando o sinal fecha para o trânsito, entre a Avenida Jerônimo Monteiro e a Rua Barão de Monjardim, no centro de Vitória, os meninos que estão nas calçadas se lançam sobre os carros com seus produtos. Oferecem limões, caquis ou goiabas aos motoristas, ou pedem esmolas. No meio deles, o poeta Waldo Motta, 24 anos, disputa também fregueses para sua mercadoria: o livro *Salário da Loucura*, definido por ele mesmo como uma explosão de indignação.

Ainda, na mesma matéria: "O poeta negro, dentes brancos e brilhantes num rosto bonito, gestos suaves, corpo frágil, que carrega seus livros pelas ruas da cidade e que divulga sua obra, assim, devagar [...] já escrevia em pedaços de jornais e revistas para saber o que se passava no mundo" (1984: 02).

Deliberadamente desbocado, Waldo sempre dá seu recado "sem eufemismos nem panos quentes, num discurso rasgado e desbocado (e nem por isso menos poético). Não fosse assim, não seria ele o poeta que é", manifesta-se Reinaldo Santos Neves (1987) no texto de orelha do livro *Eis o homem*, cujo título retrata bem a singular posição do poeta nas letras capixabas e no contexto da literatura brasileira contemporânea.

A esse respeito, em nível de estrutura lírica, de modalidade e da forma, do trabalho no trato com a linguagem, com o aproveitamento do espaço imagístico, do diálogo com textos canônicos, sendo sua poesia anticanônica por excelência, e nos jogos anagrânicos da cabala, a literatura do "Poeta da Favela do Pé Sujo", um dos muitos codinomes atribuídos a Motta, é a única forma pela qual o poeta realizaria e catalisaria suas vivências, transformando-se, dessa forma, no meio pelo qual o poeta poderia compreender o mundo. Não é à toa que já a partir do terceiro livro, *O signo da Pele*, editado pelo Centro de Cultura Negra do Vale do

Cricaré-ES, em 1981, o poeta começou a jogar com as palavras: “julgo que fazer poesias é fazer jogos de palavras. E isto não é trocadilho” (Motta 1981: 08). Porém, irá fazê-lo, com palavras que representam o grotesco do cotidiano, o vil, o mesquinho, o sujo da vida: “Este é um livro de quem escolheu a poesia como arma – um tanto exótica, admito – que, brandindo apenas contra o ‘imprestável dos homens’, tenta reaver o usurpado direito de estar dignamente no mundo, tanto o seu quanto o de pessoas com as quais se depara e convive em sua já atribulada rota existencial” (Motta 1981: 09).

No meio da noite morro de inanição de amor
Vou é tentar uma comunicação corpo a corpo
E a cidade
Em si imersa
Que me ignora

Por onde a cidade adquire
Ar mais metropolitano
O jeito de paralítica
A denúncia, entretanto.
A cidade de Vitória
É um estado limítrofe
Entre a província e metrópole
Condição definitiva [...]

Quero a todo instante
Desse espontâneo e complicado rito
De imolação a que chamam vida, quero
p..., cuspir-lhe no rosto nefando.
Nem que ela ria, fria, calma e convicta. (Motta 1981: 15)

Escarra a morte, desafia o tempo homoerótico e ambulante do sagrado:

O cupim no anonimato
Rói as vésperas deste tempo
.....
Que faz de você, de mim, esse paradoxal
animal
racional e triste
.....
Ah, se a morte fosse facultativa
Por mim, seres e coisas futuras
Jamais existiríeis [...]
Não me suicido por hoje
A rua saturada de motores e odores. (Motta 1981: 24)

Em “Medo de amar” (Motta 1981: 26), o poeta confirma a presença do eu lírico-narrador ímpar, animal, racional e marginal, de forma objetiva, que ruma, que planeja aquilo que saqueia e vigia, vindo das trevas da sua mais sagrada intimidade-templo profanado.

De tanto que me amaram
Quando amei, o meu amor foi-se
Retirando para os confins de mim
O corpo roxo dos coices com que o repeliram
Coisa obsoleta e inútil e risível.
Agora o meu amor escorraçado espia de que,
Faminto carece: os hematomas indeléveis.
E recua mais um passo, pávido.

A condição humana do poeta, condição de negro homoerótico em busca de uma identidade sagrada, é sempre mostrada ao leitor como que extirpada de suas raízes. Além disso, sua orientação sexual é um fator sempre presente em seus textos e para o qual o poeta adverte: “Eu não quero ser paladino de minoria, porque, frequentemente, quem faz isso cai numa postura falar paternalista. E também não posso falar por grupo tão numeroso” (Motta 1981). E completa: “O que posso é falar dele, colocá-lo dentro da minha poesia. E colocar minha poesia a serviço da dignidade humana, o que implica defendê-los” (Motta 1981: p. ?). Na entrevista que concedeu a João Silvério Trevisan (1997: 23), ao ser perguntado se tinha deixado de ser homossexual, Waldo responde:

Não. Eu continuo homossexual, com aquele afeto e o mesmo desejo. Mas estou a fim de inaugurar um novo padrão de relacionamento, e isso, na verdade, pode ser chamado de minha religião. Acho que expurguei o cristianismo, o judaísmo e descobri coisas universais. Sabe por quê? Nessa minha busca de sentido da vida ou de Deus, sempre entendi que nosso corpo teria que ser o referencial maior de tudo, porque ele é um microcosmo e tudo que está neste microcosmo está também no macrocosmo, assim como tudo que está fora também está dentro. Então, fui beber no Oriente, passei pelo I-Ching, taoísmo, confucionismo, budismo, yoga. Comecei a me encontrar quando descobri os Chacras – que são centros energéticos do corpo. Ora, o cóccix e o ânus estão relacionados ao chacra básico, o chacra muladhara. Aí, mergulhei no shivaísmo, no tantrismo e passei para o dionisismo, através da leitura do livro *Shiva e Dioniso*. A religião da natureza e do Eros, de Alain Daniélou, que traça paralelismos entre o dionisismo, orgias báquicas e os profetas bíblicos... Então peguei a Bíblia e consultei I Samuel 10, 5-12 e I Samuel 19, 20-24, onde os

profetas cantam, dançam, comem e se alegram. Aí se fala que a congregação dos profetas, Saul e o profeta-mor Samuel, todo mundo que na Bíblia era uma coisa só, de gente careta e reacionária. Como é que ninguém fala disso?

Quando publicou *Eis o homem* (1987), Waldo Motta estava claramente preocupado em compor poemas bem escrachados, escatológicos, mais crus, mostrando um contraste bem interessante entre as alusões bíblicas dos títulos e a irreverência gaiata da capa: uma piranha de cara arisca e esperta. Para Motta, o propósito essencial da poesia moderna "é que ela seja uma farpa de luz, cujo alvo seja o coração do homem [...]. Que ela seja um veneno ou um remédio, não importa, importa sim que ela cumpra a sua função de determinar o sentimento do homem" (Motta 1981: 10). Essa sua função passa a ser perseguida pelo poeta e se concretizará, como mostrarei, em *Bundo e outros poemas* (1996), livro escrito e publicado depois de dez anos de profunda pesquisa estética e sacroerótica. Afinal, ser poeta para Waldo Motta "é estar muito mais próximo de um santo, de um sábio, de um profeta do que de um mero intelectual que escreve versos" (Motta 1996: 17), o que confirma o que o próprio poeta nos mostra em muitos dos seus poemas mais recentes, de alto tom sectário, prosélito e, por isso, pregacional, além de irônico no que diz respeito à farsa dos falsos profetas contemporâneos, por ele desvelados, sempre via escracho, como em:

Guerra aos Deuses todos e às putas que o pariu, a deusa artimanhosa,
que abestalha os homens com mumunhas e promessas implausíveis,
para a tecelã de inglórias sinas.
Ó cavalos mediúnicos da Besta, recusai vosso repasto de abobrices e
banalidades chochas e destronai de vossos lombos quem vos oprime e
tange nos caminhos do inferno decorado de ouropéis e bugigangas.
Desarmem-se as tendas das verdades tacanhas e postigas que adiam
para o nunca o gozo do paraíso aqui, bem aqui, na Terra santa, cheia
da glória de Deus, virgem mãe celestial. (Motta 1996: 62)

É importante, pois, salientar que desde *Eis o homem* (1987), Motta já procura uma trilha poética pelo meio que lhe parecerá mais tarde o mais garantido para o sentido que quer dar a sua poesia:

Está claro que não venho reforçar as pregações dos adeptos das seitas religiosas que se multiplicam por aí, mas surpreendê-los em suas

patranhas, desmascará-las. A impostação séria é porque estou falando sério, e se algo é farsesco é porque assim quero parodiar o besteiro santarrão e fanático”. (Motta 1986: 05)

Coincidentemente, é “Religião”, o poema que abre “Waw”, 2ª. parte de *Bundo e outros poemas*, um exemplo da fala do poeta e foi um dos sete poemas waldinos escolhidos por Heloísa Buarque de Hollanda para estar na *Esses Poetas – Antologia dos poetas dos anos 90* (1998), para quem:

Nesse jogo, posso identificar o movimento de três “gerações” atuando no novo cenário poético. Uma, bastante nítida, que junta representantes da poesia dos anos 70 e poetas mais jovens, esteticamente filiados à poesia marginal, em torno do projeto CEP 20.000, que desde 1990 lota o Espaço Sergio Porto. Outra, mais ligada à procura de estratégias que possibilitem posições críticas e criativas frente aos desafios do novo *zeitgeist* e, finalmente, aquela que adere pacífica e “tecnicamente” à volta das formas clássicas e modernas da poesia. (Hollanda, s. d.)

Eis o poema:

A poesia é minha/ sacrossanta escritura,/ cruzada evangélica/ que deflagro deste púlpito./ Só ela me salvará/ da queda do abismo/ Já não digo como ponte/ que me religue/ a algum distante céu,/ mas como pinguela mesmo,/ elo entre alheios eus. (Motta 1996: 79)

Em *Poiezen* (1990), a capa reproduz uma pintura de Tawaraya Soatsu, de 1630 e, na contracapa, um poema de Karasumaru Mitsuhiru, do Museu de Kioto. Os dez poemas que compõem o livro são alternados por delicadas gravuras japonesas que reiteram o trato com a matéria espiritual, presente em todos os versos do livro: “Vozes que me destecem o enredo/ do mundo inaugurando outro drama/ que só no amor pode encontrar desfecho” (Motta 1990: 17). Sem os estardalhaços de *Eis o homem* (1987), Waldo Motta escreve sobre a essência do amor à vida/ natureza – via filosofia zen – metaforizada na elaboração poética, numa alusão clara aos trabalhos manuais espiritualizadores da seita oriental. Afasta-se, neste livro, o poeta, do seu mote maior que glosa seus livros anteriores para a seara do autoconhecimento, preocupado, talvez, com seu próprio desenvolvimento *zen-ferreiro* do amor: “Hominal lume que a boca urde/ em

palavras animadas de amor” (Motta 1990: 19). Nos versos, o motivo maior – amor zen – recebe um tratamento muito semelhante, mostrando-nos que tudo, apesar de tirado do espaço da indagação do ser sobre si mesmo, é constituído de matéria volátil, o sentimento, mas um sentimento que adquire corpo num vai e vem aliterado: “Dividir o nome/ em nomes e nomes/ nisso se resume/ a vida do homem?” (Motta 1990: 23). O universo em que se inserem os poemas dessa obra joga o ser humano no tempo e no mistério místico da vida espiritual, podendo até mesmo, às vezes, pela argúcia do poeta no trato com a composição lírica, expressar o oposto, querendo nos fazer crer que a realidade da vida pretendida pertence a um ritmo diferente, uma espécie de dança das palavras, dança mais propositalmente lenta. O poeta chama as palavras sobre si mesmas, constelando-as, empenhando-as de significância rítmica, aglutinando-as a seu movimento próprio, tornando-as por isso mesmo ambíguas e elásticas quanto a seus significados; construir pelas palavras ou calar-se? “Quem no silêncio resiste/ quanto mais fala mais triste” (Motta 1990: 25). O eu-lírico fratura, a rigor, a continuidade do discurso num ritmo dividido e bem marcado que se expande nas mais variadas direções: “Peixe exaltado/ pela boca morro/ em cada palavra” (Motta 1990: 27). Este ritmo pode servir à prospecção ou à sondagem das possibilidades mais remotas de fusão do corpo poético, mas ordenando o eu-lírico pelo tom irônico e amargo, como em “Exu Yang”, por exemplo, em que este mesmo eu se apresenta ambigualmente como anjo/demônio, culpado/inocente: “Só cumpro os infinitos/ números de nossa lenda” (Motta 1990: 14). Assim, o poeta considera a linguagem um espelho da alma e da consciência mais mundana, ansioso sempre para estimular seu leitor a observar sua própria existência espiritual. Como o faz? Aprimorando recursos, acentuando o poder do significado, enquanto expressões simbólicas: “Sovar-te de nomes/ até a exaustão/ transforma-te em pão/ para muitas fontes” (Motta 1990: 29). Comunga e come o nominável para ele, ou seja, o inominável para os preconceituosos, mais precisamente o “amor que não ousa dizer o nome”: o pão excrementício que posteriormente aparecerá em *Bundo e outros poemas* (1996). Essa fome espiritual carnal, ao ser colocada no âmbito do discurso lírico, presta-

se bem ao movimento próprio desse discurso (aliás, esse recurso será reiterado na sua obra posterior sempre que for prudente, poeticamente), ou melhor, a um ritmo específico, *Zen*, que mobiliza, a todo instante, o poder de revelação que impregna a poesia de Waldo Motta, num exercício de *poiésis* em que a contemplação dos extremos que se tocam, dos opostos que se anulam, é o lugar para onde se dirige o fluxo contínuo do eu, certamente, criando um lugar utópico, onde céus e Terra se refundem, sem o peso do pecado, ou da maneira do poeta amar a si mesmo, aos outros e ao mundo cão. Confirma-se, dessa forma, na sua poesia, muito do seu projeto de vida, em nuances autobiográficas, bem marginais e malditas. São do poeta as palavras “meu projeto de vida, uma aventura em busca da Verdade, intuída como a ciência da restauração da condição divina” (Motta 1996: 15).

Em *Bundo e outros poemas* (1996), logo se nota que o espaço para o qual se abre a cena poética – “o espaço do amor que não diz seu nome e ao nome impronunciável ou palavra secreta, verbo sagrado, epicentro da linguagem dos pássaros, anjos ou deuses, aludida a textos esotéricos e frequentemente associada à poesia” (Motta 1996: 14) – quer uma garantia de sentido: ser deliberadamente inspirado “no livro dos inspirados”, ou, nas palavras de Berta Waldman e Iumna Maria Simon, em carta ao poeta: “privilegiando os poemas que pareçam a você mais vivos, melhor elaborados e mais inesperados”⁴. É “Encantamento” um dos poemas que mais louvam o verbo sagrado inesperadamente: “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 [...]” (Motta 1996: 45). No sentido recorrente que permeia tantas falas míticas e religiosas e as reduz a um fluxo vertiginoso, a um turbilhão devastador sem, no entanto, comprometer o tom libertário atemporal e universal, o poeta parece ter encontrado o princípio organizador da sua vida e conseqüentemente de seus poemas na fonte inspiradora. Continua, em Deus

⁴ Carta enviada pelas organizadoras do livro *Bundo e outros poemas*, datada de 29 de março de 1995, durante a negociação da publicação pela Editora da Unicamp.

Furioso: “[...] felai-me com vossas línguas,/ atigai-me o vosso fogo,/ dai-me as graças do gozo/ das delícias que guardais/ no paraíso do corpo” (Motta 1996: 45). Os poemas “Deus Furioso”, “Oferenda à mãe primeira”, “Consagrei-me sacerdote do Espírito Santo...”, “No cu do mistério”, “Meu nome não é meu”, “Se com vara no lombo”, “Retorno Triunfal”, “Pelo rabo/ foguei/ o Leviatan” e “A Canção do Senhor”, no olhar de Berta Waldman e Iumna Maria Simon, na mesma carta, enviada ao poeta: “têm vivacidade, força, interesse, escapam da média da produção mais recente, sobretudo no que diz respeito ao tratamento da matéria homoerótica”. A meu ver, é em “Deus Furioso” que vejo a confluência de todos esses aspectos fortes e latentes da poética de Waldo, inegavelmente um maldito contemporâneo. A rejeição de regras manifesta-se também, geralmente, com a recusa em pertencer a qualquer ideologia instituída. A desobediência, enquanto conceito moral exemplificado no mito de Antígona é uma das características dos poetas malditos. O termo é relevante para as vanguardas do século XX, não apenas porque alguns dos seus precursores foram qualificados como malditos, mas porque estas, com sua postura polemista, iconoclasta, tendiam a sofrer grande resistência nos meios culturais. Um outro aspecto importante. Como exemplo, podemos citar alguns versos de “Deus Furioso” (Motta 1996: 48): “Estendi mãos generosas/ a quantos permitiram/ e disse: sou Deus./ Quem acreditou?/ Fui humilhado,/ escarnecido: Deus viado? [...]”. Ou em poema sem título: “Mundo cão/ osso de alegria/ única razão” (Motta 1996: 31). Ainda em: “Tudo em riba do penedo/ tudo em cima do morrão/ Todo mundo atrás de Deus/ Deus atrás de todo mundo./ Deus fiel e bão, que atiga/ o fogo da vida em nosso rabo” (Motta 1996: 30). Um outro aspecto importante da obra de Motta é o que diz respeito às técnicas empregadas que constituem uma singularidade do seu projeto literário e de sua aventura artística. É o poeta que nos indica no prefácio ao livro: “Não resistindo à tentação da pilhagem, sarrupiei também a ‘flor da circuncisão’, de Lorca; de Drummond, ‘No meio do caminho tinha uma pedra’ virou “No meio do caminho eis a pedra” (Motta 1996: 18). Algumas investigações poderão descobrir outros roubos e delitos deste transgressor” (Motta 1996: 18).

A aparente pecha da vulgaridade é abonada pela série de epígrafes, tanto na entrada do livro quanto no seu interior, com um jeito especial de abandonar-se nos clássicos: salmos da Bíblia abrem “Bundo” e duas epígrafes dão entrada a “Waw”, “Je veux La liberte dans le salut”, Rimbaud, e “Cuando más alto subia,/ deslumbroseme la vista,/ y la más fuerte conquista/ em oscuro se hacía;/ mas por ser de amor e lance/ di um ciego y oscuro salto,/ y fui tan alto, tan alto,/ que Le di a la caza alcance”, de San Juan de La Cruz. Chamo a atenção para o texto “No Cu do Mistério”, cuja epígrafe “Visita interiore terrae, rectificando inveries occultum lapidem”, mais uma vez comprova o que foi aventado acima. É este o texto na íntegra:

Charadinha alquimista

Em honra aos arautos da utopia, em prêmio aos seus tantos sacrifícios e para o consolo dos aflitos, revela a sapiência do Espírito Santo que o buraquinho fedorento é a passagem secreta para os universos paralelos, o caminho da eleição dos santos e heróis, a via estreita da liberdade dos cansados e oprimidos. Protegido por monstros legendários, milenares interditos e artificios incontáveis, proscrito e disfarçado a todo custo, é por ele o acesso ao manancial da vida, que aos destemidos concede o gozo das venturanças, e somente ele conduz ao filão das maravilhas, jazida da Pedra Filosofal, sendo a única estrada para o centro de Luz, a Cidade Azul dos Imortais, refúgio da Deusa eternamente virgem & seu Pai, Filho e Esposo excomungados. “Desencantai os vossos mitos”, roga o Santíssimo Espírito de Mamãe Serpente, “ó meus desgraçados filhos, cativos das loucuras racionais; ó estúpidos demônios, reféns de vossas culpas e mentiras, escravos dos trabalhos exaustivos e inúteis, resgatai os vossos corpos ao jugo do Maligno. Descantai os vossos mitos, ó meus amados filhos, e sede felizes!” (Motta 1996: 61)

Destaco, a seguir, algumas observações que considero relevantes para a análise de *Bundo e outros poemas*: 1 – O poeta garante seus textos, reitero, com uma série de epígrafes, tanto na entrada do livro quanto no seu interior, com a intenção de ter um respaldo da tradição e do eruditismo, mas como “maldito”, subverte-os, provocando uma poesia anticanônica; 2 – Expondo-se mais do que nunca, o poeta, no entanto, escolheu um tom solene e pregacional para a maioria dos poemas em “Bundo” e “Waw”. Claro que há alguns poemas bem lúdicos, como os lúdicos atos “serpentecostais”, porém com o toque de maldito, usando formas métricas diversas, às vezes híbridas, pois clássicas e populares ao mesmo

tempo: um exemplo são as redondilhas maiores e menores em “Tudo em cima do penedo/ tudo em cima do morrão/ Todo mundo atrás de Deus/ Deus atrás de todo mundo./ Deus fiel e bão [...]” (Motta 1996: 30); 3 – O escárnio e o maldizer permanecem desde os seus primeiros livros e adquirem em *Bundo e outros poemas* um lugar definitivo e de destaque na poética de Waldo Motta. A obra está aí, com lugar garantido na história da poesia brasileira contemporânea, como poesia maldita, pois foge ao trivial ou à média do que vem sendo escrito ultimamente para reiterar argumento de Berta Waldman e Iumna Maria Simon. Não se pode negar a Waldo Motta sua presença como um dos expoentes de poesia marginal e maldita na literatura brasileira contemporânea. Como poemas homoeróticos, obscenos ou messiânicos, o que me chama mais a atenção é a construção e a técnica ao mostrar sua pesquisa, a preocupação e o esmero com a forma e com a transgressão a que se propõe, o erotismo sagrado, textos que tratam de temas polêmicos, como os das cantigas de maldizer e de escárnio, de outros autores malditos como Gregório de Mattos Guerra, Bocage, entre outros, considerados também malditos. Há um Waldo, que, a todo o tempo espreita a si mesmo, seja para quebrar a “aura” do pão – “Pão excrementício/ generosíssimo banquete/ de humilde vermes” – seja para cantar os colarinhos sujos dos hipócritas.

Referências:

- AGUIAR, Sandra. O poeta indomável cobaia de um homem maldito. In: *A Gazeta*. Vitória, 25/03/1984. Caderno Dois, p 2-3.
- BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org). *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- ESTADO DE SÃO PAULO. Caderno Literatura. São Paulo, 1984.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas – Antologia dos Poetas dos anos 90*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/esses-poetas-anos-90/>>, acesso em 15 set. 2013.
- MOTTA, Waldo. *O signo na pele*. Vitória: Edição alternativa, 1981.
- _____. *Salário da loucura*. Vitória: 1984. Mimeo.

_____. *Eis o homem*. Vitória: Ed. Da Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987.

_____. *Poiezen*. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

_____. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

_____. Prefácio a *Bundo e outros poemas*. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Lira dos sete dedos – a poética de Waldo Motta*. Seleção, notícia biográfica e estudo crítico. Vitória: SEC, 2002.

NEVES, Reinaldo Santos. Texto de orelha de *Eis o homem*. In: MOTTA, Waldo. *Eis o homem*. Vitória: Ed. Da Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987.

TREVISAN, João Silvério. Enjoo Poético. In: *Suigeneris*, n. 23. São Paulo, 1997. Entrevista.



Página inicial do artigo "A poética maldita de Waldo Motta: melancolia e desencanto na marginalidade periférica", de Deneval Siqueira de Azevedo Filho.

PREFÁCIO: O CAMINHO DA TERRA SEM MAL¹

FOREWORD: THE WAY TO THE LAND WITHOUT EVIL

Ademir Demarchi*

Neste *Terra sem mal – um mistério bufante e deleitoso*, Waldo Motta exercita uma das práticas recorrentes da cultura brasileira na poesia e uma das marcas do modernismo que vem até nossos dias: a de ler, relendo e reescrevendo contra e regurgitando, como ação antropofágica, a cultura nacional, em registro irônico e gozoso.

Oswald de Andrade (1927) e Murilo Mendes (1932) escreveram cada um a sua *História do Brasil*, assim como mais recentemente Silviano Santiago com *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* (1978) e Geraldo Carneiro com *Pictografias do país dos papagaios* (reunido em *Pandemônio – 1989-1993*), entre tantos outros. Este livro também se insere fortemente numa

¹ DEMARCHI, Ademir. Prefácio: O caminho da Terra sem mal. In: MOTTA, Waldo. *Terra sem mal*. São Paulo: Patuá, 2015. p. 4-8.

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP).

tendência contemporânea de resgate, tradução, reinterpretação e inspiração nas culturas indígenas, somando-se às experiências de autores como Antônio Risério, Ricardo Corona, Josely Vianna-Baptista, Jairo Pereira, Marco Aurélio Cremasco (vários desses incluídos na edição 5 de *Babel Poética*, de 2013, com essa temática), ou edições como *Poesia Ameríndia*, reunida em *Poesia.br* em 2012 por Sérgio Cohn.

Neste livro de Waldo está evidenciado o escracho, potencializado na montagem teatral que fez em maio em 2009, no Centro Cultural Majestic, em Vitória (ES), com trilha sonora inspirada em festas *raves*, mixando músicas que iam desde a trilha dos filmes de Blake Edwards, *Pantera Cor de Rosa*, até o kubrickiano *Uma Odisseia no espaço*. A diferença fundamental com aquelas escritas, há pouco citadas, está na adoção que vem sendo recorrente em sua experiência poética, de uma tese que afirma que o cu é o centro do Universo, daí dois versinhos como estes: “Chovam graças em toró/ sobre quem ame o loló”. Ainda que Waldo afirme tal tese sempre em tom de galhofa, ele tem se esforçado muito com pesquisas religiosas, linguísticas, históricas, antropológicas... para provar ao leitor que essa constatação está em todas as culturas e religiões e até mesmo na Bíblia, como demonstrou fartamente em seu livro, já um clássico da poesia nacional, *Bundo e outros poemas* (1996).

Este *Terra sem mal*, com um saudável distanciamento do Brasil, foi amadurecido em estadia na Alemanha com bolsa do Landeshauptstadt München Kulturreferat (Departamento de Cultura de Munique), durante três meses, de novembro de 2001 a janeiro de 2002, na autorreferente Villa Waldberta, uma residência para artistas de relevância no cenário internacional, situada à beira do Lago Starnberger, de frente para os Alpes, depois de indicação feita pelo Instituto Goethe de São Paulo, e a disputa com candidatos de 40 países.

Nos poemas é possível reconhecer traços roídos no diálogo com Calderón de La Barca, Gil Vicente, Camões, Dante, Fernando Pessoa, Anchieta, Gandavo, Mário

e Oswald de Andrade..., muita cultura indígena e textos bíblicos, que são retrabalhados em uma versificação depurada e irônica que se caracteriza pela negatividade como ação estética, resultando numa poética marcante e original.

O livro ganhou unidade temática quando Waldo leu no jornal de Vitória, *A Gazeta*, a notícia de encontros anuais que ocorriam na Serra do Caparaó, com índios de várias nações, comandados por um pajé guarani, com a finalidade de invocar o deus da montanha e do amor, Rudá, que, segundo o poeta, pode ser um avatar de Tupã. Um grupo de índios guarani foi parar no Espírito Santo em busca da tal Terra sem mal, no final dos anos 1960, e lá ficou. A reportagem registrava o fracasso das tentativas de contato com o deus da montanha e a Waldo chamou atenção um detalhe bizarro, mas iluminador: o nome do pajé que conduzia as cerimônias era Tupã Quaray, traduzível por *Buraquinho de Tupã*, uma vez que *quaray* significa *buraco pequeno, cova*, além de, como não poderia deixar de ser, significar o centro, o meio do corpo, conforme as pesquisas linguísticas de Waldo. Com isso ele encontrou a chave para o desenvolvimento dos poemas e de criação do personagem principal, um Tupã *gay* debochado que se manifesta após as petições e invocações do pajé, aparecendo para confirmar a tese de Waldo de que o cu é, universalmente, o lugar da redenção de todos os homens e mulheres, independentemente de cor, credo, geração, classe social ou sexualidade. Ou seja, o lugar da transformação do ser humano em deus, daí a pesquisa justificada pelo autor de desvendar a religião, reinterpretando-a de modo subversivo, traduzindo a palavra no sentido que está no latim, em que *religião* significa *religare, religar o homem ao divino*, ou então, *ligar pela ré, pelas costas...*

Waldo Motta chegou a ser militante do movimento *gay*, mas logo encontrou na poesia sua forma mais potente de lidar com a questão, *enfiando-se* por dentro da cultura e expondo suas contradições, reinterpretando sentidos para subvertê-la. Este *Terra sem mal* é um exemplo disso, configurado em sátira às concepções e buscas de paraísos religiosos, políticos, sociais e econômicos em todos os tempos e lugares, ainda que parta do caso dos ingênuos índios guarani. Eles,

tendo à sua vista a resposta à busca do Paraíso indígena, não atinavam para o fato de que é um lugar simbólico, situado no corpo, nas entranhas, e alcançável apenas pela experiência subjetiva, nos ritos, nas celebrações, na festa, perdidas com a sua dizimação física, cultural e religiosa pelos brancos, transformada em errância.

O tom crítico também está num poema como ACEILOPTU-EUCALIPTO, configurado como um protesto contra a monocultura de eucalipto implantada no Espírito Santo. Nesse poema se harmonizam ética e estética, engajamento e arte, política e espiritualidade, em resposta à luta dos índios e quilombolas pela recuperação de suas terras, forma encontrada pelo poeta para ajudar nessa luta.

Cabe ao leitor agora enveredar por este livro e encontrar seu centro perdido...



Capa de *Terra sem mal*, de Waldo Motta,
e páginas iniciais do "Prefácio: O caminho da Terra sem mal", de Ademir Demarchi.

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 erasures, 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.

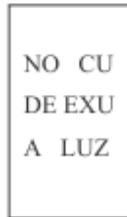
³ O riso, aqui, como uma categoria histórica, política e cultural capaz de provocar renovações nos modos de pensar e agir de grupos e pessoas.

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!], 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 esrachado 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: exibir 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 exibe 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, biblicamente 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/na 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.

DIALOGISMO ENTRE TEXTOS BÍBLICOS E POEMAS DE VALDO MOTTA NA CONSTRUÇÃO DO TEMA HOMOERÓTICO¹

DIALOGISM BETWEEN BIBLICAL TEXTS AND POEMS BY VALDO MOTTA IN THE CONSTRUCTION OF THE HOMOEROTIC THEME

Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes*

Questões introdutórias



A relação entre o homoerotismo e as práticas discursivas sobre o “sagrado” na religião cristã quase sempre foi pontos de conflito, haja vista o caráter pecaminoso que era (é), do ponto de vista bíblico, um homem que se deita com outro homem como se fosse mulher, conforme lemos nas leis mosaicas expressas no livro de Levítico 20:13: “Se também um homem se deitar

¹ FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Dialogismo entre textos bíblicos e poemas de Valdo Motta na construção do tema homoerótico. In: MITIDIÉRI, André Luís; CAMARGO, Flávio Pereira (Org.). *Literatura, homoerotismo e expressões homoculturais*. Ilhéus: Editus, 2015. p. 77-96. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/5j38w/pdf/mitidieri-9788574554426-03.pdf>>. Acesso em: 29 maio 2024.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

com outro homem, como se fosse mulher, ambos praticaram coisa abominável; serão mortos; o seu sangue cairá sobre eles”.

Graças à tradição exegética, os sujeitos que praticaram “coisa abominável” foram silenciados ao longo da história e, conseqüentemente, a recepção da temática homoafetiva no texto literário também causou muitos conflitos. Quando *Bom Crioulo* – romance brasileiro a abordar o amor entre dois homens, em 1895 –, de Adolfo Caminha, foi recebido pela sociedade, causando escândalo e, ainda que permeado pelos julgamentos decadentistas do naturalismo, a relação entre Amaro e Aleixo provocou os críticos e atrapalhou a recepção do livro. No mesmo ano da publicação de *Bom Crioulo*, Oscar Wilde, famoso dramaturgo inglês, autor do romance de temática gay, *O retrato de Dorian Gray*, foi condenado a dois anos de prisão com trabalhos forçados sob a acusação de praticar sodomia (FRY; MACRAE, 1983).

O termo “sodomia”, que possui origem na tradição bíblica, nos remete à narrativa sobre a cidade de Sodoma, para onde o personagem Ló se dirigiu ao separar-se do tio Abrão. O narrador do Gênesis afirma que os habitantes de Sodoma “eram maus e grandes pecadores contra o Senhor” (Gênesis 13:13) e por causa de seus pecados, a cidade foi destruída (Gênesis 19), demonstrando a insatisfação divina com as ações dos sodomitas, que eram as práticas sexuais não destinadas à procriação (o coito anal, o coito com animais), e dentre elas, práticas sexuais entre homens de maneira condenável.

Assim, também, a literatura que aborda a temática homoerótica tem assumido o posto delegado pelo discurso teológico sobre as relações afetivo-sexuais entre pessoas do mesmo sexo; tendo sido rotulada de literatura maldita, tornou-se pouco lida, estudada e publicada, haja vista as barreiras canônicas e exegéticas em se permitir um diálogo aberto sobre esse tema.

Um episódio importante envolvendo literatura, homoerotismo e religião, ocorreu em 1923, quando os escritores portugueses António Botto e Raul Leal escreveram obras que tornavam visível o desejo sexual entre pessoas do mesmo sexo em personagens e sujeitos poéticos; a atitude dos escritores foi nomeada de “literatura de Sodoma”, e um grupo de estudantes de cunho católico reagiu contra as publicações:

Daí em diante, seguem-se notícias de perseguição e censura aos livreiros, culminando com uma ação violenta dos estudantes sobre livrarias que expunham e vendiam obras de Botto e de Leal e com a proibição por parte do governo civil de Lisboa da exposição e venda de tais obras em março de 1923, instalando uma censura oficial que não era praticada desde os tempos da Revolução Constitucionalista de 1820 (LUGARINHO, 2003, p.139).

O motivo religioso, nesse episódio da história de Portugal, foi o agravante para o rechaço da literatura de temática homoerótica, bem como o de seus escritores. A religião sempre exerceu forte influência na cultura das sociedades ocidentais em suas práticas discursivas e sexuais, como nos confirmam Magalhães e Silva (2008, p.160-161):

A religião encontrou distintas formas de lidar com os corpos, de interpretá-los e incluí-los em sua vasta simbologia. Não é conhecida uma religião, no mundo, que não tenha construído uma ética do corpo e da sexualidade. [...] A vigilância e o controle dos corpos, a divisão radical entre papéis do homem e da mulher são expressões destas relações, não as únicas.

Em contraponto a essa tradição de controle dos corpos, as questões de gênero e de sexualidade voltadas para as minorias culturais vêm ocupando um espaço de discussão cada vez maior e relevante nas sociedades ocidentais. Devido às transformações culturais pelas quais passam as sociedades na modernidade tardia ou na pós-modernidade (nomenclaturas utilizadas por Hall, 1997), fragmentam-se as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, dentre outras categorias que, em meio à globalização, através do encontro e de mistura entre as culturas, e das rupturas do conhecimento moderno,

caracterizam o contexto cultural em que novas maneiras de perceber as diferenças se apresentam viáveis e necessárias.

Nossa discussão se centra, portanto, na abordagem de dois temas que parecem trilhar caminhos opostos nas práticas discursivas: religião e homoerotismo, uma vez que a primeira insiste em “controlar os corpos”, como afirmam Magalhães e Silva (2008); e o segundo encena-se numa atividade de construção e desconstrução de normas, “como transgressão social, demolição das barreiras entre classes, portanto libertação do indivíduo” (FERNANDEZ citado por BARCELLOS, 2006, p. 135).

Chama-nos atenção, no entanto, o fato de a literatura aproximar os dois temas, estruturando-se o desejo homoerótico expresso por sujeitos poéticos e por personagens de ficção através do diálogo com imagens, personagens e símbolos de textos bíblicos, considerados sagrados pelo discurso teológico, o que nos incita a perguntar: que implicação pode haver na representação do homoerotismo através do dialogismo com o texto bíblico? Diante dessa questão, nosso objetivo é investigar as relações dialógicas entre a literatura de temática homoerótica e textos bíblicos, buscando analisar em que medida essas relações contribuem para uma perspectiva de maior abertura às relações homoafetivas do ponto de vista cultural. Tomamos como *corpus* de análise o livro de poemas *Bundo e outros poemas* (1996), de Valdo Motta, para assim tentar discutir a presença do discurso considerado sagrado na literatura de temática homoerótica².

É importante destacarmos algumas noções importantes a respeito das bases teórico-críticas sobre as quais pretendemos discutir os textos literários em questão. Partimos do princípio bakhtiniano de que, do ponto de vista do

² Empregamos a expressão literatura de temática homoerótica a partir de Silva (2007) e Lugarinho (2008), que a usam para se referir às obras literárias que centralizam o tema das relações entre pessoas do mesmo sexo. Podemos citar algumas obras literárias de temática homoerótica que dialogam com textos bíblicos: o conto homônimo de *Testamento de Jônatas deixado a David* (1976), de João Silvério Trevisan; alguns poemas de *Ciclones* (1997), de Roberto Piva; e alguns contos de *Eis o mistério da Fé* (2009), de Antonio de Pádua Dias da Silva.

funcionamento da linguagem, “todos os enunciados constituem-se através de outros” (FIORIN, 2006, p. 30). E, portanto, as relações dialógicas nos textos literários são recorrentes entre diversos temas e textos formando uma rede através da qual podemos ver, por meio de uma leitura atenta, os entrelaçamentos textuais e ideológicos.

Assim, entendemos que a literatura de temática homoerótica pode estabelecer relação dialógica com textos, discursos bíblicos/ sagrados. Preferimos adotar a denominação bakhtiniana de dialogismo por esta parecer mais abrangente do que a intertextualidade e interdiscursividade (haja vista também a especificidade que cada uma dessas categorias possui para diferentes autores), uma vez que diz respeito desde a própria constituição do ser humano (MORSON; EMERSON, 2008) até as relações de elementos estruturais e alusões ideológicas que podem haver nos textos.

Para além das nossas impressões sobre as relações dialógicas entre o sagrado e a literatura, concordamos com Eliade (1989, citado por SILVA, 2004, p. 55) quando afirma que a experiência com o sagrado

[...] faz parte de um conjunto de experiências humanas mais profundas que, antes de serem trazidas à linguagem verbal, ficam codificadas no interior do ser humano formando uma complexa rede, uma espécie de fundo simbólico.

E, assim, a literatura, independente do gênero literário ou tema no qual se centra, parece estar tomada desse “fundo simbólico”, lançando mão de metáforas, alusões, ou mesmo através da transcrição de textos considerados sagrados, dependendo da cultura. Resta, então, discutir os poemas escolhidos e argumentar sobre esse curioso dialogismo entre a poética de Valdo Motta e a Bíblia.

“O vosso corpo é santuário do Espírito Santo” (I Coríntios 6: 19)

A obra *Bundo e outros poemas* (1996), do escritor capixaba Valdo Motta³, é marcada por uma escrita que aproxima, de forma transgressora, religião e homoerotismo. Essa característica faz parte de um projeto literário do autor que, no prefácio de *Bundo*, deixa evidente a intenção de aproximar o sagrado do erótico:

Há um desenvolvimento gradativo do tema axial, que é Deus [...] Tal dinâmica não foi premeditada, tornou-se imperativa enquanto elaborava os poemas em momentos regidos por marés secretas. Sempre reconsiderarei certos aspectos de minha cosmovisão homoerótica e certas percepções dos significados do corpo-templo e seus membros vibráteis, cheios da presença de Deus [...] (MOTTA, 1996, p. 8).

Pelo fragmento, fica claro que um dos temas principais dos poemas do autor é Deus, em suas mais variadas manifestações. Se o corpo é templo do Espírito Santo, a poesia de Valdo Motta vai explorá-lo como manifestação do sagrado, fazendo referência ao baixo corporal, o que possivelmente causa estranhamento ao leitor, ao entrar em contato com sua obra, como o poeta admite em depoimento divulgado por Vieira Jr. (2010, p. 1):

Sempre fui considerado um poeta indecente, obsceno. Isto porque eu sempre misturei baixo calão com alto calão. O mais chocante de tudo é que [...] quanto mais eu procuro Deus, o sagrado, eu sempre acabo chegando aos 'países baixos', a uma geografia muito interessante do corpo humano. [...] Desde o início da história humana, existem tabus. E o que eu descobri nas minhas pesquisas e que reflete na minha poesia, é que a sexualidade é tanto a perdição quanto a salvação da humanidade (grifo do autor).

Por essas afirmações, já podemos perceber que a poesia de *Bundo* (1996) irá construir uma ligação entre polos aparentemente opostos. O termo principal do título do livro, segundo Simon (1998, p. 173), “significa indivíduo do povo africano Bundo, língua de negro, língua errada, maneira errada de falar e ser,

³ Atualmente, o autor grava o próprio nome com inicial “W” ao invés de “V” por questões numerológicas; no entanto, optamos por nos referir ao nome dele conforme está grafado na obra em discussão.

coisa ruim, coisa ordinária” ou ainda seria, como o poeta afirma, o marido da bunda. É nessa linha de entrelaçamento do profano e do sagrado que os poemas estabelecem relação dialógica com a Bíblia, à medida que retomam figuras e imagens dos textos bíblicos: as referências a montes sagrados, Deus, vara, rochedo sempre irão metaforizar partes do corpo.

As nádegas e o ânus são as partes do corpo mais “sacralizadas” nos poemas, o sujeito poético as exalta e as deseja, como lemos no poema “Exortação”:

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

Veja-se, no poema, que o ânus referido como “Santo Fiofó” é grafado com letra maiúscula, demonstrando um respeito pela parte do corpo tida, no texto, como sagrada; o título do poema já remete à sua mensagem: exortar é incentivar, dar estímulo, e os verbos empregados no modo imperativo nos remetem aos discursos religiosos em que o “neófito” – sujeito que acabou de ou vai ser batizado – ouve recomendações de como agir para que as portas das moradas do Senhor sejam abertas. O “neófito das delícias” deve, portanto, venerar o ânus para alcançar os “encantos e prodígios”.

O emprego lexical aproxima o poema da linguagem bíblica, o vocativo “ó neófito” e as palavras do verso “e os deuses hão de vos abrir as portas” são facilmente encontradas em versículos bíblicos. A forma verbal ‘hão’, o pronome pessoal oblíquo ‘vos’ nos fazem lembrar a linguagem do discurso dos Salmos, a saber, no Salmo 22:29, lemos “Todos os opulentos da terra hão de comer e adorar [...]”, também no Salmo 96:9: “Adorai o Senhor na beleza da sua santidade; tremei diante dele, todas as terras”. Veja-se que as formas verbais (“hão”, “adorai”, “tremei”) são semelhantes nos versículos e no poema. A maioria dos textos de Bundo (1996) é construída através dessa linguagem que incorpora estruturas sintáticas usadas na Bíblia: o tom sacro, de respeito e de subserviência,

configurado a partir da seleção lexical, das estruturas sintáticas, do emprego de formas verbais comuns nos textos bíblicos.

É recorrente nos poemas a alusão a montes relacionados à bunda:

Ó mãos abençoadas, que sondais/ os montes gêmeos;/ falanges
sagradas, que recreais/ na toca da serpente./ Nações do mundo
inteiro,/ eis o meu canto:/ é tempo de alegria, de brincar/ no monte
santo (MOTTA, 1996, p. 27).

As curvas das nádegas são inscritas no poema como as curvas de montes gêmeos, o sujeito poético define esses montes (que curiosamente são também a “toca da serpente”) como santos, sagrados. Na Bíblia, há diversas menções a montes que serviam de local de encontro com Deus, como exemplo se pode mencionar que Moisés recebeu as tábuas da lei no alto do Monte Sinai e Elias obteve o milagre da chuva após ter orado no alto do Monte Carmelo, dentre muitas outras referências.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2002), os montes/montanhas, por sua verticalidade, possuem uma simbologia voltada para a ascensão, estabelecendo uma conexão com o alto. No poema em questão, os montes gêmeos que aludem às nádegas parecem ter essa conotação de local sagrado, local de encontro, de conexão com Deus. Devemos apontar que as estratégias recorrentes de alusões ao sagrado para expressão do desejo homoerótico, nos poemas de Valdo Motta, remetem à carnavalização que atualiza visões sob outras perspectivas; observamos que o sagrado, comumente interpretado como sentimento gestado e direcionado para o alto, daí as imagens que se referem a montes (elevação), Deus (no alto), vara (para cima), rochedo (forte, protuberante) são subvertidas, ao passo que a ligação com o homoerótico se dá na posição contrária: com o baixo corporal: as nádegas, o pênis. A carnavalização se dá justamente quando esses símbolos são convertidos de sua relação do alto para o baixo, do espiritual para o corporal.

Essa conotação dos montes como parte do corpo do homem que se conecta ao divino pode ser lida na maioria dos poemas, como em "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,
 atíçai-me o vosso fogo,
 dai-me as graças do gozo
 das delícias que guardais
 no paraíso do corpo
 (MOTTA, 1996, p. 45).

Acreditamos que, nesse poema, podemos perceber alguns aspectos recorrentes nos textos de Valdo Motta: a linguagem subversiva, o emprego de termos que rompem o véu da moralidade e do discurso teológico. O texto é construído como uma oração em que o sujeito poético inicialmente invoca o divino que é adjetivado com o neologismo "serpentecostal" e, ao dissecá-lo, nos deparamos com a visualização de, pelo menos, duas expressões: "ser pentecostal" e "serpente costal". Detendo-nos nesta, o adjetivo "costal" significa dorsal ou das costas, assim, seria uma serpente das costas ou que vive às costas do indivíduo; a serpente na Bíblia é, na maioria das vezes, associada ao pecado e a Satanás, um animal maldito, mas, conforme Chevalier e Gheerbrant (2002), também simboliza a fertilidade e o falo. Dessa maneira, a invocação ao Deus já demonstra uma perspectiva transgressora.

O sujeito poético afirma que Deus habita nos montes gêmeos (alusão às nádegas, como já mencionamos) e fez de seu "cu" o reino dele; como nos demais poemas discutidos, os sujeitos poéticos afirmam que o ânus é a morada do divino. Após a invocação, o sujeito passa a uma petição: pede a Deus que lhe conceda prazeres sexuais. A forma verbal no imperativo "felai-me" é um neologismo comum à oralidade e diz respeito à penetração, ao intercuro sexual que o eu poético deseja ter com as línguas do Deus. Dessa forma, o poema se apresenta com uma linguagem que constrói uma dessacralização da figura divina, uma vez

que denomina o local sujo⁴, o canal expelidor de excremento do corpo humano, como local sagrado, como morada do que é considerado absolutamente puro, santificado; mais uma vez, vemos a mescla do alto (sagrado) com o baixo corporal (profano), do puro com o impuro, do espírito com a carne.

A configuração, no poema "Encantamento", de Deus como uma serpente ou falo que está às costas do indivíduo, nos remete a outro poema: "Deus atrás de todo mundo./ Deus fiel e bão, que atiča/ o fogo da vida em nosso rabo" (MOTTA, 1996, p. 30). Em ambos os poemas, o sujeito poético deseja a cópula com Deus. Detendo-nos em outra interpretação, o termo "serpentecostal" como 'serpentecostal' nos remete ao episódio do dia de Pentecostes, narrado no livro de Atos, em que os apóstolos pregaram para pessoas oriundas de diferentes nações que entenderam a mensagem pregada, cada um em sua língua, apesar de os discípulos não dominarem o falar dos outros povos, o que ficou conhecido como o "dom de línguas".

No poema, os versos "felai-me com vossas línguas/ atičai-me o vosso fogo" (MOTTA, 1996, p. 45) nos lembra a passagem de Atos 2:3 e 4:

E apareceram entre eles, línguas como de fogo, e pousou uma sobre cada um deles. Todos ficaram cheios do Espírito Santo e passaram a falar em outras línguas, segundo o Espírito lhes concedia que falassem.

Observamos que os termos língua, fogo e a palavra falar, como corruptela de falar, aproximam os dois textos. O eu lírico adapta o fogo que desceu sobre os apóstolos no dia de Pentecostes em fogo, como empregado no dizer popular, do tesão sexual, penetrado pelas línguas, remetendo ao ato sexual denomina do de cunilíngus, gíria que, segundo Vip e Lib (2007), designa o sexo oral na região do ânus. Ora, se a bunda é o reino, a língua falada nele é estranha (o que nos

⁴ Empiricamente, denomina-se o ânus de "local sujo", por ser o canal de expulsão das fezes, dejetos do corpo. No entanto, para o homoerotismo masculino, o ânus é de fundamental importância para a realização sexual e assume, de fato, também a função de órgão sexual.

remete ao universo Pentecostal): línguas de fogo, de felação que permitem a cópula com o divino.

Trevisan (2002), ao discorrer a respeito das práticas do shivaísmo (religião nascida na Índia, em 6000 a.C.) e sua influência sobre a cultura ocidental, afirma que é através da vivência erótica que se chega à raiz do ser humano, e a experiência sexual seria o caminho mais direto para o divino:

Exercitar a sensualidade é, portanto, encontrar-se com Deus através do êxtase presente no orgasmo, que permite ao ser humano romper as barreiras do racional e atingir um nível de profundidade pessoal muito além do pensamento lógico (TREVISAN, 2002, p. 256).

Os poemas de Valdo Motta parecem explicitar esse desejo de contato profundo com o divino, com o sagrado, aproximando, de tal forma, criatura e criador que eles passam a ser apenas um através da cópula anal, haja vista que Deus sempre está atrás dos sujeitos poéticos e habita nos “montes gêmeos [ou no] Santo Fiofó [ou nos] montes reboletantes” (MOTTA, 1996, p. 42).

Passagens bíblicas que estão compiladas no livro de poemas também demonstram essa característica da relação do eu poético com o divino: Em primeiro lugar, de que Deus sempre está à traseira dos indivíduos:

(a) [...] os teus ouvidos ouvirão atrás de ti uma palavra, dizendo: Este é o caminho, andai por ele (Isaías 30: 21);

(b) [...] ouvi por detrás de mim uma voz de grande estrondo, que [...] dizia: Bendita seja a glória do Senhor (Ezequiel 3:12);

(c) Achei-me em espírito, no dia do Senhor, e ouvi, por detrás de mim, grande voz, como de trombeta (Apocalipse 1:10).

É interessante observarmos que, nessas três passagens de livros proféticos, a voz do Senhor fala aos profetas sempre por trás deles, às costas dos personagens; evidentemente, essa é uma possibilidade interpretativa das narrações de Isaías, Ezequiel e João, entretanto, a postura divina nos poemas de

Valdo Motta, que discutimos brevemente, parece ter um respaldo nas experiências dos profetas.

Em segundo lugar, Deus habita no centro, no mais íntimo de cada indivíduo:

(d) [...] o Senhor, teu Deus, está no meio de ti (Deuteronômio 7:21);

(e) [...] tu, ó Senhor, estás no meio deste povo [...] (Números 14:14);

(f) [...] o reino de Deus está dentro de vós (Lucas 17:21).

Nessas passagens, fica claro que a presença de Deus se faz no íntimo do ser humano, no meio do povo. Nos poemas discutidos, o centro é configurado como o ânus, o meio do corpo. Lembremos que essa parte do corpo é metaforizada como montes santos, locais que remetem ao encontro com o divino, na Bíblia.

Além disso, nas culturas xamânicas e hindu, conforme Chevalier e Gheerbrant (2002), o homem possui chakras que são pontos ocultos no corpo humano por onde circulam a energia vital e flui a comunicação com o divino. O mais importante desses pontos, para essas religiões, é o chakra de base, responsável pela sobrevivência e poder pessoal, localizado na região do períneo, e nos remete à localização corporal de manifestação do sagrado nos poemas de Valdo Motta, isto é, a região anal.

Ainda podemos argumentar que os poemas ora comentados constroem o que Bakhtin denominou de carnavalização e, conforme Morson e Emerson (2008), caracteriza-se pela inversão de valores, pela subversão, por uma atitude de dessacralização. Uma das estratégias da carnavalização no texto literário é a referência ao baixo-corporal, empregando uma linguagem que rompe com padrões morais e religiosos. Em *Bundo* (1996), podemos visualizar a carnavalização da visão cristã sobre a religião, sobre o divino e a sexualidade. Os poemas conseguem subverter esses conceitos, quando estabelecem relação dialógica com o texto bíblico, lançando mão de novas significações para estes. Com efeito, a alusão à cópula com o divino, a conversão dos montes santos nas

nádegas masculinas dessacralizam a perspectiva cristã a respeito da relação entre o corpo e a religião; se, no versículo de I Coríntios 6:19, o corpo é templo abstrato do Espírito Santo, nos poemas de Valdo, torna-se “templo” concreto onde Deus pode entrar e provocar prazeres inefáveis.

Referências:

BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homo erotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialo garts, 2006.

BERÇACO, Ériton. B. Bundo, o erotismo sagrado da bunda: a construção poética de Waldo Motta em *Bundo e outros poemas*. In: LOPES, Denílson et al. (Org.) *Imagem e diversidade sexual – estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa Edições, 2004.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atual. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade?* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

LUGARINHO, Mário César. Literatura de Sodoma: o cânone literário e a identidade homossexual. *Revista Gragoatá*, Niterói, v. 14, p. 133-147, 1º sem. 2003.

_____. Nasce a literatura gay no Brasil: reflexões para Luís Capucho. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; SILVA, Eli Brandão da. Religião, sexualidade e representação de gênero: considerações introdutórias. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). *Identidades de gênero e práticas discursivas*. Campina Grande: Editora Universitária; UEPB, 2008.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EdUSP, 2008.

MOTTA, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Considerações sobre uma literatura gay. In: SILVA, P. D. da; ALMEIDA, M. L. L.; ARANHA, S. D. G. (Org.). *Literatura e linguística* – teoria, análise e prática. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2007.

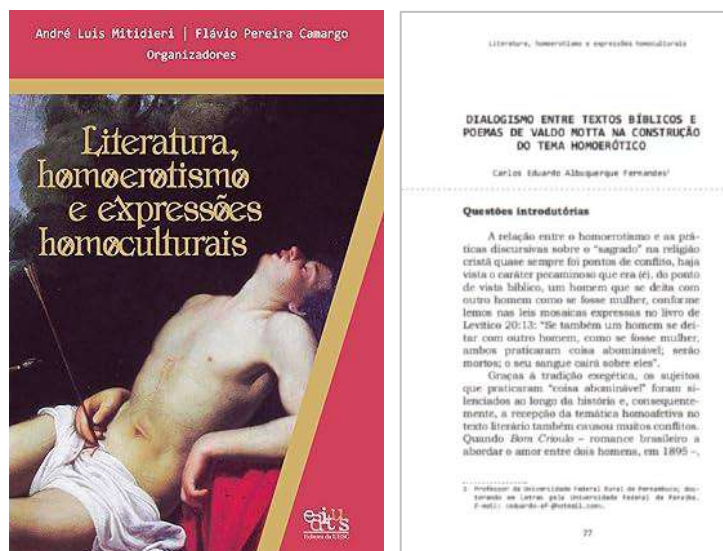
SILVA, Eli Brandão da. O símbolo na metáfora: fronteira entre o literário e o teológico. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). *Literatura e estudos culturais*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2004.

SIMON, Iumna Maria. Sobre a poesia de Valdo Motta. *Revista USP*, São Paulo, v. 36, p. 172 177, dez.-jan.-fev. 1997-1998. (Entrevista).

TREVISAN, João Silvério. As formas bizarras do sagrado. In: _____. *Pedaço de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VIEIRA JR., Eryl. *A desbundada poesia erótico-mística de Waldo Motta*. [S. l.; [21--]]. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/a-desbundada-poesia-erotico-mistica-de-waldo-motta>>. Acesso em: 26 jul. 2010.

VIP, Angelo; LIBI, Fred. *Aurélia, a dicionária da língua afiada*. São Paulo: Editora da Bispa, 2007.



Capa de *Literatura, homoerotismo e expressões homoculturais* e página inicial do capítulo "Dialogismo entre textos bíblicos e poemas de Valdo Motta na construção do tema homoerótico", de Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes.

A POÉTICA PROFANADA DE WALDO MOTTA¹

THE PROFANED POETICS OF WALDO MOTTA

Ricardo Alves dos Santos*

RESUMO: Neste texto, pretendemos fazer algumas considerações sobre o projeto literário "erotismo sagrado" do poeta capixaba Waldo Motta. A condição de homossexual, de pobreza e de discriminação do autor torna-se a matéria para edificação de sua doutrina lírica, em que o elemento sagrado, a poesia, transforma-se no espaço do profano homoafetivo, promovendo, assim, uma "elevação" da homossexualidade a partir do poético e da poesia.

PALAVRAS-CHAVE: sagrado; profano; homossexualidade; Waldo Motta.

ABSTRACT: In this text, we intend to indicate some aspects about the "sacred eroticism" in the literary project of the poet Waldo Motta. His life conditions of homosexuality, poverty and discrimination are reflected in his lyric doctrine, in which the sacred element, the poetry, becomes the space of the homosexual profanation, fact that "raises" that sexual orientation from the poetics and the poetry.

KEYWORDS: sacred; profane; homosexuality; Waldo Motta.

1 Sobre o autor e seu projeto literário

○ Negro, homossexual, nascido no interior do estado do Espírito Santo aos 27/10/1959, Edivaldo Motta é, desde a publicação do livro *Bundo e*

¹ SANTOS, Ricardo Alves dos. A poética profanada de Waldo Motta. *Estação Literária*, Londrina, v. 13, p. 40-61, jan. 2015. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/27047/19513>>. Acesso em: 27 maio 2024.

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

outros poemas (1996), um dos escritores mais interessantes da poesia contemporânea. O projeto literário “erotismo sagrado” do autor demonstra sua maturidade artística e expressiva ao propor um deslocamento dos elementos sagrados para uma poesia que nasce da necessidade de se posicionar em relação à sua condição de sujeito marginalizado socialmente.

O poeta capixaba Waldo Motta é autor de um projeto literário audacioso e revelador. A necessidade de destacar as contradições do seu tempo perpassa um labor que, inicialmente, é engendrado numa perspectiva em que a poesia é o “lugar em que o discurso crítico obsessivamente manifesta um questionamento sobre a situação contemporânea” (Siscar 2010: 176).

A poesia waldiana parte de uma condição específica para alcançar visibilidade e dialogar sobre as condições de excluído que permeiam a vida do poeta. A homossexualidade é a base da criação do artista. O “erotismo sagrado” é formulado seguindo elementos que retomam a vida de um indivíduo que está envolto de uma questão existencial e social associada ao vexame, ao despudor, à subversão, ao pecado, enfim, ao ser que não tem lugar na sociedade contemporânea. O discurso do negro e do homossexual alavanca sua postura lírica, e isso frisa claramente o espaço por onde sua poesia erige.

O caráter periférico e marginal do trabalho do poeta, ao se debruçar sobre as minorias, encontra-se integrado ao contexto de produção de seus primeiros versos, já que Waldo Motta “começou a publicar no final dos anos de 1970, no auge da militância da assim chamada poesia marginal” (Simon 2004: 210). Em *Bundo e outros poemas* (1996), encontramos a maturidade artística de Waldo Motta, que não abandona seu engajamento poético, mas nos mostra o resultado do processo de “autoconhecimento” que sua poética havia instaurado no início dos primeiros textos do poeta.

Ao contrário do que se possa imaginar, o leitor não encontrará nos versos waldianos apenas um texto de ordem meramente particular e singular, caracterizado por alguns críticos como uma poesia monotemática e desbocada². A primeira impressão talvez seja esta mesmo. Mas tão logo, os poemas homoeróticos abrem espaço para questionarmos os valores sociais edificados ao longo da história humana. A poética de Waldo Motta pode ser avaliada como uma voz lírica que deixa ecoar ranços a uma sociedade que ainda discrimina e exclui.

Em *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil* (2010), Ronaldo Vainfas faz um levantamento dos métodos e dos valores moralizantes construídos pelos jesuítas durante os séculos XVI e XVII relacionados às diversas práticas sexuais que eram consideradas crimes contra a fé. Nesta obra, o historiador constata as atrocidades que eram realizadas com quem praticasse a sodomia, que “era uma consequência direta da servidão e da pobreza” (Vainfas 2010: 214). Assim, a exclusão social do homossexual é assistida desde o Brasil Colônia, e isso torna a poética de Waldo Motta um elo que revitaliza o discurso homoafetivo que ainda não é tolerado e nem legitimado pela sociedade brasileira.

Sem dúvida, o enfoque dado por Waldo Motta aos poemas do seu livro *Bundo e outros poemas* (1996) confirma sua tentativa poética de dialogar entre barreiras poucos permeáveis, já que o foco de seu trabalho artístico se encerra naquilo que o próprio autor resolveu intitular de “erotismo sagrado”: “(...) como religião e erotismo em minha poesia sejam a mesma coisa, resolvi chamá-lo de erotismo sagrado” (Motta 2000: 61). O sagrado se associa à escrita e à poesia enquanto o erotismo homoafetivo se acomoda nesta instância de pura transcendência e espiritualidade. cremos que, desta forma, a poesia “eleva” a homossexualidade; esta condição considerada despuída e profana será cantada do local reservado para os sentimentos mais nobres do ser humano. Assim, na poesia waldiana, homoafetividade = religião = poesia.

² Esta visão acerca da obra de Waldo Motta é defendida por Fábio Souza Andrade (1997) e Miguel Sanches Neto (1997).

A poética do autor guardaria, portanto, uma singularidade paradoxal, uma vez que a voz “marginal”/erótica de Waldo Motta usa do espaço sagrado da poesia para nos revelar suas descobertas desencadeadas por meio de um erotismo masculino e homossexual, fazendo uma profanação poética em que os símbolos religiosos serão integrados ao uso particular do autor, os elementos sagrados compõem o jogo poético e discursivo que se vê na doutrina literária do escritor.

A religião, bem como a poesia, apresenta em sua essência uma maneira peculiar do homem transcender-se para alcançar um estágio que está além da materialidade, da realidade objetiva. A falência do que é exterior ao ser coloca-o em uma teia de conflitos pessoais e existenciais que são amenizados ou acalentados quando o indivíduo se vê em torno do sagrado e do altivo. O eu, em sua constante desrealização, encontra na arte e na religião estratégias para lidar com os desassossegos da alma. Nesta perspectiva, a poesia e a religião compõem elementos fundamentais para o ser humano conseguir se enxergar e se reencontrar, uma vez que elas exigem do sujeito um caminhar para dentro de si, em busca de salvação.

A poesia, na doutrina de Waldo Motta, é o espaço sagrado. Nela, o baixo e profano se engrandecem e se vivificam, revelando-nos um fluxo contínuo e verticalizado das instâncias humanas e divinas (re)construído pela palavra literariamente trabalhada. As palavras se enriquecem pelas imagens invertidas e paradoxais que se insinuam o tempo todo no discurso inflamado do poeta. O rebaixamento do alto e elevado direciona-nos para uma proposta humanizadora, na qual a poesia é o palco sagrado onde os deslocamentos e as aproximações do sagrado e profano conferem à poeticidade do autor o estatuto de doutrina. Nesta perspectiva, o discurso homoafetivo é redimensionado e revitalizado, adquirindo contornos elevados ao habitar o espaço sagrado e libertino da criação e do engenho artístico.

O sagrado, em Waldo Motta, se imiscui no profano. A questão homossexual, estigmatizada socialmente, é a base para sua poesia sagrada. Por isso, em muito de seus poemas, o sagrado sofrerá uma interferência daquilo que comumente não se associa ao elevado, ao transcendente, ao religioso. Os elementos sagrados de diversas religiões, principalmente da cultura judaico-cristã, serão tomados para versar sobre uma causa particular, integrando um projeto literário existencial que critica as relações sociais injustas, a violência, a miséria, a inevitabilidade da morte e a coragem para enfrentá-la.

A poesia de Waldo Motta faz também referências à mitologia greco-romana, ao paganismo egípcio, ao esoterismo hindu, à literatura semítica, à mitologia nagô, mas o predomínio bíblico é o que se mostra mais frequentemente reconstruído. A escolha pelos símbolos judaico-cristãos, para nós, está associada ao fato de a maioria da população brasileira se denominar cristã, o que, de certa forma, sugeriria uma maior abrangência do discurso religioso reatualizado pelo poeta.

2. O sacerdote e sua religião

RELIGIÃO

A poesia é a minha
sacrossanta escritura,
cruzada evangélica
que deflagro deste púlpito.
Só ela me salvará
da guela do abismo.
Já não digo como ponte
que me religue
a algum distante céu,
mas como pinguela mesmo,
elo entre alheios eus
(Motta 1996: 79).

O poema acima está inserido na segunda parte do livro *Bundo e outros poemas* (1996), cujo subtítulo “Waw”, conforme transliteração³ do autor, significa “travessia, passagem, ponte; é o nome da 6ª letra do alfabeto hebraico e designa anzol, o gancho ou colchete, além da conjunção aditiva e” (Motta 2000: 59).

“Religião” é o primeiro dos 34 poemas que compõem esta parte do livro. Realizado em duas estrofes: uma quadra e uma sétima⁴, o poema waldiano revela-nos a instância sagrada e profana de sua poesia, conferindo a ela o papel de religamento, situação enfatizada tanto pela palavra “waw” quanto pela acepção latina da palavra religião “religare”.

A salvação do eu poético está na/pela poesia; a partir da “sacrossanta escritura”, sua “cruzada evangélica” se deflagrará. Do “púlpito” de seus versos, o poeta se coloca em posição de destaque para que todos/leitores possam ouvir sua voz ardente e reveladora acerca dos conflitos e desajustes que o sujeito enfrenta.

Ao mostrar seu olhar atento para os problemas culturais e sociais persistentes na história do homem, Waldo Motta atesta o quão atual é sua veia poética. O altar

³ Este vocábulo é assim definido no *Dicionário de Linguística* (2001): “Quando num sistema de escrita se quer representar uma sequência de palavras de outra língua, utilizando geralmente outro sistema de escrita, é possível tanto representar os sons efetivamente pronunciados, como procurar para cada letra ou sequência de letras, uma letra ou sequência de letras correspondente, sem haver preocupação com os sons efetivamente pronunciados” (Dubois 2001: 601). A transliteração é um recurso bastante empregado na poesia de Waldo Motta. O poeta faz uso desta técnica para compor e ordenar palavras de origem hebraica, explorando novos sentidos e interpretações para elas. Este procedimento pode ser evidenciado no seguinte trecho: “a expressão hebraica Be’RESHYTh, que inicia e nomeia o primeiro livro da Bíblia, Gênesis, e normalmente se traduz como “no princípio”, sendo um advérbio de tempo, e também de lugar, levou-me, entre outras, às seguintes perguntas: Que lugar é este? Como é, e onde fica tal lugar? Permutando as seis letras desta expressão (BeYTh, ReYSh, ÁLePh, SHYN, YOD, ThaV), por um método cabalístico chamado TheMURÁH, que não deixa de ser um divertido jogo anagramático, obtive numerosas respostas para as minhas indagações” (Motta 2000: 70).

⁴ O poema, então, se realiza em 11 versos, o que, segundo a numerologia cabalística “é um número da violência, poder, bravura, energia, sucesso em aventuras destemidas, liberdade e o conhecimento de como ‘dominar as estrelas’” (Rosa 2011: 33). Em Waldo Motta, as atribuições místicas empregadas nas leituras dos poemas enfatizam a dicção profética, reveladora e redentora delineada pelo sujeito lírico que se (re)constrói ao se lançar no mistério que ronda o ato de criação.

sagrado conferido à poesia será o palco para a revelação de questões existenciais esquecidas ou adormecidas na sociedade atual.

O presente do poeta confronta-o e deixa emergir uma necessidade de se pronunciar pela letra/escrita, frisando as contradições que cercam as relações de poder. Assim, ao mergulhar nas sombras de seu tempo, Motta se faz contemporâneo⁵ e militante, conferindo a sua poesia o espaço por onde a obscuridade de sua condição social confrontará o esteio centralizador do poder e da cultura dominante.

A “cruzada evangélica” tem conotação de jornada literária, a qual se inicia pela “escritura”, sendo o poeta “capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” e a “obscuridade” de seu tempo é iluminada pela poesia de seus versos. Ao construir uma poética que, num contexto pós-moderno, exalta a luta contra os poderes da dominação, o autor busca um espaço social através de sua literatura.

Na segunda estrofe do poema “Religião”, o eu lírico apresenta um tom diferente do veiculado na primeira estrofe. Naquela, a arrogância e a pretensão são construídas por meio de palavras semanticamente religiosas, enquanto nos últimos versos a ideia de salvação está ligada a uma “pinguela”, diferenciando o tom de seu labor poético, antes “sacrossanta escritura”. O heroísmo do poeta é abalado, sua “poesia” não é “ponte”, é uma “pinguela”, demonstrando uma (re)atualização de sua ligação com o “céu” e seus “alheios eus”.

A primeira estrofe organizada em quadra enfatiza o valor popular empreendido por Motta neste poema. Longe de empregar um vocabulário preciosista e erudito, a voz lírica prefere se constituir pela simplicidade poética, sem diminuir a

⁵ Nesta ocasião, refiro-me à concepção de contemporâneo desenvolvida por Giorgio Agamben (2010), a qual pode ser avaliada nestas palavras do filósofo: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben 2010: 62).

expressividade requerida pela potência do discurso enfatizado na primeira parte do poema. Além desta perspectiva, se considerarmos o conhecimento de numerologia cabalística do poeta Waldo Motta, poderíamos evidenciar que o sacerdócio poético dele caminha por direções místicas e sagradas também.

Segundo a numerologia cabalística⁶ de Carlos Rosa (2011), era sobre o número 4 que os pitagóricos⁷ tomavam seus votos mais sagrados, simbolizando o caminho da realização e ligação espiritual. Os versos que compõem a primeira estrofe direcionam-nos para o caráter sacralizado e religioso da atividade poética de Waldo Motta. A poesia/escritura enquanto “sacrossanta” será o espaço e o local da contemplação do sujeito, que, pela jornada literária e artística, terá sua plenitude e sua satisfação espiritual, o que, de certa forma, se alinha à numerologia da estrofe, composta em quatro versos.

No *Sepher Yetzirah*⁸, dentre os 32 caminhos da Sabedoria, o quarto caminho simboliza a confluência de todos os poderes santificados, emanando virtudes espirituais. Nesta perspectiva, o poeta, também, inscreve a poesia em uma tônica de plena religiosidade e sacralidade. Ele, ao fazer a escolha pela quadra, não deixa de buscar o valor místico e sagrado da energia dissipada pela força do algarismo 4.

Os três primeiros versos são compostos em seis sílabas poéticas, retomando a posição da 6ª letra da língua hebraica e da correspondência desta com a etimologia da palavra religião. O verso “que deflagro deste púlpito”, composto

⁶ Optamos por buscar uma leitura dos números centrada na Numerologia Cabalística, pelo fato de ser uma área de estudo do poeta Waldo Motta.

⁷ Seguidores dos ensinamentos de Pitágoras de Samos, filósofo da antiguidade clássica que desenvolveu estudos sobre matemática e teoria musical, além de, supostamente, ter fundado uma comunidade espiritual e religiosa.

⁸ Texto antigo da cabala judaica, considerado o Livro da Criação ou da Formação ou o Livro de Gênesis, no qual é desenvolvido, segundo Moacir Amâncio (2010), “o princípio de que a linguagem precedeu a criação” (Amâncio 2010: 39). “Anterior ao homem e ao universo havia uma linguagem, e ao ser proferida é que vieram todas as coisas à sua existência a partir do não-ser: “e Deus disse, haja luz: e houve luz” (Gênesis, 1:3).” (Amâncio 2010: 38).

em redondilha maior, metro empregado em textos medievais de cunho popular e que durante o período quinhentista esteve associado a escritos de ordem pedagógica e evangelizadora, apresenta um caráter mnemônico e retórico que caracterizavam as ladainhas utilizadas para catequizar e converter os nativos que habitavam o Novo Mundo.

Na quadra, realizada em três versos hexassílabos e um heptassílabo, há a ratificação do triunfo do espiritual em detrimento da matéria, o qual combina fé e intelecto, visto que o discurso inflamado terá um altar santificado. O “púlpito”, altar sagrado e elevado de uma instituição religiosa, aqui também se localiza na parte superior do poema, sendo assim uma construção poética que reafirma o valor supremo atribuído à poesia-religião. O pronome possessivo “minha” sintetiza o grau de afetividade travada entre a poesia e o sujeito da enunciação, mostrando-nos que o sacerdote é conduzido pelo mistério e pela força que sua poesia-religião pode nos revelar.

O uso de verbos no presente do indicativo, “é” e “deflagro”, o primeiro servindo para definir a concepção de poesia para o sujeito da enunciação e o segundo, implicitamente, revelando a função de sua poesia, criam um discurso flamejante e revelador, o que impinge a marca factual daquilo que o poeta deseja empreender. Ela, a poesia, será a morada do sagrado, palco/“púlpito” das revelações e descobertas de um sujeito lírico em busca de si e do outro.

As vogais orais e abertas (a, e, o) constroem um ritmo acelerado na primeira estrofe, conferindo ao poema um tom retórico, ou melhor, encenando uma pregação ou sermão religioso e sagrado, o que direciona a voz lírica para todos os lados, em busca “da face irmã” (Motta 1996: 80).

Na segunda estrofe, realizada em 7 versos, inscreve-se outra postura do eu. O ritmo desacelera como se o sujeito lírico não enxergasse mais sua poesia como

uma fonte precisa e concreta de transformação⁹ social e espiritual. Há uma insegurança do poeta diante do poder iluminador de sua poesia. A conjugação do verbo dizer, no presente do indicativo, consolida a aspiração da poesia como local de/da enunciação, entretanto, no verso “que me religue”, notamos a incerteza do “elo” almejado pelo sujeito lírico waldiano.

O verso “Só ela me salvará” retoma os três primeiros versos da estrofe anterior, sendo também hexassílabo, refazendo, portanto, o mesmo percurso de glorificação a sua salvadora, a poesia. Cabalisticamente, o algarismo 6 se associa à serenidade e à calma, atribuição esta também pertinente à poesia. O sujeito lírico encontra na poesia seu acalento e sua salvação. Nela o eu se refaz, se reconstrói, se fortalece.

No sexto verso do poema, “da guela do abismo”, as poucas palavras que constroem o verso em redondilha menor não deixam de cumprir a imagem que fazemos da metáfora empregada pelo poeta. As provocações e as angústias do sujeito lírico são imensas, infinitas. A “guela”, vocábulo de origem popular que se refere à goela, corrobora a ideia de digestão e de fragmentação do ser por empreender uma imagem de destruição do eu enunciador e proclamador, salvo deste “abismo” através do enobrecimento e da divinização do fazer poético. A poesia é sagrada e elevada.

Em Waldo Motta, a ruína do eu, à beira de um precipício, só não é profetizada pelo fato de o sujeito se reconstruir pela letra, pela escrita, pela escritura, pela poesia. A religião traçada e travada pelo eu lírico ganha característica de uma “cruzada evangélica”, cuja referência remonta às expedições militares de inspiração cristã que ocorreram durante a Idade Média e tinham como objetivo

⁹ Acreditamos que a poesia de Waldo Motta tenha uma dicção que deseja se revelar. A revelação é uma possibilidade de mudança e transformação, seja do sujeito ou daquele com quem compartilha suas descobertas, e estas resultantes da “experiência de abandono, luciferina e pós-iluminista, aventa o absoluto do vazio; contra a igreja ortodoxa” (Antelo 1998: 38). A liberdade é perseguida pelo poeta, pois esta ferramenta torna-se o recurso artístico para enfrentar uma vida repleta de carências e abandono.

ocupar a Terra Prometida, a Terra Santa, mas, no contexto do poema, o valor evangelizador desta cruzada enuncia a divulgação e a comunhão desta religião com diversos “eus”.

Sendo sacerdote de uma religião que terá como Escritura sua própria poesia, Waldo Motta consagra sua lírica e a toma como maneira de atingir o conhecimento a partir de uma reflexão sobre si e da relação dele com o mundo que o cerca. A poesia, portanto, será uma forma de salvação para o sujeito lírico, que atingirá o Céu, o Paraíso, ao mergulhar em sua viagem do autoconhecimento e voltar-se para dentro, em busca das “riquezas/ ocultas em suas próprias entranhas” (Motta 1996: 34).

Nesta obra, a poesia-religião relaciona-se diretamente à ideia de superação dos medos e das angústias humanas. Esta religiosidade poética, assim, liberta o que é ocultado ou silenciado na realidade objetiva e prática, permitindo ao sujeito reaver uma aliança desfeita desde que a cultura ocidental moderna passou a ver o mundo apenas de maneira racional, contrariamente ao período das culturas pré-modernas, no qual a aquisição de conhecimento, o modo de pensar e de se expressar do homem eram direcionados por duas vertentes: *mythos* e *logos*.

Estas não se misturavam e nenhuma delas apresentava uma melhor ou pior explicação sobre os fenômenos humanos; cada uma tinha sua competência e cumpria sua função na cultura grega. Enquanto o *logos* buscava explicações e definições para o futuro, o novo, o aprimoramento de ideias que não satisfaziam mais, o *mythos* se encarregava das questões que afligem o humano, situação claramente defendida por Karen Armstrong:

O *logos* estava voltado para o futuro, sempre buscando novas maneiras de controlar o meio ambiente, aprimorar velhas ideias ou inventar algo novo. O *logos* era essencial para a sobrevivência de nossa espécie. Mas tinha suas limitações: não conseguia aliviar o sofrimento humano, nem desvendar o significado último das lutas da vida (Armstrong 2011: 11).

Os sofrimentos do homem orientam sua relação com o sagrado e colaboram para amenizar o desconforto que o *logos* causa por não dar conta da totalidade humana e fracassar diante de questões existenciais. Se considerarmos a origem latina da palavra religião, *religare*, podemos inferir que a ideia é de retorno, de voltar a ter uma ligação com Deus, situação claramente defendida pelo sujeito lírico do poema "Religião", o qual nos revela que será salvo da "guelra do abismo" ao se conectar com o sagrado, com o religioso, com a poesia, em busca de um acalento para "as lutas da vida".

A poesia também é retorno. Esta premissa se verifica a partir do caráter circular que as palavras apresentam no poema. O ritmo, tão caro à poesia, não permite que as imagens estabelecidas pelas palavras se dispersem, criando um estado de "atração" e "repulsão" constante. A tensão provocada nesta polaridade semântica e imagética das palavras que se lançam no poema contribui para que os signos não possam se desprender da unidade estrutural que funda a poesia. Desta forma, sintetiza Octavio Paz:

O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou mesmo uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta (Paz 2006: 12-13).

O ritmo que se altera no oitavo verso do poema, "que me religue", reproduz e canaliza a energia densamente atingida pelo número 8, algarismo que simbolicamente reproduz a ideia de infinito e de continuidade da vida. O poeta vê no religamento uma forma de se manter vivo, sua poesia é o sinal da dinâmica existente entre a vida e a morte, entre o apagamento social e a florescência de dias melhores. A desaceleração rítmica promovida no verso oitavo recupera-se nos três últimos versos, retomando a mesma dicção poética recriada na primeira estrofe do poema. E esta maneira de composição reitera o ponto de vista do crítico literário Octavio Paz (2006): a poesia é um eterno ir e vir, cair e levantar.

O verbo no modo subjuntivo traduz, de maneira clara, a dúvida de sua poesia religião não ter a capacidade de religar o sujeito ao outro, e isto é reforçado pela quebra na velocidade do ritmo empreendido ao longo dos sete primeiros versos. O emprego do verbo "religar" ao invés de "ligar" enfatiza um elo que já fora perdido, mas agora se mostra reconstruído através de uma "pinguela". Cremos que o sujeito lírico, neste posicionamento, se revela mais consciente do papel que sua poesia terá frente ao outro.

Outro aspecto deste verso é a quebra do ritmo que insinua uma pausa, uma reflexão. A razão do sujeito lírico aparece para sondar o caráter profético e destemido que se verifica no discurso da primeira estrofe. Assim, a "gesticulação arrogante e pretensiosa da primeira estrofe aos poucos se desmancha na segunda" (Simon 2004: 215), em que a poesia, além de ser um local sagrado para construir um elo com o outro, mostra-se também como instância de salvação individual.

Ao comparar a poesia primeiramente a uma "ponte", e depois a uma "pinguela", o eu poético, neste autor, distingue dois posicionamentos distintos em relação à poesia. Em algum momento de sua jornada literária, a voz lírica se valeu de idealizações para se constituir, mas, agora, é concebida com uma nova consciência, já que a poesia é uma "pinguela" no trato com o outro, demonstrando o caráter renovado desta relação.

No cristianismo, é comum associar o texto bíblico a uma "ponte" que conduz os fiéis ao ser supremo. O valor sagrado da Bíblia cristã é concebido, possivelmente, por reunir a história e o discurso da mitologia judaico-cristã, sendo, portanto, o símbolo máximo de integração e de ligação com o Criador. Para Waldo Motta, sua Poesia, sua Escritura, é uma "pinguela" cuja função está associada também à interlocução e comunicabilidade que seus textos buscam empreender com o outro. Assim, enquanto a "ponte" liga o humano ao divino, a "pinguela" aproxima a poesia ao humano. Desta forma, a "pinguela" é enaltecida e tem seu sentido

incontestável, tornando-se elevada tal como a “ponte”, pois a poesia, para o poeta, é “sacrossanta” e sagrada.

Não podemos deixar de destacar o eco produzido em guela/pinguela o qual está associado ao mesmo elemento, pois a imagem que podemos inferir é consoante com quem pratica atos desumanos e com os quais o sujeito lírico deseja fazer uma ligação por meio de uma pinguela, situação que não descaracteriza a travessia, a passagem, o contato com o outro, mas, de certa forma, situa a poesia-religião de Waldo Motta em um território frágil, talvez conduzindo-nos para uma lírica que não abandona a matéria que nutre sua criação: a vida marcada pela discriminação e exclusão. O deslocamento da interação de ponte a pinguela coloca-nos em uma atmosfera de profanação do sagrado e da própria poesia, marcando a contingência do sagrado e do profano na performance poética de Waldo Motta.

Em várias tradições religiosas, o simbolismo da ponte “liga nosso mundo ao Paraíso” (Eliade 2010: 148) e quem não consegue atravessá-la é precipitado no “Inferno”. Nesta situação apontada por Eliade, poderíamos relacionar o “Paraíso” ao estado de revelação de si, e o “Inferno”, por outro lado, conotaria a ignorância e a alienação sobre os fatos que podem ser evidenciados através da autossondagem e do autoconhecimento, práticas fundamentais para os procedimentos de transcendência da alma humana.

E, na medida em que a poesia se confirma como Escritura, ela torna-se um elo entre o humano e o divino. Mesmo que esta aliança não seja realizada por meio de uma “ponte”, a “pinguela” tem a mesma função simbólica que a ponte, “ela representa plasticamente a ruptura de nível que torna possível a passagem de um modo de ser a um outro” (Eliade 1991: 46). Assim, a poesia como pinguela destaca uma atualização do valor sagrado que o poeta confere à poesia, revitalizando a concepção de sagrado e do poético.

A religião, enquanto mecanismo de transposição, de mudança, promove uma reavaliação de nossa condição humana, encorajando-nos a percorrer um caminho desconhecido e misterioso para dentro de nós. Local que tememos tanto por guardar fatos, memórias, recalques, dores, angústias, enfim, tudo que nossa consciência e inconsciência delimitaram como importante para a constituição do eu. Mas, quando o homem resolve se encarar, fica em estágio de *ekstasi*, de pura energia vital, o que transporta o ser para além dos limites do eu, para além de si.

“O desejo de cultivar o senso do transcendente talvez seja a característica que define o ser humano” (Armstrong 2011: 27). Esta premissa de Karen Armstrong sentencia o aspecto de amadurecimento e de paciência que enfrentamos ao tratar sobre o assunto religião. O “cultivar” exige dedicação e trabalho. A planta adulta, antes semente, broto, necessitou de tempo para se constituir em sua mais perfeita forma fotossintetizante.

O mesmo ocorre com a religião e a poesia, ambas transcendentais, as quais exigem do ser humano um cuidar de si, em um processo de autoconhecimento e de autossondagem essenciais na constituição do sagrado. “Como a arte, a religião constitui uma tentativa de encontrar sentido e valor na vida, apesar do sofrimento da carne” (Armstrong 2008: 8), o que ratifica a salvação do sujeito lírico do poema “Religião” a partir do discurso poético deflagrado do altar sagrado.

O sujeito lírico waldiano se refaz pela poesia, sendo esta uma forma peculiar de convocar o outro a partilhar da intimidade que se verifica no gênero da manifestação plena do eu. Na autossondagem que o eu percorre, as obscuridades que habitam seu interior são reveladas e decantadas pela linguagem poética, nutrindo-a de sentimento.

A poesia, então, é um elo pelo qual o significante encontra seu amparo em outro significante e, nesta relação cujo protagonista é o sujeito da enunciação, temos

a constatação de que a lírica autoriza o eu a se reconstruir pela escrita, num processo em busca de si e do outro, para, por meio da alteridade, se encontrar e se revelar pela matéria humana que compõe as escritas de si. A religião, tal como a poesia, reclama uma experiência que não opera na objetividade concreta do mundo, mas o desconforto do sujeito lírico do poeta Waldo Motta aproxima a poesia da religião, já que ambas são formas singulares de o ser se transcender e se salvar.

3. Da destruição à "boa-nova": a indivisibilidade do ser

A atividade poética de Waldo Motta sentencia uma visão de mundo que através da poesia nos faz refletir sobre os caminhos percorridos pela humanidade ao longo de sua evolução e de sua historicidade. As oposições entre os sexos e os gêneros sempre foram destacados e evidenciados para manter uma ideologia difusora de preceitos machistas e unilaterais daqueles que faziam e fazem as leis que fundam a democracia: o homem.

Em nome de uma poesia que se liberta dos contrastes e oposições, Waldo Motta tece uma poesia que traz uma "boa-nova": o ser cantado em sua poeticidade é ambivalente. O ser andrógino é a representação mítica do poder e da união entre o masculino e o feminino, e será aclamado pelo sujeito lírico como maneira de minimizar as desgraças ocasionadas pelo choque e pelas "guerras" partilhadas pelos sexos oponentes:

A mulher é um homem ao avesso
o homem é uma mulher ao avesso
Amorosamente se destroem
e geram frutos perecíveis

O homem destrói a mulher
a mulher destrói o homem
e corrompem o paraíso

Abalam-se Terra e céus
e se estende ao universo

a desgraça das desgraças

Destroem a figueira sagrada
e depredam a vinha santa
em sua feroz concupiscência
devastam o pomar celestial
(Motta 1996: 57).

A falta de pontuação no poema recria a ideia de infinito e de continuidade das desgraças e da devastação causadas pelas adversidades entre homens e mulheres. As repetições de palavras e os trocadilhos enveredados também nos direcionam para uma impossibilidade de harmonização dos gêneros. O amor entre os sexos só se concretiza por vias sexuais e materiais, numa dança frenética pela satisfação dos corpos. O “paraíso”, “o pomar celestial”, “a figueira santa” é profanada.

A “desgraça” anunciada pelo sujeito lírico resulta da dessacralização do corpo como morada divina, sendo espaço apenas do desejo e, também, da realização daquilo que a matéria e a carne exigem como latência infinita de consumação e de prazer. É deste desconforto dicotômico que Waldo Motta elege a androgenia e o ânus como representações simbólicas e alegóricas para fugir de elementos que reafirmam oposições e hierarquizações.

O *enjambement* empregado pelo poeta reforça as inúmeras desgraças ocasionadas pelo conflito entre os gêneros. Na primeira estrofe, a cisão/pausa se dá a cada dois versos; na segunda, isto ocorre a cada três, e a última estrofe se enche de energia para marcar o caos que a segregação e a diferenciação provocam na vida humana. Os quiasmas que ocorrem nos versos “A mulher é um homem ao avesso/ o homem é uma mulher ao avesso” e em “O homem destrói a mulher/ a mulher destrói o homem” reiteram a falta de sensibilidade dos seres humanos ao não conseguirem se colocar no lugar do outro sexo. Já que o sujeito lírico não privilegia nenhum dos sexos, a primeira estrofe inicia-se com a palavra “mulher”, enquanto que na segunda o “homem” é quem toma a frente do verso, e essa inversão sugere o caminho para o fim das oposições. Esta

alternância não direciona para apenas um gênero a culpa pelas desgraças advindas do conflito entre machos e fêmeas, absorvendo, assim, homem e mulher em um jogo frenético pelo poder com o objetivo desenfreado de ocupar a posição do sexo que se autodefine como mais forte.

O terceiro verso, “Amorosamente se destroem”, evidencia o caráter paradoxal que há nas relações entre os sexos opostos. O último verso de cada estrofe ratifica as desgraças promovidas pelos duelos que são forjados/criados para edificação de uma sociedade construída em base machista e hierárquica, apresentando, assim, uma conclusão também negativa. As consequências disto tomam um valor acumulativo que se destaca quando o sujeito lírico emprega o conectivo “e” para ressaltar os efeitos destes conflitos, como se vê: “e geram frutos perecíveis”, “e corrompem o paraíso”, “e se estende ao universo” e “e depredam a vinha santa”. Observamos também que nenhum dos verbos empregados nestes versos apresenta um sentido positivo; pelo contrário, desencadeiam uma “onda” de negativos presságios.

Notamos que, neste poema, Waldo Motta desconstrói a ideia de criação do mundo e de renovação da nossa espécie. Os “frutos” que colhemos da relação entre homens e mulheres são “pericíveis”. A ideia solicitada pelo poeta é a de procriação, a qual povoa o mundo com seres que repetirão os mesmos posicionamentos dos seus progenitores. Portanto, o sujeito lírico se identifica com o avesso daquilo que as religiões cristãs consideram como sagrado: a capacidade dos gêneros opostos procriarem, sugerindo que esta característica não apaga as várias consequências negativas advindas das relações heterossexuais.

Em *O Banquete*, de Platão, durante discursos elogiosos ao Amor, um dos convivas na casa de Agatão, depois de muitas bebidas e reverência a Dioniso, Aristófanes nos apresenta a constituição dos gêneros da humanidade: o homem, a mulher e, o mais poderoso deles, o andrógino:

[...] três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino [...]. Eis porque eram três os gêneros, e tal a sua constituição, porque o masculino de início era descendente do sol, o feminino da terra, e o que tinha ambos era da lua, pois também a lua tem em ambos: e eram assim circulares [...]. Eram por conseguinte de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande presunção eles tinham; mas voltaram-se contra os deuses, e o que diz Homero de Efialtes e de Otes é a eles que se refere, a tentativa de fazer uma escalada ao céu, para investir contra os deuses (Platão 1972: 28-29).

A transgressão ambiciosa de se voltar contra os deuses do Olimpo fez com que Zeus tomasse uma decisão importante em relação ao ser ameaçador. A desobediência e o desrespeito mereciam punição. O ser supremo da mitologia grega, Zeus, "pai dos deuses e dos homens" (Brandão 1987: 24) toma a seguinte providência sobre o ato condenável do "terceiro" gênero:

Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos. Acho com efeito, continuou, eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós [...]. Por conseguinte, desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro (Platão 1972: 29).

Platão descreve o andrógino com dois rostos em um mesmo pescoço, quatro mãos e quatro pés, ambos com o mesmo tamanho, e com dois sexos. Esta monstruosidade, traduzida pelas palavras do filósofo, esconde um poder de destruição e de força desta criatura, fonte de "um vigor" terrível e, por isso, será dividida em dois por Zeus. A fragmentação do ser total ou pleno, separando um do outro, estabelecerá uma simbologia que, de certa forma, se associa à plenitude, à completude e à transcendência. O mito do andrógino revela-nos um olhar em busca do Outro completador de nossa parte abandonada.

A busca eterna pelo Outro, pela outra metade de si, traduzida pelo mito contado por Aristófanes, coloca-nos em uma possibilidade de reencontro, de revelação

confinada nesta relação de alteridade. A insistência pela outra metade, a ideia de falta está reconstruída na descrição do hermafrodita. O andrógino simboliza um ser pleno, um ser provido da sua outra metade; um ser uno, sem qualquer necessidade do Outro para sua satisfação.

A androgenia é uma figura mítica presente em poemas do poeta Waldo Motta. Acreditamos que esta ocorrência está associada à fundação religiosa delineada nos versos de *Bundo e outros poemas*. Em “Anima x Animus”, o poeta usa das anáforas e dos quiasmas para enfatizar que o igual e o invertido (diferente) compõem simultaneamente o ser, suscitando a imagem do andrógino, o que podemos notar na leitura do poema abaixo:

ANIMA X ANIMUS

A mulher é o reflexo invertido
da mulher interior do homem
O homem é o reflexo invertido
do homem interior da mulher
A mulher é a miragem do caminho
do homem em busca de si mesmo
O homem é a miragem do caminho
da mulher em busca de si mesma
A mulher que se busca
está dentro de cada homem
O homem que se busca
está dentro de cada mulher
(Motta 1996: 56).

O olhar e a visão são as sensações evocadas pelo sujeito lírico waldiano em busca de um ser total: homem e mulher fundidos em um só elemento, substancialmente, humanos. O “reflexo” e a “miragem” são substantivos que designam um símbolo literário bastante recorrente na literatura: a questão do duplo, que, para nós, equivale a uma imagem dupla que fazemos de nós mesmos, numa tentativa de nos conhecer perante o olhar incisivo do outro, em um ato narcísico de revelação daquilo que acreditamos que somos.

O que era sinônimo de oposição ou diferenciação, na poesia de Waldo Motta tem sentido de convivência, de pertencimento: o homem ou a mulher se constituem também pelo seu oposto, juntando homem e mulher, ou seja, dois em um.

A cada dois versos, há uma reincidência do valor duplo que permeia a constituição do ser humano. O mesmo procedimento de criação empregado no poema "A mulher é um homem ao avesso" é novamente executado em "Anima X Animus", uma vez que verificamos os quiasmas a cada dois versos, o que ressalta novamente as inversões tão caras ao viés desconstrutivo da figura andrógina consagrada por Waldo Motta.

O quiasma, "A mulher é o reflexo invertido/ da mulher interior do homem", que se repete ao longo dos seis próximos versos, mistura-se à anáfora "mulher", consolidando uma integração do homem e da mulher. Este procedimento estilístico reitera o mito da androgenia como forma e maneira de o indivíduo se fortificar, já que na mulher coexiste o homem e o contrário também é aceitável e propício para mostrar a possibilidade de integração dos gêneros.

As anáforas "A mulher" e "O homem", identificadas aqui com a imagem daquilo que a palavra em si designa, isto é, o vocábulo "mulher" corresponde à ideia que fazemos de um ser do sexo feminino e o "homem" correspondendo às atribuições concernentes ao sexo masculino, reforçam o ímpar e o diferente. Por outro lado, as inversões advindas dos quiasmas deslocam o sentido rítmico requerido pelas anáforas no início de cada verso. A repetição das anáforas e dos quiasmas é um recurso que, além de construir um ritmo que se fecha na própria unidade do poema, dispõe as palavras de maneira cruzada para que a imagem desejada pelo poeta não fuja dos elementos de ambivalência compreendidos na figura do andrógino.

Aliás, até mesmo a alternância das anáforas nos seis primeiros versos reforça o ser que se insinua nestes poemas. O comportamento humano não é definido

apenas pelos órgãos genitais que definem cada um dos sexos; notamos que a subjetividade sexual humana ultrapassa esses limites, promovendo uma contingência de valores masculinos e femininos em um mesmo ser. As condutas e os comportamentos são moldados pela cultura que exerce uma imposição daquilo que está relacionado ao homem e à mulher¹⁰.

As palavras “mulher” e “homem” são dispostas no poema em um jogo de espelho que suscita a completude e a fusão dos gêneros humanos. A segunda palavra dos versos ímpares (mulher ou homem) se choca com a última dos versos pares (homem ou mulher), criando uma unidade semântica para a construção daquilo que o sujeito se arma, estilisticamente, para revigorar: o mito do andrógino e a representação da alma humana.

Segundo Gustav Jung (2011), nos mitos, o homem sempre expressou a “coexistência” do masculino e do feminino em cada ser, atribuindo-lhe uma natureza andrógina, semelhante à imagem cristã atribuída a Deus. O título do poema de Waldo Motta “Anima X Animus” sugere o seguinte apontamento teórico feito por Jung na obra *Psicologia e Religião*:

Talvez, a alma seja uma representação dos genes femininos presentes no corpo masculino. Isto é tanto mais verossímil, porquanto esta figura não se encontra no mundo das imagens do inconsciente feminino. Há neste, porém uma figura equivalente e que desempenha um papel de igual valor: não é a figura de uma mulher, mas de um homem. A esta figura masculina presente na psicologia da mulher dei o nome de *animus* (Jung 2011: 47).

Os esclarecimentos feitos por Jung são literariamente retomados nos versos de Waldo Motta. A ideia de coexistência e coespacialidade do homem e da mulher se expressa, primeiramente, como reflexo e, depois, como miragem no poema

¹⁰ Esta afirmação encontra-se articulada a partir das considerações feitas por Michel Foucault (1988), em *História da sexualidade 1: A vontade de saber*, ao analisar o dispositivo da sexualidade e sua relação com o poder.

“Anima X Animus”, o que, de certa forma, não descarta o valor de ilusão e de criação engendrado na compilação do arquétipo andrógino, símbolo do ser total.

A palavra “interior” utilizada nos 2º e 4º versos é enfatizada pelas expressões “em busca de si” e “dentro de” nos outros versos pares do poema. Isto se faz necessário se percebermos que o poeta pretende é valorizar o anímico e o espiritual; assim, o que está acobertado vem à tona pela capacidade humana de refazer os caminhos obscuros para dentro de si. Deste (re)encontro com o desconhecido familiar que se apresenta a partir do outro avesso a nós, estamos em uma esfera sagrada e religiosa, já que a imagem dos opostos é reconstituída e, desta forma, retomamos a “união dos contrários em Deus Criador: luz e treva, divino e demoníaco, amor e raiva, benfazejo e malfazejo” (Julien 2010: 30).

Em outras palavras, o homem e a mulher não são vistos mais como seres separados e desintegrados. Ao unir os ímpares, Waldo Motta (re)cria uma nova ordem para o mundo e traz para sua poesia uma simbologia mítica e cosmológica calcada em uma ressignificação de valores sagrados, pelo fato de a plenitude todo poderosa e paradoxal ser reconduzida pelo mito da androgenia recuperada pelo poeta.

No poema “Anima X Animus”, a mesma palavra empregada pelo poeta no início, “mulher”, também promove o fechamento circular do texto, destacando a questão do espelhamento e da necessidade de conhecermos o que o inconsciente, a alma, de ordem feminina segundo Jung e, poeticamente, reafirmada na construção do poema de Waldo Motta, pode nos revelar sobre nós mesmos.

A interiorização aclamada pelo sujeito lírico do poema como a chave para o que há de obscuro na alma humana e que de algum modo permite ao ser se olhar

por inteiro em um processo de individuação¹¹, pelo qual o sujeito volta-se para o outro de maneira a se descobrir frente ao espelho. O sujeito, ao se exteriorizar pela palavra, permite com que esta percorra uma trajetória em direção ao outro. Sendo assim, corrobora Julien:

A verdadeira questão é abrir-se para a obscuridade de nossa própria alma e largar todo o resto a fim de operar uma individuação do que existe em nós, doente ou não, bom ou mal, ali mesmo onde se encontra a imagem de Deus (Julien 2010: 29).

A imagem de Deus, do ser supremo, da androgenia se transfere para a autossuficiência que as palavras constroem com os procedimentos artísticos do poeta. A anáfora e o quiasma colaboram para que as palavras se autocompletem e criem uma unidade e uma totalidade sacralizada e almejada por Waldo Motta. A palavra torna-se o instrumento que aquece e fortifica a lírica desenvolvida nos poemas "A mulher é um homem ao avesso" e "Anima x Animus"; ela, a palavra, opera na (des)construção de imagens. A subversão destas nos poemas é possível graças ao valor humano que cada imagem infere ao texto, já que "toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real" (Paz 2006: 38).

A poesia waldiana subverte a lógica do pensamento; ela vai "contra os fundamentos de nosso pensar" ao se deslocar e se contradizer através das imagens, pois o homem é mulher e a mulher é homem, evidenciando a simultaneidade e interposição de imagens para criar uma poesia andrógina. Estes paradoxos são reforçados pelo poder que a imagem pode estabelecer quando trabalhada poeticamente, ficando o sentido distante daquilo que o significante isoladamente pode representar, e isso nos revela a convivência dos paradoxos através da construção poética.

¹¹ Esta palavra é empregada de acordo com C. G. Jung na obra *O eu e o inconsciente*, na qual encontramos que a "individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por 'individualidade' entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio si-mesmo" (Jung 2002: 49).

4. A edificação de um Templo: o “Centro”

O Templo é considerado o espaço ou o local de manifestação plena e soberana de um Ser supremo. Na maioria das religiões, os adeptos religiosos usam os templos como ponto de referência para contato com o divino e o metafísico, funcionando, portanto, como “um espaço sagrado, e por consequência ‘forte’, ‘significativo’” (Eliade 2010: 25).

Segundo Mircea Eliade (2010), o homem religioso tem noção de que o espaço não é algo homogêneo. O caráter particular do templo se dá pela distinção feita em relação aos demais espaços. E isto só é possível devido à capacidade humana de criar, a partir do lugar sagrado, uma experiência primordial e reveladora, correspondendo, para Eliade, a uma “fundação do mundo”.

Ao privilegiar um recinto, o ser humano crê na manifestação plena do divino e também acredita na possibilidade de reverenciar e se encher das graças ofertadas no templo e na congregação com “Deus”. A ruptura que o *Homo religiosus* promove nesta hierofania, ou seja, nesta manifestação religiosa, cria um alicerce para um contato direto com forças invisíveis e poderosas.

O encontro com um espaço que orienta previamente o indivíduo para uma intimidade sagrada acaba por firmar um local onde a verticalização (Deus – homem), ou melhor, a distância entre o sagrado e o profano, é minimizada, aumentando as chances para se atingir a imanência.

Ao contrário do espaço profano e humano, o local sagrado se difere qualificadamente, pois apresenta uma característica que o distingue de outras possíveis relações que o homem tem com o que não é elevado. Assim, “a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um ‘ponto fixo’, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a ‘fundação do mundo’, o viver real” (Eliade 2010: 27). Esta concepção sinaliza o quanto o ser

humano, ao transitar por espaços que não revelam nada sobre si, acaba por não viver, anulando-se diante de um mundo irreconhecível aos olhos carnis e míopes. A não-homogeneidade atribuída ao lugar sagrado simboliza para o *Homo religiosus* uma oportunidade de se refazer e se reintegrar via particularização do que o conduz a se entregar ao mítico. Na poética de Waldo Motta, notamos um sujeito lírico que nomeia seu local sagrado, que em uma leitura unilateral não poderia, de maneira nenhuma, receber esta denominação:

EXORTAÇÃO

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

O termo “fiofó”, de origem coloquial brasileira, destaca o espaço sagrado para o poeta Waldo Motta, o ânus. Segundo Mircea Eliade (1991), o local sacralizado é onde ocorre a intersecção das três regiões cósmicas: Céu, Terra, e Inferno, destacando-se, assim, como “Centro” e lugar de passagem e de comunicação com o venerável. O “fiofó” se transforma em “Centro” de confluência do templo e da poesia como instâncias santificadas.

Torna-se estranho e surpreendente o fato de o poeta nomear este espaço como edificação sacrossanta. Por um lado, podemos infligir um tom pejorativo e discriminatório em relação ao emprego do “cu”, considerando-o uma blasfêmia ou heresia contra os princípios das três grandes religiões monoteístas: judaísmo, cristianismo e islamismo, uma vez que, nestas, a ideia de sagrado não está associada ao corpo, mas ao espírito e, assim, o espaço destacado pelo poeta não poderia ser vislumbrado como santificado.

Mas, se consideramos o “fiofó” como uma simbologia do “Centro”, “zona da realidade absoluta” (Eliade 1992: 23), o valor semântico não se restringiria a um

aspecto meramente fisiológico e alcançaria um sentido religioso e divino, uma vez que “representa um ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade” (Eliade 1992: 23). Assim, o ânus, como Templo, se confirmaria como lugar cosmogônico e protótipo celestial, onde o transcendente pode ser vivenciado e tocado.

No poema “Exortação”, a voz lírica usa do imperativo para pronunciar a lei de sua religião: “Venerai o Santo Fiofó”. A alusão aos dez mandamentos bíblicos¹² fica evidente pelo discurso profético e revelador para quem se render ao culto do “fiofó”; no caso bíblico, o decálogo sintetiza as leis que regem o viver judaico-cristão, e, em Waldo Motta, reforça a poesia-religião artisticamente criada pelo poeta.

A condição de neófito atribuída ao “fiofó” impregna este orifício de sacralidade, semelhante ao que fez à poesia. Se o leitor reverenciar este “buraco” santificado, ele, no futuro, será agraciado com “fortuna”, “encantos” e “prodígios”, já que este estabelece um encontro espirituoso com o divino, com os deuses, com Deus, com o sagrado.

A concepção pendular do espaço sagrado, apontada por Eliade, estabelece uma relação importante com elementos primordiais que retomam os mitos de criação difundidos pelas culturas arcaicas, nas quais o Centro do mundo é identificado a uma montanha, a uma árvore ou a um pilar, simbolizando o local mais alto e assim mais próximo do Céu, do divino. Na poética waldiana, seu Templo, seu “Centro”, o ânus também se localiza sob as montanhas:

Venturosos montes gêmeos
em cuja mandorla está
o Santíssimo Andrógino.
Meu glorioso rochedo,
altar dos votos de amor

¹² O decálogo pode ser lido e avaliado no livro de Êxodo 20: 2-17.

do varão fiel e justo.
Manancial de águas vivas
e delícias inefáveis,
éreis a Terra difamada
e a virgem repudiada,
inda que esposa legítima
do próprio Senhor Deus, vosso marido
(Motta 1996: 40).

No poema acima, o poeta usa epítetos para enaltecer o local sagrado: o “cu”. Esta forma literária foi empregada também no poema “Oferenda à mãe primeira” para louvar a poesia, mas, agora, presta-se à sacralização do ânus, o qual foi escolhido como espaço onde se consumou os votos sacerdotais do poeta.

O “rochedo”, o “manancial” e o “altar” simbolizam o espaço sagrado do sujeito lírico, o ânus, que, anatomicamente, não apresenta distinção funcional e estrutural entre homens e mulheres, caracterizando-se por uma local de integração espiritual comum para o ser humano. O templo waldiano é, metonimicamente, o lugar de vida, de vida em abundância, sendo “um canal de comunicação com o mistério que você é” (Campbell 1990: 59).

Em “inda que esposa legítima”, notamos que o “cu” aproxima-se de uma autêntica simbologia litúrgica. No livro de Efésios, 5: 22-33, o Templo é comparado a uma esposa, e Cristo torna-se o “marido”, “o cabeça da Igreja”, em uma espécie de casamento e consagração do espaço religioso por excelência. Para o eu poético, a legitimidade desta espacialidade sacra se dá pela poesia.

Notamos, também, que o ânus é uma “Terra” pouco explorada literariamente, talvez por ter uma conotação de lugar proibido e de pura perversão. Entretanto, na poesia waldiana, o sujeito lírico fez “votos de amor” ao Centro de sua integração com o divino e o sagrado, em uma postura de subversão dos valores difundidos pelas religiosidades de origem abraâmica.

Na cultura indiana, mais especificamente, no panteão tântrico, a “mandorla” ou mandala “representa toda uma espécie de círculos, concêntricos ou não, inscritos

em um quadrado” (Eliade 1991: 48-49), onde estão localizadas todas as divindades, sendo, enfim, um local protegido de qualquer influência exterior. O “Santíssimo Andrógino” se reveste de proteção, ajudando o sujeito lírico a se concentrar, a encontrar o seu próprio “centro”, já que “todo ser humano tende, mesmo inconscientemente, para o Centro e para o seu próprio Centro, que lhe dará a realidade integral, a sacralidade” (Eliade 1991: 50).

Waldo Motta funda em *Bundo* e outros poemas uma religião poética que terá como local sagrado o “cu”, de onde um sujeito lírico se pronunciará em busca de si e do outro, destacando o papel da religião e da arte que, acreditamos, consiste em:

nos ajudar a ter convivência criativa, pacífica e até prazerosa com realidades que não são facilmente explicáveis e com problemas que não conseguimos resolver: mortalidade, dor, sofrimento, desespero, indignação em face da injustiça e da crueldade da vida (Armstrong 2011: 313).

A homoafetividade é conduzida pela poesia sagrada, sendo o alimento para a construção do projeto literário do poeta, sendo este uma provocação para aqueles que preferem se esquivar do assunto claramente verificado na obra *Bundo e outros poemas*.

Esta concepção, paradoxalmente, revitaliza o olhar poético de Waldo Motta para elementos que se singularizam a partir de sua condição homossexual. “Não sendo o ânus um órgão sexual, nem sendo elemento anatômico diferenciador dos gêneros sexuais” (Motta 2000: 62), o “fiofó” torna-se um espaço sagrado por excelência, já que não se constrói de maneira a ressaltar as diferenças e oposições; pelo contrário, une em um único local o homem e a mulher, sendo, assim, um templo de plena contemplação da totalidade humana, ou melhor, o ânus é o lugar da libertação, símbolo do ser total, pleno e andrógino.

Na poesia do poeta capixaba, o espaço sagrado não é consagrado como suporte de diferenciação, mas como orifício comum ou abertura de contato com “o

transcendente desconhecido, o incognoscível” (Campbell 1990: 104). A viagem para dentro de si não é uma capacidade de um homem ou de uma mulher, mas é algo da condição humana, simbolicamente associado ao híbrido caráter que fulgura na imagem do “cu” construída pelo poeta Waldo Motta, imagem esta reiterada no poema que se segue:

TABERNA CULU DEI

“Vim para lançar fogo à Terra...”
Lucas 12:49

Onde o germe é imortal e crepita o fogo eterno, no lugarzinho por onde o espírito entra nos ossos é neste lugar terrível a casa de Deus dos deuses e a entrada dos céus.	IS 66:24; MR 9:44 EC 11:5; SL 139:15 GN 28:17
Desposando este rochedo podereis vencer a morte. Mas quem há de se abrigar neste fogo devorador? Quem poderá habitar nesta fogueira perpétua? Só quem se fizer criança brincar no fojo do dragão e o criancião adentrará a mão na forja serpentecostal.	EX 33:21 SL 68:15,16,19,20; 78:34,35 IS 11:8; SL 144:1
Desejo ser hóspede cativo deste tabernáculo supremo, habitar na montanha santa, descansando em justa paz no esconderijo do Altíssimo, desfrutando as gostosuras da árvore da vida eterna, entre suspiros e cânticos de louvor ao nosso Deus. (Motta 1996: 29).	SL 15:1; 27:4,5 SL 91:1 PR 11:30,14,19; MQ 4:4 AP 22:2,14,19; GN 49:11 JO 15:1

As referências bíblicas que se integram ao poema nos fazem constatar que o sagrado e o profano ocupam o mesmo espaço na poeticidade de Waldo Motta. Desde a epígrafe, podemos notar o objetivo da lírica do poeta: atear “fogo à Terra”. Em um poema rico em interrogações, o autor já nos deixa familiarizado com o papel de sua poesia: questionar o que é proibido.

Na primeira estrofe, o templo sagrado é temível, mas ele é a morada de germes, os quais metaforicamente se associam à vida e à eternidade, pois tudo começou pelos seres microscópicos. Na segunda estrofe, o sujeito lírico atenta-nos para uma peculiaridade desta instância sagrada: ela necessita ser desposada, ou seja, somente um olhar puro e curioso, como de uma criança, pode enxergar a grandiosidade das descobertas desta formulação artística. Por fim, na última estrofe, o sujeito lírico deseja habitar esta morada sagrada, onde mora o Deus supremo.

Sinteticamente, a abordagem empreendida pelo poeta nos leva a acreditar que a poesia "cu" é uma forma ambígua de o poeta satisfazer-se como ser homossexual, e também revela-nos a necessidade de o ser humano buscar respostas para suas frustrações em um mergulho para dentro de si. O sagrado se esconde dentro de cada um de nós, já que é nesta perspectiva e direcionamento que conseguimos nos enxergar. O olhar da alma e da própria poesia não deixa perecer aquilo que na vida profana e humana não conseguimos processar simplesmente por medo, o que denuncia, muitas vezes, nossa morte e anulamento. A poesia "cu" de Waldo Motta é uma maneira singular de o sujeito não se transformar em refém de suas aflições, transformando-as em matéria sensível e poética.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros textos*. Chapecó, SC: Argos 2010.

AMÂNCIO, Moacir. *Yona e o Andrógino: Notas sobre Poesia e Cabala*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2010.

ANDRADE, Fábio de Souza. Gozo Místico. *Jornal Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07/09/1997, Caderno Mais!, p. 13.

ANTELO, Raul. Não mais, nada mais, nunca mais. Poesia e tradição moderna. In: PEDROSA, Celia (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: Editora da UFF, 1998. Coleção Ensaio, 13. v. 1, p. 27-45.

ARSMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus: quatro milênios do judaísmo, cristianismo e islamismo*. Tradução: Marcos Santarrita; revisão da tradução: Hildegard Feist, Wladimir Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Em defesa de Deus: o que a religião realmente significa*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. (Vol. II)

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*, com Bill Moyers. Org.: Betty Sue Flowers; tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

DUBOIS, J. e col. *Dicionário de linguística* (trad.). São Paulo: Ed. Cultrix, 2001.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução: Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Mito do eterno retorno*. Tradução: José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução: Rogério Fernandes. 3 ed. São Paulo: Editora VMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

JULIEN, Philippe. *A psicanálise e o religioso: Freud, Jung e Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

JUNG, Carl Gustav. O eu e o inconsciente. In *Obras completas de C. G. Jung* (Vol. VII/2). Tradução: Pe. Dom Matheus de Ramalho Rocha; revisão técnica de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. Psicologia e religião. In: *Obras completas de C. G. Jung* (Vol. 11/1). Tradução: Pe. Dom Matheus de Ramalho Rocha; revisão técnica de Dora Ferreira da Silva. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1996.

_____. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 59-76.

NETO, Miguel Sanches (1997). Poesia e as subculturas do gosto. *Gazeta do povo*, Curitiba, PR, 10/03/97, In: , acesso em 10/11/2011.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PLATÃO. O banquete. In: *Diálogos*. Tradução: José Cavalcante de Sousa. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Os pensadores, vol. I).

ROSA, Carlos. *Numerologia cabalística: A última fronteira*. São Paulo: Madras, 2011.

SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto: a poesia de Waldo Motta. In: *Revista Novos estudos*, nº 70, 2004.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

VAINFAS, Ronaldo. O nefando e a colônia. In: _____. *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.



Página inicial do artigo "A poética profanada de Waldo Motta", de Ricardo Alves dos Santos.

BICHA PRETA REZA O CORPO¹

A PRAY FOR THE BLACK QUEER BODY

Fábio Figueiredo Camargo*
Ricardo Alves dos Santos*

RESUMO: O projeto literário "erotismo sagrado", empreendido pelo poeta capixaba Waldo Motta desde a publicação da obra *Bundo e outros poemas* (1996), projeta-nos em uma escrita que tematiza, no espaço poético, a miserabilidade, a discriminação racial e, principalmente, a condição homossexual do poeta. Os conteúdos selecionados por ele ganham potência lírica ao promoverem um jogo verticalizado entre o sagrado e o profano, imiscuindo-se este naquele e, a partir de um jogo lexical, semântico, irônico, debochado e paródico, o leitor, no plano da interpretação, se vê em uma teia de palavras construídas pelo poeta com intenções claras de questionar os valores culturais, sobretudo, a sexualidade humana, centrada na heteronormatividade e na religiosidade cristã. Este artigo discutirá sobre a voz profética tão recorrente ao exercício lírico do poeta, bem como a vulnerabilidade do corpo homoerótico. Para isto, recorreremos à leitura de três poemas "Deus furioso", "Descobrimientos" e "Ah, corpo!", para analisar como essas questões presentificam-se na literatura desenvolvida por Waldo Motta.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira. Voz. Corpo. Homoerotismo. Waldo Motta.

ABSTRACT: The "sacred eroticism" literary project, undertaken by Waldo Motta from the publication of the work *Bundo e outros poemas* (*Bundo and other poems*) (1996), leads us to a writing that thematizes in the poetic space: the misery, the racial discrimination and, mainly, the homosexual condition of the poet. The contents selected by him gain a lyrical power by promoting a vertical game between the sacred and the profane. Impinging the profane in the sacred, from a lexical, semantic, ironic, mocking and parody game, the reader, in the plane of


¹ CAMARGO, Fábio Figueiredo; SANTOS, Ricardo Alves dos. Bicha preta reza o corpo. *Revista Língua & Literatura*, Frederico Westphalen, v. 35, n. 20, p. 31-42, jan./jun. 2018. Disponível em: <<https://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/2805/2426>>. Acesso em: 26 maio 2024.

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

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

interpretation, sees himself in a web of words constructed by the poet with clear intentions to question cultural values, above all: human sexuality, centered on heteronormativity and Christian religiosity. This article will discuss the prophetic voice so recurrent to the lyric exercise of the poet as well as the vulnerability of the homoerotic body. Due to this, we have used three poems "Deus furioso" (Furious God), "Descobrimentos" (Discoveries) and "Ah, corpo!" (Oh, body), To analyze how these questions are present in the literature developed by Waldo Motta.

KEYWORDS: Brazilian literature. Voice. Body. Homoeroticism. Waldo Motta.


 O valor erótico da poesia de Waldo Motta não pode ser confundido com pornografia e obscenidade. Não estamos diante de uma poesia que celebra e descreve os prazeres carnais; em seus poemas, o erotismo se revaloriza ao se unir a uma condição e a uma forma de amar particular "o que torna a carne desejável, tudo que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável" (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8), nas palavras de Alexandrian, encontradas em *História da literatura erótica* (1993).

Alexandrian apresenta-nos um erotismo em que a "saúde", a "beleza" e o "jogo" sejam o tripé para a plenitude dos prazeres. Assim, a lírica de Waldo Motta se revestirá de erotismo para saciar sua excitação sexual e comunicá-la eventualmente ao outro. A homossexualidade, reprimida e incompreendida na cultura, é artisticamente traduzida para a esfera do sagrado, da poesia, na qual uma voz se imporá para tratar deste assunto polêmico, mas não menos humano. Waldo Motta cria um "Deus viado", o qual se enche de ódio e de rancor para revelar uma intimidade singular que clama por amor, situação defendida pelo sujeito lírico do poema "Deus furioso":

DEUS FURIOSO

Estendi mãos generosas
 a quantos o permitiram
 e disse: sou Deus.
 Porém, quem acreditou?
 Fui humilhado,
 escarnecido: Deus viado?

Fui negado e combatido.
Em meu amor entrevado
cerrei lábios e ouvidos.
Até o amor reprimido
virar ódio desatado.

Rasguem céus e infernos,
ó gemidos e brados
de amor ressentido.
Raios partam quantos
meu amor tenham negado.
Prorrompam tormentas
em corações petrificados,
Quero ser amado
quero ser amado
quero ser amado
(MOTTA, 1996, p. 48).

A função emotiva da linguagem impera nas duas longas estrofes do poema. Na primeira delas, o sujeito lírico se concentra em recordar sua trajetória de vida, pois, de acordo com Marina Maluf, a questão da memória é fundamental para a realização artística:

[...] o trabalho de rememoração é um ato de intervenção no caos das imagens guardadas. E é também uma tentativa de organizar um tempo sentido e vivido do passado, e finalmente reencontrado através de uma vontade de lembrar – ou de um fragmento que tem a força de iluminar e reunir outros conteúdos conexos, “fingindo” abarcar toda uma vida. (MALUF, 1995, p. 29).

A ideia de “abarcar toda uma vida” reflete o tom memorialístico da primeira estrofe do poema de Waldo Motta, a qual se formula a partir de uma memória que se funda no indivíduo, a saber, o desprezo com que as pessoas o trataram devido à sua orientação sexual. O eu-lírico traz, portanto, sua memória individual, a qual também pode ser relacionada à vida do poeta. Segundo Dominique Combe, a “reflexão sobre o estatuto do sujeito lírico nasce estreitamente ligada à crítica do pensamento romântico e das filosofias da “expressão”, fundadas no mito de um ser originário aquém da linguagem” (COMBE, 2010, p.116). Esta pontuação de Combe está em consonância à postura dos poetas românticos, para os quais a poesia lírica era a expressão particular e subjetiva do “eu”, não apresentando qualquer relação objetiva de representar o mundo exterior do

poeta. A poesia lírica, nesta perspectiva, é a expressão mais íntima e subjetiva do autor.

A lírica, portanto, revelaria uma “confissão” do poeta e, assim, estaríamos em um universo meramente autoral. Entretanto, a partir de Nietzsche e de Schopenhauer, segundo Combe, o sujeito lírico passa a ser avaliado de maneira anti-hegeliana, já que os românticos apresentavam uma visão defendida por Hegel em sua obra *Estética* na qual “o sujeito lírico é a expressão do poeta na sua autenticidade” (COMBE, 2010, p.115).

A crise do sujeito lírico, suscitada no contexto anti-hegeliano, estabelece um novo caminho para a salvação de si. O sujeito passa de um olhar meramente intimista para uma visão deslocada para fora, sem apenas ser uma transcendência de alma, de espírito, colocando-o em um confronto com o outro que lhe é exterior. A emoção lírica desse modo apresenta, assim, “o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si” (COLLOT, 2004, p. 166.).

A arte moderna, configurada a partir de um sujeito fora de si, contempla não apenas uma subjetividade transcendental, ela seria capaz de criar uma ligação entre o mundo exterior e o do próprio artista. O poeta lírico, ao se projetar para fora de si, atesta o seu descontrole interior; deslocando-se para o outro exterior, o sujeito lírico se inventa e se (re)constrói a partir das palavras enunciadas por ele. A memória individual, essencial para a lírica, se projetará para fora, em um encontro/ desencontro com um outro.

O teor autobiográfico, portanto, não revela uma verdade sobre o poeta, mas nos conduz para uma “ficcionalização” do sujeito lírico, verificada pela maneira com que esse dissimula e confronta a subjetividade e a exterioridade lírica. A experiência individual é, assim, a base para atingir o humano em sua universalidade, mas não sinaliza a verdade autoral, já que o campo literário é o da ficção. Situação também destacada por Dominique Combe:

Os tormentos e as alegrias do amor, a angústia da morte, a melancolia, etc., como experiências fundamentais do ser humano, constituem os estados de consciência do sujeito lírico, e, por isso mesmo, a matéria – mais que o objeto, que supõe uma tematização, ou seja, uma distância precisamente objetivante - do poema. (COMBE, 2004, p. 126).

No entanto, a voz lírica que se lança no poema “Deus furioso” é de um poeta-vate que não despreza sua memória afetiva na construção dos versos. Apesar de Waldo Motta ser um poeta da atualidade, busca sua inspiração nas formulações românticas. O poeta, a partir de uma “mitologia pessoal”, termo utilizado por Paulo Henriques Britto (2000), torna-se Deus da criação, e este é “viado”, negro e pobre. A memória afetiva do poeta não deixa de estar presente em seu trabalho, aliás ela o nutre. Acreditamos que ficcionalização e realidade estejam imbricadas nas formulações poéticas do autor, já que a doutrina que o poeta cria, o “erotismo sagrado”, se reafirma através dos paradigmas sociais que cercam a vida de Waldo Motta.

As formas verbais “estendi”, “disse”, “fui” e “cerrei” constroem a necessidade de retomar o passado de repressão e humilhação, verbalizando a falta de compreensão que ronda a condição do poeta Waldo Motta. O pretérito perfeito é usado para frisar ações que outrora causaram dor ao eu poético, por outro lado, o vivido se transforma em matéria poética carregada de ódio, o qual será liberado no ofício do Deus da criação.

O primeiro verso do poema, “Estendi mãos generosas”, confirma o valor espiritualizado e conflitante que se enuncia na poesia do poeta. A generosidade, preceito cristão, se desfaz quando o sujeito se vê desacreditado. O teor irônico, sintetizado no verso “Porém, quem acreditou?”, não omite o descaso para o gesto benevolente afirmado nos três primeiros versos.

A ideia cristã de “Deus é amor” tem uma reviravolta no poema. O amor generoso expresso no primeiro verso sofre uma gradação decrescente ao longo da primeira

estrofe: amor “humilhado”, “negado”, “combatido”, “entrevado”, “reprimido”. O verbo “estender”, que se direciona ao outro, se transforma em “cerrar”, no pretérito perfeito “cerrei”, revelando um movimento para dentro de si. O sujeito neste movimento pendular, fora – dentro, cria uma atmosfera de tensão entre o que é desejado, ser amado, e a falta deste amor. A voz que se enuncia é enfurecida e ressentida. O ressentido responsabiliza o outro pelo que lhe faz sofrer e isso não quer dizer que seja um indivíduo incapaz de perdoar ou de esquecer, mas prefere não esquecer e não perdoar para não deixar barato o mal que o transformou em vítima. Conforme argumenta Maria Rita Kehl:

O ressentimento é uma doença que se origina do retorno dos desejos vingativos sobre o eu. É a fermentação da crueldade adiada, transmutada em valores positivos, que envenena e intoxica a alma, que fica eternamente condenada ao não esquecimento (KEHL, 2004, p. 93-94).

A necessidade de não esquecer do poeta Waldo Motta converte-se em “ódio desatado”. Na segunda estrofe, o ressentimento se transforma em praga. O sujeito lírico convoca “céus e infernos” para deflagrar uma tempestade de sentimentos direcionada aos corações endurecidos e desumanizados. A apóstrofe “ó gemidos e brados/de amor ressentido” rompe com a imponente do verbo rasgar. Subsequentemente, o emprego da expressão “raios partam” traz um tom popular para o poema, talvez, tentando ampliar a força invocada pelo “Deus viado”, não interessando de onde venha a energia que faça transformar sua potência vocal. Esta já está contaminada e envenenada pelo ressentimento, sendo a poesia o caminho encontrado para se vingar das desumanas ações que um indivíduo pode praticar com o outro ao ser intolerante.

A orientação sexual daquele que se intitula Deus, coloca-o em face do descrédito e da irrelevância. De “Deus” a “Deus viado”, o eu se nota rotulado e estereotipado. O ato de criação do poeta Waldo Motta não abandona as paradoxais relações que travamos com nossa sexualidade. E isto nos exige,

necessariamente, voltar-nos para uma temática que ainda, na atualidade, é um tabu².

Waldo Motta caminha contra elementos que culturalmente se cristalizaram, seja em aspectos sagrados ou profanos. Ao burlar as leis sacralizadas e enveredar-se para o erotismo e o profano, o artista dirige-se contrariamente às proibições e isso destaca a veia poética do capixaba ao enfrentar as limitações que incidem na vida humana, as quais acabam por fixar padrões “contra a liberdade de prazer e contra a liberdade de movimento e comunicação”. (FREUD, 1996, p. 40).

Na segunda estrofe do poema “Deus furioso”: “Rasguem céus e infernos,/ ó gemidos e brados/de amor ressentido./ Raios partam quantos/ meu amor tenham negado./ Prorrompam tormentas/ em corações petrificados,/ Quero ser amado/ quero ser amado/ quero ser amado”, o ritmo se acelera, assim como o ódio que o sujeito reclama aumenta. O verbo rasgar impera anteriormente ao vocativo “ó gemidos e brados/ de amor ressentido” que destaca a causa para tamanha força lírica. O ressentimento espalha-se nos versos da segunda estrofe. O imperativo do verbo rasgar transborda em “partam” e “prorrompam”, numa espécie de ritualização que comunga no repetitivo desejo do sujeito lírico de ser amado, haja vista o uso de paralelismos no final da última estrofe.

A falta de ponto final no poema deixa-nos sob o domínio do desejo do poeta: “Quero ser amado”, o qual se prolonga ao infinito, já que a necessidade de amar é uma premissa que nos torna mais humanos. A poesia, portanto, permite ao sujeito se libertar e percorrer caminhos ainda não iluminados e que, talvez, no processo de composição literária, adquiram um outro lugar mais humanizado. No

² O termo tabu tem origem na Polinésia e, segundo Sigmund Freud (1996), em *Totem e tabu e outros trabalhos*, é um vocabulário que tanto para os antigos romanos quanto para gregos e hebreus conota a ideia de impureza e proibição. Para o psicanalista, o tabu seria mais antigo que os deuses e remontam um período anterior à existência de religiões, não devendo, portanto, ter nenhum vínculo com as proibições religiosas advindas de regras e normas que cercam à instituição religiosa. O tabu se desenvolve nos costumes, nas tradições para, finalmente, se expressar na forma de lei.

entanto, o poema também aponta para o sujeito, que em seu desejo de amor, de afeto, deixa seu corpo vulnerável à ação do outro. Embora praguejador e ressentido, ele depende da generosidade dos afetos alheios, tornando-se refém de seus próprios desejos, os quais não são reconhecidos por seus semelhantes.

A grandiloquência da voz lírica, nos sete primeiros versos da última estrofe, é verificada em outros poemas que compõem a obra *Bundo e outros poemas* (1996). Em “Descobrimientos”, poema que abre a primeira parte do livro, notamos o mesmo tom retórico que se apresenta em “Deus Furioso”:

DESCOBRIMENTOS

Aqui vou eu, bundo, pando,
ó país que almejo e canto,
terra desolada, bela adormecida,
virgem por salvar!

Gênios perversos, bestas solertes,
hostes medonhas, greis infernais,
aqui vou eu, verbo em riste,
arredai!

Hidras, quimeras, anfisbenas, lâmias,
gorgonas, gárgulas, ogros, exus,
anhangás, humbabas,
abracadabra!

Eldorados, thules, surgas, agarthas,
cimérias, hespérias, pasárgadas, cólquidas,
xangrilás, cocanhas, saléns, guanairas,
reinos miríficos, mundos arcanos,
céus interditos, aqui estou eu!

Velocinos, tesouros,
manás, elixires,
grais, aqui eis!
(MOTTA, 1996, p. 21).

O eu lírico, “bundo” e “pando”, dirige-se, primeiramente, ao seu país que almeja e canta, atestando também que sua “terra”, “bela” e “virgem”, está “adormecida” e “desolada” em relação ao que deseja proferir. Entretanto, a apóstrofe empregada pelo poeta na primeira estrofe do poema ganha contornos não apenas pessimistas: o país é “virgem por salvar”. A esperança também aparece

nos versos do poema "Deus furioso": "Prorrrompam tormentas/ em corações petrificados", pois o sujeito lírico convoca tempestades - talvez metáfora para a poesia do poeta - para penetrar as rígidas superfícies que solidificam a alma humana. Esta esperança revela que o eu poético busca uma mudança, uma transformação na mentalidade das "bestas solertes", as quais exercem um poder de dominação e exclusão social, uma das temáticas trabalhadas na obra do poeta contemporâneo. Para criar essa espécie de esperança, quebrando os males que o afligem, o poeta apresenta seu corpo aberto aos descobrimentos, apontando para o fato de que ele vai por caminhos pouco desbravados, sejam eles as terras miríficas ou aquelas povoadas de monstros. Os caminhos são incertos e temerosos, mas ele segue em busca dos tesouros assim mesmo.

Para seu propósito provocador, serão convocadas entidades mitológicas que, de forma mais ou menos explícita, simbolizam o caráter diabólico e infernal da voz lírica, pela qual um discurso inflamado e de protesto idealiza mundos, "pasárgadas", "reinos miríficos". Ao terminar a quarta estrofe do poema com a seguinte formulação "aqui estou eu", coloca-se em um espaço onde o maravilhoso, o mítico, o sobrenatural tecerão um confronto com ações pouco humanizadas da sociedade, criando um paraíso que destoa do universo de marginalização vivenciado em tempos atuais.

As várias enumerações verificadas no poema antecipam o quanto Waldo Motta se revela perseguidor das práticas que deixam sua pátria em "desolação" tais como o preconceito, o racismo, a homofobia. Ao trazer para seu labor poético o imperativo "arredai", suscita uma voz que se impõe diante das perversidades e luta poeticamente para encontrar os idílios reconfortantes encadeados na 4ª estrofe, os quais serão reconstruídos a partir dos "descobrimientos" que sua condição excludente lhe conferiu.

O emprego de "hidras", "quimeras", "exus" colocam o mítico e o místico em harmonia com seu protesto, já que estes seres serão convidados para as

reivindicações do artista, aterrorizando as bases que fundam e reiteram as diferenças através de contrários que não refletem o ímpar de cada cultura sem antes o comparar à cultura dominante. O poeta capixaba deita o sagrado em raízes culturais e promove uma subversão dos valores que engendram a postura conservadora e tradicional.

Surge, neste momento, um eco de intertextualidade tencionado com o poeta dos escravos, Castro Alves. A temática social, que circula nos versos do romântico condoreiro bem como a dicção poética empregada em poemas que aludem à frágil condição social de seres excluídos e discriminados, aproxima-se da impostação da voz lírica delineada pelo poeta Waldo Motta.

O ritmo que ganha agilidade na segunda estrofe do poema “Deus furioso” e as invocações enumeradas no poema “Descobrimientos” são recursos poéticos notados na lírica de Castro Alves. No poema “Navio Negreiro”, o poeta romântico usa de recursos da retórica ao descrever os horrores que o homem negro sofria durante o período de comercialização e de tráfico de escravos africanos. A poesia é a “Musa” do poeta romântico, entretanto ela, enquanto espaço sagrado, se vê conduzida e tomada por questionamentos que assolam o sujeito da enunciação. Waldo Motta utiliza-se de recursos retóricos e de ritmo próximos aos de Castro Alves, entretanto seu protesto é de outra ordem: a sexualidade. Enquanto o poeta Castro Alves faz uma denúncia social relacionada aos afrodescendentes, Waldo Motta protesta e reivindica seu lugar como homossexual na lírica, trazendo para seus versos o homoerotismo, conferindo visibilidade para a causa que deseja decantar.

As angústias e o anulamento social ganham força e resistência na poesia do poeta capixaba, evidenciando uma necessidade do sujeito de se ver e deixar o outro encarar-lo como um ser que vive nas obscuridades e nos becos nos quais foi lançado. A notoriedade é requerida por meio de um “Deus viado” com voz altiva

e grandiloquente, o qual se utiliza do espaço sagrado da poesia para proferir seu discurso inflamado.

Esta postura do sujeito é uma situação recorrente na poesia de Waldo Motta. A intimidade do sujeito lírico se revela a partir do cotidiano do artista, o aspecto íntimo é exposto e a realidade se mostra dura e cruel, assinalando uma condição do sujeito pós-moderno, pois ele “existe na moldura da visibilidade total” (MORICONI, 2004, p. 7), como verificamos no poema “Ah, corpo!”:

AH, CORPO!

Em plena madrugada, o bofe insistindo
num papo alto demais para seres do inframundo.
Enquanto ele adejava pelo espaço
(do quarto de pensão, com os mosquitos),
a mim, que me interesso pelo céu
na terra, o desprezo que ele dizia ter
pelas coisas do corpo – magro e subnutrido
mas bellissimo para a minha fissura vesga –
só me enganava, porém não me convencia.
Através de sua quase transparência
(de fomes recolhidas na ascese
um tanto forçada pela pindaíba),
procuro enquadrinhá-lo, entendê-lo.
Sucedo que no auge das viagens,
intempestivamente trovejante,
um barulhinho de fome nas tripas do santo
eleva-se aos píncaros, de onde, constringido,
o bofe despenca e, ploft!, se espatifa no concreto,
em sua ordinária e infame realidade
de pele e osso e necessidades.
(MOTTA, 1996, p. 107).

A “visibilidade total”, característica do pós-moderno defendida por Ítalo Moriconi (2004), é atestada na poética de Motta ao nos deparamos com uma possível cena de “catação”, gíria gay empregada no sentido de relação sexual casual, sem compromissos formais e, muitas vezes, relacionado a “sexo pago”, descrita no poema “Ah, corpo!”. Uma possível relação amorosa revela-nos duas situações: o desejo e solidão do sujeito lírico e a pobreza e miséria que insistem na realidade do outro, que depende da venda de seu corpo para sobreviver.

A atmosfera do poema é construída com imagens de miséria e de carência. A "madrugada" é o tempo mais legítimo para a ocorrência de práticas sociais condenadas, longe dos olhos daqueles que preferem se ocultar diante da questão humana evidenciada nos versos do poema. O caráter clandestino e desviante do sexo casual encontra na negritude da noite o momento propício para a satisfação do desejo sexual. Os seres do "inframundo" são colocados em cena em um ambiente que se integra ao drama existencial destacado no poema.

O espaço "quarto de pensão" remete-nos ao caráter transitório e efêmero da relação sexual destacada pela voz lírica. A pobreza do local "com mosquitos" ressoa na "fragilidade" e "transparência" do "bofe", magro, subnutrido, desejado pela "fissura vesga" e esfomeada do sujeito enunciativo. A tessitura poética de Waldo Motta destaca o caráter paradoxal no qual a cena se constrói. A "fome" sexual ocupa o mesmo espaço da "fome" por alimento, o desejo sexual aponta uma condição de pobreza e de miséria expressos por uma "infame realidade".

A carência, deslocada para direções antagônicas, converge para as necessidades do corpo. As sensações, que o sujeito experimenta no poema, atestam a precária condição deste. O corpo é testemunha de situações adversas: a fome tem sua ambiguidade, materializando-se a partir das carências que emergem da voz lírica. A necessidade de falar sobre si, o que, de certa forma, exige uma autossondagem, não é apenas uma constatação recorrente na lírica do poeta capixaba, mas sinaliza uma postura frágil das relações que travamos na atualidade. O "bofe" também necessita falar "num papo alto", mesmo que isso não seja o esperado em momentos de prazer sexual, nos quais o silêncio e o apagamento social são desconstruídos em "viagens" de falas vazias e solitárias.

A situação de "pele e osso e necessidade" sintetiza bem, nas palavras de Moriconi, o "discurso da intimidade", do qual o poeta Waldo Motta se faz valer. O fato de o sujeito lírico "dar-se em espetáculo, revelando a intimidade como ato de obscenidade poética" (MORICONI, 2004, p. 8), aponta de forma destoante

àquele utilizado por Fábio Andrade³, em crítica aos poemas de Waldo Motta. No caso de Andrade, “espetáculo” seria algo depreciativo, o que tornaria a poesia algo ruim, pois ela é muito próxima da realidade. No entanto, no dizer de Moriconi, o espetáculo agora é encenação de uma particularidade lírica que condensa para si uma “obscenidade poética”, que, a partir do particular e familiar, canaliza para um mesmo espaço poemático situações de carências tão comuns na contemporaneidade literária. A cena ganha concretude e nitidez pela expressividade caótica desenhada nos versos de Waldo Motta.

Interessa ao sujeito lírico o “céu” “na terra”. A metáfora utilizada pelo poeta coloca-nos em um aparato de consolidação dos prazeres, o “céu”, pois apresenta uma conotação dialogal com as instâncias que colaboram para a satisfação do corpo que busca o paraíso na terra. Entretanto, em tom de humor negro, a realização do desejo do sujeito lírico se desconstrói diante de si, já que, inesperadamente, o “bofe” “despenca” e se “espatifa” no chão, gerando a perda do desejo ou a castração da libido, que não poderá ser saciada, devido à miséria do outro que se oferta.

A desrealização é a marca do poema de Waldo Motta, no qual o jogo entre prazer e desprazer se funde em um mesmo plano de concretude lírica. A experiência (real) não esconde suas artimanhas do acaso e do imprevisto, deixando “correr à solta” o que a vida não consegue ocultar. A onomatopeia “ploft” produz a castração das primeiras expectativas do sujeito lírico, o qual se frustra em sua possível relação sexual, mas, ao mesmo tempo, é convocado a mais uma revelação diante do ocorrido com o seu objeto de desejo. A fome, a pobreza e a

³ No ano de 1997, um ano após a publicação da obra *Bundo e outros poemas* (1996), Fábio de Souza Andrade elabora uma crítica ácida em relação à lírica de Waldo Motta, frisando o caráter escandaloso e monotemático da obra do poeta capixaba, o que evidencia o quanto a crítica literária se mostra ainda conduzida por um viés tradicional e conservador ao se tratar do texto literário. O texto *Gozo místico* atende apenas a um olhar unilateral para os temas trabalhados pelo poeta, a homossexualidade e a vulnerabilidade do sujeito são temas menores e o engenho dado por Waldo Motta a esses temas não é mencionado ou considerado, em síntese, o crítico ateve-se apenas ao conteúdo que, para ele, não merece um lugar dentro da literatura brasileira e se configura como “espetáculo novidadeiro”.

miséria não conseguem deixar de se insinuar na realidade recriada pelo poeta capixaba. Assim, Waldo Motta “é capaz de denunciar aquilo que ele próprio sofreu, naquilo que sua sensibilidade foi afetada” (DANTAS; SIMON, 1985, p. 58).

Dessa maneira, a voz profética do escritor aponta para a vulnerabilidade do corpo homoerótico. Ao fazer de sua condição homossexual o ponto de partida para seu exercício poético, ele almeja frisar o quanto a sociedade atual se mantém presa a valores que ferem a dignidade e a integridade de uma parcela da população. Sendo assim, a poesia torna-se para o poeta um instrumento de vingança e de protesto contra as segregações que imperam em sua experiência de vida. Seu corpo, dado em espetáculo, bem como a de seus parceiros sexuais, muitas vezes, aponta para a necessidade de não se calar diante dos horrores dos quais é vítima constantemente. Assim seus poemas consagram o poder de resistência que a poesia pode adquirir. A poesia é o caminho encontrado pelo eu poético de Waldo Motta para se salvar de uma realidade marcada pela exclusão e pela indiferença. Os versos são construídos com uma dicção poética e retórica que reforçam uma das formas encontradas para se impor enquanto voz marginalizada. Pela poesia, o sujeito se reinventa e se reconstrói para dar outro sentido/outro lugar para o que lhe aflige.

Referências:

ANDRADE, Fábio de Souza. Gozo Místico. *Jornal Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 set. 1997, Caderno Mais!, p. 13.

ALEXADRIAN. *História da literatura erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurêncio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 124-131.

COLLOT, Michel. O sujeito fora de si. In: *Terceira margem*: Revista do Programa de Pós graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Ano XI, n. 11, 2004, p. 165-176.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. CAMILO, Vagner; MESQUITA, Iside. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, dez./fev. 2009/2010, p.112-128.

DANTAS, Vinícius; SIMON, Iumna Maria. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos Estudos*, n. 12, 1985.

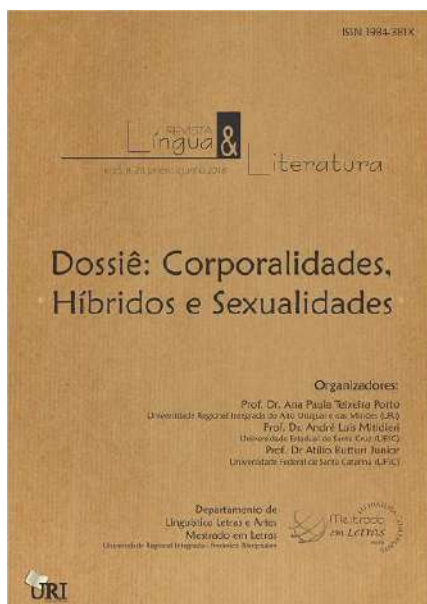
FREUD, Sigmund (1856 – 1936). Totem e tabu e outros trabalhos. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. XIII): edição standard brasileira; com comentário e notas de James Strachey; em colaboração Anna Freud – Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

MALUF, Marina. A reconstrução do passado. In: *Ruídos da memória*. São Paulo: Siciliano, 1995, p. 27-89.

MORICONI, Ítalo (2004). A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira: Uma introdução ao debate. In: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>. Acesso em 10/05/2010.

MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1996.



Capa de *Língua & Literatura* e página inicial do artigo “A poética profanada de Waldo Motta”, de Fábio Figueiredo Camargo e Ricardo Alves dos Santos.

CÉU:
O ENCONTRO DE ARTE,
CIÊNCIA E RELIGIÃO
NA POESIA QUÂNTICA
DE WALDO MOTTA¹

CÉU:
THE MEETING OF ART,
SCIENCE AND RELIGION
IN QUANTUM POETRY
BY WALDO MOTTA

Marcel Martinuzzo*

Poesia homoerótico-mística do Espírito Santo

Jesus tem um par de nádegas!
Mais do que Javé na montanha
esta revelação me prostra.

Adélia Prado

¹ MARTINUZZO, Marcel. CéU: o encontro de arte, ciência e religião na poesia quântica de Waldo Motta. In: TRAGINO, Arnon et al. (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 7: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Campinas: Pontes, 2018. p. 339-358. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2020/04/Bravos-VII.-Neples.-2016-2018.-Completo.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2024.

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

Waldo Motta faz poesia maldita sagrada. Com mão habilidosa ele escreve o sacerdócio dos dedos e a glória do corpo como quem dedilhasse as terminações nervosas do Mistério. Se o Zeus das fábulas de Esopo² fez o Pudor entrar pelos fundos porque não havia – para seu desespero – nenhum outro lugar disponível no corpo humano, o Deus do vate mateense escolheu o fosso dos Montes Gêmeos para ser a Sua melhor morada. E não há nisso absolutamente nenhuma contradição, nenhuma dicotomia, nenhum contraste pseudolibertário de sagrado com profano, posto que tudo é uno, perfeito e igual a si mesmo – segundo a sua lírica. Esta é a nossa primeira noção a seu respeito: ao invés de dialética, paradoxo (MOTTA, 2000, p. 62). Eis o que nos diz:

religião e sexualidade não polarizam meus temas; e nem se pode chamar de sexualidade a modalidade de prazer que os meus poemas celebram. Erotismo seria um termo mais adequado. E como religião e erotismo em minha poesia sejam a mesma coisa, resolvi chama-lo de erotismo sagrado. Esse erotismo nada tem a ver com as relações sexuais com qualquer polarização esquizoide do sexo, pois a diferenciação sexual representa o início de todas as divisões, desigualdades e antagonismos [...] (MOTTA, 2000, p. 61).

Digo que a poesia de Waldo é mal-dita porque ela, desde sempre, é inimiga do senso comum e da moral vigente. Negro, pobre e gay, o poeta não busca subterfúgios para a sua aceitação social e artística, mas percorre a via do confronto; sempre preferiu se expor e se impor com “palavras no coldre e a língua no gatilho” (MOTTA, 2008, p. 25). Seus poemas, de modo geral, refletem essa tríplice marginalidade em imagens vivas carregadas de sarcasmo não menos que de melancolia. A obra não é homogênea, comporta diferentes fases – sinais de seu desenvolvimento autocrítico e autodidata – e isso é especialmente visível no seu trato com a linguagem através dos anos, bem como em suas preocupações de ordem ética e espirituais. Traz, porém, a marca constante do

² “Quando fez o homem, Zeus deu-lhe uma série de apetrechos, mas se esqueceu de lhe dar o pudor. Por isso, sem saber onde coloca-lo, mandou que ele entrasse por trás. O pudor ficou indignado. Como Zeus insistisse, ele disse: Tudo bem, eu entro, desde que Eros não entre também, senão sairei logo. Por isso que todos os devassos são despidorados” (ESOPO, 2012, p. 31).

sujeito que se busca e que transforma, num ato de notória resistência, a condição de segregado em via de realização.

Ora, “a pedra desprezada pelos arquitetos tornou-se a pedra angular” (Sl. 117:22): assim o homoerotismo de sua poesia. “Ave, pedra dos escândalos, / rejeitada por todos os obreiros. / [...] / Pedra fundamental, / selo da aliança, / entre Filho e Pai” (MOTTA, 2008, p. 75). A maior transgressão de Waldo Motta certamente não é transgredir o senso comum, mas invertê-lo, subverter a própria ideia do interdito aplicado aos corpos. Sua viadagem é um sacerdócio, deixou há muito tempo de ser pedra de tropeço para servir de base para uma nova cosmovisão e doutrina.

Eis o caminho da árvore da vida de que tanto fala o poeta capixaba. Sua escrita homoerótica funda o que poderíamos chamar de teologia do masculino. Segundo sua poética, a via sagrada, a árvore da vida, o jardim das delícias, o Éden, está em nosso próprio corpo, por meio do qual podemos transcender e chegar ao convívio de Deus e, evidentemente, nos redimir do pecado original (BERÇACO, 2008, p. 22).

Não dá pra falar em apenas em transgressão porque, em sua lírica, o erotismo é a própria regra, o rito e o caminho da salvação por excelência. Se eu digo que a poesia de Waldo Motta é sagrada não é apenas em função da abundante matéria-prima que ele escavou da linguagem e de variadas tradições religiosas para compor seus poemas, mas porque ela se apresenta como tal: poesia apocalíptica, inspirada e reveladora. Sua ficção poética é a Verdade com as suas sete cores, e a atividade poética – por sua vez – não é um fim em si mesma. Escolhas essas que, em tempos cada vez mais racionalizantes, por si só já representam uma notável peculiaridade.

Ora, nada do que foi dito até agora é novo. Em mais de 30 décadas de atividade literária, esse poeta capixaba acumula – a despeito do pouco êxito comercial – uma fortuna crítica vasta e crescente, além de boa reputação no Brasil e no exterior. Penso, todavia, que muitos aspectos de sua lírica permanecem obscuros por falta de um olhar mais demorado. Restam muitas lacunas no estudo de sua

obra que, a meu ver, mesmo hoje, ainda possui “muitos lados de novidade”, como bem disse Iumna Maria Simon à época do lançamento de *Bundo e outros poemas* (SIMON, 1997-1998, p. 174). Investigar essa poética e preencher alguns desses espaços é o desafio a que me proponho ao longo da pesquisa que resultará em uma das primeiras teses de doutorado dedicadas inteiramente a essa “bicha papona” (MOTTA, 2015, p. 59) da poesia brasileira.

A pesquisa em andamento

Deus não é somente fim – é também centro. Murilo Mendes Waldo Motta é, entre outros predicados, um poeta brasileiro contemporâneo de inspiração religiosa e homossexual. Erótico e sagrado conformam uma só realidade em seus poemas. Muito tem se falado, já há vários anos, a respeito de sua verve irônica e da crítica social implícita – e explícita – em suas representações do homoerotismo masculino, assim como da pobreza e da discriminação de cor (RIBEIRO, 1993; AZEVEDO FILHO, 2014; SANTOS, 2015). É digno de nota, também, o interesse que a impressionante variedade formal de sua poesia desperta e o diálogo intenso que estabelece com a literatura de nossos dias e a cultura em geral (SIMON, 1999; CALDEIRA, 2008-2009). Entretanto, ainda que a maioria de seus críticos e estudiosos tenha tocado nesse assunto a seu modo, posto que impossível não fazê-lo, penso que ainda falta uma consideração de seu projeto poético a partir daquilo que lhe é mais essencial, ou seja: em sua inspiração propriamente *religiosa*.

Quando falo de inspiração *religiosa* não me refiro somente a uma superestrutura cultural sustentada por infraestruturas sócio econômicas, ao modo de muitos cientistas sociais, mas de todo um conjunto de crenças e valores que possuem – eles mesmos – a sua história e que interferem desde sempre nas decisões de indivíduos e grupos. Não penso, portanto, a religiosidade expressa na poesia waldica *a partir* da homossexualidade e da penúria material, mas *em conjunto*

com esses elementos numa relação dinâmica. Ora, não tenho nenhum interesse em teologar a respeito de Waldo, explicar a sua doutrina ou julgar até que ponto fazem sentido as suas “revelações”: julgo que isso seria não somente ingênuo, mas indigno do artifício literário. Quero, pois, estudar de que modo a sua alegada espiritualidade condiciona e direciona a atividade poética dando-lhe, mais do que fundamentos, expressão e formas originais. Em outras palavras, meu principal esforço é verificar como as ideias religiosas se aplicam à escrita do poema, seu estilo, sua materialidade.

Abrem-se, a partir dessa perspectiva, campos de investigação pouco ou não explorados até agora. Em termos metodológicos, meu objeto de estudo é a obra poética completa do autor: todos os livros publicados de *Pano rasgado* (1979) a *Terra sem mal* (2015), assim como poemas esparsos publicados em antologias e meios eletrônicos. Reunir e sistematizar esse material é o primeiro desafio da pesquisa, uma vez que a maioria dos primeiros volumes – distribuídos por iniciativa do autor em edições artesanais – estão hoje quase totalmente desaparecidos. No que tange as plataformas digitais, refiro-me principalmente ao blog do autor (MOTTA, 2015) que, em atividade desde 2010, é o continente da maioria de seus experimentos anagramáticos – imprescindíveis aos meus propósitos – e muitos outros textos inéditos jamais publicados em meios impressos, entre ensaios, poemas e traduções. Minha decisão de abordar a obra completa do autor é uma tentativa de avaliar as origens e o desenvolvimento de sua escrita e de suas motivações também sob perspectiva histórica, dada a conhecida heterogeneidade de seus poemas.

Ainda a respeito de sua pertinência histórica, é imprescindível contextualizar a obra de Waldo seja na cena literária brasileira como um todo, seja na antiga tradição de poesia erótico-religiosa – de modo específico – na qual o poeta deliberadamente se insere. Quero saber o que possibilita a emergência dessa lírica, em que ela se sustenta, com quais artifícios. É o momento de buscar, o quanto for possível, as principais referências artísticas, intelectuais e espirituais

de seus poemas – e de que modo o autor cosmifica toda essa informação para formar uma nova unidade, uma nova identidade, que se destaque das correntes que o cercam e seja de acréscimo à cultura. Por fim, é redundante dizer que a verdadeira matéria-prima de toda obra é sempre, em última instância, a experiência do mundo, o modo inevitavelmente único pelo qual cada pessoa interpreta a existência. E a ideia, claro, que ela tem de si mesma e daquilo que ela faz em relação ao todo. Não somente os artefatos poéticos mudam de poeta para poeta, mas também – e principalmente – o próprio fenômeno, a coisa chamada poesia – seu significado e poder sobre a consciência – muda. Em termos objetivos, quero e devo compreender o quanto for possível que *tipo* de poesia é essa que Waldo Motta escreve e o que ela comunica, de que modo ela se exerce, o que ela pretende. Sabemos que o escritor, autodenominado místico, tem na atividade poética o seu modo de plena participação no mundo.

Minha poesia é uma síntese de meu projeto de vida, uma aventura em busca da Verdade, intuída como a ciência da restauração da condição divina. Se o nome é céu, a palavra é templo e tudo está aqui no corpo, não pode ser outro o sentido do *poietes*. A transformação se verifica no plano da linguagem, tanto nas palavras quanto no estilo de ser. Não quero apenas escrever, mas também ser o que escrevo (MOTTA, 1996, p. 11).

Se o poeta quer ser o que escreve, se a obra se apresenta e se impõe como possibilidade de vida, quero e preciso – portanto – conhecer e compreender a pessoa *escrita*, a pessoa que vive nos poemas, de corpo (texto) e alma (ser escrito). Quero e preciso fazer isso desde o começo, desde os primeiros textos, e vasculhar ao máximo os conteúdos comunicados nessa literatura, seu trato com a linguagem e com os idiomas, o ético e o estético lírico. Acredito firmemente que esses dois elementos apenas citados são indissociáveis dessa escrita e que é meu dever considera-los como tal.

O texto poético de Waldo Motta, ao que parece, propõe uma interseção entre uma escrita erótica e uma poesia do corpo, do mundo. Essa poesia, que é linguagem, pretende mais que um mero esfregar de vocábulos, mais que uma “jardinagem literária”, floreada por belas palavras; pretende, sim, dizer (BERÇACO, 2008, p. 52).

Faz parte do meu trabalho de pesquisa, enfim, a análise sistemática da obra poética completa de Waldo Motta devidamente referenciada em sua fortuna crítica e nos estudos literários, assim como verificar o seu desenvolvimento ao longo do tempo e a sua localização na literatura brasileira contemporânea e na poesia erótico-religiosa. A partir do referencial observável em sua lírica e nos estudos a seu respeito, pretendo identificar de que modo ela se apresenta e o que ela comunica. Dessas constatações será possível compreender de que modo as convicções expressas interferem diretamente na manifestação estética do poema, suas escolhas formais. A técnica de Waldo Motta, indissociável de suas motivações espirituais, será observada e estudada com o mesmo zelo e minúcia com que autor se volta para o corpo. O que me dará, certamente, a oportunidade de me debruçar sobre aspectos ainda pouco visados de sua obra como, por exemplo, os anagramas e outros experimentos.

Observações preliminares sobre o passado e o presente

Penso que Waldo Motta é tão heterogêneo quanto homossexual. Mais de três décadas de atividade poética testemunham a versatilidade formal de um autor que sabe transitar com desenvoltura entre formas consagradas da métrica, verso livre e experimentalismo esotérico-poético. Testemunham, também, um verso em constante transformação. Seu projeto literário – cuja expressão mais conhecida até hoje é *Bundo e outros poemas* (1996) – não nasce pronto, mas forma-se ao longo dos anos com seus vários livros publicados, intensa pesquisa e autocrítica.

Diferentes fases são identificáveis em sua trajetória, cada uma com a técnica e as preocupações que lhe distinguem. O traço distintivo do autor, no entanto, permanece, e mantém todas as obras interligadas. Não são vozes poéticas diferentes que se sucedem no eu-lírico waldiano, mas uma só força autoral que se permite e busca a mudança ou, por que não dizer?, sua própria evolução. Há

muito mais continuidade do que ruptura em seus percursos, de modo que estou cada vez mais convencido da importância de dedicar especial atenção à poesia primeira de Waldo Motta para melhor compreender o que veio a ser o seu projeto literário.

Os versos abaixo são um trecho do poema "O momento profundo", publicado pela primeira vez em 1980 e, não por acaso, escolhido pelo autor para abrir a coletânea *Eis o homem* (1996), com textos selecionados de seus primeiros livros.

Se eu bater minha cabeça
nos paralelepípedos desta rua desolada
até reduzi-la a farelos
não resolve porque o mundo continua.
Mas se eu gritar gritar gritar talvez
desperte os homens dessa catalepsia (MOTTA, 1996, p. 11).

Neste, como em vários outros poemas da maturidade de Waldo Motta, o poeta está em um nível diferente de "homens", termo que representa os demais de sua espécie. Ele possui uma consciência que os outros não têm e, por isso mesmo, está só. Não se coloca – ainda – como profeta, vate, sacerdote do que quer que seja: seria, antes disso, uma voz desesperada diante de um mundo que não entende e/ou não aceita. É melancólico quando fala da irrelevância do indivíduo diante do mundo, mas é também insubordinado. Quer agir sobre os homens, retirá-los de sua imobilidade, transformar a realidade de alguma maneira – ainda que sua mensagem ainda não esteja clara, ainda que seja somente intensidade. A poesia, agora, é o grito. O discurso muda sensivelmente com o tempo, mas a verve continua – como vemos no poema "Deus Furioso", do livro *Bundo e outros poemas*:

Estendi mãos generosas
a quantos o permitiram
e disse: sou Deus.
Porém, quem acreditou?
Fui humilhado,
escarnecido: Deus viado?
Fui negado e combatido.
Em meu amor entrevado,
cerrei lábios e ouvidos.

Até o amor reprimido
virar ódio desatado (MOTTA, 2008, p. 70).

Momentos como esse fazem o inconfundível saltar aos olhos, revelam certos traços que o verso de Waldo carrega desde os primórdios. São algumas de suas marcas registradas o homoerotismo exacerbado, o inconformismo, a irreverência, a ironia, (certa) melancolia, o cuidado formal crescente. Embora consideravelmente amadora se comparada à sua produção posterior, aquela primeira fase de sua lírica contém desde já e de modo muito evidente todos os germes do que viria a ser chamado de "erotismo sagrado". Não obstante, é nesta fase que o lastro da história e das origens socioculturais do poeta se faz mais evidente.

Waldo começou a publicar por iniciativa própria no final da década de 1970. Como muitos de sua geração, seus primeiros poemas vieram carregados da subjetividade e do espontaneísmo típicos da "poesia marginal". Pesa sobre esse período a autocrítica posterior do poeta, que descreve esse momento como "ciclo muito frege e pensamento rarefeito, alguma pretensão e certa ingenuidade" (MOTTA, 2008, p. 15). Fato é que em razão de suas primeiras escolhas, entre elas a abordagem explícita de suas experiências sexuais e afetivas, assim como da penúria material, a "marginalidade" dessa voz poética adquire contornos ainda mais espessos.

Waldo Motta poderia pela sua produção inicial de um 'poeta marginal' ser visto por um valor marginal ao quadrado, que possibilitará trazer à luz os resultados mais concretos de suas experiências e pesquisas no campo da poésis. Advindo da geração marginal dos anos 70, do século XX, o poeta ainda carregou como vaticínio marcas sociais marginalizadas. São suas as palavras que o qualificam como poeta "negro, pobre e veado". Foi rotulado como maldito e lúcido, dentre muitos outros adjetivos (AZEVEDO FILHO, 2014, p. 273).

De acordo com Rodrigo Caldeira (2008-2009, p. 334), a obra de Waldo pode ser compreendida em pelo menos três fases: à primeira, intimamente ligada à geração mimeógrafo dos anos 70, fazem parte os livros *Pano rasgado* (1970), *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980, em parceria com Wilbett de Oliveira), *O*

signo na pele (1981), *Obras de arteiro* (1982), *As peripécias do coração* (1982) e *De saco cheio* (1983). A segunda fase seria inaugurada por *O salário da loucura* (1984), obra que representa não somente um notável amadurecimento de sua escrita em comparação com as publicações anteriores, mas também – e principalmente – o início de seu reconhecimento por parte da crítica literária (CALDEIRA, 2008-2009, p. 337).

No prefácio deste último volume, que segundo o autor encerra o “ciclo muito fregue” de sua produção, a professora Deny Gomes ressalta a versatilidade formal do poeta em sintonia com o contexto social que a produziu. É um primeiro balanço de sua poesia. Nele é possível constatar onde estão as experiências que serviram de base para tudo o que veio em seguida.

A realização poética de sua existência se faz numa linguagem que é deliberadamente a expressão de suas contradições sociais: ora formal, quase clássica, dentro dos parâmetros da norma culta; ora brutalmente grosseira, cheia de neologismos pessoais ou de expressões codificadas no meio dos homossexuais, das prostitutas, dos pés-de-chola com quem convive, a quem ama, entende e respeita (GOMES, 1987, p. 100).

De fato, *O salário da loucura* é uma obra capital para entender a evolução da técnica e das preocupações do autor. Sem desconsiderar nenhum dos títulos anteriores, cada qual com seus indícios, nota-se neste último um pendor cada vez mais explícito para as reflexões existenciais, metapoéticas ou mesmo aquelas de cunho religioso. Poemas como “Cristo baixo”, “Egoísta” e “Mors ultima ratio” convivem com seus poemas homoeróticos mais escrachados até então, e trazem já uma visível mudança de tom em sua poesia. O volume minimal *Poiezen* (1990), profundamente influenciado pela poética e pela filosofia zen-budista, dá continuidade e maior profundidade às observações cada vez mais transcendentais do autor.

O poema abaixo, publicado pela primeira vez em *O salário da loucura*, é de extrema pertinência na consideração de tudo o que veio em seguida. Com isso eu não proponho uma sequência lógica e linear nas preocupações poéticas de

Waldo Motta, mas não descuido do fato de que este poema, neste ponto de sua trajetória, é extremamente coerente com o conjunto de sua obra. Não indica rompimento, mas construção: aumento de intensidade e potência de certas presenças em sua lírica.

OBSESSÃO

Não posso esconder:

- Deus é um troço
que me incomoda,

inseto algures
na noite em claro,
inquieta pulga
que me passeia
fazendo cócegas.

Deus me aflige
como doença
que progredisse
secretamente.

Deus é um bicho
de estimação.
Se o escorraço,
Deus me perdoa
e volta, à toa.

Deus me persegue
como um remorso (MOTTA, 2008, p. 38-39).

A terceira fase da poesia wáldica, enfim, que perdura até hoje, começa com *Bundo e outros poemas* (1996), sendo esses “outros poemas”, na verdade, uma seleta de *Waw*, obra até hoje sem publicação integral e exclusiva. É a plena maturidade do poeta mateense, que assume de modo definitivo a entonação profética e apocalíptica. Com *Bundo*, Waldo Motta “cria” e ao mesmo tempo “revela” – por meio da ficção poética – uma nova cosmovisão fundamentada no baixo dorso. Eros penetrou definitivamente o lugar em que Zeus escondeu o Pudor e fez dali o seu templo. A voz empastada de *Bundo*, ao mesmo tempo grave e debochada, é a consequência de severa autocrítica e de pesquisa obsessiva dos domínios eróticos – e também sagrados –, conforme o autor explica em seu prefácio:

Na metade dos anos 80 comecei a questionar seriamente a homossexualidade e a sexualidade em geral. Já era conhecido por escrever uma poesia desbocada e atrevida, com uma abordagem sincera de minhas experiências. Mas como nem só de escracho se faz arte, passei a estudar tudo o que a cultura pudesse dizer sobre o meu tão singular e problemático comportamento sexual e sobre as desencontradas e conflitivas relações sexuais. (MOTTA, 1996, p. 10).

Nesta nova e definitiva (?) fase de sua poética, o autor opera transições consideráveis. No que se refere à temática, seus poemas abandonam completamente as ilusões amorosas – operação ritualizada em *Waw* – e assumem uma postura cada vez mais transcendente: menos sexualidade (dualismo, separação) e mais erotismo (unidade). Sempre homoerótica, o foco de seu lirismo deixa de ser o falo – objeto de desejo localizado no outro, símbolo de sexualidade – e passa a ser o ânus – símbolo de imanência e de transcendência localizado em si mesmo, *axis mundi* do universo waldico. Não por acaso, o poeta oferece o seu *Bundo* “ao Esposo fiel, o Amigo de sempre, Jesus Cristo, e aos amadores da Justiça e da Verdade” (MOTTA, 1996, p. 7). A revelação desse *Bundo*, masculino para “bunda”, não é uma mística dos “amores” homossexuais, mas a celebração de uma plenitude expressa e percebida pela via do corpo, mais especificamente a via de trás.

De qualquer modo, estou certo de que o erotismo anal, em certas circunstâncias, seria o ponto alto de um culto mágico e libertário. Não sendo o ânus um órgão sexual, nem sendo elemento anatômico diferenciador dos gêneros sexuais, pois todos têm cu, e pelas costas todos são iguais, para mim, o erotismo anal não pode ser considerado ato sexual, mas é indiscutivelmente um ato erótico, sendo além disso, e antes de tudo, um ato religioso, visto que o religare pode ser entendido como ligar pela ré, por trás, pelas costas. E não podendo ser considerado um ato sexual, e sendo um ato religioso, seria mais adequado chama-lo de erotismo sagrado. Adoremos, pois, a Deus em seus tabernáculos vivos, alegrando as nossas entranhas (MOTTA, 2000, p. 62).

Em tempos de formalismo, niilismo e solipsismo (TODOROV, 2009, p. 92), interessa verificar que o maior salto qualitativo da poética de Waldo Motta não acontece em decorrência de preocupações puramente formais, quando o verso é meio e fim em si mesmo. Todas as urgências convergem nesse lirismo que

articula forma e conteúdo de modo inextrincável, da mesma forma que a poesia – e aqui me refiro não somente à literatura, mas à arte como um todo – faz parte da vida.

O fato é que a transformação mais significativa de sua obra é um movimento a um só tempo ético e estético; ao menos, é desse modo que ela se apresenta. As declaradas obsessões eróticas e espirituais de Waldo são também poéticas, modo pelo qual o autor foi capaz de agir com originalidade e destacar-se do grosso de sua geração.

Enquanto os poetas marginais, ao lutarem pela “ressubjetivação” da expressão poética, contra a racionalidade das poéticas construtivas de João Cabral e dos concretistas, recaíam no espontaneísmo e na estilização desleixada do dado imediato, Waldo caminhou na direção oposta, cada vez mais se distanciando da imediatez do sujeito empírico, em busca de formas complexas de representação e de expressão da subjetividade. Escapando ao timbre único e indiferenciado da poesia marginal, seu verso adquiriu uma qualidade expressional que podemos chamar de coloquialismo elevado, cujo melhor paralelo na poesia brasileira é Carlos Drummond de Andrade (SIMON, 2004, p. 211-212).

A própria ideia de poesia se transforma a partir de *Bundo e outros poemas*. É com esse espírito renovado que o autor publica, nos anos seguintes, a coletânea *Transpaixão* (1999): livro obrigatório do vestibular da Ufes de 2008; o brevíssimo *Recanto: poema das sete letras* (2002): além de ser o primeiro grande anagrama do autor publicado em livro, este título marca a transição do nome Waldo – anteriormente gravado com Vê – para Waldo, em função da numerologia; e, enfim, o ainda recente *Terra sem mal* (2015), fruto da incursão do autor na cultura tupi-guarani e de mais de uma década de reflexões.

Bundo e outros poemas, de fato, é o livro que consagra o autor e representa a sua plena maturidade poética – o que não significa, ao contrário do que alguns podem imaginar, uma cristalização de seu *modus operandi* ou de suas preocupações de ordem ética e estética. Pelo contrário, marca um período – a meu ver – de intensa produtividade. Não de livros, os quais se tornam cada vez mais escassos, mas de experiências genuinamente poéticas em outros meios e

sob outras formas que não o verso tradicional. Refiro-me, de modo mais específico, à sua incursão cada vez mais obstinada no universo linguístico pautada sempre por justificativas de cunho espiritual: poemas bilíngues, anagramas, poesia concreta e – sobretudo – aquilo que eu entendo como poesia visual inspirada na mística da língua hebraica segundo a Cabala. E todos esses jogos poéticos, sem exceção, estão solidamente fundamentados em convicções que justificam a forma pelo conteúdo e vice-versa, posto que uma só coisa.

Porém, em minha poesia, alma e corpo ou espírito e carne ou energia e matéria ou isto e aquilo não são antípodas nem adversários; são gradações, expressões e más caras do mesmo ser e da mesma realidade. Explorando afinidades e semelhanças entre símbolos ou metáforas do sagrado no imaginário religioso, na mitologia e na cultura dos povos diversos, meu pensamento é analógico, e, através de uma rigorosa matemática simbólica, quer provar que $A=B=C=D$, e assim sucessivamente (MOTTA, 2000, p. 63).

O método analógico é o caminho gnóstico por excelência, artifício conhecido e vastamente utilizado pelos místicos de orientações as mais diversas, desde sempre. Cito, a título de exemplo, a Tábua de Esmeralda: "*Quod est inferius est sicut (id) quod est superius, et quod est superius est sicut (id) quod est inferius ad perpetranda miracula Rei Unius*"³. É desta convicção de que todas as coisas estão conectadas em mútua correspondência – e de que toda a diversidade compõe, em última instância, uma unidade coerente – é que parte muito da mística que nos é dada conhecer através de muitos poetas, filósofos, quem quer que se permita a esse tipo de contemplação. Waldo Motta inscreve-se conscientemente nessa tradição sem filiar-se a nenhuma escola específica: bebe de todas as fontes, colhe de cada canteiro aquilo que lhe serve para erigir o seu legado. Elaborava novas teorias através de novas práticas poéticas, escrevia poemas. E cada um de nós, leitores, somos perfeitamente capazes de fruir dessa nova matéria ainda que não estejamos em pleno acordo com as ideias. Em suma:

³ "O que é inferior é como (o) que é superior, e o que é superior é como (o) que é inferior, para perpetrar os milagres de uma coisa única" (ANÔNIMO, 1989, p. 38).

as convicções não se restringem ao mundo das ideias, mas realizam-se em poemas que valem por si mesmos.

O poema-livro *Recanto* é um dos primeiros e dos mais relevantes objetos de uma prática que se mostrou frutífera em sua lírica. Waldo obviamente não inventou o anagrama, mas deu a ele uma nova razão de ser. O poeta chama essa sua experiência de “poesia quântica” ou “física das partículas verbais”, entre outras denominações em clara alusão às ciências naturais e à linguística. Aparentemente o poeta entende cada letra, cada palavra, cada objeto da construção poética como unidade autônoma carregada de potência – isto é, significação própria –, as quais se articulam a outras e dão origem a novas unidades e assim por diante *sem perder os significados anteriores*. As palavras anagramadas, mais do que construção linguística a partir de elementos menores articulados, funcionariam à maneira dos átomos – ou, quem sabe, dos sistemas solares – e o poema seria as órbitas em movimento ou, por que não dizer?, a “dança das esferas”. Esta, porém, é uma análise preliminar. Há muito trabalho a ser feito no trato com esses poemas, até hoje pouco valorizados pela crítica e pela média dos leitores.

Importante dizer que essa “física waldica” não diz respeito apenas aos poemas propriamente anagramáticos como “Recanto”, “Aceiloptu : Eucalipto” (MOTTA, 2015, p. 67) e vários outros, na sua maioria publicados em meios digitais. Esse cruzamento de arte, ciência e religião também se faz notar em sua ensaística, em traduções, esquemas cabalísticos, poemas bilíngues etc. Como este poema retirado de seu livro mais recente:

LIÇÕES DE TUPI-GUARANI – I

U – comer, beber, morder
 U – escuro, noite, treva
 UÁ – assento, base, fundo
 UÃ – talo, grelo, caule; espinha dorsal
 UAYA – rabo, cauda
 UÃUÃ – vagalume, pirilampo
 YAU – jaguar, onça
 YUAYA – fruto, comestível (MOTTA, 2015, p. 80)

Poema-glossário, lista de versos que pouco lembram versos: pura logopeia (POUND, 1977, p. 63). Cada letra e palavra carrega seu significado aonde vai, onde quer que esteja, de modo que “YUAYA” é “fruto comestível” e, ao mesmo tempo, o ato de “comer”, o “escuro”, a imagem de “assento”, de “talo” (ou falo), de “rabo”, “onças” e “vagalumes”. Waldo Motta escreve poemas como esse com o auxílio de dicionários, não inventa os termos em si, mas articula-os e interpreta-os à sua maneira e induz os leitores a fazer o mesmo; quando as partículas verbais se unem para formar novas palavras, ao menos neste fazer poético elas *não* perdem os significados que possuíam anteriormente – como sói acontecer na linguagem cotidiana –, mas acrescentam, acumulam-se. O resultado é um poema apocalíptico no sentido de “revelatório”, anunciador de verdades (nem tão) ocultas. O poeta que escreve “Lições de tupi-guarani” está *ensinando* alguma coisa, transmitindo uma mensagem conforme a doutrina (homo)erótica inaugurada por *Bundo* e que representa o projeto literário de Waldo.

Poemas como esse são expressões materiais do erotismo sagrado de Waldo Motta e da aplicação de seu método analógico. Nestes momentos iniciais de minha pesquisa, entendo que cada “partícula verbal” que compõe essa “poesia quântica” se comporta como um *holon*⁴. Refiro-me especificamente ao conceito cunhado pelo por Arthur Koestler, segundo o qual “partes” e “todos” em sentido absoluto não existem; tudo é sempre todo e parte de algo maior: “simboliza também o elo que falta – ou melhor, a série de elos – entre a concepção atomística do behaviorista e a concepção *holística* do psicólogo gestaltista” (KOESTLER, 1969, p. 67). De modo ainda mais simples e imediato, o abade alemão Willigis Jäger retoma o conceito de Koestler e interpreta-o da seguinte maneira:

O holo é um inteiro, isso é o significado dessa palavra grega, porém um inteiro que não existe por si só, mas que sempre é também parte de um todo maior. (...) Nada é exclusivamente uma parte ou exclusivamente um todo, mas tudo é não apenas parte, mas também todo. O holo tem, portanto, duas tendências: ele deve responder seja pela integralidade como pela sua existência como parte. Ele deve

⁴ Em tradução livre do grego antigo, ὅλον significa “todo”, “inteiro”. Desse termo derivam várias palavras correntes da língua portuguesa como “holístico”, “holograma” e “holocausto”.

conservar a sua relação com o inteiro, ao mesmo tempo em que deve **manter** a sua identidade (JÄGER, 2009, p. 189-190).

Entendo que o que justifica muitos dos experimentos de poesia “quântica” de Waldo Motta seja justamente a possibilidade de extrair uma quantidade imensa de significados a partir de fontes mínimas – uma palavra, uma letra – e articulá-los em seguida segundo os seus propósitos. Por meio de sucessivas análises e analogias, o poema se revela como descoberta – uma descoberta que, não nos escapa, é meticulosamente construída. Seja em seus anagramas, nas investigações etimológicas, nas traduções de trechos bíblicos ou ainda nos complicados esquemas cabalístico-numerológicos, há sempre algo a ser revelado – e nisso convém a empostação profética do autor. A verdade está no corpo do texto do mesmo modo no corpo do homem, de modo que a matéria da espiritualidade é – em ambos os casos – física, química, organicamente construída.

Sobre essa poesia inspirada, abertamente mística, pretensamente reveladora, é importante ressaltar que o apreço dos poemas *não* depende – nem total nem sequer parcialmente – de nenhuma adesão à cosmovisão erótico-sagrada do poeta. Basta perceber de que modo essa motivação genuinamente religiosa – aqui entendida como *relição* – é ponto de partida para um fazer engenhoso, esteticamente louvável e já muito reconhecido. Os exemplos e as possibilidades tanto da produção inicial de Waldo Motta quanto de sua (mais) recente “poesia quântica” são abundantes demais para esta comunicação. Assim como o trabalho a ser feito ao longo dos próximos anos.

Referências:

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. A poética maldita de Waldo Motta: melancolia e desencanto na marginalidade periférica. *Estação Literária*, Londrina, v. 12, p. 272-283, jan. 2014.

- BERÇACO, Ériton. *Exus, cus e ecos: a poesia erótico-sagrada de Waldo Motta*. 2008. 111f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008.
- CALDEIRA, Rodrigo. Waldo Motta: poesia, crítica, problema. *Contexto*, Vitória, n. 15-16, 2008-2009.
- ESOPO. *Fábulas*. Tradução de Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- GOMES, Deny. Prefácio. In: MOTTA, Valdo. *Eis o homem*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987.
- JÄGER, Willigis. *A onda é o mar*. Tradução de Ingeborg Scheible. Petrópolis: Vozes, 2009.
- KOESTLER, Arthur. *O fantasma da máquina*. Tradução de Cristiano Monteiro Oiticica e Hesíodo de Queiroz Faço. São Paulo: Zahar, 1969.
- MEDITAÇÕES sobre os 22 arcanos maiores do Tarô. Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Paulinas, 1989.
- MOTTA, Waldo. *Poesia – arte, ciência, religião*. 2015-. Disponível em: <http://waldomotta.blogspot.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2016.
- MOTTA, Valdo. *Eis o homem*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987.
- MOTTA, Valdo. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, Célia. (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Unicamp, 1996.
- MOTTA, Waldo. *Terra sem mal*. São Paulo: Patuá, 2015.
- MOTTA, Waldo. *Transpaixão*. Vitória: Edufes, 2008.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.
- SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto: a poesia de Waldo Motta. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 70, p. 209-233, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. São Paulo: Difel, 2009.



Capa de *Bravos companheiros e fantasmas 7* e página inicial do estudo "CÉU: o encontro de arte, ciência e religião na poesia quântica de Waldo Motta", de Marcel Martinuzzo.

A PARÓDIA E O HOMOEROTISMO RELIGIOSO EM 'BUNDO E OUTROS POEMAS', DE WALDO MOTTA¹

PARODY AND RELIGIOUS HOMOEROTICISM IN 'BUNDO AND OTHER POEMS', BY WALDO MOTTA

Rodrigo dos Santos Dantas da Silva*

RESUMO: Vem-se com o presente artigo refletir sobre a presença de expressões sagradas que se misturam às imagens erótico-pornográficas na obra *Bundo e Outros Poemas*, do autor capixaba Waldo Motta, com o intuito de dar destaque ao modo como os poemas da obra são formulados e suas relações com as discussões religiosas, culturais e sociais em torno dos sujeitos homoafetivos. O livro foi publicado em 1996 pela editora Unicamp e seus poemas produzem no plano do discurso poético problemáticas (extra)personais que podem ter sido vividas pelo poeta pobre, negro e gay nos anos 80, explorando nas estruturas dos poemas coalisões entre o "si mesmo" do autor (materializado de forma crítico-artística nos poemas) e as alteridades

¹ SILVA, Rodrigo dos Santos Dantas da. A paródia e o homoerotismo religioso em 'bundo e outros poemas', de Waldo Motta. In: SENACORPUS: Seminário Corpus Possíveis no Brasil Profundo, 2018. [s. p.]. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/editora/ebooks/senacorpus/2018/TRABALHO_EV103_MD1_SA14_ID82_04032018231151.pdf>. Acesso em: 26 maio 2024.

* Mestre em Letras pelo Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes).

socioculturais, dando mostras de que há imbricações entre vida do sujeito e os outros culturais de cujo lugar de fala emana o discurso plasmado nos poemas.

PALAVRAS-CHAVE: Poemas, Paródia, Homoerotismo, Discurso literário, Religião.

Jogo paródico em *Bundo e Outros Poemas*

Vimos por meio deste, compreender e identificar a dualidade que existe entre o sagrado e erótico em *Bundo e Outros Poemas* (1996), de Waldo Motta, percebendo o homoerotismo masculino que se concretiza na obra de forma cômica e subjetiva por meio da paródia. É preciso dizer nesse estudo que no momento da publicação desse livro, o artista grafava seu nome com 'v' e apenas um 't' em seu sobrenome, Valdo Mota. No entanto, neste artigo iremos optar pela atual grafia do nome do autor, Waldo Motta.

Bundo e Outros Poemas é uma publicação de 1996 e possui 81 poemas distribuídos em 131 páginas. A dicotomia entre o profano e o sagrado presente nessa obra é objeto de estudo dessa análise. Produções poéticas tão incomuns, quanto à dedicatória que está numa das primeiras páginas do livro: "ao seu esposo fiel, Jesus Cristo". O próprio autor diz em seu prefácio que escreve poesia "desbocada e atrevida" e o escritor mencionado se autoafirma homossexual e diz ao leitor que desde os anos 80 vem se questionando pela "sexualidade em geral" – e a sexualidade é base desse livro.

Busca-se com essa análise do livro supracitado, compreender e identificar a dualidade que existe entre o sagrado e o erótico em *Bundo e Outros Poemas*, de Waldo Motta, percebendo o homoerotismo masculino que se concretiza na obra de forma cômica e subjetiva por meio da paródia. Espera-se também divulgar o trabalho poético desse escritor capixaba.

O discurso literário percorrido entre o SAGRADO X PROFANO se dá desde as primeiras linhas do livro, quando Motta diz que “o conhecimento, em contexto bíblico, tem conotações eróticas e sensoriais” (MOTTA, 1996, p. 09). Waldo nesse prefácio nos explica que sua poesia é aquilo que ele vive e cultua, por esse motivo tem esse caráter “pregacional” e religioso. Afirma ainda que a poesia é sua religião, “A poesia é a minha/ sacrossanta escritura” (MOTTA, 1996, p.79).

Podemos compreender *Bundo e Outros Poemas* como uma coletânea formada por dois livros desse autor: *Bundo* (1995) e *Waw* (1982-1991) e organizados por professoras da Unicamp Berta Waldman e Iumna Maria Simon. Sendo *Bundo* possuidor de um cunho mais religioso e social, enquanto *Waw* segue uma perspectiva mais erótica e homoafetiva. Todavia, o homoerotismo e os aspectos religiosos se dão por todo o livro – aliás, o que difere o Motta de outros escritores contemporâneos é o fato do mesmo apelar para diversas credences religiosas em seus escritos sem ignorar a erotização poética.

Iumna Maria Simon, numa entrevista de divulgação de *Bundo e Outros Poemas*, cedida para a *Revista USP* em 1997, diz que esse belíssimo trabalho “responde altiva e agressivamente à massa evangélica, aos shoppings pentecostais da fé, aos esoterismos que proliferam por aí e que constituem a única experiência espiritual que restou para muita gente.” Esse fenômeno se dá devido ao modo utilizado pelo poeta: debocha de forma brincalhona no plano literário para conquistar um público leitor que, antes de tudo, é chamado a atenção para visitar os aspectos visuais, fônicos e semânticos dos poemas.

Motta sabe escrever e lidar com as palavras, usando as palavras de Iumna, a poesia que ele escreve é:

Discursiva, sentenciosa, figurativa, além de edificante e até grandiloquente, a fala poética de *Bundo e outros poemas* impressiona pela armação conceitual do verso, muito bem construído, perfeito no seu coloquialismo elevado. Creio que há muitos anos não aparecia por aqui um poeta que dominasse formalmente o verso como Waldo Motta, que não tivesse medo de usar palavras e idéias e expandi-las em

discurso, contra o "bom gosto" da concisão hegemônica. (SIMON, 2004, p. 232).

Por esse viés, ao ler a obra waldiana, compreende-se que o poeta mescla um linguajar chulo ao uso de termos formais, de uso comum, mas comedidos, beirando, muitos, aos de diversas religiões; e também faz o uso de diversos panteões religiosos durante os seus escritos, intitula alguns de seus poemas com termos em latim, cria versos a partir de versículos da Bíblia Sagrada.

Ao ler *Bundo e outros poemas*, é preciso observar as figuras de linguagem utilizadas pelo autor para solidificar a presença do sagrado e o erótico em sua obra a fim de desmistificá-las com o intuito de perceber os modos de subjetivação de sujeitos/discursos plasmados nos poemas.

Waldo faz paródias que se dão num jogo intertextual, pois o autor utiliza-se de textos bíblicos para conceber suas produções; esse artifício estiliza sua obra, promove uma estética imbricada com aspectos éticos e culturais. Pelas concepções bakhtinianas expostas por Afonso de Sant'Anna em *Paródia, Paráfrase e Cia.*, percebe-se que:

Com a paródia é diferente. Aqui também, como na estilização, o autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias. Assim, a fusão de vozes, que é possível na estilização ou no relato do narrador (em Turgueniev, por exemplo), não é possível na paródia; as vozes na paródia não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, de igual modo, antagonisticamente. É por esse motivo que a fala do outro na paródia deve ser marcada com tanta clareza e agudeza. Pela mesma razão, os projetos do autor devem ser individualizados e mais ricos de conteúdo. É possível parodiar o estilo de um outro em direções diversas, aí introduzindo acentos novos, embora só se possa estilizar-lo, de fato, em uma única direção — a que ele próprio se propusera. (SANT'ANA, 2003, p.14).

Nota-se, assim, que o uso da paródia reitera uma prática cômica, encontrada por Waldo, para problematizar de forma debochada, problemas da sociedade

vigente, sobretudo quanto às questões homoeróticas no contexto dos anos 80. Motta coloca em pauta algumas preocupações sociais que permeiam o contexto naquele momento: o vírus da AIDS, o racismo que é vigente até os dias de hoje, as mazelas políticas que alienam os menos favorecidos na sociedade.

Na página 86, em “Ode à ida ao id”, o autor desenha uma escada com um jogo de palavras como se fosse uma descida ao inferno e brinca com as palavras: “Hás / de / ir / ao / id / Hás / de / ir / ao / Hades.” (MOTTA, 1996, p. 86). Se nos atentarmos à sonoridade produzida com a repetição desses fonemas, percebemos que as palavras que foram empregadas em meio a essa aliteração, faz com que pronunciemos a palavra AIDS, como podemos perceber nessa análise desta construção poética por Antônio Dias de Pádua da Silva (2015):

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] 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). (SILVA, 2015, p.175).

Ressalta-se que nos 80’s o Brasil passou por uma epidemia desse vírus e por essa perspectiva, o corpo aidético, seria um corpo punido.

No poema seguinte, na p. 88, o autor declara abertamente seu incômodo com o considerado ‘câncer gay’ com a produção intitulada Nos dias de AIDS: “hás de ir ao Id, já não é mais cedo.”. E ainda reforça a visão cristã ocidental sobre os sujeitos homossexuais e a AIDS como uma questão punitiva.

Motta ainda é antirracista e escreve Preceituário para racistas com receita de rebuçado e contra-receita de angu, onde diz que “Quem atíça o tição / sabe muito do risco’ (MOTTA, 1996, p. 98) – tição é uma variação linguística preconceituosa no norte capixaba para sujeitos da cor preta.

Waldo critica a sociedade de uma maneira jocosa, como nesse soneto da p. 100, OS SINOS – produção que possui versos com uma sílaba poética apenas:

QUEM
 NÃO
 TEM
 BENS

BEM
 NÃO
 TEM
 NÃO

TEM
 NÃO
 TEM

NÃO
 TEM
 NÃO

Neste poema em questão, o escritor simula o barulho dos sinos da igreja, fazendo uma crítica indireta ao catolicismo e ao seu caráter materialista de não representar aqueles que não possuem valor aquisitivo ou reconhecimento social para a sociedade.

O discurso literário waldiano critica e debocha de um cenário de cidade de interior, religioso, onde a segregação social é presente, principalmente para sujeitos homoafetivos (fazendo menção ao seu lugar de origem, fonte de suas vivências e experiências, daí a preocupação com a questão da escrita de si). Waldo viveu sua infância em Boa Esperança, morou em São Mateus e atualmente vive na capital do estado, Vitória. Ao ler alguns de seus poemas, é possível perceber as reflexões de um eu lírico que se vê como resultado desse entremeio

impregnado de preconceitos, discriminações, ao mesmo tempo em que faz questionamentos sobre aquilo que ele é a sua função ali.

Waldo também expõe liricamente as suas experiências homoafetivas: “Em plena madrugada, o bofe insistindo/ num papo alto demais para seres do inframundo...” (MOTTA, 1996, p. 107).

Ah, Corpo!

Em plena madrugada, o bofe insistindo
num papo alto demais para seres do inframundo.
Enquanto ele adejava pelo espaço
(do quarto de pensão, com os mosquitos),
a mim, que me interesse pelo céu
na terra, o desprezo que ele dizia ter
pelas coisas do corpo – magro e subnutrido
mas belíssimo para a minha fissura vesga
só me enganava, porém não me convencia.
Através de sua quase transparência
(de fomes recolhidas na ascese
um tanto forçada pela pindaíba),
procuro esquadrinhá-lo, entendê-lo.
Sucedem que no auge das viagens,
intempestivamente trovejante,
um barulhinho de fome nas tripas do santo
eleva-se aos píncaros, de onde, estrangido,
o bofe despensa e, ploft!, se espatifa no concreto,
em sua ordinária e infame realidade
de pele e osso e necessidades.

No poema acima, pode-se notar que Waldo expõe o que ainda acontece na realidade dos sujeitos gays, os encontros às escondidas, a ‘pegação’ nos guetos: “Enquanto ele adejava pelo espaço / (do quarto de pensão, com os mosquitos)”. A escrita ainda nos dá a entender que após o coito cada indivíduo tomou seu rumo: “em sua ordinária e infame realidade” – temáticas tão vigentes ainda nas relações homossexuais dos dias atuais.

Além disso, em *Bundo e Outros Poemas*, encontramos também textos escritos em letras garrafais e com alguns recortes da Bíblia Sagrada, como em “A canção do senhor”, p. 49. Esse recurso se dá em todo o texto e Waldo lança críticas aos cultos cristãos de base evangélico-pentecostal e católico ou mesmo à sociedade.

Ressalta-se que a intertextualidade provocadora da paródia é um aspecto muito presente no discurso literário de Waldo Motta, o mesmo constrói seu texto com vários recortes da Bíblia, como também acontece em “Taberna culo dei”, p. 29:

TABERNA CULU DEI

“Vim para lançar fogo à Terra...”
 Lucas 12:49

Onde o germe é imortal e crepita o fogo eterno, no lugarzinho por onde o espírito entra nos ossos é neste lugar terrível a casa de Deus dos deuses e a entrada dos céus.	IS 66:24; MR 9:44 EC 11:5; SL 139:15 GN 28:17
Desposando este rochedo podereis vencer a morte. Mas quem há de se abrigar neste fogo devorador? Quem poderá habitar nesta fogueira perpétua? Só quem se fizer criança brincar no fojo do dragão e o criancião adentrará a mão na forja serpentecostal.	EX 33:21 SL 68:15,16,19,20; 78:34,35 IS 11:8; SL 144:1
Desejo ser hóspede cativo deste tabernáculo supremo, habitar na montanha santa, descansando em justa paz no esconderijo do Altíssimo, desfrutando as gostosuras da árvore da vida eterna, entre suspiros e cânticos de louvor ao nosso Deus. (Motta 1996: 29).	SL 15:1; 27:4,5 SL 91:1 PR 11:30,14,19; MQ 4:4 AP 22:2,14,19; GN 49:11 JO 15:1

Em “Taberna culo dei” existem várias partes retiradas da Bíblia sagrada que se misturam com o homoerotismo waldiano, dando origem aos questionamentos sobre aquilo que é proibido, assim:

Na primeira estrofe, o templo sagrado é temível, mas ele é a morada de germes, os quais metaforicamente se associam à vida e à eternidade, pois tudo começou pelos seres microscópicos. Na segunda estrofe, o sujeito lírico atenta-nos para uma peculiaridade desta

instância sagrada: ela necessita ser desposada, ou seja, somente um olhar puro e curioso, como de uma criança, pode enxergar a grandiosidade das descobertas desta formulação artística. Por fim, na última estrofe, o sujeito lírico deseja habitar esta morada sagrada, onde mora o Deus supremo. (SANTOS, 2015, p. 59)

Observa-se nessa construção poética que Motta faz do cu um lugar sagrado – ‘tabernáculo supremo’ – ponto de encontro com a divindade, uma forma singular de dizer que o divino se encontra dentro de nós mesmos.

Após essas análises percebemos que o livro aqui estudado é pós-moderno, assim como o ecletismo linguístico e a metalinguagem que também estão muito presentes em *Bundo e Outros Poemas*. Motta, em seu discurso literário, promove a autoconsciência e a autorreflexão daquele que o lê. E perante o sarcasmo presente nos seus textos parodiados, nota-se o caráter antirracionalista, antiburguesista e até mesmo certo ceticismo frente aos discursos religiosos de nossa cultura que são reforçados cotidianamente.

Essa visão paródica e de escárnio do poeta é um modo de questionar os lugares dos sujeitos na cultura, os modos de enfrentar os outros, as alteridades. Rir da condição fundamentalista de certas correntes religiosas parece ser um modo bastante ácido, cítrico de trazer à tona, depois, do riso, a realidade do problema posto. Waldo faz o uso de particularidades concretistas, criando uma correlação entre a palavra e imagem para estruturar seus poemas, assim como utiliza diversas figuras de linguagem estilísticas e fônicas que valorizam sua obra com uma aura de maior valor.

Motta ainda dá vivências (homo)afetivas para as personagens da Bíblia, como em “A iniciação de Jacó”: “Jacó entrou, a conhecer o Esposo/ o excelso esposo dos varões eleitos, / e como eleito ao seu gentil/ do calcanhar à cabeça o conheceu/ corpo e alma transidos de amor.” (MOTTA, 1996, p. 55).

O poeta ironiza a visão cristã ocidental parodiando salmos, versículos, orações e sermões: "AI VARÕES SOBERBOS E PERVERSOS/ QUE ME OFENDEIS BUSCANDO NAS MULHERES/ **O QUE EM MULHER NENHUMA ENCONTRAREIS...**" – o verso em destaque desse trecho de A canção do senhor está presente em Eclesiástico 7: 24-29 e no mesmo poema: "AMAI COM TODO AMOR VOSSO CUZINHO". Percebe que, o homoerotismo cristalizado nessa obra é intrínseco a esse apelo religioso que se solidificaria no culto doutrinário em detrimento do eu lírico que torna avessa as relações religiosas, profanando-as em vários sentidos, na busca pela visibilização e problematização de suas ânsias e desejos que terminam apontando para as ânsias e desejos das alteridades a que faz referência.

Nessa mistura religiosa, o autor une sua subjetividade com aquilo que viveu e acredita. Sobre o uso de símbolos religiosos em sua obra, o próprio Motta explana:

(...) a função maior da poesia, ao menos para mim, é a salvação do corpo e da alma. Reinaldo Santos Neves, romancista capixaba, apresentando a minha coletânea *Eis o homem*, publicada em 87, observou que eu como um desses fanáticos religiosos, acredito ferozmente na poesia até como possibilidade de redenção humana. Por que não? Da poesia, da imaginação poética, nasceram as grandes religiões, e as crenças se alimentam na poesia. No banquete messiânico, o pão e o vinho espiritual, que nos vêm dos céus interiores, é o verbo que se manifesta para saciar e alegrar os que têm fome e sede de justiça e de verdade. Símbolos religiosos não deixam de ser metáforas poéticas. (MOTTA, 2000, p.69)

Percebe-se que Waldo explora os conteúdos de gênero e sexualidades no campo da cultura através de uma construção poético-literária de cunho desautomatizante, ou seja, as construções poéticas não se estruturam num simples dizer a coisa, mas num modo de dizer a coisa que exige do seu leitor várias habilidades: cognitiva (para reconhecer as origens dos intertextos), auditivo-sonora (para saber distinguir sons e fonemas nas cadeias fônicas dos versos), visuais (para perceber as relações sintáticas dos versos, seja no plano sintagmático ou paradigmático).

O homoerotismo numa perspectiva literária em *Bundo e outros poemas*

No Espírito Santo, Waldo Motta é conhecido como o “poeta do cu” e o livro aqui analisado é homoerótico, pois a autoafirmação homossexual do artista se dá do início ao fim da obra – inclusive no prefácio do mesmo o autor diz que desde a metade da década de 80 vem se questionando sobre homossexualismo e sexualidade. Waldo em sua obra cria o “erotismo sagrado”, onde ele concretiza suas reflexões, estudos místicos e vivências afetivas de várias formas possíveis. A respeito de sua ideia fixada sobre o orifício anal, Santos nos expõe:

O erotismo e a religião do poeta se encontram no lugar de plena realização erógena, o ânus. A posição do escritor quanto ao fato de este ser em sua poesia uma instância que não é apenas uma região de satisfação e realização sexual, é também o local de entrada para dentro de si (o local de saída é transformado em porta de entrada), direcionando-os para uma visão literária do poeta que, aparentemente não se preocupa com o valor que sua poesia terá frente aos olhares comportados e tradicionais da crítica especializada. O local sagrado do poeta é uma inovação se compararmos com outras literaturas que abordam o exercício poético como transcendência. (SANTOS, 2013, p. 64).

Dessa forma, ao afirmar o cu como um lugar sagrado, profana estruturas da tradição cristã, sobretudo de base protestante/evangélica, rasura a subjetivação masculina brasileira centrada em visões misóginas, homofóbicas e machistas, ao mesmo tempo em que, com o rebaixamento de uma tradição cristã, aponta para as possibilidades de diálogos mais democráticos entre as pessoas de diferentes modos ou estilos de vida.

Essa fixação pela figura anal vai delineando, durante o livro, a presença do homoerotismo masculino e se mistura aos os estudos místicos do autor. A busca pela imagem do “cu”, nos poemas, diz muito do único lugar do corpo, segundo a tradição masculina ocidental, que o homem deve defender, sem jamais tocar, porque a sua “honra” reside nessa região. Sacralizá-lo, então, na visão waldiana,

é uma forma de fazer emergir a discussão homoerótica no contexto brasileiro, a partir dos lugares/sujeitos negados.

Vê-se a presença de uma dualidade profana que se mistura o sagrado ao vulgar na obra supracitada, tendo como tema essa relação contraditória estabelecida entre o sujeito lírico da obra e as alteridades representadas em confronto com os discursos religiosos de base cristã que se insurge contra o modo de vida das pessoas de orientação afetivo-sexual homo. Concomitantemente a isso, podemos observar recursos fônicos e estilísticos que Waldo Motta usa para elaborar a sua obra – juntamente das críticas sociais e alusões.

Para analisar *Bundo e Outros Poemas* é preciso compreender que o tema da homossexualidade o estrutura, por mais que em os escritos ali presentes problematizem seu contexto social ou façam uso de palavras e presença dos panteões grego e africano; o que vem caracterizar essa obra são a sexualidade e suas pesquisas místico-religiosas.

O homoerotismo lírico de Waldo expõe a realidade excludente de minorias sociais no contexto dos anos 80, que podem ser estendidas até os dias hodiernos – quando discursos cristãos de radicais evangélicos se postam como donos de uma verdade sobre as pessoas homoeróticas, querendo aprisioná-las em ‘camisas de força’ de uma fé em que eles não acreditam ou professam, claramente demonstrando uma incapacidade de comunicação entre as diferenças em uma sociedade de base democrática. É uma poesia de protesto, de denúncia, de reflexão, sem cair no solipsismo da poesia panfletária, plataforma política ou sexual (SILVA, 2015 p 181.).

Além disso, vem-se nessa observação compreender as influências dos povos pré-cristãos no livro de Waldo Motta e a sua contribuição nessa relação entre o sagrado e o profano. Assim, “O mito na lírica de Motta permite ao eu poético transcender e encontrar um outro que também tem suas bases existenciais em

elementos sacralizadores e religiosos.”(SANTOS; PEREIRA, 2012, p. 97), por isso, expõe-se que o referido poeta coloca em pauta na sua obra, subjetivamente, muito do que se poderia chamar produto de suas experiências. E segundo Simon, em “Revelação e Desencanto: A Poesia de Waldo Motta”:

O trabalho literário de Bundo e outros poemas nasce pois de uma consciência da exclusão social que pode revirar as categorias poéticas tradicionais e solicitar a reconsideração de atitudes e soluções literárias no quadro recente da poesia brasileira. Se o colapso da modernização também se dá no âmbito da arte, a questão que fica é o que podem fazer com o legado da experiência moderna aqueles setores excluídos que não usufruíram em quase nada as promessas da modernização e só sofreram, às vezes tragicamente, suas consequências, sobretudo numa sociedade tão espoliadora como a brasileira. (SIMON, 2004, p. 211).

Nesse sentido, entende-se que *Bundo e Outros Poemas* é produto do pós-modernismo brasileiro, de cunho social, científico e muitas vezes consegue ser uma obra objetiva. O que particulariza o discurso lírico de Waldo Motta não é o fato de ser uma obra que se volta para o capital; o escritor em questão busca a racionalidade, porém, não se desprende dos valores religiosos vigentes ou das concepções cabalísticas adquiridas. Frente a isso, vê-se a obra de Motta como uma publicação completa, acompanhada de um discurso inteligente e descentralizada de valores supérfluos; Waldo Motta é uma pessoa realista e certa de suas atitudes.

Waldo Motta é intertextual, traz à tona e de maneira irônica, e às vezes engraçada, textos bíblicos que se misturam com a sua obsessão anal; assim:

[...] a prática da intertextualidade não se reduz à autonomia auto-referida do poético, ao processo de saturação textual pelo cruzamento de referências à própria linguagem ou a outros autores, numa apropriação inespecífica de técnicas de citação, interpolação e proliferação de referências literárias. (SIMON, 2004, p. 214).

Ainda sobre a prática intertextual de Waldo Motta em *Bundo e Outros Poemas*, que faz essa obra ser um fruto pós-modernista, pode-se ratificar Martins e Sales:

Os escritores pós-modernistas apropriam de uma leitura atenta sobre os cânones e, posteriormente, iniciam um processo reconstrutor criativo. A mudança é radical e o leitor desavisado se encanta com a inovada leitura que sugere que seja revista a original para serem comparadas com a atual construção intertextual. (MARTINS; SALES, 2010, p. 91).

Motta não se perde e nem faz uso desorganizado em sua intertextualidade e não se reduz a isso em sua obra. O artista capixaba, entretanto, faz o leitor refletir a respeito do mundo contemporâneo e suas mazelas, de forma questionadora, fazendo uso daquilo que é tido para a demanda cristã como maior referência literária, a Bíblia Sagrada. No entanto, em alguns escritos de *Bundo e Outros Poemas*, como Boa Esperança do Espírito Santo, o escritor consegue fugir do campo intertextual, e colocar em pauta suas incertezas culturais e sociais a respeito de sua cidade naquele contexto dos anos 80.

Da época marginal à literatura pós-moderna

É preciso ressaltar que Motta vem de uma época em que os escritores usavam meios alternativos para distribuir os seus livros, logo, a sua poesia é marginal, dotada de escárnio e maldizer. Sabe-se que Waldo Motta teve suas primeiras publicações vindas num formato marginal desde a década de 70 – edições mimeografadas e vendidas “de porta em porta”. Segundo Azevedo Filho,

Essa “moda” mimeógrafo chegou ao Espírito Santo em 1979. Revelando, de início, um exaltado ímpeto juvenil, tendo o sofrimento e atrevimento se juntado ao agudo senso de pesquisa, Waldo penetrou mais fundo nos temas noite, perigo, escuro, becos e as personagens que ali habitam, esquisitos, excluídos, malditos, marcados e mostrou a todos em seus versos o lado selvagem da rua, a violência e o amor/desespero. (AZEVEDO FILHO, 2014, p. 214).

Difícil foi essa época em que o artista capixaba tinha que dar explicações aos seus clientes sobre os seus livros. Porém, com a publicação de *Bundo e Outros Poemas*, o autor se tornou um dos mais importantes escritores de nossa época. Mesmo o autor transparecendo sua obsessão pelo orifício anal em vários de seus

poemas: "Anunciação"; "Encantamento"; "No cu do mistério"; "Pelo rabo"; "No cu"; "Claro, claro"; "Copa de 86", dentre outros. Motta saiu da 'moda' do mimeografo e adentrara ao pós-modernismo literário.

Consegue-se compreender que essa obra e o discurso poético de Motta são resultados da sociedade preconceituosa dos anos 70 que acompanhou o advento da AIDS e que se preocupa com esse aspecto social como uma praga materializada na pessoa do homossexual, no entanto, essa mesma sociedade é aquela que se rende ao consumo e ao capitalismo até os dias de hoje. Por mais cômico que essa obra de Motta muitas vezes vem a ser, o escritor em questão luta pela sua sobrevivência desse mundo contemporâneo, buscando sempre a sua racionalidade. Nessa perspectiva, ratifica-se Martins e Sales:

A partir do momento que a crítica está sendo ressaltada, abre espaço para que o homem seja convencido pelas indagações esquematizadas contribuídos pela autorreflexão. É por isso que há divergências, tanto nos aspectos cultural, como social, entre o moderno e o modernismo, já que são discutidos pelas suas posições em diferentes perspectivas teóricas e que ressaltam a busca de novos paradigmas.

Diante disso, abra-se espaço para o pós-modernismo, que é um fenômeno altamente complexo porque é fundamentado na tentativa de uma significação, visto que, em uma tentativa simples de conceituação baseada no senso comum, são destacadas as marcas exageradas que são instauradas e estabelecidas pelo momento em ação ou na forma crítica do moderno. (MARTINS; SALES, 2010, p.85)

Sobre essa bifurcação antagônica entre Sagrado X Profano presente no homoerotismo contemporâneo de Waldo Motta, *Bundo e Outros Poemas*,

Por apresentar uma poética subversiva e inovadora, Waldo Motta permite traçar os paradigmas contemporâneos por meio de sua linguagem inflamada que, ao mesmo tempo, está em busca de reconhecimento social e artístico. A trajetória artística do poeta, iniciada no final dos anos de 1970, confirma um amadurecimento de sua técnica lírica, a qual, alicerçada em símbolos religiosos, deixa ecoar uma voz militante em busca de salvação. (SANTOS, 2013, p.18).

No ano de 2008, Rodrigo Leite Caldeira, em "Waldo Mota: Poesia, Crítica e Problema"; vem a dividir a obra de Motta em três fases: a primeira dos anos 70

até o ano de 1984, compreendendo a literatura marginal e mimeografada; a segunda fase waldiana acontece no próprio ano de 1984 com a publicação de *O Salário da Loucura*, onde o artista capixaba começa a se destacar e essa obra vem ser objeto de estudo no meio acadêmico pelas questões geográficas abordadas nela. A terceira fase, a mais importante para o foco de nossa pesquisa, teve advento em 1996 quando *Bundo e Outros Poemas* foi publicado, pois as concepções líricas estão mais aguçadas e referido autor consegue alcançar mais leitores.

Considerações finais

Sabendo da relevância dessa obra de Motta para a literatura brasileira contemporânea, esse estudo assenta-se na análise do eu lírico homoerótico e a na formulação interna dos poemas: uma forma vulgar e erudita, compreendendo a sexualidade como estrutura de toda essa engrenagem poética.

Observa-se uma voz lírica muitas vezes sendo irônica ao fazer recortes bíblicos ou do mesmo modo que remete à presença de entidades gregas ou africanas e que ainda faz uso de figuras de linguagem sonoras e estéticas, como anáfora e aliteração, no intuito de chamar a atenção do leitor para os problemas que afligem a sociedade brasileira dos anos 70 e 80.

Devido à importância de *Bundo e Outros Poemas* para a literatura brasileira pós-moderna nessa dicotomia exposta nesse estudo, percebe-se que a obra de Motta tem muito ainda a ser examinada – existem poucas pesquisas voltadas para a mesma – bem como as características que compõem esse discurso literário, para que o leitor tenha conhecimento desse livro e sua relevância para nossa literatura vernácula.

Entende-se a obra de Motta como reflexo duma exclusão social que provém desse tempo moderno. No entanto, a segregação social não é a pauta mais importante de *Bundo e Outros Poemas*, mas a homossexualidade ratificada pelo autor do início ao fim do livro, por ser, desde há muito, uma prática cultural bastante rechaçada e que encontra nos dias de hoje bastantes vozes contrárias às pessoas e práticas homossexuais, construindo-se, assim, das vozes doutrinárias e fundamentalistas, verdadeiros gritos de guerra contra as pessoas homossexuais.

O homoerotismo masculino que compreende o referido livro também se faz na concretização de características pós-modernas do mesmo. Motta usa metáforas, por exemplo, para articular o desejo homoerótico em seus poemas. O autor, inclusive, usa personagens bíblicas e as oferece inclinações homoeróticas; no seu livro tais personagens se rendem a esse desejo para superar as aflições e angústias vividas pelo próprio autor, numa clara demonstração da postura paródica de um discurso radicalmente sério sendo ultrajado para surtir o efeito da razão, ou seja, a paródia desta obra não é gratuita, apenas para provocar o riso, mas um modo de reparar a dor das alteridades identificadas pela mesma dor do sujeito lírico da obra.

Ressalta-se que o fato de Waldo Motta fazer o uso de configurações homoeróticas de cunho masculino, não faz o seu livro uma obra pouco inteligente ou comercial, pornográfica voltada para o público LGBT+.

Waldo Motta é um autor genioso e sabe fazer uso de diversos artifícios para dar ritmo aos seus escritos que perpassam pelo místico, o profano, o religioso e os conflitos sociais provindos de seu meio.

Waldo Motta em *Bundo e Outros Poemas* foi um poeta transgressor e conseguiu ir além do seu contexto de poesia marginal. Consegue-se ver o quão engenhoso Motta foi ao escrever os poemas que estão presentes na publicação literária aqui analisada.

A premissa maior em que se assenta *Bundo e Outros Poemas* na literatura pós-moderna é a necessidade que o seu autor teve em fazer uma ponte entre a ideologia religiosa e profanações homoeróticas dentre os escritos que compõe essa obra. Todavia, essa religiosidade não se prende apenas ao Cristianismo vigente, mas faz uso também de divindades e características que compõem os conjuntos de deuses africanos, gregos e egípcios.

Atenta-se a um escritor devoto do prazer de criar poesia, e que faz desse processo a sua religião – a sua maneira de transcender ao divino. O discurso lírico centrado na diversidade do pensamento religioso, da afirmação de uma cultura do desejo gay, da reflexão sobre os fundamentalismos arcaicos que insistem atualmente em negar as pessoas nas suas práticas e modos de subjetivação é uma prova inconteste da necessidade de ler e estudar a obra em tela para que seja possível contribuir culturalmente para os aspectos levantados e problematizados pela obra waldiana.

Vale salientar que Motta possui textos metalinguísticos presentes nessa obra que está sendo estudada, onde ora é colocada em pauta sua paixão pela escrita, ora um eu lírico que se autoquestiona sobre o seu meio e suas influências sobre o seu meio.

A presente aplicação também visa expor as métricas clássicas utilizadas pelo autor capixaba que mesclam com as variações linguísticas presentes no interior do estado do Espírito Santo.

O escritor também ousa ao fazer uso de particularidades que são pertinentes ao concretismo literário: estruturas textuais que simulam escadas que descem ao inferno grego; alusões fônico-sonoras que simulam barulhos de objetos; anáforas que dão ritmos aos poemas como se fossem ecos. Para compor sua obra, ele

também faz uso de expressões de baixo calão, como 'cu' e 'merda', numa clara alusão ao 'baixo corporal' bakhtiniano.

Mediante a subjetividade homoerótica que está na obra citada do autor em tela, percebemos os aspectos literários da contemporaneidade presentes nela e o quão importante que seja estudada.

Referências:

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. A poética maldita de Waldo Motta: melancolia e desencanto na marginalidade periférica. *Revista Estação Literária*, v. 12, p. 272-283. Londrina, PR. 2014.

LEITE, Rodrigo Caldeira. Waldo Motta: poesia, crítica e problema. *Revista Contexto*. Vitória, ES. UFES, 2009.

MARTINS, Débora Maria Silva; SALES, P. A. S. . O pós-modernismo: (des)continuidades estéticas. UEG-UNU. São Luís de Montes Belos. 2010.

MOTTA, Valdo. *Bundo e Outros Poemas*. Campinas, SP. Editora UNICAMP, 1996.

MOTTA, Waldo. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, Célia. *Mais Poesia Hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 59-76.

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida; SANTOS, R. A. . Os mitos africanos e a lírica de protesto na poesia contemporânea de Waldo Motta. *Texto Poético*, v. 12, p. 94-106, 2012.

SANT'ANA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e Cia*. 5ª Ed. Editora Ática. São Paulo, SP. 2003.

SANTOS, Ricardo Alves dos. *A escrita religiosa e homoerótica do poeta contemporâneo Waldo Motta*. Uberlândia, MG. 2013.

SANTOS, Ricardo Alves dos. A poética profana de Waldo Motta. *Revista Estação Literária*. Londrina, Volume 13, p. 40-61, jan. 2015.

SILVA, A. P. D. O corpo do poema e os poemas sobre corpos: derrisão e ambivalência linguística na poesia de Valdo Motta. *Gláuks revista de Letras*, v. 15, p. 169-183, 2015.

SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto: a poesia de Valdo Motta. *Revista Novos Estudos*, nº 70, 2004.

SIMON, Iumna Maria. Sobre a poesia de Valdo Motta. *Revista USP*, São Paulo (36): 172 - 177 , Dezembro/ Fevereiro 1997-98.



Capa do e-book *Seminário corpus possíveis no Brasil profundo* e página inicial do trabalho "A paródia e o homoerotismo religioso em 'Bundo e outros poemas', de Waldo Motta", de Rodrigo dos Santos Dantas da Silva.

DO EROTISMO AO MÍSTICO,
DO PROFANO AO RELIGIOSO:
UM OLHAR SOBRE AS TRANSGRESSÕES
NA POÉTICA MALDITA
DE WALDO MOTTA¹

FROM EROTICISM TO MYSTICISM,
FROM THE PROFANE TO THE
RELIGIOUS:
A LOOK AT TRANSGRESSIONS
IN THE POETICS MALDITA
BY WALDO MOTTA

Roney Jesus Ribeiro*

Introdução

Serão realizadas neste estudo, considerações de tamanha importância no tocante a poesia homoerótica produzida pelo poeta Waldo Motta. Poeta capixaba que usa um discurso exagerado, desbocado, debochado, no entanto evidenciado de características que carregam em sua essência uma significativa

¹ RIBEIRO, Roney Jesus. Do erotismo ao místico, do profano ao religioso: um olhar sobre as transgressões na poética maldita de Waldo Motta. In: TRAGINO, Arnon et al. (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 7: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Campinas: Pontes, 2018. p. 465-482. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2020/04/Bravos-VII.-Neples.-2016-2018.-Completo.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2024.

* Mestre em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

simbologia. Poética que surge da força e da necessidade de se reclamar o lugar do sujeito gay no contexto social. Para trabalhar a temática proposta neste estudo: "Do erotismo ao místico, do profano ao religioso: Um olhar sobre as transgressões na poética maldita de Waldo Motta", realizara-se estudos e análises em torno das transgressões na poética maldita Waldo Motta.

No entanto, para isso, explorará o projeto literário "erotismo" e ao mesmo tempo "sagrado" deste poeta capixaba, para tratar das relações entre o místico e religioso e o erotismo e profano. O místico-religioso e erótico-profano são características que estão muito presentes na poesia de Waldo Motta. Vale dizer que, é a partir destas características que Waldo vai explorar um discurso cheio de coloquialismo e "pajubás" para falar sobre do homossexual e seu dó de servir o outro. Poética debochada e irônica mas que, carrega uma simbologia necessária para conclamar o quão importante se faz compreender esse sujeito híbrido que, surge da junção do homem e da mulher.

Na poética waldiana a condição do homossexual fica evidente a partir da linguagem e discurso utilizado, que não deixa em momento algum, escapar sua doutrina e crença, que vai buscar nas religiões e nos símbolos uma resposta a muitas coisas. No mais, na lírica deste poeta, o elemento sagrado é a escrita poética, e esta, sem dúvidas alguma, se transforma em um altar místico, sacro e ao mesmo tempo profano homo afetivo, onde as questões sociais inerentes ao homossexual por meio do poético são resinificadas consideravelmente.

Waldo Motta: o poeta e seu projeto literário

Poeta negro, homossexual, nascido no interior do estado do Espírito Santo, mais precisamente, no município de São Mateus em 27/10/1959. Seu nome de batismo é Edivaldo Motta, e por algum tempo assinou artisticamente como Valdo Motta, e mais adiante numa nova fase artística, mais precisamente, com após a

publicação do livro *Recanto (poemas das 7 letras)*, no ano de 2002, o poeta, trocou o V pelo W em seu nome artístico, passando assinar suas obras como Waldo Motta. Após a publicação de um de seus melhores livros “Bundos e outros poemas (1996)”, pode-se dizer que tal poeta tenha se tornado um dos mais interessantes escritores contemporâneos.

Waldo Motta em seu projeto literário “erótico sagrado” demonstra consideravelmente sua expressiva maturidade literária e artística, dado ao fato de propiciar elementos sacros para uma poética que surge da forte necessidade em “de se posicionar em relação à sua condição de sujeito marginalizado socialmente” (SANTOS, 2015, p. 40). O projeto literário apresentado pelo poeta que aqui apresentamos, revela em sua poética tamanha audácia e inventividade artística. Conforme Santos (2015, p. 40) em tal projeto literário Waldo enfatiza a “necessidade de destacar as contradições do seu tempo perpassa um labor que, inicialmente, é engendrado numa perspectiva” que situa artisticamente a poesia como o “lugar em que o discurso crítico obsessivamente manifesta um questionamento sobre a situação contemporânea” (SISCAR, apud SANTOS, 2015, p. 40).

Em sua poética, Waldo deslinda por um discurso muito próprio e sempre pessoal para atingir visibilidade em que sua condição social é sempre pano de fundo. Ou seja, condição do excluídos e marginalizados que é defendida em sua poética permeia sua vida. Isso porque a questão homossexual é a matéria-prima de feitura de sua poesia. Inúmera questão de demanda social permeia seu discurso poético. O erotismo sacro é reformulado tendo por base a junção de elementos que de alguma forma retomam a vida do sujeito histórico, representado por Waldo Motta, sujeito este envolto, conforme descreve Santos (2015, p. 41) “de uma questão existencial e social associada ao vexame, ao despudor, à subversão, ao pecado, enfim, ao ser que não tem lugar na sociedade contemporânea”. Desta forma, o poeta negro e homossexual funda a partir de seu discurso uma postura puramente lírica que reclama o espaço por onde sua poesia se solidifica.

Waldo tem uma produção poética profícua e cheias de história. Iniciou-se sua carreira com livros artesanais e os vendia de boca-a-boca. Nestes primeiros livros mimeografados sua poesia é construída com base em ideologias e um discurso bem politizados. Nestes primeiros versos quando o poeta se debruça sobre as questões inerentes as minorias sociais, ele encarna um caráter altamente periférico e marginal. A ideia de poética marginal se deve também dado ao fato de este poeta inicia sua carreira por volta dos anos 70 e/ou 80, momento de grandes transformações sociais. Tais características apresentadas na poesia de Waldo Motta, associando aos estudos de Francisco Aurelio Ribeiro, em *A Modernidade das Letras Capixabas*, podem ser compreendidas como pós-moderna. De acordo com o exposto por este crítico:

Grande parte da poesia feita nos anos oitenta, filha direta da poesia marginal da década de setenta, no Brasil, traz em si, características do que se convencionou chamar, atualmente de 'Pós-modernidade'. Alguns dos seus traços mais recorrentes são: narcisismo, perversão no comportamento do indivíduo em sociedade, declínio das concepções convencionais de poder, pluralidade de vozes através das manifestações das minorias (raciais, sexuais e ecológicas) na vida cotidiana; visão apocalíptica da realidade; mistura ou indistinção de estilo e gêneros; pastiche; fragmentação; citação; autor-referencialidade, volta da literatura sobre si mesma; meta-ironia (ausência de juízo crítico, presente na ironia); sedução tecnológica e informacional (RIBEIRO, 1993, p. 169).

Para além disso, a forma como Waldo produz seus livros, o próprio estilo de sua escrita e também sua condição social de "gay, negro e pobre" o situa primeiramente no grupo de escritores marginais. Confirme Simon (2004, p. 210) confirmando o já dito em linhas anteriores, Waldo Motta "começou a publicar no final dos anos de 1970, no auge da militância da assim chamada poesia marginal". Waldo já inicia sua produção literária construindo uma poesia que extravasa e desconstrói os ideias e modelos pronto, por isso sua poética pode ser entendida como pós-moderno.

Conforme aponta Francisco Aurelio Ribeiro em *Estudos críticos de literatura capixaba*, "o pós-moderno é a literatura do fragmento, da fratura, do desfazimento", e a poesia waldiana propõe uma fratura ao convencional a partir

de um discurso político-social. O discurso sustentado por Waldo em sua poesia é uma tentativa de romper com as “figurativizações da violência da contemporaneidade” (RIBEIRO, 1990, p. 85-86).

A invisibilidade do ser: oscilações, destruição e boa-nova

Waldo Motta a partir de suas habilidades poéticas percorre um contexto que se faz presentes na história da humanidade. Esta visão de mundo se funda numa poesia que acaba por se tornar uma reflexão sobre os caminhos que a humanidade percorre no construto de sua evolução para fazer parte de uma historicidade concreta. Sendo assim “as oposições entre os sexos e os gêneros sempre foram destacados e evidenciados para manter uma ideologia difusora de preceitos machistas e unilaterais daqueles que faziam e fazem as leis que fundam a democracia: o homem” (SANTOS, 201, p.40).

Parece-nos que, a “Boa-nova” é uma busca tecida permanentemente nas poéticas de Waldo. Conforme Santos (201, p. 201) a poesia waldiana alicerça um discurso que “[...] que se liberta dos contrastes e oposições, Waldo Motta tece uma poesia que traz uma “boa-nova”.

A mulher é um homem ao avesso
o homem é uma mulher ao avesso
Amorosamente se destroem
e geram frutos perecíveis

O homem destrói
a mulher a mulher destrói o homem
e corrompem o paraíso

Abalam-se Terra e céus
e se estende ao universo
a desgraça das desgraças

Destroem a figueira sagrada
e depredam a vinha santa
em sua feroz concupiscência
devastam o pomar celestial (MOTTA, 1996, p.57).

Ao que se pode analisar neste poema, desajustes e as desgraças assim como também as possíveis devastações parecem intermináveis. Chega-se a essa ideia, em função de o poema de Waldo Motta citado acima não apresentar pontuação. Essa ausência simbólica registra um todo na poética waldiana que é marcada por mistério. O mistério se concentra na ideia do ser andrógono que se configura na representação mítica das relações de poder entre “macho x fêmea”, “homem x mulher” que por meio da via sexual, se engendram, se fundem, formando uma única célula. Sobre a ideia da ausência simbólica de pontuação na poética de Waldo Motta, Santos (2015), acrescenta que falta de pontuação:

[...] no poema recria a ideia de infinito e de continuidade das desgraças e da devastação causadas pelas adversidades entre homens e mulheres. As repetições de palavras e os trocadilhos enveredados também nos direcionam para uma impossibilidade de harmonização dos gêneros. O amor entre os sexos só se concretiza por vias sexuais e materiais, numa dança frenética pela satisfação dos corpos. O “paraíso”, “o pomar celestial”, “a figueira santa” são profanados (SANTOS, 2015, p. 50).

Para além disso identifica-se a dessacralização que por sua vez é anunciada pelo eu lírico na concretização da “desgraça”. Assim sendo, o corpo que antes era um espaço sagrado, morada do divino, agora passa a ser apenas o espaço do desejo em que os desejos carnis e sexuais possibilitam a “realização daquilo que a matéria e a carne exigem como latência infinita de consumação e de prazer” (SANTOS, 2015, p. 50).

Um espaço que antes habitava o sacrossanto que agora profana do ato erótico. Na ambivalência que, Waldo Motta instaura em sua poesia ao usar o ânus como simbologia do elemento sexual em que androgenia se se funda, as oposições e hierarquizações paradigmáticas se fazem presentes. Sendo assim, é comum percebe-se que na poesia waldiana, “os trocadilhos e jogos de palavras próprios da ambiguidade entre a realidade e sua representação, desnuda-se o poeta em seus sentimentos [...]” (RIBEIRO, 1996, p. 68).

Da maldição à edificação do poético: o místico religioso, erótico-profano

Em sua poesia multifacetada Waldo Motta trabalha aspectos que atravessa o sujeito em construção (o homem) que está em permanentes mudanças até o momento de seu rito de passagem. Tais aspectos se concentram confrontam o religioso e o profano. O poema que segue, foi publicado no livro *Bundo e outros poemas* (1996), no capítulo “Waw”, que conforme a transliteração² do próprio Waldo significa “travessia, passagem, ponte; é o nome da 6ª letra do alfabeto hebraico e designa anzol, o gancho ou colchete, além da conjunção aditiva e” (Motta, 2000, p. 59). Mais recentemente tal poema foi publicado no livro *Transpaixão* (2008).

RELIGIÃO

A poesia é a minha
sacrossanta escritura,
cruzada evangélica
que deflagro deste púlpito.

Só ela me salvará
da guela do abismo.
Já não digo como ponte
que me religue
a algum distante céu,
mas como pinguela mesmo,
elo entre alheios eus
(MOTTA, 1996, p. 79).

² Conforme podemos se observar no *Dicionário de Linguística* (2001) transliteração é “quando num sistema de escrita se quer representar uma sequência de palavras de outra língua, utilizando geralmente outro sistema de escrita, é possível tanto representar os sons efetivamente pronunciados, como procurar para cada letra ou sequência de letras, uma letra ou sequência de letras correspondente, sem haver preocupação com os sons efetivamente pronunciados” (DUBOIS, 2001, p. 601). É inevitável não perceber que em sua poética Waldo Motta se utilize muito da transliteração. Esse é um recurso presente em sua poesia. Acredita-se que o poeta se utilize desta técnica para compor e ordenar palavras oriundas do hebraico, assim sendo, Waldo segue explorando novos sentidos e interpretações para tais palavras. O procedimento da transliteração, como dito, pode ser evidenciado no trecho que segue: “a expressão hebraica Be’RESHYTh, que inicia e nomeia o primeiro livro da Bíblia, Gênesis, e normalmente se traduz como “no princípio”, sendo um advérbio de tempo, e também de lugar, levou-me, entre outras, às seguintes perguntas: Que lugar é este? Como é, e onde fica tal lugar? Permutando as seis letras desta expressão (BeYTh, ReYSh, ÁLePh, ShYN, YOD, ThaV), por um método cabalístico chamado TheMURáH, que não deixa de ser um divertido jogo anagramático, obtive numerosas respostas para as minhas indagações” (MOTTA, 2000, p. 70).

O poema intitulado "Religião" no livro *Bundo e outros poemas* (1996), é o primeiro dos 34 poemas que compõem o livro, o mesmo aparece na mais recente coletânea do poeta, cujo título do livro é *Transpaixão* (2008). Religião escrito em duas estrofes bem construídas, contendo assim uma quadra e uma sétima³. A partir da estratégia poética, analisa-se que, o poema de "revela-nos a instância sagrada e profana de sua poesia, conferindo a ela o papel de religamento, situação enfatizada tanto pela palavra 'waw' quanto pela acepção latina da palavra religião 'religare'" (SANTOS, 2015, p. 43). Esse eu lírico se coloca como um orador num lugar mais alto possível, ou melhor, numa posição de destaque (altar) para a partir de um discurso sôfrego advindo da incerteza das coisas, e passa a clamar/anunciar por sua salvação. Essa salvação se confirma nas palavras de Santos (2015):

A salvação do eu poético está na/pela poesia; a partir da "sacrossanta escritura", sua "cruzada evangélica" se deflagrará. Do "púlpito" de seus versos, o poeta se coloca em posição de destaque para que todos/leitores possam ouvir sua voz ardente e reveladora acerca dos conflitos e desajustes que o sujeito enfrenta (SANTOS, 2015, p.43).

Associando as ideias refletidas acima, que falam da religiosidade e a salvação do eu-lírico, Bataille (1987, p. 7) no prefácio do livro *O erotismo* acrescenta que, "o espírito humano está exposto às mais surpreendentes injunções. Constantemente ele teme a si mesmo. Seus movimentos eróticos o apavoram". Por isso, no tocante a ideia de sacro, místico, religioso, profano e erótico, características muito recorrentes na poética de Waldo Motta, Bataille (1987) discorre em uma explicação significativa, que segue o raciocínio de que o:

³ Conforme se observa em sua estrutura, o poema, foi escrito com 11 versos. Isso na numerologia cabalística representa "[...] um número da violência, poder, bravura, energia, sucesso em aventuras destemidas, liberdade e o conhecimento de como 'dominar as estrelas'" (ROSA, 2011, p. 33). Na perspectiva poética de Waldo Motta, as relações místicas atribuídas a tal poéticas e empregadas nas leituras dos poemas contribuem para acentuar a dicção profética, de demonstrando significativamente "reveladora e redentora delineada pelo sujeito lírico que se (re)constrói ao se lançar no mistério que ronda o ato de criação" (SANTOS, 2015, p. 43).

[...] sagrado puro, ou fasto, dominou desde a antiguidade pagã. Mas, mesmo que se reduzisse ao prelúdio de uma superação, o sagrado impuro, ou nefasto, era o seu fundamento. Se por um lado o cristianismo não conseguiria rejeitar a impureza, por ser uma parte da construção equilibrada da psique humana, precisava separá-la do sagrado. E assim a impureza e, portanto o erótico, foi relegada pelo cristianismo, ao mundo profano [...] (BATAILLE, 1987, p.223).

Entre o sagrado puro e o sagrado impuro (erotismo), a poética em Waldo defende o lugar sujeito gay na sociedade. Sujeito esse que mesmo à margem da sociedade, luta por dignidade e respeito, se pautando na essência da “psique humana” a seu jeito torto de ser. Conforme Santos (2015, p. 43) o poeta Waldo Motta se torna um sujeito contemporâneo “ao mostrar seu olhar atento para os problemas culturais e sociais persistentes na história do homem”. Neste contexto o sujeito lírico waldiano faz de sua poética o “altar sagrado”, lugar este em que a “poesia será o palco para a revelação de questões existenciais esquecidas ou adormecidas na sociedade atual”. Assim sendo, o poeta faz surgir de uma voz fina, um calor ardente e firme que se atenta ao conflitos e problemas que atravessam as relações sociais e que de certa forma, persiste em se manter na história da humanidade, fazendo parte então da evolução do sujeito homem enquanto parte do meio social.

EXU YANG

Quando o último ser vivo
for somente nome (enfim!)
nas páginas do Hiperlivro,
Deus!, o que será de mim?

Oxalá não me venha o Cujo
me punir a mim. Sou réu?
Dividido em zil, eu fujo
inteiro para outro Céu.

Só cumpro os infinitos
números de nossa lenda.
Até que me enjoje o rito
e ao silêncio Eu me renda (MOTTA, 2008, p. 52).

Diferente do primeiro poema, o apresentado acima, cujo título é “Exu Yang”, foi construído em três estrofes de quatro versos cada. Neste poema que pode ser

encontrado em sua coletânea poética, cujo nome é *Transpaixão*, Waldo acrescenta uma dose de sua afluída religiosidade espiritualista. Ao que se pode depreender se trata de um poema em que há um apelo, ou até mesmo um questionamento de pões em xeque a tão procurada “salvação” espiritual. Ou seja, aquele rito de passagem da vida para outro plano, fora do mundo material. Há também nos versos um forte sentimento ou medo de alguma culpa que lhe acarrete ao mesmo tempo que se pode verificar o medo da punição. Ainda que se possa analisar inúmeras situações nos versos deste poema, o traço principal que jamais fugirá as lentes do crítico é o forte teor religiosos, em que o profano não deixa de se fazer presente também.

Nos dois poemas anteriores, a ideia religiosa, assim como conclama Santos (2015, p. 46) “relaciona-se diretamente à ideia de superação dos medos e das angústias humanas”. Isso se dá, dado ao fato de que a “religiosidade poética, assim, liberta o que é ocultado ou silenciado na realidade objetiva e prática, permitindo ao sujeito reaver uma aliança desfeita” entre as ideias que envolve a cultura e arte moderna e pós-moderna, para uma constituição de sabedoria e formas de pensar o/ do homem no contexto social. Dessa forma, a poesia, no pensar de Bataille (1987, p. 23), “conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, à continuidade”.

Nos dois poemas apresentados que classificamos como místico religiosos, Waldo por meio da religiosidade e ao mesmo tempo um ar muito místico, expressa suas dores, medos, receios e a invisibilidade do sujeito gay numa sociedade “heteronormativa”. Reclama seu lugar na sociedade não deixando que seu eu caia em ruína diante das mazelas que perduram na sociedade em atividade. Sendo assim, não resta outra coisa a não entender que “os sofrimentos do homem orientam sua relação com o sagrado e colaboram para amenizar o desconforto” criado pelo mundo ao rotular sujeitos que constituem o contexto social (SANTOS, 2015, p. 46).

Sobre a produção de Waldo Motta, que coloca em exercício o que de melhor este poeta sabe fazer, que é rogar os ecos do “erótico profano”, tem-se uma série de poemas que poderia ser usado para tecer algumas discussões. No entanto, primou-se por dois que as sim, analisar deter o cerne daquilo que pretende-se expressar, que é a fronteira entre os sujeitos “homem e mulher” para a criação de um terceiro sexo e ou sujeito, o gay. No poema que segue, fica bem evidente a criação de um ser andrógono, que perpassa e atravessa o homem e a mulher, para se constituir como sujeito social. Eis que esse ser andrógono, o sujeito gay (soma do instinto masculino e o feminino), é a soma de uma força que produzirá esse “sujeito lírico” na poética waldiana “como maneira de minimizar as desgraças ocasionadas pelo choque e pelas “guerras” partilhadas pelos sexos oponentes” (SANTOS, 2015, p. 49).

A mulher é um homem ao avesso
o homem é uma mulher ao avesso
Amorosamente se destroem
e geram frutos perecíveis

[...] (MOTTA, 1996, p. 57).

Conforme utilizou na segunda discussão proposta neste artigo, retoma-se o poema acima pelo fato de o referido trazer em cena questões que interessa ao questionamento proposto aqui. Este poema é todo marcado pela ausência de pontuação, o que deixa evidente que o sujeito lírico quer chamar atenção para a ideia de infindo, de continuidade. Tais tensões, somam as desavenças ou diferenças contextuais causadas pelos sexos (forças) opostos. A falta de harmonização causada pelos sexos opostos está cravada no discurso que ao mesmo tempo que parecem desconexos, se incluem numa sequência infinda de ideias.

A mística, num corpus profano, que por vezes se aproxima do erótico, atravessa toda essa produção poética. Eis que é nesse dilema contextual que surge o sujeito capaz de edificar o espaço poético, acabando ou desgraçando de vez com a paz

entre os sexos opostos. Sujeito esse que detém da intenção intuitiva de fazer o bem, de romper com as estruturas formais, apregoados pela heteronormatividade, mas carrega em si, o gene da desgraça, conforme o olhar machista.

ANIMA X ANIMUS

A mulher é o reflexo invertido
da mulher interior do homem
O homem é o reflexo invertido
do homem interior da mulher
A mulher é a miragem do caminho
do homem em busca de si mesmo
O homem é a miragem do caminho
da mulher em busca de si mesma
A mulher que se busca
está dentro de cada homem
O homem que se busca
está dentro de cada mulher (MOTTA, 1996, p. 56).

Como é possível perceber a androgenia é uma marca forte na lírica waldiana. Ela está presente tanto neste poema, quanto no anterior apresentado. Nestas poesias o sujeito híbrido, que deslinda entre os gêneros masculino e feminino é a questões de maior importância. Acredita-se que essa ocorrência não seja fruto de um mero acaso na poesia de Waldo. Assim como acrescenta Santos (2015, p. 52), “esta ocorrência está associada à fundação religiosa delineada nos versos de Bundo e outros poemas”.

É válido circunscrever aqui também que, essa fundação religiosa, aludida por Santos (2015), se faz presente em toda poética waldiana. Desde os seus primeiros livros de poesias que eram confeccionados artesanalmente, até os mais recentes publicados em editoras. O elo de união da produção poética de Waldo se fundamenta nas questões “mística-religiosa” e “erótica-profana” e para detectar isso em sua poesia não precisa um exercício árduo. Nesta poética percebe-se também a busca da fusão entre homem e mulher, possibilitando o surgimento de um novo ser, um terceiro sujeito, no corpus de uma figura híbrida

ou andrógena, ou seja, o surgimento do sujeito gay, aquele que tem o dom de servir o seu semelhante.

Há certo jogo de ideias sinônimas e trocadilho no interior dos versos, eis o que possibilita tamanha beleza na construção do poema. Assim como Santos (2015, p. 52), detém-se da mesma ideia de que na poética waldiana, “o que era sinônimo de oposição ou diferenciação, na poesia de Waldo Motta tem sentido de convivência, de pertencimento: o homem ou a mulher se constituem também pelo seu oposto, juntando homem e mulher, ou seja, dois em um”. Tem-se essa percepção poética, a partir da ideia estética de que a:

[...] cada dois versos, há uma reincidência do valor duplo que permeia a constituição do ser humano. O mesmo procedimento de criação empregado no poema “A mulher é um homem ao avesso” é novamente executado em “Anima X Animus”, uma vez que verificamos os quiasmas a cada dois versos, o que ressalta novamente as inversões tão caras ao viés desconstrutivo da figura andrógina consagrada por Waldo Motta (SANTOS, 2015, p. 52-53).

De passagem da ideia de união dos instintos masculinos ao feminino para a constituição de um sujeito andrógino, chega-se ao ponto em Waldo Motta a partir de um discurso que por vezes pode parecer chulo, mas está convertido numa aclamação místico-religioso e põe em xeque forte sensação do erótico-profano

EXORTAÇÃO

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

O poema acima explora um forte discurso religioso que ao mesmo tempo circula pelo erótico-profano a partir da utilização de expressões coloquiais. O órgão sexual, apresentado como “fiofó”, que na poética de Waldo Motta segue um linguagem desbocado e bem humorado, muitas vezes recebe outras conotações,

como também “cu” que, por sua vez, se remete ao orifício ânus. Tais questões, nas palavras de Deleuze e Guattari (2011b, p. 103) representam em sua essência “muito mais que uma linguagem” poética. Representam, certamente, a força de um turbilhão de desejos em um corpo prestes a entrar em ebulição.

Enquanto o poema “exortação” faz um apanhado aos órgãos do corpo como uma taça e/ou cálice (representatividade de espaço divino onde o sangue que é vida é depositado) cheia de vinho santo, que quando tomado dá-se a ideia de pecado consumado. O poema “rotina”, já vai tratar do ato e preocupação do sujeito gay, em servir o outro com bondade e humildade, onde o corpo (orifício) desse sujeito, ao ser penetrado, representa a oferta do alimento que sacia o desejo desse corpo que, antes estava em chamas e sedento de desejos carnis. Claro que, este ato de servir com bondade na saciedade dos desejos do corpo, impeça o sujeito gay de perceber os perigos que aguada na penumbra da noite. Logo, com um toque de malícia esse homossexual, que na poética waldiana sempre será tratado como bicha, segue a se preparar para a noite, num ritual corriqueiro. Dessa forma Motta (2008), segue descrevendo poeticamente essa rotina, assim:

ROTINA

lavar e enxaguar ca-pri-cho-as-men-te o rabo
bota no corpo raspado de gilete até o osso
as roupas mais fechantes e na bolsa a navalha
para os eventuais babados e debundar pela noite
atrás do nem sempre fácil pau nosso de cada dia
(MOTTA, 2008, p. 164).

O poeta Waldo Motta, na construção poética, intitulada “rotina” que surge da junção do erótico e do profano e vai buscar no chamado pajubá⁴ e em demais expressões coloquiais significado para muitas palavras de seu discurso altamente erótico e ao mesmo tempo místico. Se referindo ao estilo waldiano em dar nomes diversos aos órgãos sexuais, Bataille (1987), segue dizendo que:

⁴ Nome da linguagem popular constituída da inserção em língua portuguesa de numerosas palavras e expressões provenientes de línguas africanas ocidentais, muito usado pelo chamado povo do santo, praticantes de religiões afro-brasileiras como candomblé e umbanda, e também pelas travestis e pela comunidade LGBT.

[...] as palavras grosseiras que designam os órgãos, os produtos ou os atos sexuais introduzem o mesmo rebaixamento. Essas palavras são interditos, pois geralmente é proibido nomear esses órgãos. Nomeá-los de uma maneira desabrida faz passar da transgressão à indiferença que põe num mesmo plano o profano e o mais sagrado (BATAILLE, 1987, p. 127).

Por meio de um discurso desbocado, debochado, erótico e cheio de coloquialismo que narra a marcha do gay pela escuridão da noite na busca pelo “pau nosso de cada dia” (MOTTA, 2008, p. 164) que está a beleza da poética waldiana. Conforme Rodin (1999, p. 92) “a beleza está em toda parte” na poesia de Motta. Isso acontece porque não é a beleza que “falta aos nossos olhos, mas olhos que falham ao percebê-la” no discurso politicado de um poeta negro, gay e pobre, que usa o corpo do homossexual em seus textos para reclamar o lugar desse sujeito numa sociedade heteronormativa.

Entende-se, depois das leituras e análises realizadas no interior da poética de Waldo Motta que o corpo é um sistema dotado de significações e simbologias. Waldo com auxílio de suas crenças religiosas, estabelecerá uma série de explicações que levarão a ideia de que “[...] o corpo humano é, acima de tudo, o espelho da alma e daí vem sua maior beleza” (RODIN, 1999, p. 92).

Considerações

Tratar da temática “Do erotismo ao místico, do profano ao religioso: Um olhar sobre as transgressões na poética maldita de Waldo Motta” que foi explorada neste estudo, se faz importante por diversos motivos. Um deles é que diante da situação da atual conjuntura social, torna-se cada dia mais importante falar do espaço do sujeito gay no contexto social. Para além disso, pensa-se que o tema é necessário, tendo em vista que a poesia homoerótica ainda é vista com grande resistência, já que a sociedade de modo geral está calcada numa visão heteronormativa que, não permite muitas vezes convenções que de alguma maneira problematiza e questiona essa organização social.

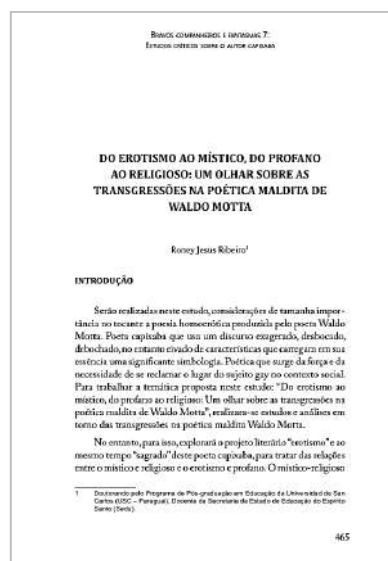
A poética waldiana, ainda que por meio de um discurso desbocado, debochado, irônico e eivado de característica, erótica, profana, mística e religiosa, questiona incessantemente os direitos humanos que existem, mas nem sempre respeitados, num contexto em que poucos podem mais e muitos podem cada vez menos. A poesia de Waldo, como discutido, se constitui numa arte altamente politizada, por reclamar o reconhecimento do sujeito híbrido (constituído dos genes masculino e feminino concomitantemente) como cidadão igual a todos e portador dos mesmos direitos sociais que os sujeitos heterossexuais.

O excessivo erotismo religioso que atravessa a poética waldiana é o que a torna uma arte necessária. Assim como recorda Bataille (1987), se trata de uma poesia que com base nas ideias místicas religiosas, eróticas-profanas, trata da continuidade do ser, enquanto sujeito e constante construção de identidade. Em suma, quando se trata da ideia de erotismo como o meio pelo qual o homossexual apela para sua completude, a finalidade do erotismo centra-se na ideia de libertar esse sujeito das amarras e o isolamento da sociedade. A descontinuidade do sujeito deve ser traduzida e transformada em profunda e constante continuidade construtiva.

Referências:

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs 2*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DUBOIS, J. et al. *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MOTTA, Waldo. *Transpaixão*. Vitória: Edufes, 2008.
- MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Unicamp, 1996.
- MOTTA, Waldo. *Eis o homem*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987.
- MOTTA, Waldo. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, Célia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 59-76.

- RIBEIRO, Francisco Aurelio. *A modernidade das letras capixabas*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1993.
- RIBEIRO, Francisco Aurelio. *A Literatura do Espírito Santo: uma marginalidade periférica*. Vitória: Nemar, 1996.
- RIBEIRO, Francisco Aurelio. *Estudos críticos de literatura capixaba*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990.
- RODIN, Auguste. *A arte contemporânea: conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- ROSA, Carlos. *Numerologia cabalística: a última fronteira*. São Paulo: Madras, 2011.
- SANTOS, Ricardo. A poética profanada de Waldo Motta. *Estação Literária*, Londrina, v. 13, p. 40-61, jan. 2015.
- SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto: a poesia de Waldo Motta. *Revista Novos Estudos*, n. 70, 2004.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Unicamp, 2010.



Capa de *Bravos companheiros e fantasmas 7* e página inicial do estudo "Do erotismo ao místico, do profano ao religioso: um olhar sobre as transgressões na poética maldita de Waldo Motta", de Roney Jesus Ribeiro.

RETROSPECTIVA, DE WALDO MOTTA¹

RETROSPECTIVA, BY WALDO MOTTA

Wilberth Salgueiro*

Nestes anos de poesia,
sempre a mesma cantiga,
sempre a rasgar o verbo,
as vestes da mentira.

*Tudo o que consegui
foi que pessoas de bem
ficassem de mal comigo.*

*A meia dúzia de amigos
que tinha virou fumaça.
Tadinhos, era demais
a minha conduta oblíqua.*

*Destes anos de poesia,
o saldo se resume
na pedraria inútil*

¹ SALGUEIRO, Wilberth. Retrospectiva, de Waldo Motta. *Rascunho*, Curitiba, n. 226, p. 18, fev. 2019. Disponível em: <<https://rascunho.com.br/colunistas/sob-a-pele-das-palavras/retrospectiva-de-waldo-motta/>>. Acesso em: 26 maio 2024. O mesmo texto consta em SALGUEIRO, Wilberth. Retrospectiva, de Waldo Motta. In: _____. *A primazia do poema*. Campinas: Pontes, 2019. p. 234-238.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

*que me atiram,
nos rapapés e o azedume
que os meus olhos destilam.*

O poema *Retrospectiva*, de Waldo Motta, abre a seção *Metapoética*, de sua antologia **Transpaixão**, publicada pela Edufes em 2008. Originalmente, o poema saiu em **Salário da loucura**, de 1984. Antes desse, o poeta colecionava cinco livros, o que já constituía um percurso expressivo para suscitar essa “retrospectiva”. Em **Transpaixão**, o poema completava 24 anos; hoje, em 2019, 35 anos. A “idade do poema” importa se percebemos que o sentimento de exclusão de outrora perdura no agora, basicamente devido ao diagnóstico que o próprio poeta aponta: a “conduta oblíqua” do sujeito que se expõe nos versos. Mas que conduta oblíqua seria essa, ontem e hoje?

Waldo Motta deve ser no presente o poeta capixaba mais conhecido em âmbito nacional (ao lado da poeta Elisa Lucinda), reconhecimento que veio se firmando a partir, sobretudo, da publicação de **Bundo & outros poemas** (1996), pela editora da Unicamp, com organização de Iumna Maria Simon e Berta Waldmann. Desde lá, sua obra se tornou objeto de estudo e referência para renomados críticos como Celia Pedrosa, Fábio de Souza Andrade, Fabio Weintraub, Italo Moriconi, João Silvério Trevisan, José Carlos Barcellos, Raul Antelo, Roberto Schwarz, Vagner Camilo, além das organizadoras de **Bundo**. Iumna Simon, em especial, quando analisa a conjuntura da poesia brasileira contemporânea, tem dedicado a Waldo Motta (e a Cláudia Roquette-Pinto) um lugar de destaque, num cenário em que vê aridez, beletrismo e muita “poesia perfumada”, como afirma em *Tentativa de balanço* (**Novos estudos Cebrap**, 2012). Com essa porção de rapapé, persiste a pergunta: que conduta oblíqua é essa que fez e faz com que “pessoas de bem” atirassem e atirem uma “pedraria inútil” no poeta? No poema, em sua forma, se vislumbra a resposta.

Com quatro estrofes, os 17 versos se distribuem de maneira “irregular”: 4/3/4/6. Quanto à métrica, à exceção da terceira estrofe, em que todos os quatro versos

são heptassílabos, nas outras estrofes temos variações, conforme se queira ou não elidir certas sílabas: 8(7)-6-6-6, 6-7-7, 7-7-7-7 e 8(7)-6-7(6)-4(3)-8(7)-6. Também aqui há uma flutuação rítmica entre versos de 6 a 8 sílabas, simultaneamente à fixidez da estrofe três toda em redondilha maior e à quebra do ritmo no verso “que me atiram” [4(3)], menor que os demais. O jogo rímico traduz algo semelhante: i-i-e-i, i-e-i, i-a-a-i, i-u-u-i-u-i, ou seja, dos 17 versos, há dez rimas em /i/, três em /u/, duas em /a/ e duas em /e/. Novamente, ocorre a convivência entre o disforme (o excesso de rimas em /i/) e o regular (o equilíbrio de rimas em /a/, /e/, /u/). A visualização da forma “externa” do poema dá, assim, pistas dessa “conduta oblíqua”, uma conduta torta, dissimulada, transversal, insinuante, que se fixa no fazer ondulante da poesia, que combina constância e volubilidade. Mas isso não basta. De que fala o poema?

Fala de uma rejeição e, a um tempo, do rancor e da reação a esse estado de coisas. De saída, o poeta diz que sua arte se dispõe “a rasgar o verbo,/ as vestes da mentira”. Tal postura desbragada desagrada a certas “pessoas de bem” que se opõem ao modo de ser do poeta. Mesmo os poucos amigos se vão, viram “fumaça” (“Que se partiu, cristal não era”, diria Drummond). O tom irônico já antevisto na expressão “pessoas de bem” retorna no hilário e cruel “tadinhos”, forma reduzida de “coitadinhos”, adjetivo com que define aquela “meia dúzia de amigos” que sumiram diante da conduta oblíqua do poeta. Por fim, o saldo amargo de *Retrospectiva* se dilui na rejeição à conduta diferente (“Joga pedra na Geni”, diria Chico); o poeta recebe também algumas lisonjas e louros (rapapés), mas insuficientes para sanar o “azedume” que sobra. Os “olhos destilam”, isto é, depuram e identificam cada elemento desse saldo, tudo isso que resta “destes anos de poesia”. O sentimento de que sobrou pouco, apesar do muito que se fez, atinge e afeta o poeta que, sem peias, registra, como negativas, as misérias do legado (diria o Brás de Machado).

Este poema de Waldo Motta se fala, sim, de si mesmo, ultrapassa no entanto o âmbito pessoal e se insere na antiga tradição do poeta maldito, do assinalado, do escolhido, do gauche, do torto (lugar de diferença que, em Waldo, tem sido

estudado por pesquisadores capixabas, como Ériton Berçaco e Marcel Martinuzzo). Tal lugar veio se constituindo ao longo da obra de Waldo a partir de poemas que espantam, chocam, assustam, surpreendem o bom-mocismo, o senso comum, os clichês, o gosto aburguesado, esse “purée de batatas morais” (diria Mário). Antes de *Retrospectiva*, por exemplo, em **As peripécias do coração** (1981), Waldo publica *Footing no pé-sujo*: “Cheio de metáforas e nicotina,/ resolvo sair um pouco./// Ao longo da rua sorumbática,/ cães, crianças, bêbados e malandros./// Uns me cumprimentam, outros escarnecem/ do ‘viado que é poeta e saiu no jornal’”. Depois de *Retrospectiva*, a pegada permanece, com dezenas de poemas corajosos, ousados, polêmicos, que misturam escrachadamente, sem falsos pudores, o erótico e o sagrado, como nos dois seguintes, de **Bundo** (1990), *NO CU* e *CLARO, CLARO*, ambos em caixa alta: “NO CU/ DE EXU/ A LUZ”; “CLARO, CLARO:/ É PELO TALO/ QUE COMEÇA/ O FRUTO./ A VIDA/ MEDRA/ DO RABO”. A imagem, a ideia, o conceito, os termos “cu”, “rabo”, “ânus” na obra de Waldo são recorrentes. Não à toa um de seus ensaios se intitula provocadoramente *Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu* (**Mais poesia hoje**, 2000). Tal recorrência autoriza, de certo modo, a ver nos versos “Nestes anos” e “Destes anos” do “sodomita místico do Espírito Santo” (Italo Moriconi) uma homofonia com “Nestes ânus” e “Destes ânus”. (Veja-se também, entre tantos outros poemas, a presença de “rabo” em *Wonderful gay world* e o poema visual *CéU*.)

A poesia homoerótica de Waldo Motta tem parentesco, no Brasil, com, por exemplo, certa lírica de Glauco Mattoso e de Roberto Piva. A conduta oblíqua do autor de **Bundo** transita incessantemente da vida à obra: pobre, negro, homossexual, capixaba, místico, autodidata, poeta, artista, militante, todo esse perfil se desenha em seus versos. Poemas como *Festa da Penha* e *Idílio moderno* (**Obras de arteiro**, 1982) incomodam aquelas “pessoas de bem”, aqueles “tadinhos” que lhe viram a cara: “Em meio aos romeiros, que nem santas,/ lá vai o bicharéu rumo ao Convento./ Tanto fervor e sacrifício compensa,/ no caminho a pegação é óóó-ti-ma!”; “Tô de caso/ com meu vibrador”. Os poemas de Waldo acionam frase de Gilles Deleuze: “Os que leem

Nietzsche sem rir, e sem rir muito, sem rir frequentemente, e por vezes de riso desbragado, é como se não lessem Nietzsche”. Porque o riso, em Nietzsche, e é disso que Deleuze fala, transforma o sofrimento em alegria, o preconceito em pensamento, a seriedade vã em potência criativa, o vil em mil, as vestes da mentira em anos de poesia.

Em síntese, o poema em pauta de Waldo Motta resume uma situação pessoal do poeta, percebida décadas atrás, e ainda vigente, mas que se estende à situação de todo artista, de toda pessoa cuja obra incomoda. Em *Saudações*, do mesmo livro de *Retrospectiva*, o poeta destila: “Ó ilustríssimos senhores/ de modos finos, que saco!/ Pelo amor da santa, fora/ com vossos salamaleques!”. Se alguma solidão, se algum limbo, se algum lugar marginal e maldito é o preço da “conduta oblíqua”, da transpaixão, que seja. Diferentemente daqueles que viraram “fumaça”, a poesia densa e desbragada de Waldo perdura, doída, rindo e fazendo rir a quantos nela se tocam, a quantos, de fato, nela se leem.



Capa de *Rascunho* e página com o comentário de Wilberth Salgueiro, “Retrospectiva, de Waldo Motta”.

Abaixo, capa de *A primazia do poema*, de Wilberth Salgueiro, em que se republica o comentário.

ADELA HADDO ADRIANA USÓRIA ALBERTO
 DA CUNHA MILD ALBERIO RICHTEU ALEX
 POLARI ALCIDE RUIZ ALIPIO FREIRE ■■■■■
 ANGÉLICA FREITAS ANTONIO CICERO ■■■■■
 AUGUSTO DE CAMPOS BRUNA BEBER ■■■■■
 CAETANO VELOSO CARLOS DRUMMOND ■
 CARLOS MARIQUELA CAROLINA MARIA DE
 JESUS CHAÇAL CLÁUDIA ■■■■■
 ROQUETTE-PINHO ELISA LUCINDA ■■■■■
— A PRIMAZIA DO POEMA —
 FÁBIO WEINTRAUB GILBERTO GIL ■■■■■
 GILALDO MATTOSO GUIMARÃES ROSA ■■■■■
 HILDA HILST JOÃO CABRAL JOSE PALLO ■
 PAES TELLA MICCOLIS LINO MACHADO ■
 MACHADO DE ASSIS MANOEL DE BARROS
 MANUEL BANDEIRA MÁRIO DE ANDRÁDE ■
 MIRO DA MURIBECA NICOLAS BEHR PAULO
 HENRIQUES BRITTO PAULO LEMINSKI ■■■■■
WILBERTH SALGUEIRO RICARDO ALEIXO ■
 RICARDO CORONA RICARDO SILVESTRIN ■
 SEBASTIAO LUCHOÁ LEITE SÉRGIO VAZ ■■■■■
 WALDO MOTTA ZECA BALDIRO ■■■■■

Pontes

A PRIMAZIA DO POEMA

42.

“RETROSPECTIVA”, DE WALDO MOTTA

Nestes anos de poesia,
 sempre a mesma cantiga,
 sempre a rasgar o verbo,
 as vestes da mentira.

Tudo o que consegui
 foi que pessoas de bem
 ficassem de mal comigo.

A meia dúzia de amigos
 que tinha virou fumaça.
 Tadinhos, era demais
 a minha conduta oblíqua.

Destes anos de poesia,
 o saldo se resume
 na pedraria inótil
 que me atiram,
 nos tapapés e o azedume
 que os meus olhos destilam.

234

A ÉPOCA ÁUREA: OS ANOS 80 – VALDO MOTTA²

THE GOLDEN AGE: THE 80'S – VALDO MOTTA

Reinaldo Santos Neves*

Valdo Motta (1959-)

iniciou divulgando seu trabalho numa série de edições marginais – *Pano rasgado* (1979), *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980, em parceria), *O signo na pele* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *As peripécias do coração* (1982), *De saco cheio* (1983) e *Salário da loucura* (1984), este último com prefácio analítico de Deny Gomes – que vendia nos semáforos, até publicar, na Coleção Letras Capixabas, *Eis o homem* (1987), uma coletânea de sua poesia anterior, incluindo, na íntegra, *O salário da loucura*. Em seguida publicou *Poiezen* (1990), *Bundo e outros poemas* (1996), este pela editora da Universidade de Campinas, contendo *Bundo*, escrito em 1995, e *Waw*, entre 1982 e 1991, e ainda *Transpaixão* (1999), uma coletânea. Oscar Gama Filho considera-o o maior expoente da poesia marginal capixaba e define:

² NEVES, Reinaldo Santos. Quinta Parte: a modernidade – A época áurea: os anos 80, Valdo Motta. In: _____. *Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo*. 2. ed. Vila Velha; Vitória; Cariacica: Estação Capixaba; Neples; Cândida, 2019. (Série Estação Capixaba, v. 20). p. 97-98. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2019/10/Mapa-da-literatura-brasileira-feita-no-ES-de-Reinaldo-Santos-Neves.-1.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2024.

* Escritor e ex-coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples) do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Parte da tensão interna dos poemas de Valdo Motta ocorre devido ao choque entre palavras requintadas e termos esdrachados e marginalizados até o palavrão. Contudo, nessa poesia feita de antíteses, o chulo nunca é vulgar, e o que parece vulgar nunca é um clichê, mas sim um metaclichê, ou seja, um clichê sobre os clichês, um clichê cuja função é, ao mesmo tempo, tanto incorporar todas as partes da realidade (terminando com a separação entre fatos poéticos e não-poéticos), quanto satirizar os clichês que inundam as realidades poética e existencial. Em Valdo Motta, clássico e popular são duas faces da mesma moeda e o amor é uma busca sem limites e despida de regras, busca que passa pelo deboche e pelo erótico com que capta o mundo. Sua poesia é um turbilhão de sarcasmo e de críticas à sociedade de classes e à opressão ao homossexual, ao negro, ao desviante, ao miserável, etc. (GAMA FILHO, 1990, p. 560).



Capa de *Poiezen* e *Bundo e outros poemas*, de Valdo Motta.



– Valdo Motta (1959–) iniciou divulgando seu trabalho numa série de edições marginais – *Pano rasgado* (1979), *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980, em parceria), *O signo na pele* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *As perpécias do*

Mapa da literatura feita no Espírito Santo

97

Reinaldo Santos Neves

coração (1982), *De saco cheio* (1983) e *Salário da loucura* (1984), este último com prefácio analítico de Deny Gomes – que vende nos semaforos, até publicar, na Coleção Letras Capixabas, *Eis o homem* (1987), uma coletânea de sua poesia anterior, incluindo, na íntegra, *O salário da loucura*. Em seguida publicou *Poiezen* (1990), *Bundo e outros poemas* (1996), este pela editora da Universidade de Campinas, contendo *Bundo*, escrito em 1995, e *Waw*, entre 1982 e 1991, e ainda *Transpaixão* (1999), uma coletânea. Oscar Gama Filho considera-o o maior expoente da poesia marginal capixaba e define:

Parte da tensão interna dos poemas de Valdo Motta ocorre devido ao choque entre palavras requintadas e termos esdrachados e marginalizados até o palavrão. Contudo, nessa poesia feita de artífices, o chulo nunca é vilgão, e o que parece vilgão nunca é um clichê, mas sim um metaclichê, ou seja, um clichê sobre os clichês, um clichê cuja função é, ao mesmo tempo, tanto incorporar todas as partes da realidade (terminando com a separação entre fatos poéticos e não-poéticos), quanto satirizar os clichês que inundam as realidades poética e existencial. Em Valdo Motta, clássico e popular são duas faces da mesma moeda e o amor é uma busca sem limites e despiada de regras, busca que passa pelo diabo e pelo erótico com que capta o mundo. Sua poesia é um turbilhão de sarcasmo e de críticas à sociedade de classes e à opressão ao homossexual, ao negro, ao desviante, ao miserável, etc. (GAMA FILHO, 1990, p. 560).



Capa de *Poiezen* e *Bundo e outros poemas*, de Valdo Motta.

Capa de *Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo*, de Reinaldo Santos Neves, e página do verbete sobre Valdo Motta.

ACABANDO COM O JUÍZO DE DEUS¹

ENDING WITH GOD'S JUDGMENT

Ricardo Alves dos Santos*
Fábio Figueiredo Camargo*

RESUMO: Neste artigo, analisaremos o poema "Iniciação de Jacó", do poeta capixaba Waldo Motta. Os versos analisados fazem parte do projeto "erotismo sagrado" empreendido pelo autor desde a obra *Bundo e outros poemas* (1996), no qual, a partir do deslocamento daquilo que se naturalizou/ normatizou como sagrado, há uma subversão, utilizando a ambiguidade, a ironia, em puro gozo terrorista, pois a linguagem da heteronorma é deslocada, gerando novos sentidos profanos, celebrando o homoerotismo como dissidência da sociedade judaico-cristã e patriarcal.

PALAVRAS-CHAVE: Homoerotismo; Waldo Motta; Identidade.

ABSTRACT: In this article, we analyze the poem "Iniciação de Jacó", by Waldo Motta. The verses analyzed are part of the project "sacred eroticism" undertaken by the author since the work *Bundo e outros poemas* (1996), in which, from the displacement of what has been naturalized / normalized as sacred, there is a subversion, using ambiguity, irony, in pure terrorist enjoyment,


¹ SANTOS, Ricardo Alves dos; CAMARGO, Fábio Figueiredo. Acabando com o juízo de Deus. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 24, p. 27-37, 2. sem. 2019. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/crioula/article/view/159544/158684>>. Acesso em: 25 maio 2024.

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

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

since the language of heteronorma is displaced, generating new profane meanings, celebrating homoeroticism as dissent from Judeo Christian and patriarchal society.

KEYWORDS: Homoeroticism; Waldo Motta; Identity.


 poeta Edivaldo Motta, conhecido artisticamente como Waldo Motta, publicou, em 1996, *Bundo e outros poemas*, consagrando-se como um dos escritores terroristas da atualidade. Considera-se aqui o termo terrorista a partir da concepção de Paul B. Preciado, que afirma, citando Roland Barthes, que um texto terrorista é aquele que intervém socialmente graças à violência com que excede às leis de seu contexto social, das ideologias nas quais se insere, gerando sua própria inteligibilidade histórica. Nesse sentido, por contiguidade, o poeta capixaba é um terrorista, pois excede em sua poesia a tudo o que se configura como norma na poesia brasileira de seu tempo. O livro é estruturado em duas partes: a primeira, nomeada *Bundo*, e a segunda, *Waw*. Observamos nesta reunião uma miscelânea de poemas realizados desde os fins dos anos 1970 até os últimos anos da década de 1980. São poemas do projeto artístico de Waldo Motta, o “erotismo sagrado”, no qual promove deslocamentos dos elementos sagrados ao trazer para o espaço da sua poesia questões que subvertem a tradição lírica, já que a condição homossexual do poeta nutrirá seu exercício performático.

Apesar de ser pouco conhecido nos meios acadêmicos, Motta tem sua produção literária iniciada ainda nos anos setenta do século XX, possuindo treze obras publicadas: *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980), *O signo na pele* (1981), *As peripécias do coração* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *De saco cheio* (1983), *Salário da loucura* (1984), *Eis o homem* (1987), *Poiezen* (1990), *Bundo e outros poemas* (1996), *Cidade cidadã. A cor da esperança* (1998), *Transpaixão* (1999), *Recanto - poema das sete letras* (2002) e *Terra sem mal* (2012).

No artigo “Waldo Motta: poesia, crítica e problema”, Rodrigo Leite Caldeira apresenta-nos uma análise das obras do poeta, separando-as em fases: a da “subtração”, compreendendo os poemas dos três primeiros anos da década de 1980, nos quais, para o crítico, existe “uma tentativa brusca de mudanças sociais, políticas e amorosas, utilizando-se da palavra apenas como artefato de guerra, valendo muito mais o que se quis dizer do que como se disse” (CALDEIRA, 2009, p. 334); a da “adição”, vinculada ao livro *Salário da loucura* (1984), com o qual, para Caldeira, ao receber um prefácio escrito pela professora da Universidade Federal do Espírito Santo, Deny Gomes, Waldo Motta começa a ter visibilidade no universo acadêmico, o que lhe confere “um status legitimador em âmbito local”; e, por fim, a da “divisão”, a qual se evidencia na obra *Bundo*, especificamente em sua parte homônima, quando o poeta passa a ter um público maior de leitores.

Bundo e outros poemas (1996), organizado pelas professoras Berta Waldman e Iumna Maria Simon, o que, de certa forma, deu um destaque maior, academicamente, à obra do poeta, evidencia a doutrina literária fundada por Waldo Motta. Em “Revelação e desencanto: a poesia de Waldo Motta” (2004), Iumna Simon faz a seguinte colocação sobre o que podemos encontrar nos versos do poeta capixaba:

O trabalho literário de *Bundo e outros poemas* nasce pois de uma consciência da exclusão social que pode revogar as categorias poéticas tradicionais e solicitar a reconsideração de atitudes e soluções literárias no quadro recente da poesia brasileira. Se o colapso da modernização também se dá no âmbito da arte, a questão que fica é o que podem fazer com o legado da experiência moderna aqueles setores excluídos que não usufruíram em quase nada as promessas da modernização e só sofreram, às vezes tragicamente, suas consequências, sobretudo numa sociedade tão espoliadora como a brasileira. O assunto nos dois livros reunidos neste volume é sempre o mesmo, a afirmação da homossexualidade e o antagonismo social, desenvolvido em variações temáticas e formais que se apoiam no potencial formulativo e conceitual do verso. (SIMON, 2004, p. 211).

Iumna Simon atesta-nos que a poesia de Waldo Motta parte “de uma consciência da exclusão social”, produzindo, assim, uma solução para os dramas pessoais do

poeta, fato que não se restringe apenas a ele, já que as diferenciações sociais expandem-se para outros indivíduos que vivem à margem das construções heteronormativas, sendo marginalizadas e anuladas perante as “promessas da modernização”. A condição homossexual e o “antagonismo social”, como pontuado por Iumna Simon, são “elevados” no exercício do autor. A força e bravura da voz enunciativa promovem uma transposição dos elementos sagrados, fazendo de seus versos uma resposta política contra os discursos hegemônicos.

A necessidade de ter visibilidade e dialogar sobre as contradições que a democracia nos impõe move o trabalho de Waldo Motta. A criação dele se nutre de uma vida circunscrita em adversidades produzidas por uma visão ortodoxa e burguesa acerca da sexualidade humana. O projeto “erotismo sagrado” é formulado seguindo elementos que retomam a vida de um indivíduo que está envolto em uma questão existencial e social associada ao vexame, ao despudor, à subversão, ao pecado, enfim, ao ser que não tem lugar na sociedade contemporânea. O discurso homossexual alavanca sua postura lírica e isso demarca claramente o espaço por onde sua poesia circula.

O fazer poético de Waldo Motta está associado ao conhecimento de si, na busca frenética por um processo de revelação que se reconstruirá a partir de sua religião, sua poesia: “A poesia é a minha/ sacrossanta escritura,/ cruzada evangélica/ que deflagro deste púlpito” (MOTTA, 1996, p. 79). A consagração da poesia como instância santificada e sagrada, sintetiza o aspecto (des)respeitoso do poeta, ao tratar de temas que geram ainda controvérsias na sociedade atual. A afirmação da homossexualidade e a condição social do poeta são os assuntos selecionados para os poemas que compõem *Bundo e outros poemas*, temáticas também encontradas em obras anteriores, mas agora com contornos literários mais ampliados e radicais. A espontaneidade e o descuido com a linguagem não são mais a essência do projeto literário inaugurado com esta obra, primeiro destaque do autor no âmbito acadêmico.

Ao contrário do que se possa imaginar, o leitor não encontrará nos versos de Waldo Motta apenas um texto de ordem meramente particular, caracterizado por alguns críticos como uma poesia monotemática e desbocada². A primeira impressão talvez seja esta mesmo, mas a linguagem é extremamente bem cuidada, com contornos de grande erudição no trato com as mitologias, as quais o poeta demonstra conhecer muito bem, assim como, embora trabalhe com palavras que recorrem à representação do baixo corporal, Motta sabe trabalhá-las de forma a construir uma ourivesaria da baixeza, produzindo um excesso que beira o barroco e sua estética do desperdício.

Em *Bundo e outros poemas* temos um diálogo poético ancorado em subversões e paródias almejando desconstruir os obstáculos instituídos pelo discurso burguês e opressor, já que o foco de seu trabalho artístico se encerra naquilo que o próprio autor resolveu intitular de "erotismo sagrado": "[...] como religião e erotismo em minha poesia sejam a mesma coisa, resolvi chamá-lo de erotismo sagrado" (MOTTA, 2000, p. 61). O altivo/ elevado/ sagrado se associa ao exercício lírico para acomodar o homoerotismo em uma instância transcendental e espiritual. Cremos que sua poesia tenha a capacidade de atribuir um outro lugar para a questão homossexual, e esta condição não heteronormativa³, dita profana, terá como púlpito o local considerado pela tradição literária como um repositório dos sentimentos mais nobres da humanidade. Dessa maneira, na lírica

² Esta visão acerca da obra de Waldo Motta é defendida por Fábio Souza Andrade (1997) e Miguel Sanches Neto (1997).

³ A heteronorma ou heteronormatividade é o padrão sexual dos povos ocidentais determinado na/pela cultura, o qual exerce o poder de reiterar como normal apenas as relações sexuais entre pessoas de sexos diferentes. A dominação heterossexual, segundo Monique Wittig (2006), tem suas bases alicerçadas em três pilares diferenciadores dos sexos: a constituição biológica, hormonal, genética, a divisão para o trabalho e a ideia de uma natureza inata dos corpos, dessa maneira, a solidificação das distinções sexuais acabam por estabelecer uma hierarquização dos sexos e, conseqüentemente, cria-se uma estrutura promotora de diversas formas de opressão e exclusão a partir de estratégias consolidadoras da heterossexualidade. Qualquer configuração sexual que escape do binarismo (homem/mulher) sofre alguma forma de discriminação e preconceito, porque "a sociedade heterossexual não é a sociedade que oprime somente às lésbicas e aos gays, oprime a muitos outros/diferentes, oprime a todas as mulheres e a numerosas categorias de homens, a todos os que estão em situação de dominados" (WITTIG, 2006, p. 53).

de Motta, o homoerotismo é reabilitado, pois sai dos becos e guetos e ganha o espaço sagrado da instância poética.

Desse modo, o poeta pode ser visto como um ativista pelo amor dos homossexuais ou um terrorista anal, conforme teoriza Beatriz Preciado (2009), pois utiliza sua poesia para positivar o sexo entre os homens, insistindo na necessidade de fazer com que a sexualidade masculina e seus afetos estejam na ordem do dia da sua poesia. Motta se coloca como um dissidente da poesia higienizada, acolhida pela academia, produzindo poemas da ordem da dissidência sexual. Ele é performativo e seus poemas vão completamente contra as normalizações da sexualidade engendradas pelo poder reinante da ordem estabelecida na cultura do patriarcado. O poeta se recusa a ver no desejo sexual homoerótico uma patologia, ou talvez por isso mesmo, em seu terrorismo anal, produz-se como monstro de seu próprio desejo. Essa subjetividade ex-cêntrica apresenta-se em sua produção poética como um modo político de exercer seu ofício. Seus poemas vão contra a ordem estabelecida pela cultura ocidental judaico-cristã, criticando completamente a heteronormatividade, operando com a subversão não só do código poético, mas rompendo com os padrões estabelecidos, profanando textos os mais diversos, principalmente a Bíblia e sua mitologia.

No poema "Iniciação de Jacó", Waldo Motta apropria-se do mito bíblico, no qual Jacó sonha com uma escada que está entre a terra e o céu, criando a legenda que dará início às doze tribos de Israel e a ligação extrema destas com Javé. É devido ao sonho que Jacó tem a certeza da existência de um deus único, ao qual passará a servir, transformando-se no grande patriarca, pai de dez filhos, que juntamente com dois netos dele, os filhos de José, irão constituir as tribos judaicas. Este é o mito, mas o poeta contemporâneo subverte completamente a situação primordial, produzindo a partir da história mítica uma cena de iniciação sexual homossexual, reconstruída em linguagem metafórica ambígua e de fina ironia, conduzindo-nos ao caminho da revelação e do encontro com a intimidade

decantada de Jacó. A expressividade do poeta conduz o leitor a visualizar o ato de profanação do corpo de Jacó, produzido pela divindade, sob a instância das forças misteriosas que operam na articulação do desejo homoerótico:

INICIAÇÃO DE JACÓ

Numa pedra Jacó buscou o apoio
para a sua cabeça e, como eleito,
descobriu o consolo dos aflitos,
o bálsamo de todo sofrimento,
encontrando a pedra fundamental,
obra-prima e trono do Obreiro.
Aquele noite, na casa de Deus
Jacó entrou, a conhecer o Esposo,
O excelso Esposo dos varões eleitos,
e como eleito ao seu gentil afeto,
do calcanhar à cabeça o conheceu,
corpo e alma transidos de amor.
E em seus mais íntimos recônditos
conhecendo-se Jacó e o Senhor,
aquela noite em Betel,
chamada desde sempre Luz,
cidade templo do Onipotente,
do calcanhar à cabeça, por inteiro,
Conheceu os mais íntimos aposentos
do celeste Esposo, o feliz varão
que o senhor transforma em Israel.
Ali soube Jacó, em grande enlevo
e mui grande alegria, aquela noite,
soube Jacó, em si, a via estreita,
secreta e exclusiva dos eleitos,
que une, pelo reto, a Terra aos céus
e, desvestindo os véus de seus mistérios,
desterra-nos o Céu interior.
(MOTTA, 1996, p. 55).

Jacó, personagem bíblica, é filho de Isaque e Rebeca e é irmão gêmeo de Esaú, o primogênito. Sua história é relatada no livro de Gênesis e seu nome, do hebraico Yaakov, significa o suplantador, derivando da palavra "calcanhar". Jacó recebe este nome pelo fato de ter sido o último a nascer, segurando com a mão o calcanhar de Esaú, de quem toma o direito à primogenitura. No caminho para Harã, onde deveria desposar uma das filhas de Labão, dorme e sonha com a escada, sendo este o momento flagrado pelo poema de Motta, o qual subverte a história considerada sagrada pela cultura ocidental judaico-cristã.

São 28 versos e uma única estrofe na qual se narra o sonho de Jacó, o qual adentra as moradas do Senhor, ao ser penetrado pela divindade. No mito bíblico, Jacó sonha com uma escada que liga a terra ao céu, e Motta vai utilizar-se de seu poema como uma escada ascendente assim como ocorre no sonho de Jacó. No entanto, o poeta traz o objeto de escalada para a enunciação de seu poema, encaminhando-se da palavra “pedra”, presente no primeiro verso, chegando até o significante “Céu” do último verso. A escada é simbólica para a tradição judaico-cristã, pois indicaria a ascese dos mortais à condição de imortalidade da alma no paraíso e na eternidade. Motta, ao invés de utilizar a palavra sonho no título, escolhe a expressão “iniciação”, transformando o que é da ordem do onírico em algo mais palpável, materializado na iniciação mística e sexual de Jacó. Este é o preferido do Senhor não apenas para ser o grande chefe das tribos de Israel, mas é o escolhido do afeto do Senhor, o eleito para os deleites sexuais do Senhor. A iniciação de Jacó no poema de Motta se deu pela via do prazer sexual, e os dois, tanto Jacó quanto seu esposo excelso, gozam dos prazeres carnis e místicos concomitantemente.

Deus é denominado no poema como o “Esposo”, o “Senhor”, o “Obreiro”, destacado como iniciador sexual, o qual garante a Jacó a consumação de seu desejo descoberto na morada sagrada daquele que proporcionou o contato com o que era interdito e incompreendido: uma relação sexual entre homens. Assim, o poema de Waldo Motta profana a história sagrada, o que se liga à sua ação de produzir um texto terrorista anal: “Texto que confronta diretamente a linguagem heterossexual hegemônica.”⁵ (PRECIADO, 2009, p. 138 – Tradução nossa). Tomando o senhor não apenas como a tradição judaico-cristã demanda, mas como aquele que é dono do corpo do outro, assim como o que ordena ao outro que se case, que constitua família e povoe a terra, reproduzindo um povo inteiro que ame e tema seu amo, o poema se constitui como arma de terror contra a ordem estabelecida pelo mito. É preciso lembrar que Jacó está indo buscar uma esposa para si, e, no poema, ele encontra um esposo, que o fará, pela via mística, ser o grande patriarca de Israel, o que só será possível a partir

de sua união com uma mulher. No entanto, Motta apresenta a iniciação sexual de Jacó com o Senhor, a qual antecede ao casamento de Jacó com Lia, sua primeira esposa. Motta, portanto, desloca o sentido mítico, pois antes da união heterossexual, é da união homossexual que virá a ordem para que sua prole futura se reproduza. É da união sexual/mística, portanto, profana, de Jacó com Javé que as doze tribos irão surgir. Motta (re)produz o contrato de fé entre Jacó e Javé como uma relação sexual, indo na contracorrente da sociedade patriarcal, que não concebe a possibilidade de uma relação sexual homossexual gerar frutos. Desse modo, o poeta reescreve o mito, subvertendo completamente a ordem das coisas sagradas, profanando-as. A reprodução da prole se dá de forma simbólica, antes de se transformar em realidade verossímil dentro do mito. É como se Motta contasse o que é anterior ao mito ou aquilo que este subsumiu, interditou, recalcou para se (re)produzir.

Segundo Giorgio Agamben: "Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular." (AGAMBEN, 2007, p. 66). Desse modo, em "Iniciação de Jacó", o poeta Waldo Motta cria um jogo entre o alto e o baixo, já que a relação sexual homossexual de Jacó, de ordem profana, recebe um tratamento sagrado, promovendo uma "neutralização daquilo que profana". O altivo, que outrora era sagrado e separado do universo profano dos humanos, "perde a sua aura e acaba restituído ao uso" (AGAMBEN, 2007, p. 68). O poeta, assim, usa do sagrado, profanando-o para enfatizar uma ação humana que visa à satisfação do corpo e à descoberta da sexualidade e do prazer de Jacó. Dessa maneira, profanar "não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas." (AGAMBEN, 2007, p. 75). As angústias de Jacó são reveladas perante o deus altivo, que perde, literalmente, seu juízo, ao gozar da carne e do corpo místico de seu servo.

O novo uso dado ao elemento sagrado pode ser constatado também a partir da subversão que o poeta Waldo Motta faz ao parodiar a trajetória de um herói

clássico. O tom narrativo é evidenciado pelas marcações espaciais “Numa pedra”, “na casa de Deus”, “Betel” e “Ali” e temporal “aquela noite” para nos contar uma história exemplar de Jacó. A transformação do herói, em sua jornada iniciática, se dá em sua entrada, virgem ainda, na casa de deus, Betel, onde conhecerá o amor, sendo introjetado nos mistérios gozosos, tendo por consequência sua elevação, graças ao fato de Jacó ter “os véus de seus mistérios” descortinados pelo “Esposo”.

Na rasura que Motta imprime ao mito, Jacó, o suplantador, conhece o seu esposo do calcanhar à cabeça, duplamente reiterado no poema, nos versos 11, “do calcanhar à cabeça o conheceu”, e 18, “do calcanhar à cabeça, por inteiro”, o que indica um conhecimento do corpo do senhor, não apenas platônico, visto que o verbo conhecer pode indicar que alguém toma conhecimento de algo ou sabe de algo, guarda algo na memória, como também pode ser lido na acepção sexual, utilizada comumente como “conhecer no sentido bíblico”, o que significa manter relações sexuais. Motta faz uso do verbo “conhecer”, no verso 11, logo depois da expressão “do calcanhar à cabeça”, e no verso 18, a expressão “por inteiro”, faz complementação ao verbo que abre o verso 19. Essa reiteração do conhecimento de Jacó, do calcanhar à cabeça de seu esposo, é bastante ambígua e, ao mesmo tempo, por demais instigante, sobre o conhecimento bíblico de mão dupla entre Jacó e seu Senhor. É preciso levar em consideração que o nome de Jacó advém da expressão “calcanhar” o que faz com que se opere um espelhamento entre Jacó e o Senhor, pois pode-se considerar que é pelo calcanhar que se inaugura o conhecimento, na iniciação de Jacó. Assim, o espelho de Narciso, demonstra a semelhança entre os dois, a igualdade de gênero e de sexo entre Jacó e Javé, sujeitos com nomes semelhantes, compostos de duas sílabas, sendo a primeira a mesma “Ja”, assim como a tônica se dá na sílaba final. Como os seus nomes, os calcanhares de um dos sujeitos se iniciam, se conhecem, pois são tocados pelos artelhos do outro, como a lembrar que, em algum momento, alguém ficou de costas para o outro e foi conhecido desde o calcanhar até a cabeça. O corpo de deus seria a escada vista por Jacó em sonho,

mas também pode-se ler que Jacó sobe a escada, assim como o verbo subir, no sentido de elevar-se, também pode ser lido como trepar, que pode ser tomado como significado chulo indicando sentido sexual, o que mais uma vez produz a desrazão do "obreiro".

Do calcanhar à cabeça é possível traçar uma linha reta no corpo humano, que se estende em sentido vertical, o que dá a ideia de ascese, assim como se pode pensar na retidão do caminho percorrido a ligar o calcanhar, passando pela coluna, e chegando ao pescoço e à cabeça. Essa relação da retidão do caminho implica se pensar no próprio corpo do sujeito e de suas relações, pois se se vai do calcanhar à cabeça, do Senhor, percorrendo o caminho do corpo, do baixo ao alto. Assim também é possível pensar que Jacó vai do calcanhar, o significado de seu nome, à cabeça, à chefia das tribos de Israel.

Nos versos 19, 20 e 21 o poema nos informa: "Conheceu os mais íntimos aposentos/do celeste Esposo, o feliz varão/que o Senhor transforma em Israel". Desse modo é possível perceber que a metáfora sexual se produz na ideia de conhecimento do mais recôndito do Senhor, ressaltando a imagem de morada de deus, o que também deriva em corpo de deus, pois o "corpo é a morada do senhor", conforme se pode ler em Coríntios, capítulo 3, versículos 16-17: "Vocês não sabem que são santuário de Deus e que o Espírito de Deus habita em vocês? Se alguém destruir o santuário de Deus, Deus o destruirá; pois o santuário de Deus, que são vocês, é sagrado." Assim, Jacó, o feliz varão, penetra na carne do Senhor assim como este penetra o corpo de seu eleito. A expressão "varão", que na língua portuguesa irá derivar na expressão "barão", significa homem adulto, indica o sujeito do sexo masculino, advém do latim "vir", tendo sua raiz na palavra "virilis", que diz respeito ao masculino, que é próprio do varão. Esta expressão também é de uso corrente como "vara grande", o que em linguagem chula indica "pênis", podendo ser lida como órgão avantajado. Na relação tecida pelo poema, é possível ler que Jacó é um homem adulto feliz, mas também é com seu membro que ele conhece os recônditos do corpo de seu Obreiro. Novamente a ideia da

união entre o celeste, o esposo, e o terrestre, Jacó transformado em Israel, se dá no poema, e o membro de Jacó se regozija, goza por isso, o que o fará seguir com seu falo, signo de poder patriarcal, a fecundar Israel: ele terá três mulheres e dez filhos, partindo de seu próprio nome, conforme dito anteriormente, Jacó, calcanhar, para ascender à condição de cabeça, patriarca, chefe das tribos.

De acordo com o poema, a revelação de Jacó se deu por “uma via estreita” e “secreta”, pelo “reto”. A ideia do caminho estreito que leva à verdade e à iluminação ou à santidade é subvertido mais uma vez pelo poema, que transforma a via do saber e do conhecimento em elemento do baixo corporal, pois localiza essa via reta no reto. Essa porção final do intestino grosso está diretamente conectada ao ânus, o que pode nos levar, por contiguidade, ao prazer sentido pelos dois sujeitos, Jacó e Javé, envolvidos na relação anal que mantêm. Desse modo a ideia de retidão, de seguir o caminho do bem, é levada diretamente ao caminho do reto e sua proximidade com o ânus, que proporciona prazer anal, gerando a subversão de toda ordem, desde a ordem religiosa, moral, à própria ordem do prazer na cultura patriarcal, a qual não permite que o deleite possa se dar nessa parte do corpo. Pensando com Georges Bataille, em *O ânus solar* (2007), e Beatriz Preciado, em “Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual” (2009), Waldo Motta dá ao ânus o lugar que a ciência, a religião e o direito lhe negaram por muito tempo, pois, ao contrário dessas instituições, o poeta entroniza o ânus como objeto digno de respeito, causador de (des)ordem, de alegria, de deleite, que traz iluminação ao mundo.

A profanação é notada o tempo todo no poema, criando um campo de tensão permanente “entre natureza e cultura, privado e público, singular e comum” (AGAMBEN, 2007, p. 75). É da comunhão com deus que Jacó sairá transformado e ascenderá ao poder. Waldo Motta usa da história bíblica de Jacó para empreender um jogo de ordem erótica. Os versículos bíblicos nos relatam uma vida que se iniciou de maneira opressora e excluída, pois Jacó queria ser o primogênito e, ao enganar seu pai, foi jurado de morte pelo irmão Esaú, tendo

que abandonar sua vida familiar. O afastamento e a mentira fizeram de Jacó um ser angustiado que só obteve redenção quando o Senhor resolveu ouvir seu clamor e suas aflições. De certo modo, Jacó teve, no poema, suas aflições resolvidas quando seu desejo sexual reprimido foi saciado pelo seu esposo, que o leva aos céus, outra figura de linguagem muito utilizada para corresponder ao gozo sexual. As angústias são transformadas em prazer e gozo e isso, de certa forma também, nos remete à necessidade de superá-las. A experiência interior que o sujeito do poema de Waldo Motta revitaliza a partir da primeira relação homossexual de Jacó, coloca-nos no jogo recorrente que travamos com as questões que são rotineiramente conduzidas por elementos proibitivos: a angústia de transgredir o interdito e logo após estarmos enredados na mesma situação de intimidação.

Ao infringir o interdito, promovendo um novo olhar para a leitura bíblica, a história de Jacó é percorrida pelo poeta contemporâneo por via erótica e profana, numa satisfação plena do seu desejo de desajuizar o que está ordenado pela razão da tradição religiosa. O poema, ao se realizar em uma longa estrofe sugere a ideia de prolongamento da experiência sexual e do desejo. Assim, o erotismo evidenciado no poema "Iniciação de Jacó", coloca, parafraseando Georges Bataille (1987), conscientemente, o ser em questão, já que a intimidade e a "experiência de dentro" é a energia vital que nos sustenta frente às angústias e às interdições.

A paródia realizada por Waldo Motta tem uma dependência do modelo preexistente relatado na bíblia, entretanto a ironia e o humor são suscitados a partir da subversão e da profanação operadas. Assim, o proibido passa a evidenciar algo misterioso, sublinhado pelo jogo entre o profano e o sagrado. O poeta toca neste último para libertá-lo e usá-lo de maneira profanadora e humana, deslocando o alto para uma cena sexual de consumação da carne e do prazer. Ao valer-se da história de Jacó para sua composição literária, o poeta reitera o desejo homoerótico como tema fecundo para a produção de poesia,

digno de ser levado em consideração para a matéria literária. Se no mito bíblico, Jacó se passa por Esaú e deseja o lugar do irmão, na poesia de Waldo Motta, o desejo homoerótico é descortinado e revelado por um poeta que deseja tomar seu lugar no mundo, pois, não querendo ser o baixo ou tomado como apenas o calcanhar do mundo, exige ser cabeça pensante, produtora de poesia profanadora, terrorista. Nessa ação política de rasura do mito está o desejo de Waldo Motta em ser respeitado como bom poeta, assim como exige ser respeitado como cidadão.

A sexualidade no poema é forma de transgressão deliberada em que o reprimido emerge para o espaço da poesia, objeto sagrado para muitos, principalmente para aqueles que pensam que o poema, por ser objeto nobre, só deve tratar de matéria sublime. Neste espaço, o poeta se vê longe do alcance do poder, desordenando as estruturas que mantêm a normatização e a homogeneização da sociedade.

Vale destacar que o erotismo homossexual não deixa de representar uma maneira de também questionarmos os limites que se estabelecem no processo de constituição do sujeito. O poeta Waldo Motta traz para o cenário literário uma maneira peculiar de tratar o sagrado e o profano, pois a possibilidade de conciliação destas duas esferas, aparentemente opostas, só pode ser transposta se imaginarmos o desejo como mediador da erotização. Acreditamos, assim, que o erotismo, ao se referir a uma interdição, se caracteriza por ser, ao mesmo tempo, fundamento da cultura – como a sua proteção e garantia contra tendências autodestrutivas – e o seu dínamo criativo, que gera o desejo da sua própria transgressão. Um desejo de experimentar tudo aquilo que se encontra conscientemente fora do permitido, em relação ao trabalho, à morte, à sexualidade, e que fundamentalmente se relaciona com o sagrado.

“A arte é vista como expressão da consciência humana do “outro”, de um “além” que não se experimenta senão através de mediações ou indiretamente.”

(SCHOLLHAMMER, 2007, p. 91-92). O jogo poético entre o sagrado e o profano realizado por Waldo Motta traduz a maneira muito peculiar, demolidora até, com que sua expressividade se volta para uma causa e uma condição particular. Essa violação realizada pelo poeta tem como objetivo abrir o ânus da cultura, fechado que está às sexualidades dissidentes. O poeta traduz uma passagem bíblica e transforma a sua angústia em arte, a qual necessita causar sérios danos à ordem religiosa e mítica constituída, tornando o Senhor em objeto de desejo, não mais como juiz que ordena, mas como sujeito erótico, homoerótico, melhor dizendo, cujo juízo se perde diante de seu feliz varão, produzindo uma nova (des)ordem.

Referências:

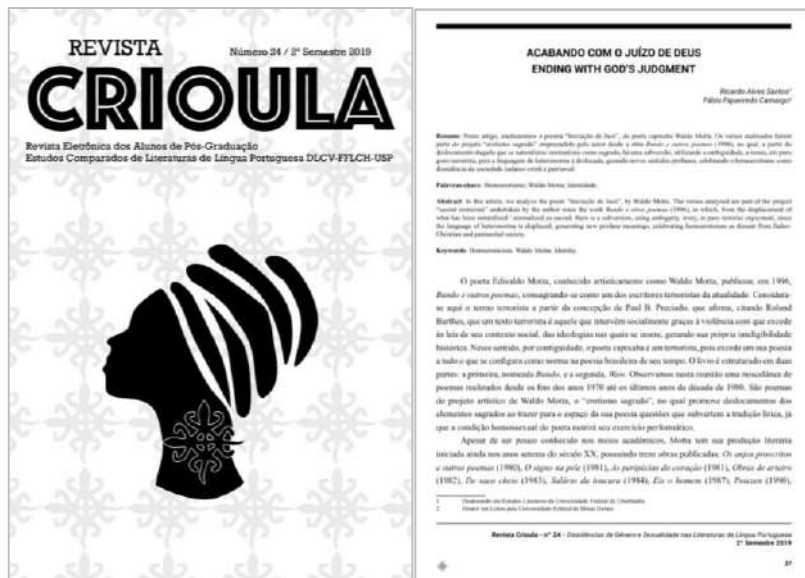
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Gozo místico. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais. São Paulo: 07.09.1997. p. 13.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. – Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATAILLE, Georges. *O ânus solar*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.
- BÍBLIA SAGRADA. A. T. Gênesis. 34. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1982. cap. 28, p. 79.
- CALDEIRA, Rodrigo Leite. Waldo Motta: poesia, crítica e problema. In: *Contexto* – Revista do Programa de Pós graduação em Letras, - n. 15 e 16. Vitória, ES: Editora da Universidade Federal do Espírito Santo, 2009, p. 334-345.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*; trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.
- MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1996.
- MOTTA, Waldo. Saída para dentro. In: MOTTA, Waldo. *Transpaixão*. Vitória: Kabungo, 1999. p. 7-10.
- MOTTA, Waldo. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 59-76.

PRECIADO, Beatriz. "Terror anal" (Posfácio). In: HOCQUENGHEM, Gui. *El deseo homosexual*. Trad. Geoffroy Huard de la Marre. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2009. p. 133-170.

SANCHES Neto, Miguel (1997). Poesia e as subculturas do gosto. *Gazeta do povo*, Curitiba, PR, 10/03/97, In: , acesso em 10/11/2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto: a poesia de Valdo Motta. In: *Revista Novos estudos*, São Paulo: USP, nº 70, 2004. p. 209-233.



Capa da *Revista Crioula* e página inicial do artigo "Acabando com o juízo de Deus", de Ricardo Alves dos Santos e Fábio Figueiredo Camargo.

WALDO MOTTA E SEU DEUS FURIOSO¹

WALDO MOTTA AND HIS FURIOUS GOD

Deneval Siqueira de Azevedo Filho*

(...) "ó estúpidos demônios, refêns de vossas culpas e mentiras, escravos dos trabalhos exaustivos e inúteis, resgatai os vossos corpos ao jugo do Maligno" (...)

(Motta, 1996, p. 61)



desobediência, enquanto conceito moral exemplificado no mito de Antígona é uma das características dos poetas malditos. O termo é relevante para as vanguardas do século XX, não apenas porque alguns dos seus precursores foram qualificados como malditos, mas porque estas, com sua postura polemista, iconoclasta, tendiam a sofrer grande resistência nos meios culturais.

Um outro aspecto importante. Como exemplo, podemos citar alguns versos de "Deus Furioso" (Motta, 1996, p. 48): "Estendi mãos generosas/ a quantos

¹ AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. Waldo Motta e seu Deus furioso. *Portal Viu!*, Rio de Janeiro, 16 fev. 2020. Disponível em: <<https://www.portalviu.com.br/arte/waldo-motta-e-seu-deus-furioso>>. Acesso em: 24 maio 2024.

* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

permitiram/ e disse: sou Deus./ Quem acreditou?/ Fui humilhado,/ escarnecido: Deus viado? [...]”. Ou em poema sem título: “Mundo cão/ osso de alegria/ única ração” (Motta, 1996, p.31). Ainda em: “Tudo em riba do penedo/ tudo em cima do morrão/ Todo mundo atrás de Deus/ Deus atrás de todo mundo./ Deus fiel e bão, que atija/ o fogo da vida em nosso rabo” (Motta, 1996, p. 30).

Um outro aspecto importante da obra de Motta é o que diz respeito às técnicas empregadas que constituem uma singularidade do seu projeto literário e de sua aventura artística. É o poeta que nos indica no prefácio ao livro: “Não resistindo à tentação da pilhagem, sursurpiei também a ‘flor da circuncisão’, de Lorca; de Drummond, ‘No meio do caminho tinha uma pedra’ virou “No meio do caminho eis a pedra” (Motta, 1996, p. 18).

Algumas investigações poderão descobrir outros roubos e delitos deste transgressor” (Motta, 1996, p.18). A aparente pecha da vulgaridade é abonada pela série de epígrafes, tanto na entrada do livro quanto no seu interior, com um jeito especial de abandonar-se nos clássicos: salmos da Bíblia abrem “Bundo” e duas epígrafes dão entrada a “Waw”, “Je veux La liberte dans le salut”, Rimbaud, e “Quando más alto subia,/ deslumbroseme la vista,/ y la más fuerte conquista/ em oscuro se hacía;/ mas por ser de amor e lance/ di um ciego y oscuro salto,/ y fui tan alto, tan alto,/ que Le di a la caza alcance”, de San Juan de La Cruz.

Chamo a atenção para o texto “No Cu do Mistério”, cuja epígrafe “Visita interiore terrae, rectificando inveries occultum lapidem”, mais uma vez comprova o que foi aventado acima. É este o texto na íntegra:

Charadinha alquimista

Em honra aos arautos da utopia, em prêmio aos seus tantos sacrifícios e para o consolo dos aflitos, revela a sapiência do Espírito Santo que o buraquinho fedorento é a passagem secreta para os universos paralelos, o caminho da eleição dos santos e heróis, a via estreita da liberdade dos cansados e oprimidos. Protegido por monstros legendários, milenares interditos e artifícios incontáveis, proscrito e disfarçado a todo custo, é por ele o acesso ao manancial da vida, que

aos destemidos concede o gozo das venturanças, e somente ele conduz ao filão das maravilhas, jazida da Pedra Filosofal, sendo a única estrada para o centro de Luz, a Cidade Azul dos Imortais, refúgio da Deusa eternamente virgem & seu Pai, Filho e Esposo excomungados. "Desencantai os vossos mitos", roga o Santíssimo Espírito de Mamãe Serpente, "ó meus desgraçados filhos, cativos das loucuras racionais; ó estúpidos demônios, reféns de vossas culpas e mentiras, escravos dos trabalhos exaustivos e inúteis, resgatai os vossos corpos ao jugo do Maligno. Descantai os vossos mitos, ó meus amados filhos, e sede felizes!" (Motta, 1996, p. 61).

Destaco, a seguir, algumas observações que considero relevantes para a análise de *Bundo e outros poemas* (1996):

1 – O poeta guarnece seus textos, reitero, com uma série de epígrafes, tanto na entrada do livro quanto no seu interior, com a intenção de ter um respaldo da tradição e do eruditismo, mas como "maldito", subverte-os, provocando uma poesia anticanônica e marginal-periférica;

2 – Expondo-se mais do que nunca, o poeta, no entanto, escolheu um tom solene e pregacional para a maioria dos poemas em "Bundo" e "Waw". Claro que há alguns poemas bem lúdicos, como os lúdicos atos "serpentecostais", porém com o toque de maldito, usando formas métricas diversas, às vezes híbridas, pois clássicas e populares ao mesmo tempo: um exemplo são as redondilhas maiores e menores em "Tudo em cima do penedo/ tudo em cima do morrão/ Todo mundo atrás de Deus/ Deus atrás de todo mundo./ Deus fiel e bão [...]" (Motta, 1996, p. 30);

3 – O escárnio e o maldizer permanecem desde os seus primeiros livros e adquirem em *Bundo e outros poemas* um lugar definitivo e de destaque na poética de Waldo Motta. A obra está aí, com lugar garantido na história da poesia brasileira contemporânea, como poesia maldita, pois foge ao trivial ou à média do que vem sendo escrito ultimamente para reiterar argumento de Berta Waldman e Iumna Maria Simon.

Não se pode negar a Waldo Motta sua presença como um dos expoentes de poesia marginal periférica e maldita na literatura brasileira contemporânea. Como poemas homoeróticos, obscenos ou messiânicos, o que me chama mais a atenção é a construção e a técnica ao mostrar sua pesquisa, a preocupação e o esmero com a forma e com a transgressão a que se propõe, o erotismo sagrado, textos que tratam de temas polêmicos, como os das cantigas de maldizer e de escárnio, de outros autores malditos como Gregório de Mattos Guerra, Bocage, entre outros, considerados também malditos.

Há um Waldo, que, a todo o tempo espreita a si mesmo, seja para quebrar a “aura” do pão – “Pão excrementício/ generosíssimo banquete/ de humilde vermes” – seja para cantar os colarinhos sujos dos hipócritas.

Referências:

AGUIAR, Sandra. O poeta indomável cobaia de um homem maldito. In: *A Gazeta*. Vitória, 25/03/1984. Caderno Dois, p 2-3.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Lira dos sete dedos – a poética de Waldo Motta*. Coleção Autores Capixabas, Vitória, SEC, 2002.

BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

ESTADO DE SÃO PAULO. Caderno Literatura. São Paulo, 1984.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas – Antologia dos Poetas dos anos 90*. Disponível em: <>, acesso em 15 set. 2013.

MOTTA, Waldo. *O signo na pele*. Vitória: Edição alternativa, 1981.

_____. *Salário da loucura*. Vitória: 1984. Mimeo.

_____. *Eis o homem*. Vitória: Ed. Da Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987.

_____. *Poiezen*. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

_____. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

VIU! # BRASIL CIDADE PONTE ENIGMÁTICA NEGÓCIOS MUNDO OPINIÃO D+H

Waldo Motta e seu Deus furioso

(...) A vertiginosa demência, a fúria de um ato e a mesma, estanca que trilha a luz e a noite, registo de visões sobre o acipio de Malina? (...)

DENEVAL SIQUEIRA - 14/03/2024 - 10h45min - 10h45min - 10h45min - 10h45min



COLUNISTAS

- A UFRJ está sendo cercada por protestos e ficou emblema da torcida de futebol por Dery Ribeiro
- Marília, vilarejo e mais conhecido de Portugal de Inês, um o militar no 2º nome
- São veredictos e os outros: 100, aperte e como correto a este de
- Campos RJ: Sapezalista vai falar sobre o caso da UFRJ, por um lado, mas a verdade

A desobediência, enquanto conceito moral exemplificado no mito de Antígona é uma das características dos poetas malditos. O termo é relevante para as vanguardas do século XX, não apenas porque alguns dos seus precursores foram qualificados como malditos, mas porque estas, com sua postura polemica, iconoclasta, tendiam a sofrer grande resistência nos meios culturais.

Um outro aspecto importante. Como exemplo, podemos citar alguns versos de "Deus Furioso" (Motta, 1996, p. 48): "Estendi mãos generosas/ e quantos permitiram/ e disse: sou Deus./ Quem acreditou?/ Fui humilhado/ escarnecido: Deus viado? [...]". Ou em poema sem título: "Mundo cão/ osso de alegria/ única razão" (Motta, 1996, p.31). Ainda em: "Tudo em riba do penedo/ tudo em cima do morão/ Todo mundo atrás de Deus/ Deus atrás de todo mundo./ Deus fiel e bão, que atija/ o fogo da vida em nosso rabo" (Motta, 1996, p. 30).

Print da página eletrônica do *Portal Viu!* com o artigo "Waldo Motta e seu Deus furioso", de Deneval Siqueira de Azevedo Filho.

O DESEJO
DE (DES)HABITAR O OUTRO:
O CORPO *QUARE*
NA (PO)ÉTICA DE WALDO MOTTA¹

THE DESIRE
TO (DIS)INHABIT THE OTHER:
THE *QUARE* BODY
IN WALDO MOTTA'S (PO)ETHIC(S)

Fernando Luis de Morais*
Claudia Maria Ceneviva Nigro*

RESUMO: Esquadrinhar a maneira como a linguagem (po)ética de Waldo Motta realiza experiências dinâmicas a fim de alçar corpos negros, gays e pobres – portanto, quare – à plena condição de sujeito em uma sociedade pautada pelos ditames da branquidão, da heterossexualidade e do classismo – eis o objetivo deste artigo. Os poemas “Preceituário para racistas com receita de rebuçado e contra-receita de angu”, “Deus furioso” e “No cu” tecem pontos de aproximação quanto à forma de representar esses corpos relegados ao limbo, operando uma transformação, uma ruptura de padrões arbitrariamente consolidados. A perspectiva da qual lançamos mão nesta

¹ DE MORAIS, Fernando Luis; NIGRO, Claudia Maria Ceneviva. O desejo de (des)habitar o outro: o corpo quare na (po)ética de Waldo Motta. *Revista Debates Insubmissos*, Caruaru, ano 3, v. 3, n. 8, jan./abr. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/debatesinsubmissos/article/view/244504/35082>>. Acesso em: 26 maio 2024.

* Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

* Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-São José do Rio Preto).

análise busca focalizar esse exercício (est)eticamente poderoso, forçando um olhar renovado da materialidade corporal quare.

PALAVRAS-CHAVE: Materialidade corporal. Po(ética). Quare. Waldo Motta.

ABSTRACT: This article aims to explore how Waldo Motta's poetic/ethical language performs dynamic experiments in order to raise black, gay and poor bodies – therefore, quare ones – to full subject condition in a society ruled by the dictates of whiteness, heterosexuality and classism. The poems "Preceituário para racistas com receita de rebuçado e contra-receita de angu", "Deus furioso" and "No cu" create points of contact as to how to represent these bodies relegated to limbo, operating a transformation, a rupture of patterns arbitrarily instituted. The perspective from which we approach this analysis seeks to focus on this aesthetically/ethically powerful exercise, forcing a renewed look at the materiality of quare bodies.

KEYWORDS: Materiality of bodies. (Po)ethics. Quare. Waldo Motta.

(P)oética quare: um ofício de iconoclastia

O poeta Waldo Motta é uma reinvenção contínua. Nascido Edivaldo Motta, em 27 de outubro de 1959, em São Mateus, Espírito Santo, já assinou como Valdo Motta, tornando-se, por fim, Waldo Motta, por questões numerológicas. Além de poeta, é ator, numerólogo, místico e agitador cultural brasileiro. Inscrito sob as disposições de uma agenda modernista, foi apontado, por alguns críticos, como uma das mais influentes e ativas (e barulhentas) vozes da poesia brasileira na última década do século XX. É autor prolífico, tendo escrito mais de uma dezena de livros, dentre os quais vale a pena destacar *Bundo e outros poemas* (Campinas: Editora da Unicamp, 1996), *Transpaixão* (Vitória: Edições Kabungo, 1999) e *Terra sem mal* (São Paulo: Patuá, 2015).

Alvo de uma série de apreciações, o controverso *Literaturwissenschaftler* (cientista das letras) foi considerado um "problema literário" (CALDEIRA, 2008/2009), tendo sua poesia caracterizada como "desbundada" (VIEIRA JR., 2006), e sua poética como "profanada" (SANTOS, 2015) e "maldita" (AZEVEDO FILHO, 2014). Isso não significa, contudo, que a produção desse escritor seja turvada por uma carga negativa. A lucidez do desbunde, da profanação e da

maldição propositais cumpre, em Waldo Motta, expedientes outros, expedientes éticos. Tamanha pluralidade de adjetivação se deve, antes, ao fato de sua escrita – marcada com a tinta negra de seu corpo gay – inscrever-se num exercício (est)eticamente poderoso, recorrendo e recolhendo elementos por vezes de origens tão díspares, de campos tão distintos, e operar, à força de um olhar renovado e por efeito de uma ousadia sem precedente, uma transformação, uma (re)criação e uma ruptura de padrões consolidados

Sempre fui considerado um poeta indecente, obsceno. Isto porque eu sempre misturei baixo calão com alto calão. Palavras difíceis, eruditas com palavras sujas, enlameadas, gosmentas. E não só por esta mistura de registros, também pela temática. Eu sempre me assumi como homossexual, não é uma palavra da qual eu goste, mas não tenho outra. E sempre fui muito místico. Logo, nas minhas pesquisas, estudos, aquilo que para muita gente não tem nada a ver eu descobri que tem muito a ver. Sexualidade com religião. O mais chocante de tudo é que nas minhas pesquisas quanto mais eu procuro Deus, o sagrado, eu sempre acabo chegando aos “países baixos”, a uma geografia muito interessante do corpo humano. [...] Desde o início da história humana, existem tabus. E o que eu descobri nas minhas pesquisas e que reflete na minha poesia, é que a sexualidade é tanto a perdição quanto a salvação da humanidade. (MOTTA apud VIEIRA JR., 2006, não paginado).

Voz significativa da poesia brasileira e autor de uma obra emblemática e pungente, não só concebida como objeto de fruição estética e contemplação, mas como uma “crítica que nos obriga a requestionar constantemente o mundo que nos cerca” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 97), sua produção é cáustica, em certos momentos, por descortinar um sistema social no qual o “eu” e o “Outro” são muitas vezes relegados ao limbo, por se distanciarem dos ditames preconizados pelo hegemônico padrão eurocêntrico, heterossexual, de classe média/alta, e se afirmarem negros, gays, pobres, valorizando a própria identidade. Em especial, quanto à questão da (homos)sexualidade, afirma no prefácio de *Bundo e outros poemas* (1996), seu livro mais conhecido

Na metade dos anos 80 comecei a questionar seriamente a homossexualidade e a sexualidade em geral. Já era conhecido por escrever uma poesia desbocada e atrevida, com uma abordagem sincera de minhas experiências. Mas como nem só de escracho se faz arte, passei a estudar tudo o que a cultura pudesse dizer sobre o meu

tão singular e problemático comportamento sexual e sobre as desencontradas e conflitivas relações sexuais. (MOTTA, 1996, p. 9).

A matéria bruta a ser trabalhada, lapidada, baluarte da escrita de Motta, advém de sua própria e intrínseca condição. Como afirma Amylton de Almeida, “Sem virar o rosto, o poeta desce ao inferno e registra a diferença” (ALMEIDA, 2009, p. 90). Nesse caso, porém, o inferno abrasador é tanto si mesmo quanto seus outros e os Outros – como sustenta Sartre (1977) –, onde se encontram todas as dissimilitudes, as discriminações, onde o desejo quase que permanente é o de (des)habitar o Outro.

Na edificação de um macrocosmo oracular de linguagem, que encontra a luz no cu de Exu², corpo e religião ganham inéditas (e insólitas) significações: o sagrado e o profano se articulam, produzindo um tecido erótico. Opera-se um ofício de iconoclastia, de sacrilégio de ortodoxias sacrossantas, em nome de um relicário da sexualidade. Essa talvez seja justamente a razão pela qual Roberto Schwarz, no texto *Por uma experiência brasileira*, admita que a produção waldiana, por sua “posição estética, religiosa, sexual e de classe cri[e] ângulos novos” (SCHWARZ, 2000, p. 3). Ângulos esses que despontam em estado de (e) fusão poética, desautomatizando e desarmonizando percepções e olhares, desafiando “o leitor a entrar num banquete escatológico, tão difícil quanto necessário” (TREVISAN, 1997, não paginado), compelindo-o a “um escavar de significados, que visa a trazer à luz sentidos soterrados por séculos de sucessivas leituras ‘espiritualizantes’” (BARCELLOS, 2000, p. 81). Em Waldo Motta, vida e arte se imiscuem numa dinâmica de entrelaçamento e cosedura de filamentos incandescentes de subjetividade e alteridade, num gesto de desfibramento e exaustão da linguagem em toda sua potência, torcendo, aprimorando, alteando e limando a frase na busca do engaste perfeito. Como num pacto primordial, a poesia waldiana anseia “uma linguagem de facas e picaretas, de ácidos e labaredas” que lhe sirva para “execrar, exasperar, excomungar, expulsar,

² Faço aqui referência ao poema diminuto, mas lancinante, “NO CU / DE EXU / A LUZ” (MOTTA, 1996, p. 69).

expropriar, expelir, excluir, expurgar, escoriar, expilar, exprimir, expectorar, exulcerar, excrementar (os sacramentos), extorquir, extenuar (o silêncio), expirar.” (PAZ, 1995, p. 159, tradução nossa)³. Produto de um processo de reflexão existencial e autoconhecimento, a poesia para Motta é compêndio de seu propósito de vida, legítima profissão de fé. Em outro momento do prefácio de Bundo (1996), chega a explicar que

As virtualidades da palavra e as artimanhas da literatura propiciam requintadas tapeações. Mas, quando aprendi que a poesia caminha em direção oposta à (da) literatura, tomei coragem (eu, que sempre fui poeta) para denunciar o reino das enganações e suas geringonças enganadoras, mostrando como funcionam tais artifícios, exibindo as vísceras das formidáveis patranhas desse monstruário que se fez da logosfera. *Minha poesia é uma síntese de meu projeto de vida, uma aventura em busca da Verdade*, intuída como a ciência da restauração da condição divina. Se o nome é céu, a palavra é templo e tudo está aqui no corpo, não pode ser outro o sentido do *poietes*. A transformação se verifica no plano da linguagem, tanto nas palavras quanto no estilo de ser. *Não quero apenas escrever mas também ser o que escrevo*. Daí o entusiasmo e o tom solene, porque é algo sério; daí o caráter pregacional, mesmo que o meu discurso esteja ainda em construção e suas linhas estruturais às vezes sejam redefinidas em função de necessidades que vão surgindo aos poucos (MOTTA, 1996, p. 10-11, grifos nossos).

Se, conforme afirma, “a palavra é templo e tudo está aqui no corpo”, a corporeidade é alçada ao patamar de *leitmotiv* e se oferece como contraface da normalidade e do enquadramento, que, valorizando uma estética branca, continuamente reforçam estereótipos acerca do homem negro. O poeta-vate excede, portanto, a simples celebração do “corpo elétrico” – como cantado em *Folhas de Relva*, por Walt Whitman, que também é poeta do corpo (hegemônico) e do desejo – para, imbuído no erotismo místico (ou na mística erótica?), cantar, reclamar e assumir sua materialidade corporal negra, gay, pobre – uma corporeidade imperiosamente *quare*.

³ “un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas // execrar, exasperar, excomulgar, expulsar, exheredar, expeler, exturbar, excorpiar, expurgar, excoriar, expilar, exprimir, expectorar, exulcerar, excrementar (los sacramentos), extorsionar, extenuar (el silencio), expiar”.

O conceito de *quare*, como o utilizamos neste trabalho, inscreve-se numa disposição que retira “do gueto os estudos gays e lésbicos, de modo que temas e questões homossexuais [sejam] discutidos em contextos mais amplos” (ALTMAN, 1996, tradução nossa)⁴. Essa corrente está fortemente filiada ao ensaio do professor E. Patrick Johnson denominado “‘Quare’ studies, or (almost) everything I know about queer studies I learned from my grandmother” [Estudos ‘*quare*’ ou (quase) tudo o que sei sobre estudos *queer* aprendi com minha avó], publicado originalmente em 2001, republicado em 2005, e que, no Brasil, ganha impulso apenas em 2019 com a dissertação de mestrado *Diamantes negros sob um arco-íris multicolorido: as identidades negras-gay na poesia de Thomas Grimes*, de Fernando Luís de Moraes, e com o artigo “De *queer* a *quare*: uma aposta interseccional entre gênero, raça, etnia e classe”, assinado por Moraes et al. Johnson, numa operação de revisionismo e releitura de *queer* como *quare* – pronúncia de *queer* na variante dialetal negra usada pela sua avó – distende os marcos das dimensões prototípica, analítica e epistemológica dos estudos *queer* a fim de abranger questões enfrentadas por lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros racializados até então desatendidas por esses estudos. Ao mobilizar as tensões suscitadas entre distintas instâncias identificadoras e idealizar um projeto cujo objetivo cardinal é uma irrestrita inclusividade, o teórico *quare* por excelência reivindica a legitimação de um “corpo político” que não reduza a identidade a um monólito indivisível, alicerçado a uma compreensão essencialista de raça e gênero, nem elida a materialidade dos corpos, reiteradamente convertidos em um local de trauma, onde coerção e violência racistas e/ou sexistas e/ou homo/transfóbicas são operadas.

Motta, atravessado pela identidade de gênero, raça/etnia e classe que o intersecciona, transplanta as marcas fustigantes e dilacerantes da pele à palavra. Nesse sentido, sua poesia é irrefutavelmente *quare*, pois refrata mais de um espectro de cores que matizam a identidade do escritor, sufocado pela condição

⁴ “de-ghettoising gay/lesbian studies, so that homosexual themes and questions began to be discussed in larger contexts”.

abjeta e subalterna frente aos parâmetros autocráticos. Comprometido em desabafar liricamente seus sentimentos e trazer à tona, à flor da pele, temas rotulados como periféricos, marginais e aparentemente anti(po)éticos, Waldo Motta resgata o discurso do negro e do homossexual, que amiúde se imbricam. É na insubordinação de sua postura, tal como de seus procedimentos, inevitavelmente amalgamados à obediência à ética, que o poeta descoloniza pensamentos veiculadores de violência contra o “Outro” – e, ao fazê-lo, resgata humanidades. Desse modo, precisa a tônica, o tom e a dicção de sua (po)ética. Quanto à (anti)poeticidade, Oskar Loerke em *Da lírica moderna* (1912) ensinou, há mais de cem anos, que

[...] queremos incorporar novos vocábulos ao nosso dicionário, em vez de arrancar as folhas velhas; haverá muitas que raramente abrimos, outras foram substituídas e a maior parte permanece insubstituível. Pronto, o dicionário dos poetas, afirmamos: *agora não existe nenhum assunto que não seja poético*. Todavia, também não existe nenhum que seja poético. E o poeta que se prepare para uma operação do apêndice. Ela revelará como poética ou não-poética a sua arte grande ou pequena. – Queremos propor o catálogo de amostras como dicionário. Bendito seja aquele que destrói as velhas formas e transmite as novas. Aqui, porém, jamais o novo é também o único” (LOERKE, 1912 *apud* DIAS, p. 56, 1999, grifos nossos).

Em relação à ética e o papel da poesia e, por conseguinte, do poeta, Mario Faustino, em ensaio intitulado “O poeta e seu mundo” (1976), admite que

[...] em questões de poesia, passa-se com facilidade do campo ético para o do estético, e vice-versa. Toda questão se baseia, a meu ver, no fato, por muitos esquecido, que a poesia tem um papel na sociedade, um terreno privado que se não for bem lavrado prejudicará essa mesma sociedade e que aquele papel deve ser exercido pelo poeta com toda a responsabilidade profissional com que uma tarefa de alcance social deve ser empreendida. Enquanto a poesia for olhada apenas como passatempo, como brinquedo inofensivo, como uma coisa de maníacos, de despreocupados, de maus palhaços, ou de ruins carpideiras, não só serão maus uns poetas como estará em perigo a sociedade, cujos poetas não estão cumprindo seu dever. (FAUSTINO, 1976, p. 47).

Os dois fragmentos acima, numa leitura conjugada, indicam que, em seu comprometimento social, o poeta se lança a uma operação com a linguagem, e, muitas vezes, é levado a recorrer a formas desestabilizadoras de percepção, a

tratar de temas reputados como “antipoéticos”, licenciosos. No entanto, é nessa abertura estrategicamente provocada, nesse inconformismo solapador, nessa “dessacralização” de atributos “pré-fabricados”, que a contestação ética da lógica supremacista patriarcal-colonizadora é operada. Em Motta, o espírito (santo) subversivo emerge em sua faceta contestadora, transgressora e rebelde e se revela num mosaico de imagens e símbolos parodísticos-sarcásticos, marcando fortemente a vertente de denúncia social de seu projeto que é, ao mesmo tempo, literário e ético.

2. O paraíso do corpo

O corpo, dentro da concepção (po)ética waldiana, é tomado como lugar sagrado, de culto, configurando-se como templo e também como paraíso. Os corpos trazidos à cena literária por Motta são, contudo, corpos outros, abjetos (BUTLER, 2001), que supostamente “não pesam”, porque, dentro de uma lógica cis-heteronormativa, branca e de classe média/alta, não possuem o *status* de sujeito ou os códigos imprescindíveis daquilo tido como humano. Ao empreender esse projeto, que vimos admitindo ser tanto poético como ético, o escritor, traçando estratégias e rotas para remir vozes secularmente interditas e inaudíveis, descoloniza perspectivas hegemônicas e opera um exercício de humanização.

“Preceituário para racistas com receita de reбуçado e contra-receita de angu” é um exemplo concreto do que a (po)ética do autor é capaz de formular. O texto evidencia o comportamento renitente do eu lírico – bem como do poeta – frente à castradora realidade que lhe é exterior. Em busca de possibilidades de dizer, por meio de uma linguagem munida de uma manifesta consciência crítica e visceral, construída como resistência às coibições, o poema se oferece como um protesto lancinante:

PRECEITUÁRIO PARA RACISTAS COM RECEITA DE REBUÇADO E
 CONTRA-RECEITA DE ANGU

Ogun pá
Lele 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 rebugado
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 o mundo.

sabe que, súbito,
tudo, tudo pode ficar preto
& vermelho, como queiram,
num belíssimo incêndio inusitado.
Pois quem atíça o tição
atira mais lenha aos sonhos
que nos abrasam, braseiro
oculto sob o borralho
dessa vida borralheira.
(Motta 1996: 98-9).

O texto nasce como preceituário, isto é, um conjunto de regras e normas, voltado a um grupo específico: a saber, os racistas. Nessa prescrição de diretrizes, mescla-se com a receita de uma guloseima e também de outra iguaria. Algo, contudo, causa desconforto, estranha, incomoda. Qual é, afinal, o efeito da aproximação de dois universos – o da raça e o da culinária – aparentemente tão díspares e distantes? Esmiuçando o título a fim de encontrar pistas para uma

leitura, percebemos que “rebuçado”, além de se tratar de uma “pequena guloseima feita de calda de açúcar endurecida, à qual se acrescentam corantes e/ou ingredientes ou essências de vários sabores, e que se vende embrulhada em papel” (HOUAISS, 2009), refere-se igualmente a uma “observação desagradável; reprimenda” (HOUAISS, 2009). “Angu”, por sua vez, além de significar “massa espessa que se faz misturando, ao fogo, farinha de milho (fubá), de mandioca ou de arroz, com água e, às vezes, sal” (HOUAISS, 2009), diz respeito à “falta de ordem; [...] confusão, complicação” (HOUAISS, 2009). Eis que o título passa então a sugerir mais, a revelar mais. Motta preanuncia, já na denominação do poema, que nos está colocando diante de uma produção agenciada por meio de ambiguidades, de anfibologias ostensivamente refletidas.

“Preceituário para racistas” se inicia com uma epígrafe que recorre ao canto afro “*Ogun pá / lele pá / Ogun pá / koropá...*”, equivalente em tradução a “Ogum mata com violência / Ogum mata e destrói completamente” (AUGRAS, 2008, p. 102). Esses versos já nos dão a perceber a índole beligerante, voraz e sanguinária de Ogum. O protagonista a que se faz alusão é uma divindade iorubá, arquétipo do guerreiro, e uma das figuras mais poderosas do panteão dos orixás. Associado diretamente à honra, um de seus maiores entusiasmos é lutar pela justiça. Ao se lançar aos ataques, quando irado, é impiedoso, cruel, implacável, devastadoramente destruidor e colericamente vingativo. Ogum, filho de Iemanjá com Oranian, é senhor dos exércitos e das armas, o orixá das contendidas, o deus da guerra, e carrega no próprio nome essa marca (“Ogum”, em iorubá, significa “luta”, “guerra”). Além disso, é o deus do ferro, do aço, da metalurgia, a divindade que brande a espada e forja o metal, de modo a transformá-lo em instrumento de luta. Nessa lógica, seu poder vai propagando-se para além dos combates, sendo o patrono de todos aqueles que manejam ferramentas: ferreiros, barbeiros, militares, soldados, para ficarmos com alguns exemplos. Em texto intitulado “Ogum” (2001), Marlúcia Mendes da Rocha, professora da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), afirma que

Na África, Ogum é considerado o mais famoso defensor das causas humanas [...] é um orixá de muita popularidade. É a representação do escravo reprimido, apartado e isolado de sua terra, de seu papel e valor social. [...] Um filho de Ogum segue o seu arquétipo. Pessoa objetiva, de uma franqueza rude, da fala direta, sem rodeios (ROCHA, 2001, p. 15).

Em “Os orixás e seus poderes”, assinado por Pai Valdevino de Alafin, consta que

Ogum representa a eterna luta a favor da paz universal, a luta do espírito contra a matéria, a luta do ser humano para a sua purificação assim como acontece com o aço e o ferro quando são aquecidos e transformam-se em ferramentas cada vez melhores, assim é a luta de OGUM a favor do ser humano para que nos transformemos em pessoas melhores, através das lutas, das guerras, dos derramamentos de sangue, através das disputas, com o poder do ferro e do aço que é dominado por OGUM, com as sete espadas de OGUM, as sete forças de OGUM, o senhor do número 7. Pelas forças de OGUM todos renascemos melhores em espírito, e de renascimento em renascimento, de transformação em transformação, chegamos mais perto do ALFA, mais perto do mais que perfeito, mais perto da luz mais branca que o Universo pode conceber, pois foi concebido por ELE o nosso PAI CRIADOR DO INFINITO. (ALAFIN, [201?], não paginado).

É justamente na defesa das causas humanas, “[n]a eterna luta a favor da paz universal” e na “franqueza rude” que Waldo Motta se aproxima de Ogum, desfere suas censuras e desaprovações, forjando ferramentas poéticas, martelando ritmos, moldando a sintaxe do texto, confeccionando, por fim, um poema-arsenal. O orixá é revisitado tanto no tema quanto na forma do poema.

Na feitura dos versos, Motta efetua uma apropriação interessante – mas não exatamente explícita – que só se dá a conhecer a partir das informações que circundam a figura do deus Ogum. De acordo com a mitologia africana, o orixá é associado ao número sete, por motivo de uma luta travada com Iansã, na qual esta foi mutilada em nove pedaços, e aquele, em sete. Nesse sentido, em diálogo com a narrativa mitológica, o poeta – que também é numerólogo – resgata, na arquitetura dos versos, o número simbolizador da perfeição. Formalmente, as estrofes se assentam, portanto, sobre os heptassílabos (redondilha maior), estabelecendo tanto um pacto com o mito de Ogum como imprimindo um ritmo todo particular ao poema, que nos remete às batidas de tambor de um ritual

africano sagrado. A redondilha maior – vale lembrar – é o modelo de versificação mais popular em língua portuguesa, pois “cabe na boca e gruda na memória” (SQUARISI, 2011, não paginado). Dessa forma, a melodia do preceituário, que fica “martelando” e reverberando na memória, pode facilmente servir de lição a ser retida pelos racistas – mas não só. Para efeito de demonstração, tomemos a escansão dos versos que compõem a primeira estrofe:

Quem/a/ti/ça/o/ti/ção
 sa/be/do/ris/co/que/co/rre,
 sa/be/queao/bu/lir/com/fo/go
 éa/rris/ca/do/se/quei/mar,
 éa/rris/ca/do/pro/vo/car
 a/e/bu/li/ção/de/quan/to
 há/tan/to/vem/nos/en/chen/do
 o/cal/dei/rão/da/pa/ciên/cia.

A primeira estrofe se abre com dois versos que, de antemão, delineiam o tom áspero de reprimenda que reveste o eixo nuclear entorno do qual o poema gravita: “Quem atiga o tição / sabe do risco que corre”. Em outros termos, aquele que atiga é caracterizado como consciente dos impactos e implicações de seus atos, de seus feitos. Não se encontra, em vista disso, em posição de neutralidade e não pode alegar qualquer tipo de imparcialidade ou isenção. Os versos, assim como o título, são armados de ambiguidade: “atigar” é avivar o fogo, mas, ao mesmo tempo, provocar a ira, exasperar; “tição”, por sua vez, faz referência tanto a um pedaço de lenha aceso, mas, de forma excessivamente pejorativa e estigmatizante, caracteriza um indivíduo negro em razão das marcas de sua materialidade corporal. Atigar o tição, numa leitura primeira e/ou mais despreziosa, é tão somente espertar o carvão aceso; num nível mais profundo – e é esse que nos interessa –, é incitar a cólera do sujeito negro.

Vítimas de uma política imperialista devastadora e inclemente, que exerce a violência como forma de invalidar outros modos de ser, os sujeitos negros carregam uma série de máculas desde o período escravocrata. Assim, dentro de um quadro pautado em um protótipo hegemônico de humanidade, são vistos

como libidinosos, agressivos, emotivos, bárbaros, hipereróticos; são, como exposto por Deivison Faustino, “corpos selvagens e incivilizados, e não sujeitos de si. São apenas escravos do desejo dos verdadeiros sujeitos – os brancos. Os negros e as negras não são nada!” (FAUSTINO, 2019, p. 15). Ao eleger o signo “tição”, trabalhado em sua polissemia, as representações negativas que recaem sobre a corporeidade negra são, portanto, trazidas à tona. O corpo, quando comparado ao tição, é subjugado à condição de objeto, de abjeção, de inaceitabilidade por códigos de inteligibilidade (BUTLER, 2002). Contudo, a estratégia discursiva de Motta – ela mesma violenta, vista que embasada nos preceitos de Ogum –, opera na contracorrente de clichês raciais, rechaçando esses rótulos consolidados. A leitura segunda, mais minuciosa e ponderada, possibilita entrever uma crítica férrea – própria do transbordamento do caldeirão da paciência – que, num nível primeiro, encontrava-se rarefeita, ainda em estado de iminência. Com efeito, reside no jogo articulado pelas ambiguidades o estratagema engendrado na construção do poema.

Nos versos posteriores, o risco é trazido à baila: “se queimar” e “provocar a ebulição”, ações desencadeadas a partir do fato de bulir com o fogo. A consequência iminente dessa fervura é o transbordamento do “caldeirão da paciência” que “há tanto vem nos enchendo” – ou que há tanto vem enchendo-se até atingir o ponto extremo de saturação – e a efusão da mistura, que inevitavelmente causará as queimaduras, deflagrará um desfecho abrasador. É interessante notar como a ideia do campo imagético atrelado ao elemento fogo ganha força, pujança, e o quanto é ardente. Significativo, aliás, porque Ogum, referenciado na epígrafe, além de manipulador do ferro, o é também do fogo. Ogum é o fogo da salvação, da glória e da inovação.

A transformação, derivada da ebulição na primeira estrofe, transvaza e esparge pelos versos da segunda: “transformar reбуçado / em ração para a racinha / ordinária dos racistas”. Novamente, Ogum se presentifica por meio da ideia da transmutação. Há um devir franqueado de possibilidades que se instauram pelo

jogo sonoro: o emprego do fonema fricativo velar /x/, representado graficamente pela letra "r" em "rebuçado", "ração", "racinha" e "racista", causa um desconforto, um ruído, assim como a mensagem cinzelada nos versos. Ademais, produz um efeito de aspereza, de rispidez, característico do próprio tom do poema – trata-se, afinal, de um preceituário marcado pela "franqueza rude" própria dos filhos de Ogum. Motta opera ainda uma manipulação das palavras "rebuçado" (= alimento ou reprimenda), "ração" (= alimento ou aumentativo de "raça") e "racinha" (= diminutivo de raça). Portanto, ao preconizar "transformar rebuçado / em ração para a racinha / ordinária dos racistas", a possibilidade interpretativa é novamente amplificada: tanto se oferece um alimento – neste caso indigesto, porquanto incrustado de reprimendas – ao grupo desprezível (marca provocada pelo uso do diminutivo e intensificada pelo signo "ordinária") dos racistas, quanto se oferece a própria reprovação que parte da raça negra (cujo status agora ganha expressividade pelo uso do aumentativo) e é direcionada à raça ordinária dos que se configuram como racistas.

A questão do risco e da provocação é retomada na terceira estrofe. A estratégia de deslocamento e renovação de sentidos é outra vez armada e a(mar)rada pelo jogo polissêmico – e não gratuito –, assentado agora entre "massa" e "angu", que inflamam distintas possibilidades interpretativas. O primeiro termo faz referência à substância pastosa com a qual se prepara um determinado alimento, mas também ao grande número de pessoas vistas do ponto de vista social, cultural e econômico – aqui, no caso, os negros. Os segundo, por sua vez, remete tanto ao significado primeiro, dentro do campo semântico da culinária, quanto à ideia de confusão e desordem. Nessa lógica, "provocar / a ebulição da massa" e "explodir / o angu em todo mundo" pode ser lido, uma vez mais, como a exasperação do povo negro e a conseqüente deflagração de uma confusão – o que retoma as disposições da estrofe anterior, concatenando-as e avivando-as. Sob o signo da crítica, da inovação e da resistência, o texto subverte tanto pelo uso que faz da linguagem quanto pela atitude das regras nele delineadas.

As ressonâncias e efeitos do atijamento do tição, da agitação incessante com o fogo, da ebulição da massa e da explosão do angu em todo mundo eclodem e entram em combustão na estrofe final. É ali, naqueles versos, que “tudo pode ficar preto / & vermelho”. Não é possível deixar de perceber a matização imposta à vista, imprimindo sua marca. “Ficar preto” confere a sensação de seriedade e hostilidade, mas também de respeito, autoridade e morte. O vermelho, em contrapartida, traduz a cor do fogo e do sangue, e, por isso, associa-se às ideias de energia, de guerra, de perigo, de força, de poder. Preto e vermelho se consubstancializam, então, não só no substrato sintático – a partir do uso do símbolo *ampersand* –, mas também no substrato semântico. O incêndio – já adiantado pela coloração do verso anterior – parece lançar labaredas e se propagar no quarto verso da última estrofe (“num belíssimo incêndio”), onde, caracterizado ironicamente pelo adjetivo “belíssimo”, empregado no grau superlativo absoluto sintético, de fato, irrompe. O que sobra dessa combustão irrefreada e calcinante, o boralho da estrofe, é um desfecho-reverbério: “Pois quem atija o tição / atira mais lenha aos sonhos / que nos abrasam, braseiro / oculto sob o borralho / dessa vida borralheira.” Na linguagem direta e abrasadora dos filhos de Ogum, a mensagem que crepita desses versos é: em um mundo onde rígidas hierarquias ainda sustêm o corpo hegemônico branco como o ideal de humanidade, o corpo negro, objetificado, reclamando o que lhe foi espoliado, ainda resiste.

Entoado pelo mesmo discurso de resistência e reconhecendo a identidade (e, conseqüentemente, o corpo) como questão pessoal e política, Waldo Motta resgata e retraça a “marginalidade”, o aviltamento de alteridade manifesto por meio das múltiplas opressões. “Deus furioso” é resultado dessa consciência (po)ética

DEUS FURIOSO

Estendi mãos generosas
 a quantos o permitiram
 e disse: sou Deus.
 Porém, quem acreditou?

Fui humilhado,
escarnecido: Deus viado?
Fui negado e combatido.
Em meu amor entrevado
cerrei lábios e ouvidos.
Até o amor reprimido
virar ódio desatado.

Rasguem céus e infernos,
ó gemidos e brados
de amor ressentido.
Raios partam quantos
meu amor tenham negado.
Prorrompam tormentas
em corações petrificados.
Quero ser amado
quero ser amado
quero ser amado
(MOTTA, 1996, p. 48).

Nessa produção, o tema aparentemente antipoético da homossexualidade, visto que tabu, ganha poeticidade e atravessa o âmbito do sagrado. Motta, num exercício sóbrio de reflexão, poderia repercutir toda sua materialidade corporal negra-gay-pobre ao longo desses versos – em razão de sua poesia ser uma síntese de seu projeto de vida, como ele mesmo afirma. Diferentemente do poema anterior, respaldado na questão da raça, neste, aborda a questão da sexualidade. Esse tratamento, embora fragmentário – a considerar pelo impacto que as distintas vias opressivas do gênero, da raça/etnia e da classe provocam na vida do poeta –, é altamente relevante. Dito de outra forma, o discurso de Motta representa a liberação de um grito aguerrido que viola o abafamento da voz – um grito que perfura os ares, os muros, os tímpanos, estilhaçando formas lineares e antediluvianas de pensamento. Em Motta, as leituras se pluralizam, (re)elaborando tráfegos identitários.

A primeira estrofe, marcada pelo tom memorialístico, evoca as lembranças calamitosas de um tempo pretérito: o fato de estender as mãos generosas, de ser renegado como Deus, de ser “humilhado” e “combatido”, flagelos desencadeados a partir da revelação de ser “viado”. O sujeito lírico já se “corporifica” desde o primeiro verso, não só pela marcação da desinência número-pessoal em “estendi”, mas pelo uso metonímico da expressão “mãos

generosas”, que toma a figura das mãos para desdobrar a qualidade ao próprio “eu”, a se revelar, no sexto verso, como “Deus viado”. A generosidade, qualidade inerente ao sujeito que então se apresenta, só pode ser aceita ao passar pelo crivo e pela admissão por parte do “Outro”. Assim, no recôndito do verso, está instaurada uma relação identitária – que se verá conflitante – entre o “eu” (Deus) e o “Outro” (o humano), da subjetividade frente à alteridade.

Ao priorizar a grafia com letra maiúscula, particulariza-se o “Deus” aludido: o “Ser primordial responsável pela origem do universo, das leis que o regulam e dos seres que o habitam, fonte e garantia do Bem e de todas as excelências morais” (HOUAISS, 2009). Logo, essa dinâmica procedimental externa a ironia do poeta, pois, como sugerido no título do poema, esse Deus é contaminado pela fúria, pela cólera, atributos inerentemente humanos, mundanos. O leitor é orientado, uma vez mais, a presenciar um exercício de profanação. Algo particularmente interessante é a presença do divino e do humano na organização formal do próprio texto, que, na primeira estrofe, focaliza a corporeidade do Deus “viado” e as ações que sobre ele recaem e, na segunda, passa a evidenciar a irascibilidade desse ser supremo, agora suplantado à condição humana.

Como reação às negações (“Fui negado e combatido”), o eu enunciador, em um movimento de reclusão, enclausura-se em sua órbita de sofrimento, cerrando lábios e ouvidos. Outra consequência do malogro desse amor onipotente é o ultraje, que o solapa ao ponto do descrédito. O “amor reprimido”, posto que “viado”, é sintomático em sujeitos homossexuais, cuja liberdade é cerceada, circunscrita. Dentro de uma lógica heteronormativa, trata-se de um amor desautorizado, ilegítimo, inautêntico porque se configura entre “subalternos” (SPIVAK, 2010).

Ao jogar com a concepção de um “Deus viado”, Waldo Motta dinamita as probabilidades e perspectivas hegemonicamente inabaláveis. Diante do inusitado, do insólito, do excêntrico, o leitor é conduzido a desacomodar os

códigos e a questionar a desumanização ocasionada pela homofobia e pelos discursos conservadores, inflexíveis em suas determinações de aviltar, apagar e silenciar o que é diferente, o que foge à normatização. Quanto à questão da orientação sexual relatada no poema, Camargo e Santos sustentam que

A orientação sexual daquele que se intitula Deus, coloca-o em face do descrédito e da irrelevância. De "Deus" a "Deus viado", o eu se nota rotulado e estereotipado. O ato de criação do poeta Waldo Motta não abandona as paradoxais relações que travamos com nossa sexualidade. E isto nos exige, necessariamente, voltar-nos para uma temática que ainda, na atualidade, é um tabu (CAMARGO; SANTOS, 2018, p. 35).

Os autores especificados salientam a interdição da homossexualidade (negra e pobre, se tomarmos como referencial a figura de Motta), questão que requer discussões mais substanciais e construtivas. O corpo *quare* insurge como um inventário de possibilidades, confrontando silêncios, deslocando e convulsionando discursos, demandando não só uma gramática mais prismática, mas também zonas habitáveis do ser. Motta, em seu afã incansável, vai entrelaçando fios, tecendo textos, oportunizando a composição dessa gramática antirracista, anti-homofóbica, anticlassista, de complexas e revalorizadas tessituras corporais.

Elaborada integralmente por formas verbais conjugadas no pretérito perfeito ("estendi", "disse", "acreditou", "fui", "cerrei"), a primeira estrofe determina a urgência de um olhar voltado ao passado injurioso e ultrajante. Sinaliza, assim, um momento de dor, de afrontas e sujeições. A cólera daí irrompida é desferida como um golpe rompante a ser consumado na segunda estrofe. O ofício e a índole divinos, que a princípio suscitam estranhamento, então se justificam. À semelhança de um exercício de iconoclastia, a imagem de Deus como proveniência suprema de amor e compaixão é esfacelada e substituída por uma de um "Deus furioso" pela injustiça recaída sobre si. A concepção cristã de "Deus é amor" vai ruindo-se e desmantelando-se ao longo de seis versos, como efeito de uma gradação das ações, bem realçadas pelas rimas em "ado" e "ido", na

primeira estância do poema: “humilhado”, “escarnecido”, “negado”, “combatido”, “entrevado”, “reprimido”.

Na segunda estrofe, o ódio se desata, fazendo eclodir um turbilhão de sentimentos. A voz enunciada é infundida de exigências e demandas, ordenando os “gemidos e brados / de amor ressentido” a rasgarem céus e infernos, convocando os raios a partirem todos aqueles cujos corações insensíveis e impiedosos preteriram o amor que lhes fora devotado. A inversão sintática em “Rasguem céus e infernos, / ó gemidos e brados / de amor ressentido”, quando o mais natural seria iniciar com o vocativo, destaca a veemência e a expressividade do imperativo “rasguem”, e, por conseguinte, da fúria. Com efeito, a estrofe cinde formalmente o poema no intervalo da passagem do sublime ao terreno, do sagrado ao profano. O eu poemático reivindica, então, o seu desejo maior: ser amado. O verso “Quero ser amado”, reiterado três vezes consecutivas, arrematando o poema, que termina sem pontuação, reproduz não só um sentido de persistência, mas também de ininterrupção. São versos que, por estarem no presente do indicativo, intensificam-se em determinação, ressoando como clamor e protesto. Dito de outra forma, é a voz do “eu” forçando um grito rasgado, um apelo inadiável por reconhecimento e aceitação – apelo esse que fende céus e infernos.

Se em “Deus furioso” e em “Preceituário para racistas” Motta trabalhava, isoladamente, na construção de um discurso anti-homofóbico e antirracista, em “No cu”, há, embora de forma implícita, uma intersecção entre esses dois discursos:

NO CU
 DE EXU
 A LUZ
 (MOTTA, 1996, p. 69).

Grafado/gritado em letras garrafais, e, portanto, altissonante, o diminuto porém categórico poema se anuncia. Composto de três versos rimados, com duas

sílabas poéticas cada, o corpo textual está erigido, sintaticamente, a partir de apenas duas estruturas: um adjunto adverbial de lugar e um sujeito. Em sua brevidade e rapidez de compasso, responde a três perguntas essenciais: “onde?”, “de quem?” e “o quê?”, determinando com exatidão o local de resplandecência da luz. O encontro com a luz é atravessado por um senso de urgência, que se faz notar pela ausência de qualquer tipo de pontuação e pela omissão do verbo que estabeleceria o vínculo entre os dois primeiros versos e o último.

No percurso pela descoberta da luminescência, Waldo Motta efetua manobras transgressivas, cujo intento é tensionar e convulsionar a “castidade” de uma lógica alicerçada sobre preceitos cristãos, brancos e heterossexuais. Essas violações, juntamente com os excessos, constituem elementos basais à revitalização do erotismo. A propósito, o pensador francês Georges Bataille corrobora o fato de que “O mundo sagrado abre-se a transgressões ilimitadas.” (BATAILLE, 1987, p. 63). Um desses casos de contravenção parece ser o estabelecimento de uma inusitada identificação entre o ânus e Deus, representado por Exu, seu correlato nas religiões de matriz africana. Conceituado como uma das principais divindades do iorubá e do jeje, Exu, também conhecido como Esu, Eshu, Bará, Ibarabo, Akésan, Yangí, Legbá, Ònan, é, no panteão africano, o orixá da comunicação, da paciência, da ordem, da disciplina e da sexualidade, tendo um forte domínio sob o sexo, a magia, a união, o poder e o fogo da transformação. De acordo com a matéria “O que é um Exu” (2018), assinada por Bruno Lazaretti e veiculada pela *Revista Super Interessante*, “No candomblé, Exu é um dos maiores orixás [...]. É uma espécie de mensageiro, que faz a ponte entre o humano e o divino e muitas vezes é descrito como sendo travesso, fiel e justo.” (LAZARETTI, 2018, não paginado). É, aliás, reputado como a divindade mais humana dentre os outros orixás. Um ponto digno de atenção é o fato de que, diferentemente do que ocorre em religiões monoteístas, as divindades africanas não são caracterizadas dentro de um plano maniqueísta, isto é, não são catalogadas como boas ou más. Talvez, seja essa uma das razões pelas quais existam diversas confusões e conceitos controversos quanto às

origens e atuação de Exu. Um dos equívocos mais corriqueiros é associar a figura desse orixá à do diabo cristão. Nesse quadro imaginário perverso e fomentador de estereótipos, ele é tratado como um deus replicador da maldade e da atrocidade, semeador da discórdia humana.

Exu, no poema, substancializa a imagem do imaculado, do inviolável, em uma cultura de origem negra, “assombrada pelo discurso homogeneizante e [...] alienante do cristianismo” (SANTOS; PEREIRA, 2012, p. 94); o cu, por sua vez, uma das chancelas do erotismo, ascende a um status divinizado porque, contendo a luz (lida também como metáfora do conhecimento, da sabedoria), simboliza o acesso, o ponto de correspondência do mundano com Exu. Como numa via crucis do corpo, parte-se do escatológico, do baixo-corporal, rumo ao divino, ao sagrado – é, afinal, no corpo (negro) de Exu que a luz se torna presente. A sonoridade corrobora essa trajetória: a vogal alta posterior arredondada [u] em “cu” e “Exu” atualiza a sensação de escuridão, de obscuridade, de sujidade, de negritude, latente nesses signos; em “luz”, contudo, a mesma vogal [u], sob o efeito da fricativa alveolar desvozeada [s], ilumina-se em toda sua resplandecência e claridade. No último verso, como num arremate exuberante, a luz se faz: *Fiat lux!*

Recorrer à figura de Exu não é mero acaso, pois, espelhando o poeta em sua compleição – Exu pode ser lido igualmente como E(x)u –, a divindade é interseccionada pelos vetores da raça e da sexualidade. Como efeito irônico de uma construção que se dá às avessas, Waldo Motta, como num sopro divino, recria um outro “(D)eu(s) viado”. Instalar a luz “No cu / de Exu” sugere não só a profanação da divindade, mas também do local intocável e sustentador da masculinidade heterossexual. Violar o “santuário sedal” é fazer ruir, imperiosamente, a heterossexualidade em toda sua hombridade. Ao colocar em cena o corpo *quare, par excellence*, Motta está, a um só tempo, resignificando as formas de ser um homem negro numa sociedade heteropatriarcal branca e

tecendo uma crítica virulenta ao sistema secular que, ainda hoje, perpetua a heterossexualidade e a branquitude como padrões de humanidade:

A norma homem-branco-hétero exerce sobre as demais subjetividades um efeito colonizador e extrativista. Colonizador no sentido de impor-se violentamente sobre o outro por considera-lo menor. Extrativista no sentido de sugar a energia vital de quem está fora da norma por meio de violentos processos de submissão. [...] Narciso acha feio o que não é espelho. (VEIGA, 2019, p. 77).

É na amplificação de possibilidades semânticas e no manejo poético da linguagem de modo a incorporar a esfera do chão à do sublime que uma erótica fundada e sustentada no espiritual se torna notória. Assim, a sacralização do corpo e da experiência carnal da homossexualidade negra ganham cena dentro da poética waldiana.

3. Considerações

Em suas ilimitadas inovações e transgressões, a (po)ética de Waldo Motta é desafiadoramente aguda. Empreendendo, sobre o terreno de uma singularidade expressiva, a cartografia e a reterritorialização de corpos situados fora da norma, leva-nos a reexaminar as disposições de poder reguladoras de nossa sociedade, fundada sobre os baluartes unificadores do heteronormativismo branco. Dito de outra forma, a poesia waldiana, eticamente articulada (ou tratar-se-ia, antes, de uma ética poeticamente articulada?), incita-nos a repensar os corpos abjetos, os corpos quare, interditos, privados de transitar por espaços predefinidos. Eis aí que o poeta, desvencilhando-se das malhas do discurso unívoco, dá-nos a ver o desejo de legitimação e de tirania, o desejo de habitar o Outro ou desabilitá-lo.

Em seu ofício árduo e incessantemente comprometido com o social, Motta representa não só a voz de júbilo que canta a sacralidade do corpo negro e gay, mas também a voz incansável que clama e, entoada num timbre abrasador, atea fogo às predisposições hegemônicas, devastadoras e dizimadoras de

humanidades. Ao incandescer os versos e iluminar a procura do profano no divino e do divino no profano, o poeta, num processo estratégico de reversão de discursos normalizadores e reacionários, problematiza, desconstrói, mina, escava, perturba, subverte e esfacela estruturas domesticadas e domesticadoras do conhecimento calcado numa visão supremacista. Nesse sentido, é impertinente, irreverente, perverso, subversivo, profano, extraindo o gozo do corpo, que é, a um só tempo, templo destinado ao culto e paraíso. E falou Waldo Motta, dizendo: “atiçai-me o vosso fogo / dai-me as graças do gozo / das delícias que guardais / no paraíso do corpo.” (MOTTA, 1996, p. 45).

Referências:

- ALAFIN, Valdevino. *Ogum*. [s.d.]. Disponível em <http://www.umbandadanatureza.com.br/OX006.HTML>. Acesso em: 01 nov. 2019.
- ALMEIDA, Amylton. Amylton Almeida. In: MOTTA, Waldo. *Transpaixão*. 2. ed. Vitória, ES: EDUFES, 2009. p. 90.
- ALTMAN, Dennis. On Global Queering. *Australian Humanities Review*, v. 2, jul. 1996. Disponível em: <<http://australianhumanitiesreview.org/1996/07/01/on-global-queering/>>. Acesso em 29 ago. 2018.
- AUGRAS, Monique. *O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. A poética maldita de Waldo Motta: melancolia e desencanto na marginalidade periférica. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 12, p. 272-283, jan. 2014.
- BARCELLOS, José Carlos. Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodr . In: PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 77-86.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- BUTLER, Judith. Entrevista. In: PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista de Estudos*

Feministas, v. 10, n. 1. Florianópolis, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104026X2002000100009&script=sci_arttext. Acesso em: 01 nov. 2019.

CALDEIRA, Rodrigo Leite. Waldo Motta: poesia, crítica e problema. *Revista Contexto*, Vitória, n. 15 e 16, p. 334-345, 2008/2009.

CAMARGO, Fábio Figueiredo.; SANTOS, Ricardo Alves dos. Bicha preta reza o corpo. *Revista Língua & Literatura*, v. 35, n. 20, p. 31-42, Jan./Jun. 2018.

FAUSTINO, Deivison Mendes. Prefácio. In: RESTIER, Henrique.; SOUZA, Rolf Malungo. (org.). *Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019. p. 13-20.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LAZARETTI, Bruno. O que é um Exu? Entenda a divindade, parte do candomblé e da umbanda. *Super Interessante*, 04 jul. 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-um-exu/>. Acesso em: 01 nov. 2019.

LOERKE, Oskar. Da lírica moderna. In: DIAS, Maria Heloísa Martins. *A estética expressionista*. Cotia: Íbis, 1999. p. 55-60.

MORAIS, Fernando Luís de. *Diamantes negros sob um arco-íris multicolorido: as identidades negras-gay na poesia de Thomas Grimes*. Orientadora: Cláudia Maria Ceneviva Nigro. 2019. 150 f. Dissertação (Mestrado Teoria da Literatura) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2019.

MORAIS, Fernando Luís de. et al. De *queer* a *quare*: uma aposta interseccional entre gênero, raça, etnia e classe. *Itinerários*, Araraquara, n. 48, p. 61-76, jan./jun. 2019.

MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

PAZ, Octavio. *Libertad bajo palabra: obra poética (1935-1957)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

ROCHA, Marlúcia Mendes da. Ogum. *Revista Kawé*, Ilhéus, n. 2, p. 14-16, 2001.

SANTOS, Ricardo Alves dos. A poética profanada de Waldo Motta. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 13, p. 40-61, jan. 2015.

SANTOS, Ricardo Alves dos; PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. Os mitos africanos e a lírica de protesto na poesia contemporânea de Waldo Motta. *Texto Poético*, v. 12, p. 94-106. 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes*. São Paulo: Abril, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Por uma experiência brasileira*. Entrevista de Roberto Schwarz a Eduardo Nasi. Porto Alegre: Zero Hora, 01.07.2000, Cultura, p. 3.

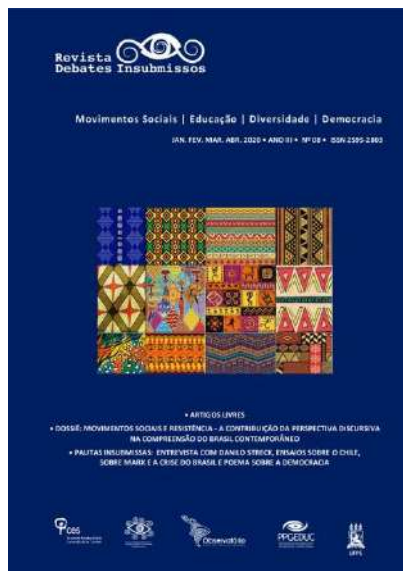
SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

SQUARISI, Dad. *A redondilha cola na memória*. 2011. Disponível em: http://blogs.correiobraziliense.com.br/dad/a_redondilha_colo_na_memoria/. Acesso em: 01 nov. 2019.

TREVISAN, João Silvério. Enjoo Poético. Trechos da apresentação de entrevista de Valdo Motta a João Silvério Trevisan. *Suigeneris*, São Paulo, n. 23, 1997. Entrevista.

VEIGA, Lucas. Além de preto é gay: as diásporas da bixa preta. In: RESTIER, Henrique.; SOUZA, Rolf Malungo. (Org.). *Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019. p. 77-93.

VIEIRA JR., Ery. *A desbundada poesia erótico-mística de Waldo Motta*. [s. l.] 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-desbundada-poesia-erotico-mistica-de-waldo-motta>. Acesso em: 01 nov. 2019.



Capa da *Revista Debates Insubmissos* e página inicial do artigo "O desejo de (des)habitar o outro: o corpo *quare* na (po)ética de Waldo Motta", de Fernando Luis de Moraes e Claudia Maria Ceneviva Nigro.

O ODU DE WALDO MOTTA¹

THE *ODU* OF WALDO MOTTA

Wagner Silva Gomes*

Com poemas em redondilha maior, redondilha menor, decassílabos, poesia visual, percebe-se que a métrica e a forma poética na poesia de Waldo Motta são usadas para revelar o conteúdo oracular. O poeta, descendente de negros praticantes da cabula, evoca poeticamente a ancestralidade dos elementos secretos muçulmanos malês, os quais a religiosidade insere sincreticamente a estes o candomblé e cultos indígenas; e Waldo insere para além um viés judaico-cristão de interpretação da Bíblia e numerologia. Como deuses do candomblé que tiveram a descoberta de seu poder na vivência com elementos da natureza, Waldo revela em uma entrevista concedida ao programa ViceVerso, da rádio universitária da UFES, que na infância, ao tomar um banho de assento banhado com ervas medicinais que lhe curaram os males que sofria, descobriu que, o seu poder, elemento de visão, um tipo de terceiro olho (fazendo aproximação com a tradição hinduísta), estava em

¹ GOMES, Wagner Silva. O odu de Waldo Motta. *Blog Letras In.Verso e Re.verso*, 6 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.blogletras.com/2020/11/o-odu-de-waldo-motta.html>>. Acesso em: 26 maio 2024.

* Especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Faculdade Estácio de Teresina.

como iria lidar a partir daí com o ânus em sua vivência. O que faz lembrar os versos da música Mufete, do rapper Emicida: "*Dizem que o diabo veio nos barcos dos europeus/ Desde então o povo esqueceu/ Que entre os meus todo o mundo era deus*". Assim, ter nascido negro em São Mateus, uma região de resistência histórica quilombola, fez do poeta um deus. E ele confirma isso quando diz em um de seus poemas do livro *Bundo e outros poemas (1996)*:

Boa Esperança do Espírito Santo

Boa Esperança, dom
 que me coube e partilho.
 Embutido em teu nome,
 descobri o meu destino:
 combater a própria morte
 e o reino de mentiras.
 Norte espírito-santense,
 Boa Esperança, aqui
 meu segredo te desvenda:
 quem eu sou e a que vim (p. 59).

Se José de Anchieta em sua poesia catequista associava a hóstia, o corpo de Cristo, ao alimento, a poesia de Waldo alimenta o corpo e o espírito com intenções de erradicar a miséria homofóbica da interpretação bíblica. Na mitologia grega, Orfeu, na Bíblia, Davi, ambos tiveram a missão de amansar as ferozes bestas. Essa é também a missão de Waldo. Se os primeiros para isso utilizaram seus instrumentos musicais, assim também faz o poeta aqui analisado, que faz uso da musicalidade dos versos em redondilha maior (com a ampliação simbólica do trocadilho - sem perdão) para assim matar a fome de corpo e espírito também das feras políticas e empresariais ruralistas BBB (ou Fazenda) - bíblia, bala e boi -, mostrando para eles que não basta apenas gostar de pasto e mugidos, mas, para uma comunhão feliz e satisfatória com o espírito santo, é preciso entender quais seriam os pastos a se plantar e se alimentar pra se matar essa fome que paira sobre os signos que estão na cultura ruralista. Revela então o poeta em poema de *Transpaixão (2008)*:

Entre Lavra e Ceifa

O fruto que nos abranda
 a fome que não se mata

nem na mesa, nem na cama
custa bem a madurar.

Do plantio à colheita
desse fruto que aplaca
a fome de liberdade,
comeremos muita grama
e repastos adversos.

Entre o verde e o sanguíneo
da madureza do fruto
existem muitos matizes,
inclusive, claro, o turvo. (p. 24).

O universo de seu Odu, ou seja, sua história em forma de poema que revela os seus ensinamentos a partir de sua vivência, parte daí. O gesto que representa o que foi falado é que, nascido Edivaldo Motta, Waldo não omite o edy, gíria gay para ânus, ele o ressignifica, assumindo assim o seu cume simbólico (presente na bunda) na base formal da letra W, como os concretistas (1950) fizeram e ainda fazem (ao menos o Augusto de Campos ainda cria poemas do tipo) dando valores contextuais aos signos linguísticos que remetem a outras linguagens (desenho, sons de objetos, publicidade etc.). Diz o poeta em poema do livro já citado (1996):

Anunciação

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

O poeta, para efetuar a revelação divina, também combina elementos do tupi-guarani, do hebraico e gírias, formando uma vivência oracular da crônica do dia, criando um ambiente de encantamento, ou de um encantado, escapando assim à lógica “*Deus/Estado, humanos/herdeiros de Deus e natureza/recursos a serem transformados em prol do desenvolvimento humano*” (Rufino; Simas, p. 5-6). Ele é o seu próprio Deus humano que é o próprio Estado, considerando o que é

criado pelo homem na vida cidadã um anseio de seu corpo e seu espírito enquanto autoconhecimento do sujeito e, sobretudo, do coletivo (cada vez que se conhece mais e se vive mais se revelam novos conhecimentos, novas leis, novos materiais) estando o desenvolvimento humano integrado à natureza e não a subjugando. É esse encantamento que evoca o poeta no livro *Terra Sem Mal* (2015):

ASSIM DISSE O TROVÃO

(...)

E assim fala Tupã,
sendo esta a resposta:
as montanhas do poente
acham-se em tuas costas.

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

O lugar que tanto almejas
e buscas com tanto afã
encontra-se no poente:
a montanha semovente
é a pátria de Tupã,
e toda procura, além
desse território, é vã. (...) (p. 31-32).

Sobre os conceitos de encantamento e encantado dizem Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino no livro *Encantamento – sobre política de vida* (2020):

O encantado é aquele que obteve a experiência de atravessar o tempo e se transmutar em diferentes expressões da natureza. A encantaria, no Brasil, plasmada na virada dos tambores, das matas e no transe de sua gente cruza inúmeros referenciais para desenhar nas margens do Novo Mundo uma política de vida firmada em princípios cósmicos e cosmopolitas.

A noção de encantamento traz para nós o princípio da integração entre todas as formas que habitam a biosfera, a integração entre visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade). Dessa maneira, o encantado e a prática do encantamento nada mais são que uma inscrição que comunga desses princípios. Para nós, é muito importante tratar a problemática colonial na interlocução com essa orientação. Entendemos que a matriz colonial é uma das chaves para pensarmos a guerra de dominação que se instaura entre mundos diferentes. Se de um lado temos a integração dos sistemas vivos, a conexão entre as dimensões materiais e imateriais e a ética ancestral, do outro lado está a separação e a hierarquização Deus/Estado, humanos/herdeiros de Deus e natureza/recursos a serem transformados em prol do desenvolvimento humano. (p. 5-6).

Waldo nasceu em 27 do 10, de 1959, portanto já passou pelos 10 anos, pelos 19 anos, pelos 27 anos, e passou pelos 59 anos, completando a circularidade de vida, o que remete aos feitos ancestrais de consagração de realidades. Já fez sessenta (o que intensifica ainda mais a conclusão da circularidade). Esse número remete, com o trocadilho (cê senta – pra não deixar dúvidas), ao banho de assento, seu gesto revelador na infância, à Penha, à terra sem mal, lugar onde este poeta é louvado por reis (*"Engodo pronto pro lodo/ Tímido, porra!/ Somos reis, mano"*; como coloca o Emicida em *"Levanta e Anda"*; se se considera que há outros cidadãos brasileiros com a verve parecida com a do Waldo – herança ancestral, e poder visível de realização e influência ligados ao contexto de reis e orixás) e pelo povo por revelar as fórmulas poéticas de cura, como um orixá revela em seu Odu. Sem o perdão do trocadilho e com o perdão, porque sua poesia almeja toda a maturidade, se levada a sério, mas no seu modo lúdico, pois parafraseando o Caetano Veloso no que poderia se efetivar em vivência sociocultural, as pessoas fazem com todas essas revelações um carnaval, mas fazem tudo ainda muito mal, pois há sim uma intuição de tudo o que envolve a poética do Waldo, porém há pouca reverência. E então com Caetano, Waldo pode nos perguntar:

"(...)

Será que nunca faremos senão confirmar

A incompetência da América católica (**acrescento protestante, neopentecostal**)

Que sempre precisará de ridículos tiranos?

Será, será que será que será que será

Terá que essa minha estúpida retórica
Terá que soar, terá que se ouvir
Por mais zil anos (**acrescento ânus**)?
(...)”

“Podres Poderes”, Caetano Veloso.

Referências:

LUIZ, Antônio Simas; RUFINO, Luiz. *Encantamento: sobre política de vida*. Mórula editorial, 2020.

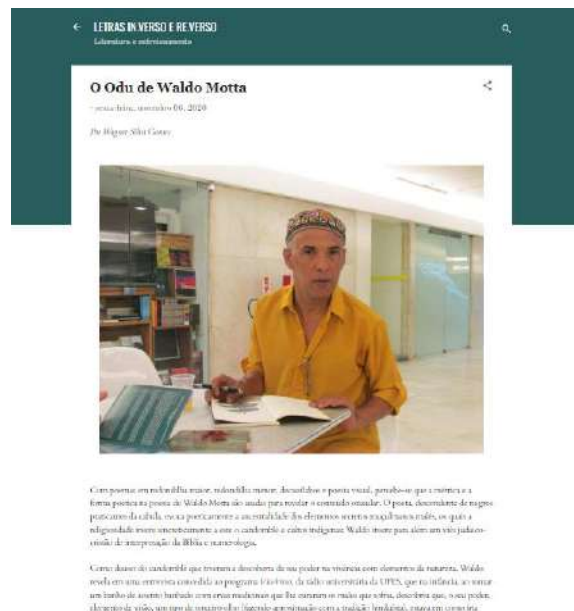
MOTTA, Valdo. *Bundo & outros poemas*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

MOTTA, Valdo. *Transpaixão: coletânea*/ Waldo Motta. Vitória, ES: EDUFES, 2008.

MOTTA, Waldo. *Terra sem mal*. São Paulo: Patuá, 2015.

MOTTA, Waldo; GOMES, Wagner Silva. Entrevista. Uma palavra com o autor; registro em áudio. *Sala da palavra*. Vitória, ES: SESC-Glória, 2018.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



Print da página do blog *Letras In.Verso e Re.verso*
com o artigo “O odu de Waldo Motta”, de Wagner Silva Gomes.

INTERSECCIONALIDADES DILACERANTES: GÊNERO, SEXUALIDADE, RAÇA/ETNIA E CLASSE EM WALDO MOTTA¹

TEARING INTERSECTIONALITIES: GENDER, SEXUALITY RACE/ETHNICITY AND CLASS IN WALDO MOTTA

Fernando Luís de Morais*

¹ DE MORAIS, Fernando Luís. Interseccionalidades dilacerantes: gênero, sexualidade, raça/etnia e classe em Waldo Motta. In: SOBREIRA, Ana Carla Barros; LEMES, Fabiane (Org.). *Culturas, corpos e linguagens híbridas: perspectivas decoloniais*. Tutóia: Diálogos, 2021. p. 44-60. Disponível em: <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/74499333/culturas_corpos_e_linguagens_hibridas_vol_1-libre.pdf?1636587606=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DCulturas_corpos_e_linguagens_hibridas_pe.pdf&Expires=1719238171&Signature=DqXIj5Xh1F-sBDhooztQD25CeST3b43rsTrBdk3PbbKOF1h0usuinsxilJ3BlrmWWbnry1MmNr-eu97gIPzq8KkL4O3kAkqYG8cckImLvEVVXecx2Wv5L~AYYyN~tUbz3PEWXk~QHC4u2Fon~BKwXN-QbPJbbfURmMi~4f4sUD6jh10xCdvFYyWL8iazGD~5zpd5ZbhLPfR~YZS8719kTnMiFgxObsvt5v2YmdNuGz5yp3QOMbe4NJ1EnbaVITctCA9kUehj-Vz~nwI3heyb65oFtU3yXUASef8sMnPgLyue1yGnqFz4nudQKGSLS8THOzQnXW4RFyvIiDMzFcl~Q__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=44>. Acesso em: 30 maio 2024.

* Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

A minha voz ainda ecoa versos perplexos com rimas de sangue

o poeta enfrenta a morte
quando vê seu povo oprimido

(JESUS, 2007, p. 40)

No contexto de uma cultura cuja voz tradicionalmente soberana é branca, cis-heterossexual e elitizada, a história – e, portanto, a biografia – de sujeitos negros, gays e pobres tem sido regida por uma dinâmica opressora de emudecimento e invisibilidade. Instala-se, pois, na memória, nas reminiscências desses sujeitos, a aspiração de uma contra-história, que defronte falsas generalizações há muito impostas, promovendo, desse modo, um verdadeiro estado democrático. Esse exercício contínuo e necessário de questionamento de uma visão cristalizada, obstinada a silenciar e apagar os “vencidos”, os “derrotados”, é anunciado por Walter Benjamin como uma operação de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Para o crítico, é imprescindível que a máscara da suposta harmonia seja arrancada, deixando transparecer a face das contradições até então ali encoberta.

Como num jogo de forças que, por fim, empurra ao chão os mais fracos (a saber, os “diferentes”), identidades têm sido prescritas e impostas, precarizando milhares de vidas, extenuando e desagregando laços humanos. Os “vencedores”, respaldados na referência a si mesmos, constroem posições hierarquicamente subordinadas àqueles atirados ao solo. Perpetuando uma agenda celerada e eliminatória, essa manobra de “abatimento” dos sujeitos ditos dissidentes não só pode repeli-los e segregá-los, mas também invisibilizá-los ou impossibilitá-los de serem percebidos, transformando-os em abjetos (BUTLER, 2000).

Adotar uma visada predisposta ao entendimento de que as diferenças existem, devendo ser reconhecidas e respeitadas, é oportunizar que a história seja contada a partir de um ponto de vista diferente, sem, para isso, usar as “ferramentas do mestre” (LORDE, 2007 [1979]). A conquista desse espaço, dessa voz, até então interditos, promove “fissuras na ordem social essencialista apregoadora de um discurso que nega as diferenças e enfatiza um pensamento dicotômico e preconceituoso.” (JESUS; CARBONIERI; NIGRO, 2017, p. 12). Aliás, a heterogeneidade do mundo e, por conseguinte, o enredamento da experiência humana são impossíveis de serem refreados e abarcados sob a jurisdição de um modelo correligionário de um único fator: a invariabilidade. Não há, portanto, uma realidade que seja já, e desde sempre, absoluta; não há ser que seja já, e desde sempre, o mesmo. Com efeito, a homogeneização da identidade conduz ao “perigo de uma história única” (ADICHIE, 2009). A quebra dessa “visão única” representa um desnudamento de estigmas opressores e, sobretudo, a deglutição de parâmetros sedimentados. Assim, numa dinâmica de ruptura, problematizar a invisibilidade e o emudecimento dos sujeitos cujas identidades não se amoldam aos ditames preconizados pelo prevalente padrão eurocêntrico, heterossexual, de classe elitizada, e expandir a presença desses sujeitos ditos dissidentes significa romper a basta redoma que cinge o limbo e resgatar-lhes as vidas/vozes.

O campo da produção literária, gerador e disseminador de discursos, ainda é fortemente assinalado como espaço excludente. Uma rápida olhadela no inventário de autores elencados no cânone da Literatura – quer local, quer mundial – evidencia um protótipo hegemônico de sujeito. São, sobretudo, homens, cis-heterossexuais, brancos, de classe média/ alta, radicados em grandes centros urbanos. Por conseguinte, essa mesma e prevalecente materialidade (também corporal) encontra-se espelhada em suas produções. Ao “Outro”, configurado como diferente, resta uma completa supressão ou, na melhor das hipóteses, uma condição de mudez e subalternidade, frequentemente crivada de estereótipos. Conforme registra Regina Dalcastagnè, “[d]aí a tensão presente em textos de escritores e escritoras provenientes de outros segmentos

sociais, que têm de se contrapor a essas representações já fixadas na tradição literária e, ao mesmo tempo, reafirmar a legitimidade de sua própria construção” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 17).

Se, por um lado, o campo literário pode ser caracterizado como espaço monopolizador de lugares de fala (supostamente “superiores”) e, inevitavelmente, de exclusão, por outro, presta-se como arena de combate na qual a consecução da fala e a validação de vozes “periféricas” é reclamada – afinal, os “espaços podem ser interrompidos, apropriados e transformados por meio da prática artística e literária” (HOOKS, 2015, p. 234, tradução minha)² São essas vozes dissonantes, cotidianamente enclausuradas em redutos negligenciados, as grandes produtoras de narrativas que trafegam no contrafluxo de discursos ortodoxos, fomentando um contínuo desafio contra o cis-heteropatriarcado branco e elitista. Nesse sentido, tal qual numa prática de resistência/reexistência, a literatura produzida por Waldo Motta – cuja voz ainda ecoa versos perplexos com rimas de sangue e fome³ – esquivava-se do parnaso para se embrenhar no gueto e desvelar uma realidade opressora.

O poeta capixaba Edivaldo Motta (conhecido anteriormente como Valdo Motta, e, agora, como Waldo Motta) é um escritor engajado na tarefa do resgate dos sujeitos subalternizados pela cor da pele, pela identidade de gênero/sexualidade e pela condição social. *Quare*⁴ – *avant la lettre* – em todos os sentidos e intersecções do termo, Motta, nascido no interior do Espírito Santo, em 27 de

² “Spaces can be interrupted, appropriated, and transformed through artistic and literary practice” (HOOKS, 2015, p. 234).

³ Faço, aqui, uma apropriação/adaptação dos versos do poema “Vozes-mulheres”, de autoria de Conceição Evaristo. (EVARISTO, 2017, p. 10-11).

⁴ O termo *quare*, empregado pela primeira vez no contexto acadêmico pelo teórico E. Patrick Johnson, em artigo intitulado “‘Quare’ studies, or (almost) everything I know about queer studies I learned from my grandmother” [Estudos ‘*quare*’ ou (quase) tudo o que sei sobre estudos *queer* aprendi com minha avó], datado de 2001, é utilizado como forma de redefinição de *queer* e busca ampliar a dimensão prototípica, analítica e epistemológica desses estudos a fim de acomodar questões não só de gênero, mas também de raça/etnia e classe enfrentadas por LGBTs racializados. A esse respeito, vejam-se, por exemplo, (JOHNSON, 2005), (MORAIS, 2019), (MORAIS et al., 2019) e (DE MORAIS, 2020).

outubro de 1959, é um poeta que não tem medo de ousar, de ser irreverente ou profanador. Tendo iniciado sua jornada literária no fim dos anos 1970, possui uma dezena de obras: *Pano rasgado* (1979), *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980), *O signo na pele* (1981), *As peripécias do coração* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *De saco cheio* (1983), *Salário da loucura* (1984), *Eis o homem* (1987), *Poiezen* (1990), *Bundo e outros poemas* (1996), *Cidade cidadã. A cor da esperança* (1998), *Transpaixão* (1999), *Recanto - poema das sete letras* (2002) e *Terra sem mal* (2015).

Embora seja um poeta prolífico, tendo ganhado certa notoriedade no campo literário, mais precisamente a partir da publicação do livro *Bundo e outros poemas*, em 1996, a circunstância inegável é que ainda falta um reconhecimento efetivo e mais pleno de seus trabalhos – cuja áspera tarefa é perfurar, com seu discurso, a camada espessa dos preconceitos e discriminações. Rodrigo Leite Caldeira, em artigo intitulado “Waldo Motta: poesia, crítica e problema” (2008/2009), estabelece uma tripartição das fases da obra do autor. Na primeira delas, que se estende do final dos anos 70 até o ano de 1984, incluem-se as obras em edições autorais, independentes, ainda vinculadas à cultura da poesia-mimeógrafo. Por ancorar sua produção poética em um terreno textual que clama por mudanças sociais, políticas e amorosas, a poesia germinada então é apontada como ato confessional insuflado de certa ingenuidade. Nas palavras do teórico, “uma literatura feita ao calor das emoções, sem o crivo necessário para consolidá-la.” (CALDEIRA, 2008/2009, p. 334). O segundo momento está precisamente associado ao livro *Salário da loucura* (1984), porque, contando com um prefácio escrito pela professora Deny Gomes (UFES) – “persona grata aos jovens literatos capixabas” (CALDEIRA, 2008/2009, p. 337) –, figura como primeira inserção da obra de Motta nos círculos acadêmicos. Nesse estágio, no entanto, a obra waldiana adquire status de convalidação estritamente em âmbito local. Iniciada em 1996 com a publicação de *Bundo e outros poemas*, tem-se a terceira fase. “[A] partir de *Bundo* a legitimação da crítica figurará lado a lado com o texto poético, por vezes sendo o único elo entre o poeta e um público maior.”

(CALDEIRA, 2008/2009, p. 340). Especificamente nesse ponto, Caldeira faz referência ao ensaio “Revelação e desencanto – os dois livros de Valdo Motta”, assinado pela professora Iumna Maria Simon e publicado em 1999, na *Revista Praga*, que opera como um balizador no entendimento da obra waldiana, conferindo, assim, um pouco mais de visibilidade ao autor.

Transpassada por um refinado engenho peculiar, sua escrita – ferramenta basilar na construção de sua (po)ética – é elaborada enquanto exercício inveterado de reflexão existencial, forçando-nos a lançar sobre ela um olhar livre de prescrições, aberto à excêntrica revisão de protocolos. No ataviamento da fonética, da morfologia, da sintaxe, da semântica e da pragmática waldianas – que, não infreqüentemente, vêm contíguas a expressões chulas e obscenas –, o exótico, o incomum, o irregular conformam-se como diretriz regente do código de conduta na administração de uma crítica. Operando como um iconoclasta, que, num gesto virtuoso e intrépido, força o dismantelamento de imagens estabilizadas e imaculadas no horizonte literário, Motta põe a nu o recinto restritivo e taxativo da Literatura nacional – território insuficientemente penetrável por aqueles que habitam um corpo, uma pele ou uma posição que os apartam dos privilégios sociais. Ao ruir, fundir, renovar e reestruturar alicerces poéticos previamente consolidados, o poeta conturba espaços, inspirando e iluminando discursos outros e de “Outros”. Num exercício sincrético, imiscui cenas sacras e sacrílegas, reelaborando um caleidoscópio de metáforas, comparações e símbolos, que se (re)combinam produzindo imagens em constante mutação. Um reflexo desse artifício é patente no poema “Religião”, no qual escreve:

A poesia é a minha
 sacrossanta escritura,
 cruzada evangélica
 que deflagro deste púlpito.

Só ela me salvará
 da guela do abismo.
 Já não digo como ponte
 que me religue
 a algum distante céu,
 mas como pinguela mesmo,

elo entre alheios eus.

(MOTTA, 1996, p. 79).

A partir do instrumento poético, que, em “Religião”, recebe o *status* de “sacrossanta escritura”, Motta, esquivando-se de uma ingênua complacência, confia liricamente seus sentimentos e desmascara e escracha perspectivas enraizadas em noções e princípios revigorizantes de uma ideologia racista, cis-heteronormativa e classista, muitas vezes incitada pela própria igreja ocidental. Por isso, ao reinterpretar dogmas religiosos, o poeta engendra uma revisão profunda do Cristianismo aprisionador.

Sendo atravessado por uma identidade, no mínimo, triádica, o poeta é incontestavelmente *quare*: é negro, gay e pobre. No lastro dessas considerações, transplanta as marcas fustigantes da pele e do corpo à palavra, propondo, por conseguinte, um investimento coeso e incessante na abordagem de temas alegadamente periféricos e ilusoriamente anti(po)éticos, restituindo e minuciando o discurso do negro, do homossexual, do desvalido de recursos materiais, amiúde imbricados.

Num círculo vicioso e perverso de discriminações, negros, gays e pobres não são, necessariamente, atingidos pelas mesmas adversidades que atingem aqueles que sustêm, a um só tempo, essas três identidades, atacadas obstinadamente pelo racismo, pela homofobia e pelo classismo crônicos. Por serem homens e negros e pobres, as lentes unifocais evidenciadoras de desigualdades proveem uma abertura ínfima para os intrincados problemas sociais por eles enfrentados.

Os riscos da obliteração dos eixos identitários acima mencionados foram apontados pela professora de direito, pesquisadora e ativista norte americana Kimberlé Williams Crenshaw. Ao propor a utilização da interseccionalidade como ferramenta analítica, Crenshaw (1995 [1991]) leva-nos, partindo de numerosos exemplos, a pensar e perceber os múltiplos níveis de injustiça social – a dupla,

tripla, quádrupla discriminação. Conforme a definição encontrada em um artigo assinado pela autora e intitulado “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero” (2002), interseccionalidade é

[...] uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p. 117).

Recorro também à definição proposta por Carla Akotirene (2018), com cujo posicionamento comungo:

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias onde mulheres negras [e homens negros] são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2018, p. 14).

A lente da interseccionalidade, como observado por Crenshaw e Akotirene, permite que a sobreposição entre as identidades de raça/ etnia, sexo, classe, sexualidade, entre outras, seja incorporada na análise estrutural da “complexidade do mundo” e das “experiências humanas”, possibilitando perceber o entrecruzamento de eixos de divisão social, que trabalham de modo conjunto, influenciando-se. Como também ensinam Patricia Hill Collins e Sirma Bilge: “Interseccionalidade é uma forma de entender e analisar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. Os eventos e condições da vida sócio-política e do ‘eu’ raramente podem ser compreendidos nos moldes de

um fator único”⁵. As teóricas continuam: “A interseccionalidade enquanto ferramenta analítica proporciona às pessoas um melhor acesso à complexidade do mundo e à de si mesmas...” (COLLINS; BILGE, 2016, p. 2, tradução minha)⁶. Um pensamento interseccional, portanto, propicia um escopo analítico mais amplo, capaz de alcançar diversas categorias de sujeito, reconhecendo suas especificidades.

A noção de interseccionalidade é trabalhada por Waldo Motta em diversas configurações. Contudo, para me ater a apenas dois exemplos dos desdobramentos desse novo código, analiso, em seguida, os poemas “No cu”, presente no livro *Bundo e outros poemas* (1996) e “Saga”, contido na coletânea *Eis o homem* (1987). Em ambos, a concepção interseccional encontra-se subjacente à malha poética, sendo apenas revelada a partir do escrutínio das composições. No primeiro poema, Motta escreve:

NO CU
 DE EXU
 A LUZ

(MOTTA, 1996, p. 69).

Rasgando a placidez e golpeando o silêncio da folha branca de papel que lhes serve de suporte, os versos do diminuto poema anunciam-se em letras garrafais. O clamor do grito sentencioso é impreterível – marca concretizada na própria construção do poema, assentado em apenas três versos, rimados, de duas sílabas poética cada. A partir de tão somente duas estruturas sintáticas – um adjunto adverbial de lugar e um sujeito – o corpo textual é erigido, e busca responder, em sua brevidade, a três perguntas aparentemente incontornáveis: “onde?”, “de quem?” e “o quê?”. Ao fazê-lo, aponta, sem quaisquer rodeios ou imprecisões, o

⁵ “Intersectionality is a way of understanding and analyzing the complexity in the world, in people, and in human experiences. The events and conditions of social and political life and the self can seldom be understood as shaped by one factor” (COLLINS; BILGE, 2016, p. 2).

⁶ “Intersectionality as an analytic tool gives people better access to the complexity of the world and of themselves” (COLLINS; BILGE, 2016, p. 2).

local de resplandecência da luz. A sintaxe despretensiosa, sem marcas de pausas e pontuação, reforça o senso de urgência para o encontro com a luz – uma premência tão imperiosa que, materializada no tecido poético, relega o verbo que estabeleceria o vínculo entre os dois primeiros versos e o último à omissão.

Ao traçar a rota que leva à revelação da luminescência, Waldo Motta, investido de seu poder iconoclástico, empreende uma operação transgressiva de desmantelamento dos pilares sustentadores de uma lógica alicerçada sobre preceitos cristãos, brancos e heterossexuais. Em sua retórica propositalmente aberta e exígua, ao profanar o sagrado – ou sacralizar o profano? –, traz a lume o reavivamento do erotismo. Aliás, as violações exercidas sobre o terreno do sagrado – presumivelmente intocável e inviolável – são intervenções corroboradas pelo pensador francês Georges Bataille quando admite que “[o] mundo sagrado abre-se a transgressões ilimitadas.” (BATAILLE, 1987, p. 63). Justapondo “ânus” a “Deus”, representado por Exu, seu correlato nas religiões de matriz africana, o poeta derroca convenções e instaura a abertura de um espaço de contravenção. Evoca-se Exu, que “[n]o candomblé, [...] é um dos maiores orixás [...]. É uma espécie de mensageiro, que faz a ponte entre o humano e o divino e muitas vezes é descrito como sendo travesso, fiel e justo.” (LAZARETTI, 2018, não paginado). Uma das mais proeminentes divindades do iorubá e do jeje, Exu – reputado como a providência mais humana dentre os outros orixás – é, no panteão africano, o patrono da comunicação, da paciência, da ordem, da disciplina e da sexualidade, além de exercer um forte controle sobre o sexo, a magia, a união, o poder e o fogo da transformação.

É digno de nota salientar que uma das imprecisões mais repisadas no quadro de representação da cultura de origem cristã é vincular a figura de Exu à do diabo. Dentro dos limites dessa comparação – traiçoeira e incitadora de rótulos e preconceitos –, o orixá é deliberado como um deus disseminador do mal, semeador da discórdia humana. No entanto, nas religiões de matriz africana, diferentemente do que ocorre em religiões monoteístas, as divindades não são

categorizadas dentro de um panorama maniqueísta, e, portanto, não concebem o bem e o mal em termos absolutos e excludentes. É justamente por efeito dessa incapacidade limitante de aceitar o diferente, o que é do “Outro”, que conceitos equivocados têm sido atrelados às origens e atuação de Exu.

No poema, Exu corporifica a imagem do invulnerado, do intocável, dentro das referências de uma cultura de origem negra, “assombrada pelo discurso homogeneizante e [...] alienante do cristianismo” (SANTOS; PEREIRA, 2012, p. 94); o cu, em contrapartida, um dos símbolos emblemáticos do erotismo, é sublimado, pois, encerrando a luz – também metáfora do conhecimento –, instaura a zona de conexão do mundano com o divino. Como num périplo pela geografia do corpo, transita-se do baixo-corporal em direção ao sagrado – é, afinal, na materialidade corpórea (negra) de Exu que a luz se revela. O substrato fônico reitera esse percurso: a vogal alta posterior arredondada [u] atualiza a sensação de escuridão, de obscuridade, de sujidade latente em “cu”, e de negritude em “Exu”; em “luz”, entretanto, a mesma vogal [u], sob o efeito da fricativa alveolar desvozeada [s], ilumina-se e resplandece. No último verso, como num desfecho que desarraiga a luz da escuridão, a luminescência toma forma: “Haja luz!”.

Espelhando e rematerializando a compleição do poeta, Exu – que pode ser lido também como E(x)u – é atravessado pelos vetores interseccionais do gênero, da raça/etnia e da sexualidade. Reiterando um procedimento empregado em outro poema, Motta, conjugando a esfera do humano e do divino, recria(-se) um outro “Deus viado”, ou, para armar um jogo com a linguagem, um outro (D)eu(s) viado. Abrigar a luz “[n] o cu / de Exu” convulsiona não só o *status* de sacralidade, mas devassa e desnaturaliza o relicário incorruptível da masculinidade heterossexual (não raramente tóxica). Promover a violação do (taberná)cu(lo) luzidio é, nos limites dessas novas disposições arejadas, obrigatoriamente forçar o desmoronamento da heterossexualidade em toda sua arrogância. Se, não infreqüentemente, os corpos negros e/ou gays são convertidos em locais de

traumas, onde violências físicas e simbólicas são perpetradas, Motta, ao colocar em evidência e desnudar essa corporeidade *quare* em seu mais alto grau, reivindica novos significados às formas de ser um homem negro numa sociedade cis-heteropatriarcal, branca e homofóbica. De mais a mais, articula uma crítica ferrenha ao sistema falacioso e obsoleto que, ainda hoje, sustenta e propaga a heterossexualidade e a branquidade como parâmetros de humanidade.

O poeta, explorando as virtualidades da palavra e as artimanhas da Literatura, toma o corpo como templo sagrado e, alicerçado no terreno de uma “poesia desbocada e atrevida, com uma abordagem sincera de [suas] experiências” (MOTTA, 1996, p. 9), impulsiona um questionamento das sexualidades. Em que pese as interseccionalidades dilacerantes, ao (re)considerar certas vertentes de sua cosmovisão erótica e ressignificar o corpo-templo – expresso pela justaposição do par cu-Exu –, Motta abre espaço para a sacralização e a celebração do corpo e da experiência carnal da homossexualidade negra.

Outra faceta da interseccionalidade é apresentada em “Saga”, onde a voz do sujeito lírico é manifesta, e a consciência e consistência dos versos de Waldo Motta se fazem sentir:

Saga

Na história de minha vida
os papéis
de herói e bandido
são ao revés.

Na história de minha vida
só tem mocinhos,
e o bandido sou eu,
fero inimigo.

Na história de minha vida
tem mil donzelas,
e eu sou uma ameaça
pra todas elas.

A história de minha vida
escrevo-a com sangue
que sangram as feridas

dos tombos.

Perseguem noite e dia
a um sujeito
cujo nefando crime
é ser a seu jeito.

Perseguem dia e noite
a um ser
que nunca quis na vida
senão viver.

Perseguem-te dia e noite,
caça difícil,
sem, hora alguma, trégua
ao sítio.

Sucede que, acuado,
e não tendo escolha,
o ser responde à malta
que o acossa.

Eis que, ilhado,
o ser investe
contra a matilha
que o persegue.

Ei-lo que se insurge
contra os quixotes,
e joga o jogo sujo
como pode.

É onde então me valho
do verso, ágil navalha,
e enfrento os mocinhos
que travam meu caminho
numa luta corporal
sem pausa nem final.

É onde então te empunho,
poesia, louco facão,
com que abro caminho
na multidão.

(MOTTA, 1987, p. 90)

“Saga”, cujo título remete tanto a uma canção lendária/heroica ou a uma narrativa fecunda de incidentes, conjuga, em sua construção, elementos desses dois domínios, colocando diante do leitor uma série impasses e adversidades. Presumivelmente módico em sua arquitetura estrutural e sintática, o poema,

constituído de 12 estrofes, todas – à exceção de uma – rimadas, esconde em sua superfície modesta um posicionamento social e crítico altamente íntegro.

Carregado de simbologias, inicia-se por uma declaração terminante, na qual se expressa haver uma inversão dos papéis de “herói” e “bandido”. As marcas da enunciação do “eu”, sua voz, sua subjetividade, estão ali, já imediatamente patentes: trata-se, afinal, de um desencadeamento de eventos transcorridos “[n]a história de *minha* vida”. Explicitando essa circunstância particular – mas que retrata toda uma categoria de sujeitos –, a segunda estrofe focaliza o rebaixamento do “eu” à condição de “bandido”, caracterizado pela adjetivação “fero inimigo”, que é contraposto à figura de todos os outros, descritos como “mocinhos”. A predileção pelo signo “bandido” – ainda mais quando intensificado por adjetivos de carga semântica negativa – não se dá por acaso, mas é fruto de uma escolha refletida, que evidencia não só um julgamento depreciativo, mas vexa o suposto criminoso à condição de ameaça. Ciente do projeto (po)ético de Motta, não é forçoso assumir que a crítica tecida em “Saga” assenta-se na questão racial – embora isso não seja em nenhum momento explicitado nos versos. Reside aí, nesse “ocultamento”, a prestidigitação operada pelo texto literário. Numa leitura profunda que demanda um grau maior de ataduras de liames intervalados, o texto revela uma hierarquia violenta, estabelecida entre o “herói”/“mocinhos” (hegemônicos) e o “bandido” (subalterno), metáfora construída de forma a ilustrar as gargantuescas disposições de poder tramadas no tecido social. O funcionamento poético de “Saga” põe a nu o doentio individualismo de uma cultura mergulhada em si mesma, contemplando narcisicamente seu próprio reflexo, sem dele poder desviar o olhar. Julgo ser interessante traçar um paralelo com o “pensamento abissal”, conceito desenvolvido pelo professor Boaventura de Sousa Santos (2009):

O pensamento abissal] opera pela definição unilateral de linhas que dividem as experiências, os saberes e os actores sociais entre os que são úteis, inteligíveis e visíveis (os que ficam do lado de cá da linha) e os que são inúteis ou perigosos, ininteligíveis, objectos de supressão ou esquecimento (os que ficam do lado de lá da linha). (SANTOS; MENESES, 2009, p. 13).

A partir do entendimento da existência dessa cisão devastadora e absolutizante de valores, nota-se que, “do lado de cá da linha”, estão posicionados os “mocinhos”, produtos irreprováveis de uma matriz de sujeitos hegemônicos, enquanto, “do lado de lá da linha”, encontram-se aqueles situados na zona da exclusão, cujas histórias são escritas “com o sangue / que sangram as feridas / dos tombos”. Embora polarizados, no universo do poema, o “lado de lá” não se torna, inexistente ou apagado à perspectiva do “lado de cá”; é, antes, encarado como uma margem a ser invariavelmente coagida à subordinação.

O homem branco, sujeito arbitrariamente eleito para figurar na categoria de “herói”/“mocinho”, investe uma guerra maciça, uma perseguição incessante – notada nos versos “Perseguem noite e dia”, repetidos, com pequenas variações, três vezes, em estrofes consecutivas – ao “Outro” na tentativa de solapar sua subjetividade (“Perseguem noite e dia / a um sujeito / cujo nefando crime / é ser a seu jeito.”). Resistindo à pedagogia opressora e comprometido com estratégias de emancipação política, o “eu” “insurge / contra os quixotes, / e joga o jogo sujo / como pode.” Essa insurgência, reação de retuque instaurada no discurso poético “feroz” de Motta, encontra no “verso / ágil navalha” um potencial de insurreição contra uma sociedade cujas referências de humanidade alicerçam-se na hierarquia abusiva que toma a cor da materialidade corpórea para (des)legitimar vidas.

Na elaboração de uma escrita voltada à desestabilização de estereótipos negativos sobre o “Outro”, configurado como diferente, Motta demonstra como a palavra-arma, poeticamente trabalhada, guarda em si um poder *libertador* e ilimitado. O texto poético, a serviço do texto do mundo, cria fendas, abre espaços para a instalação de um antagonismo e rechaço aos discursos hegemônicos, viabilizando para si e para tantos “Outros” novas bases para o protagonismo.

Como herdeiro de um patrimônio ancestral cuja história tem sido incessantemente deslegitimada e proscrita, Waldo Motta investe-se de um ato restituídor de humanidades. No poema “Círculo dos horrores” chega a questionar: “Mais quantas humanidades / ainda repassaremos?” (MOTTA, 1996, p. 91). Não é por acaso, então, que, ao fazê-lo, empreende a decolonização de pensamentos veiculadores de violência contra o “Outro”, resgatando, à vista disso, vidas “perdidas”, mas prestes a serem reencontradas.

Referências:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte: Letramento, Justificando, 2018.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-172.

CALDEIRA, Rodrigo Leite. Waldo Motta: poesia, crítica e problema. *Revista Contexto*, Vitória, n. 15 e 16, p. 334-345, 2008/2009.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Intersectionality*. Cambridge, UK: Polity Press, 2016.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativo ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. In: CRENSHAW, Kimberlé et al. (Ed.). *Critical Race Theory: The Key Writings That Formed the Movement*. New York: New Press, 1995. p. 357-383.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias no narrativo contemporâneo. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p 18-31, dez. 2007.

DE MORAIS, Fernando Luís. *Análítica Quare: como ler o humano*. Salvador: Editora Devires, 2020.

EVARISTO, Conceição. Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio. *Carta Capital*, 13 maio 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/>. Acesso em: 31 maio 2020.

HOOKS, Bell. *Yearning: race, gender, and cultural politics*. New York: Routledge, 2015.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2007.

JESUS, Danie Marcelo de; CARBONIERI, Divanize.; NIGRO, Claudia Maria Ceneviva (Org.). *Estudos sobre gênero: identidades, discursos e educação*. Homenagem a João W. Nery. Campinas/SP: Pontes Editores, 2017.

JOHNSON, E. Patrick. 'Quare' Studies or (Almost) Everything I Know about Queer Studies I Learned from My Grandmother. In: JOHNSON, E. Patrick.; HENDERSON, Mae G. (Ed.). *Black Queer Studies: A Critical Anthology*. Durham: Duke University Press, 2005. p. 124-157.

LAZARETTI, Bruno. O que é um Exu? Entenda a divindade, parte do candomblé e da umbanda. *Super Interessante*, 04 jul. 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-um-exu/>. Acesso em: 01 nov. 2019.

LORDE, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Ed. Berkeley, CA: Crossing Press. 2007.

MORAIS, Fernando Luís de. *Diamantes negros sob um arco-íris multicolorido: as identidades negras-gay na poesia de Thomas Grimes*. Orientadora: Cláudia Maria Ceneviva Nigro. 2019. 150 f. Dissertação (Mestrado Teoria da Literatura) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2019.

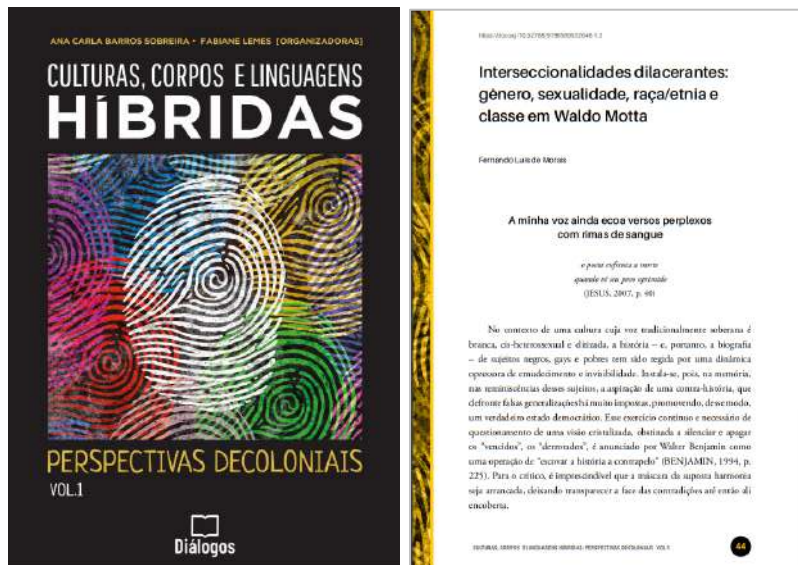
MORAIS, Fernando Luís de. et al. De *queer* a *quare*: uma aposta interseccional entre gênero, raça, etnia e classe. *Itinerários*, Araraquara, n. 48, p. 61-76, jan./jun. 2019.

MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

MOTTA, Waldo. *Eis o homem*. Vitória: Ed. Da Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Introdução. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologia do Sul*. Coimbra: Edições Almedina S.A, 2009. p. 9-19.

SANTOS, Ricardo Alves dos.; PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. Os mitos africanos e a lírica de protesto na poesia contemporânea de Waldo Motta. *Texto Poético*, v. 12, p. 94-106. 2012.



Capa de *Culturas, corpos e linguagens híbridas*, de Ana Carla Barros Sobreira e Fabiane Lemes, e página inicial do capítulo “Interseccionalidades dilacerantes: gênero, sexualidade, raça/etnia e classe em Waldo Motta”, de Fernando Luís de Moraes.

PERSPECTIVAS SOBRE A “TERRA SEM MAL” NA POESIA CONTEMPORÂNEA¹

PERSPECTIVES ON THE “LAND WITHOUT EVIL” IN CONTEMPORARY POETRY

Izabela Leal*

RESUMO: Os fenômenos de criação e destruição da terra fazem parte da complexa cosmologia Guarani, que foi registrada no livro *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*, do etnólogo Curt Nimuendaju. Essa visão cataclísmica do mundo leva-os a crer que a terra que hoje conhecemos poderia ser novamente destruída. Em contrapartida, existiria a *Yvy marã'ey*, uma terra indestrutível, cuja localização é desconhecida, o que em parte explicaria o comportamento migratório dos Guarani. Traduzido como “Terra sem mal”, o termo *Yvy marã'ey* parece apontar para um caráter utópico e messiânico, tema que será retomado por vários poetas contemporâneos, tais como Sophia de Mello Breyner, Josely Vianna Baptista e Waldo Motta. Este artigo pretende discutir em que medida, ao encenarem um diálogo com a cultura indígena, esses poetas elaboram também uma crítica do presente.

PALAVRAS-CHAVE: “terra sem mal”, migração, escatologia, poesia contemporânea.

ABSTRACT: The phenomena of creation and destruction of the land are part of the complex Guarani cosmology, as recorded in *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani* by the ethnologist Curt Nimuendaju. This cataclysmic view of the world led them to believe that the Earth we know today could once again be destroyed. Instead, there would be the *Yvy marã'ey*, an indestructible land whose location is unknown, which in part could explain the migratory behavior of the Guarani. The term *Yvy marã'ey*, translated as “Land without evil”, seems to point to a utopian and messianic character, a theme that will be taken up by several contemporary poets, such as Sophia de Mello Breyner,

¹ LEAL, Izabela. Perspectivas sobre a “Terra sem mal” na poesia contemporânea. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 139-153, jan.-abr. 2021. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/47574>>. Acesso em: 26 maio 2024.

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Josely Vianna Baptista, and Waldo Motta. This article aims to discuss to what extent these poets also elaborate a critique of the present by staging a dialogue with indigenous cultures.

KEYWORDS: "the land without evil", migration, eschatology, contemporary poetry.

RESUME: Les phénomènes de création et de destruction de la terre font partie de la complexe cosmologie guaranie, qui a été enregistrée dans le livre *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*, par l'ethnologue Curt Nimuendaju. Cette vision cataclysmique du monde les amène à croire que la terre que nous connaissons aujourd'hui pourrait être à nouveau détruite. En revanche, il y aurait *Yvy marã'ey*, une terre indestructible, dont la localization est inconnue, ce qui expliquerait en partie le comportement migratoire des Guarani. Traduit par "La Terre sans mal", le terme *Yvy marã'ey* semble être marqué d'un trait utopique et messianique, thème qui sera repris par plusieurs poètes contemporains, comme Sophia de Mello Breyner, Josely Vianna Baptista et Waldo Motta. Cet article vise à discuter dans quelle mesure, lors de la mise en scène d'un dialogue avec la culture indigène, ces poètes en élaborent une critique du présent.

MOTS-CLES: "terre sans mal", migration, eschatology, poésie contemporaine.

No livro *Ilhas*, de Sophia de Mello Breyner, publicado em 1989, encontra-se um poema intitulado "O país sem mal":

Um etnólogo diz ter encontrado
 Entre selvas e rios depois de longa busca
 Uma tribo de índios errantes
 Exaustos exauridos semimortos
 Pois tinham partido desde há longos anos
 Percorrendo florestas desertos e campinas
 Subindo e descendo montanhas e colinas
 Atravessando rios
 Em busca do país sem mal
 Como os revolucionários do meu tempo
 Nada tinham encontrado
 (ANDRESEN, 2015, p. 802)

Decorridos quinze anos desde a Revolução dos Cravos, Sophia reflete sobre o seu tempo, no qual as utopias, que foram acesas no calor da hora revolucionária, parecem ter se transformado em cinzas. Engenhosamente construído, o poema só desfaz a ilusão do encontro desse país utópico no último verso, já que o primeiro, lido como um desdobramento do próprio título, indica uma ação afirmativa – "Um etnólogo diz ter encontrado". O etnólogo, porém, não encontrou o "país sem mal", e sim um determinado povo indígena que o buscava. Esse

primeiro verso do poema, segundo creio, não evoca um etnólogo qualquer nem um povo inventado, à moda de Henri Michaux, mas sim o etnólogo Curt Nimuendaju e seu estudo pioneiro sobre os Guarani, *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*, publicado na Alemanha em 1914 e no Brasil somente em 1987. Nimuendaju conviveu durante cinco anos, de 1905 a 1913, com grupos Guarani que habitavam os estados do Mato Grosso, Paraná e São Paulo e que se caracterizavam pelos deslocamentos constantes.

Essas migrações, tão presentes na cultura Guarani, serão amplamente investigadas no estudo de Nimuendaju como comportamentos pertencentes a um complexo profético-migratório enraizado numa visão cosmológica bastante elaborada e que se desdobra em profundas implicações éticas. Dentre as variadas temáticas que atravessam esse complexo universo mitológico, há uma que se destaca e que, de algum modo, se popularizou mais do que qualquer outra: a busca da “Terra sem mal”. Foi Nimuendaju quem introduziu essa expressão nos estudos etnográficos, e ainda que essa “tradução” para a *Yvy marã’ey*² dos Guarani, que comentarei adiante, possa ser questionada por alguns especialistas, ela reina soberana tanto na antropologia quanto na literatura que dela se nutre.

Para retornarmos ao poema de Sophia, é possível ouvir nesse “País sem mal” um eco da “Terra sem mal”, porém não se trata, como para os Guarani, de uma terra cuja localização é incerta, e sim de um país demarcado histórica e geograficamente, lugar político e ético, ainda que igualmente utópico. Lembremos que Sophia exerceu um importante papel de militância contra a ditadura do Estado Novo, chegando a ser eleita deputada pelo partido Socialista para a Assembleia Constituinte em 1975, um ano após a Revolução dos Cravos. O poema, no entanto, parece sinalizar alguma decepção em relação aos projetos revolucionários almejados à época do 25 de abril de 1974.

² Como explica Nimuendaju, “**Marã** é palavra que não mais se utiliza no dialeto Apapocúva, em Guarani antigo significa ‘doença’, ‘maldade’, ‘calúnia’, ‘luto-tristeza’, etc. **Yvy** significa ‘terra’, e **ey** é a negação ‘sem’.” (NIMUENDAJU, 1987, p. 38) (grifos do autor).

Mas para começar pelo começo, já que trataremos aqui de começo e de fim, de gênese e de escatologia, seria bom retomarmos a expressão *Yvy marã'ey*. Para os Guarani, essa terra que habitamos não é de forma alguma a "primeira terra"³ 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-Guarani⁴, 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. Os Guarani partem de uma visão cataclísmica do mundo, acreditando que, se a terra já foi destruída anteriormente, uma nova catástrofe é algo iminente e previsto, podendo ocorrer a qualquer momento. Vários são os motivos que desencadeariam o fim do mundo, tais como os Morcegos originários que devorariam o sol, o ataque dos Jaguares azuis que exterminariam toda a humanidade, ou mesmo o desabamento da terra, ocasionado pela retirada do esteio que se encontra em seu centro. Vale ressaltar que o estudo de Nimuendaju baseia-se nos Apapocúva, o povo Guarani com o qual ele teve um contato mais próximo e duradouro. Outro traço fundamental assinalado por Nimuendaju é o papel dos grandes pajés na migração em busca da "Terra sem mal":

No princípio do século XIX, começou entre as tribos Guarani daquela região um movimento religioso que até hoje ainda não está completamente extinto. Pajés, inspirados por visões e sonhos, constituíram-se em profetas do fim iminente do mundo: juntaram à sua volta adeptos em maior ou menor número e partiram em meio a danças rituais e cantos mágicos em busca da "Terra sem Mal"; alguns julgavam situada, conforme a tradição, no centro da terra, mas a maioria a punha no leste, além do mar. Somente deste modo

³ Cito esse termo pensando num registro fundamental para a cultura guarani, o *Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá*. Esses cantos sagrados, registrados e traduzidos pelo antropólogo paraguaio León Cadogan na década de 1940, narram, entre outros acontecimentos, o aparecimento da divindade suprema, a origem da linguagem humana, a criação da primeira terra e sua posterior destruição, e a criação de uma nova terra.

⁴ Neste ensaio, tentarei me ater especificamente à visão de mundo Guarani, buscando evitar as possíveis generalizações em torno de um questionável paralelismo entre os povos Tupi e Guarani, como salientam alguns autores.

esperavam poder escapar à perdição ameaçadora. (NIMUENDAJU, 1987, p. 8-9)

Na esteira de Nimuendaju, vários outros etnógrafos se dedicaram posteriormente ao tema da “Terra sem mal”, tais como Alfred Métraux, León Cadogan, Bartolomeu Melià e Pierre e Hélène Clastres, por vezes estendendo essa ideia a outros povos e ao período inicial da colonização, o que tem gerado uma série de críticas por parte de alguns antropólogos contemporâneos. Mas não é isso o que importa aqui, e sim perseguirmos o modo como a crença na “Terra sem mal” se associa, por um lado, a uma visão cataclísmica do mundo; por outro, a uma espécie de superação da própria condição humana de ser mortal.

É curioso falarmos do fim do mundo agora que esse assunto está na ordem do dia e que muitas vozes têm se levantado para nos lembrar da catástrofe iminente, da grande crise climática que compreende o superaquecimento da terra, a destruição das florestas e a poluição dos rios e oceanos, bem como da exploração cada vez mais predatória dos recursos naturais, como assinala Bruno Latour em muitos de seus ensaios recentes, como é o caso de *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Entre essas vozes, muitas são provenientes do mundo indígena, basta lembrarmos de *A queda do céu*, do xamã Yanomami Davi Kopenawa e do ainda mais recente *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak.

Há, porém, uma diferença básica entre a escatologia dos Guarani e as escatologias contemporâneas sobre o fim do mundo, mesmo quando formuladas por grandes representantes dos povos indígenas. Essas escatologias contemporâneas consideram o momento em que vivemos como uma época com características próprias, infinitamente diferente de outros períodos; o que definiria esse novo período seria a forma como o ser humano afeta intensamente o ambiente, terminando por alterar os ciclos biológicos, geológicos e químicos do planeta. Nessa era, que vem sendo chamada de Antropoceno, reina, igualmente, o homem branco, o Ocidental, dominado pela tendência ao acúmulo financeiro e pela adoração da mercadoria, submetendo a terra a uma série de processos

destrutivos dos quais, em pouco tempo, não será mais possível regressar, ao menos se pensarmos que continuamos caminhando sempre em frente, numa linha reta em direção ao progresso.

No caso da cultura Guarani e dos povos indígenas de modo geral, o mundo para eles talvez já tenha acabado há muito tempo, como sublinha Eduardo Viveiros de Castro e Deborah Danowski no livro *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Essa destruição do mundo indígena que Nimuendaju acompanhou de forma tão próxima fez com que ele enunciasse um diagnóstico extremamente pessimista, como veremos a seguir. No entanto, na cosmologia Guarani, a possível destruição da terra não é necessariamente causada pelos humanos, embora a insistente ocupação das terras indígenas pelo homem branco permita ressignificar esse temor da destruição⁵. Assim é que, para os Guarani, a busca da “Terra sem mal” funciona como o motor que desencadeia o comportamento das grandes migrações⁶, uma vez que essa busca se relaciona à ideia de superação da própria condição mortal do homem.

A problemática mística e ética que gira em torno da “Terra sem mal” é extremamente complexa e fascinante, e não à toa vai ecoar nos livros de dois poetas brasileiros contemporâneos, livros que ressoam um no outro a partir do próprio título. Trata-se de *Terra sem mal com rolanças e mergulhos pelos divinos roteiros secretos dos índios Guarani*, de Josely Vianna Baptista, publicado em 2005 pela editora Mirabilia, e *Terra sem mal – um mistério bufante e deleitoso*, de Waldo Motta, publicado em 2015 pela Patuá. A começar pelo título, já é perceptível a ressonância temática e, ao mesmo tempo, a grande diferença de

⁵ Uma importante referência contemporânea acerca dessa temática da “destruição do mundo” para os povos indígenas é o livro de Kaká Werá Jecupé, *Todas as vezes que dissemos adeus* (2002). O livro conta, inclusive, com um capítulo intitulado “A busca da terra sem males”, no qual Kaká relata a expulsão dos habitantes da aldeia em que ele morava com seus familiares, na zona sul de São Paulo.

⁶ Essa problemática também não é consensual entre os diferentes antropólogos que se dedicam à cultura Guarani, uma vez que as migrações, sobretudo quando se trata de compreender o comportamento dos Guarani do século XVI, por vezes são associadas à dinâmica da colonização. Para um maior aprofundamento sobre o tema, cf. Pompa, 2004.

registro entre esses dois projetos literários: o primeiro, apontando para uma estética bastante refinada⁷; o segundo, para um registro debochado e jocoso. No entanto, apesar da disparidade de registros, ambos mencionam o caráter secreto/misterioso que envolve a temática da “Terra sem mal”.

Já comentei em outros ensaios a relação entre a errância propriamente dita e a errância relacionada ao gesto de escrever, um tema muito caro à poesia contemporânea, fazendo-se presente na obra de poetas aos quais venho me dedicando, como Max Martins, Edmund Jabès e a própria Josely Vianna Baptista. No caso de Josely, esse paralelismo entre a errância dos Guarani e a errância propriamente poética aparece diretamente vinculado à busca da “Terra sem mal” (LEAL, 2017). Nesse momento, interessa-me pensar a questão propriamente escatológica, em seu duplo sentido, apontando tanto para o fim do mundo como para o “lugar último” do corpo, lugar de excreção e também de prazer, relacionado à coprologia. Curiosamente, esses dois sentidos aparentemente tão distintos parecem encontrar algum ponto de contato, como tentarei demonstrar.

No caso de Josely Vianna Baptista, o texto de abertura do livro, “Em busca do tempo dos longos sóis eternos”, apresenta um apanhado dos principais fatores culturais relacionados à cultura Guarani desde o momento da colonização, aludindo à leitura que os missionários e cronistas fizeram desse povo “sem fé, sem lei, sem rei”. A poeta menciona o termo indígena *Yvy marã'ey*, explicando que sua tradução, ao pé da letra, seria “terra que não se estraga”, “terra que não se acaba”, “terra que não se corrompe” (JOSELY, 2005, p. 2). No entanto, conforme já assinalei, não é essa a tradução ao pé da letra fornecida por Curt Nimuendaju. Josely comenta ainda que “muitos o têm interpretado como terra sem mal, e, por extensão, paraíso — superpondo ao termo um conceito judaico-cristão totalmente alheio à cultura indígena” (JOSELY, 2005, p. 2). Essa crítica à

⁷ O livro de Josely Vianna Baptista consiste, de fato, num projeto editorial muito elaborado, com inúmeras imagens que apresentam uma iconografia da época da colonização, somadas a fotografias recentes e a uma diagramação inovadora.

tradução do termo é feita também por alguns etnólogos e linguistas, como é o caso de Wilmar D'Angelis (2018).

Curiosamente, no livro de Josely, o poema que faz uma alusão direta à "Terra sem mal", intitulado inclusive "*Yvy Marã'ey*" (BAPTISTA, 2005, p. 15), não destaca o tema da destruição da terra, tampouco a questão da migração. Nele, a "Terra sem mal" aparece diretamente associada à dimensão sagrada da linguagem, provavelmente inspirada no segundo canto do *Ayvu Rapyta*⁸, no qual se revela que, na visão de mundo dos Guarani, palavra e alma são inseparáveis:

terra
 de paranás
 e raízes aéreas
 de rezas intransferíveis
 e secretas
 que os deuses ensinam
 a cada um em sonho

terra em que o fôlego
 e o ar,
 a palavra e a alma,
 são um só corpo
 que se ergue
 com as roupas puídas
 do sentido

Seguindo essa hipótese de leitura, o poema parece apontar para um deslocamento da temática escatológica, instaurando uma relação não entre a "Terra sem mal" e o fim do mundo, e sim entre a terra e sua gênese. O horizonte místico dos versos convida a pensar a palavra originária em sua relação com a potência puramente criadora da linguagem, sendo a forma referencial e cotidiana

⁸ O segundo canto presente no *Ayvu Rapyta* é precisamente o que se debruça sobre os fundamentos da linguagem humana, ou "A fonte da fala", segundo a tradução de Josely. A poeta traduziu os três primeiros cantos no livro *Roça barroca*, incluindo também a nota de Léon Cadogan, que acompanhava o texto, assim como os seus próprios comentários: "O fundamento da linguagem humana, a fonte da fala, é a palavra-alma originária, aquela que Nossos Primeiros Pais repartiriam com seus numerosos filhos ao enviá-los à morada terrena para se erguerem [nascerem]", conforme relato do cacique Pablo Vera num encontro com Cadogan. Na versão do *mburuvicha* Kachirito, de Paso Jovái, "a fonte da fala foi criada por Nosso Primeiro Pai, que a fez parte de sua divindade, para medula da palavra-alma" (*Ayvu*, 42). Aliás, foi a descoberta intrigante e instigante de que *ayvu* (linguagem humana), *ñe'éy* (palavra) e *e* (dizer) contêm o duplo conceito de "expressar ideias" e "porção divina da alma" que levou Cadogan a debruçar-se, anos a fio, no estudo da religião guarani (BAPTISTA, 2011, p. 69).

uma espécie de derivação, um simples meio de comunicação que se (re)veste “com as roupas puídas / do sentido.” No entanto, a questão da migração em busca da “Terra sem mal” não está ausente no livro de Josely. No texto introdutório, a poeta sustenta a hipótese de alguns etnógrafos de que as migrações já existiam mesmo antes da chegada dos europeus, estando associadas a um “modo de ser Guarani”, como propõe Hélène Clastres, bem como à figura dos grandes pajés que buscavam obstinadamente a *Yvy marã’ey*. De fato, o ensaio de Hélène Clastres, *Terra sem Mal, o profetismo tupi-guarani*, menciona uma migração imensa que ocorreu em 1539, quando dez mil índios partiram do Brasil, sendo que apenas trezentos chegaram ao Peru dez anos mais tarde. Segundo Clastres, a viagem, para os Guarani, seria um projeto já de saída destinado ao fracasso, no sentido de que não é a chegada a um lugar específico que estaria em jogo, e sim o próprio sentido do trajeto, repleto de perigos, cantos, danças e êxtase, marcado, portanto, pelo excesso e pela ascese.

A essa concepção de fim do mundo e da busca da “Terra sem mal”, onde os homens se tornariam deuses, Josely dedicou o belo poema “Guirá Nhandu” – consagrado também ao cacique Pablo Vera –, poema em que, como ressalta Dennis Radünz, “uma escatologia ancestral dos Mbyá encontra a cataclismologia do XXI.” (RADÜNZ, 2020, p. 93): “pode que a noite, hoje, se furte a amanhecer, a terra desmorone nos bordos do poente e outra vez o sol, como antes, não desponte. [...] quem sabe o paraíso que descrevem os antigos não esteja além do vasto nevoeiro e sargaço, mas no árduo percurso vencido passo a passo [...]”⁹. (BAPTISTA, 2005, s/p.). Esse poema reaparece no já mencionado *Roça barroca*, publicado em 2011, porém com outra diagramação. No livro de 2005, a poeta apresenta-o na forma de um longo verso que se inicia na página seguinte ao texto introdutório “Em busca do tempo dos longos sóis eternos”, percorre um total de quatorze páginas e termina na última página do livro, em que o texto reaparece inteiro numa única página, composto por cinco estrofes e trinta e nove versos. É interessante observar que a utilização desse recurso visual faz com que

⁹ Não transcreverei todo o poema, pois já o comentei em outra ocasião. Cf. Leal, 2017.

o próprio poema configure o longo percurso realizado pelos Guarani, transferindo também ao leitor essa experiência da caminhada, uma vez que a leitura não pode ser feita de uma só vez; o poema exige que o leitor “caminhe” ao longo dessas quatorze páginas para chegar ao seu fim. Esse sentido também é reiterado na última página do livro, em que a poeta sugere que os poemas são “trilhas”, caminhos a percorrer: “Terra sem Mal apresentando as trilhas Guirá Nandu / Moradas nômades / Canção tema do eterno viajante / A primeira Terra / Jaguaretê / Yvy marã’ey e alguns recantos e atalhos dispersos”. (BAPTISTA, 2005, s/p.). Já no livro *Roça barroca*, em que a diagramação é feita de forma tradicional, o aspecto verbivocovisual não pode ser mantido, mas, a despeito dessa perda, o poema não deixa de ser uma “trilha”, para retomar as palavras da poeta, e evoca com muita sutileza e acuidade esse traço tão intrigante da cultura guarani.

Por outro lado, a interpretação de Nimuendaju em torno da questão escatológica, elaborada muitas décadas antes da realizada por Hélène Clastres, aponta para um terrível pessimismo, como mencionamos anteriormente: “O verdadeiro fundamento da predileção dos Apapocúva por este tema [o cataclisma], e da ameaça que nele veem, está no pessimismo inconsolável desta tribo moribunda que, sem saber, há muito que se já entregou. [...] Os próprios Guaranis não creem mais em um futuro algum”. (NIMUENDAJU, 1987, p. 70/72).

A poesia contemporânea, no entanto, parece sugerir outros caminhos e nisso vai ao encontro do pensamento de Viveiros de Castro, responsável pelo prefácio que abre a edição brasileira do livro de Nimuendaju, propondo uma alternativa ao diagnóstico tão pessimista do etnógrafo em relação aos Guarani:

Se Nimuendaju estava certo em seu diagnóstico sobre a melancolia e o desespero inerentes ao pensamento Guarani, este é um problema em aberto; talvez ele, e os outros que o seguiram, tenham confundido o que nos parece ser uma concepção trágica do mundo com seu simulacro e contrafação, o pessimismo; talvez, depois de a ter magistralmente analisado, não tenha Nimuendaju percebido que a cataclismologia Guarani tenha atrás de si uma mistura muito sutil de esperança e desânimo, paixão e ação, e que sua aparência negadora

oculta uma poderosa força afirmativa: em meio à miséria, os homens são deuses. (VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. xxiv)

De fato, mais de cem anos depois, eles resistem ainda. A duras penas, mas resistem. O livro de Josely trata não apenas dessa resistência; ele nos faz ver, como numa escavação arqueológica, todo o substrato que compõe o território em que vivemos hoje, suas múltiplas linhas de força que ficaram invisibilizadas ao longo do tempo. Como ressalta Celia Pedrosa, a poética de Josely “produz assim um movimento poético, tradutório e histórico que hibridiza forças e rastros de dominação e de sobrevivência, e aponta para uma releitura do significado de habitação da terra americana [...]”. (PEDROSA, 2018, p. 98). Nesse caso, parece-me fundamental ressignificarmos nosso modo de habitar a terra, uma vez que não podemos nos esquivar, mais uma vez, de refletir acerca do fim do mundo, agora numa concepção estendida a todos nós, habitantes da terra.

Essa concepção trágica do mundo, à qual Viveiros de Castro alude, pode ser recuperada em outra “trilha” de Josely. Trata-se do poema intitulado “Inscrições solares”⁹ (BAPTISTA, 2005, p. 12), no qual o tema da caminhada também se faz presente e se desdobra em uma série de imagens que evocam a decomposição da matéria – “lodo”, “restolho” –, o esvaecimento da vida – “antúrios murchos” –, ou até mesmo o sofrimento físico “na sola / os talhos”; todos esses elementos remetem, de uma forma ou de outra, ao solo, o chão sobre o qual se caminha, assim como a uma espécie de força que puxa para baixo e tende a desfazer a organização dos seres vivos, reorganizando-os em outros registros da matéria. No entanto, o “lodo” que configura essa matéria em decomposição ecoará na última palavra do poema – “alado” –, que introduz a ideia de um movimento para cima. Esse movimento paradoxal de descida e, ao mesmo tempo, subida aponta para a concepção de um ciclo metamórfico de destruição e recomposição entre o vivo e o não vivo. Como observa Emanuele Coccia no livro *Metamorfoses*, “toda morte é uma continuação da vida sob outros rostos” (2020, p. 117). Uma concepção trágica, portanto, na medida em que o sofrimento se faz necessário à transformação:

passo após
passo:
antúrios murchos
no basalto

lodo
ou folheto
sobre o restolho
couro vermelho

dos pedregulhos
na sola
os talhos

o solo árduo
– mas
alado

Como assinalei anteriormente, a busca da “Terra sem mal” – esse processo pelo qual os homens se tornam deuses –, bem como a escatologia que lhe é inerente, estende-se, ainda, em outras direções na poesia contemporânea. A imanência do divino no humano é um tema central da poética de Waldo Motta, poeta que tem se dedicado ao estudo de religiões e cosmologias as mais diversas possíveis, pondo lado a lado referências ao mundo judaico-cristão, hinduísta, indígena e africano, temperadas com altas doses de erotismo e, no caso do livro que comentarei, com muito deboche. Vale ressaltar que o deboche é reforçado pela linguagem coloquial utilizada no poema, bem como pela métrica dos versos, que oscila entre heroicos quebrados e redondilhas maiores, sendo esta última a forma mais popular da lírica portuguesa, empregada, inclusive, em muitos versos satíricos.

É possível notar que vários poemas evocam explicitamente o tema da “Terra sem mal”, tais como “Reflexão do pajé”, “Invocação de Tupã”, “Assim fala o pajé” e “Assim disse o trovão”, no qual me deterei brevemente. Nesse poema, que sucede os dois primeiros títulos que mencionei, um Tupã jocosamente responde às angústias e inquietações do pajé que foram formuladas nos poemas anteriores: “dizei-nos, ó grande Pai / onde se encontra, afinal, / essa terra que anelamos, / a nossa sonhada terra, / a nossa Terra sem mal?” (MOTTA, 2015, p. 28). Surpreendentemente, a resposta de Tupã indicará o abandono da problemática

em torno da migração, deslocando a busca desse lugar exterior para um lugar interior, onde parece existir algum encontro possível:

[...]
Não adianta insistir
Nessa andança lelé
Do Oiapoque ao Chuí.
Não adianta buscar
Qualquer paraíso ou céu
Longe ou fora de vós.

[...]
Será que não tem mais fim
Essa andança boçal,
Essa procura insana,
Essa busca literal,
Aqui, ali, acolá,
De vossa sonhada terra,
De vossa Terra Sem Mal?

Eis o que vos diz Rudá:
Meu querido Kwáí,
Chega de andar atrás
Do que está atrás de ti.

E assim fala Tupã,
Sendo esta a resposta:
As montanhas do poente
Acham-se em tuas costas.

Buscáis 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 Kwáí,
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.
[...]

E assim o poema continua, cada vez mais jocoso, e também cada vez mais explícito, deixando claro que esse lugar místico é também um lugar erótico, o centro do corpo, centro também do universo, e esse lugar é nada mais nada menos do que o próprio cu. Raul Antelo, num ensaio publicado em 1998, já

apontava para essa problemática na obra de Waldo Motta, especificamente no livro *Bundo e outros poemas*, de 1996. A descoberta desse lugar implica no abandono das grandes utopias, daí talvez o tom jocoso, irônico, que atravessa o livro do início ao fim, pois não caberia ali nenhum registro grandiloquente. Nesse sentido, gostaria de citar um trecho de uma entrevista de Motta já reproduzido no ensaio de Raul Antelo, mas que não seria demais lembrar, sobretudo pelo tema da escatologia para o qual ele aponta, ainda que naquele momento o poeta não tenha feito nenhuma alusão específica ao povo Guarani:

Retransmito em minha poesia uma noção de fim de ciclo histórico, que pode perfeitamente coincidir com o fim dos tempos preconizados pelo cristianismo e profetas bíblicos. Mas minha poesia é escatológica também porque está ligada à fecalidade. Ela é uma poesia terminal, fala de nossas entranhas, daquele lugar onde todas as coisas têm início e onde, no final das contas, todas as coisas vão parar... O cu. Entendo que o cu é realmente o epicentro de todos os fenômenos. (MOTTA *apud*. ANTELO, 1998, p. 39).

Como diz também Ademir Demarchi no prefácio de *Terra sem mal – um mistério bufante e deleitoso*, na poética de Waldo Motta o cu é o “lugar da redenção de todos os homens e mulheres [...], ou seja, o lugar da transformação do ser humano em deus” (2005, sp.). Mas o que seria essa proposta da transformação do ser humano em deus quando associada não ao horizonte cultural dos Guarani, e sim ao nosso? Segundo creio, ela implica no abandono das utopias e na resignificação de nossa própria sensibilidade. De fato, não é que os humanos *possam* se transformar em deuses, mas que eles *devam* se transformar em outra qualidade de humanos. Se os revolucionários da época de Sophia nada encontraram, talvez tenha sido porque procuraram esse lugar – ou país – exterior que, afinal, não está situado em parte alguma, quando o único encontro possível seria aquele movido por uma experiência interior que exige a reconstrução dos nossos valores mais sedimentados.

Essa via de leitura permite que identifiquemos uma proposta não tão jocosa – a despeito da linguagem coloquial e, por vezes, chula –, no livro de Motta, que corre subterrânea em meio à temática erótica. Para evocarmos, mais uma vez, o

tema do fim do mundo, penso que a chave para essa transformação dos valores esteja no abandono dos inúmeros projetos desenvolvimentistas e extrativistas que há séculos impulsionam o pensamento ocidental. Lembremos, inclusive, que Bruno Latour, em sua quarta conferência, retoma o conceito de estética, recuperando o seu sentido original como “capacidade de perceber e de se importar”¹⁰ (LATOURE, 2017, p. 145). Mais do que nunca, talvez a poesia possa nos auxiliar nessa complexa tarefa, na medida em que ela nos chama a atenção para a necessidade de percebermos o mundo à nossa volta e de nos importarmos com ele, de forma a reinventarmos o nosso modo de habitar a terra.

Referências:

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- ANTELO, Raul. “Não mais, nada mais, nunca mais. Poesia e tradição moderna”. In: PEDROSA, Celia (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: Editora da UFF, 1998. Coleção Ensaio, 13. v. 1, p. 27-45.
- BAPTISTA, Josely Vianna. *Terra sem Mal: com rolanças e mergulhos pelos divinos roteiros secretos dos índios Guarani*. Primeiro de Maio: Mirabilia, 2005.
- BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- CLASTRES, Hélène. *Terra sem Mal, o profetismo tupi-guarani*. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Tradução de Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.
- DANOWSKI, Débora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie / Instituto Socioambiental, 2014.
- DEMARCHI, Ademir. “O caminho da Terra sem mal”. In: MOTTA, Waldo. *Terra sem Mal – um mistério bufante & deleitoso*. São Paulo: Patuá, 2015.
- LATOURE, Bruno. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Tradução de Catherine Porter. Cambridge: Polity Press, 2017.
- LEAL, Izabela. Das Belas Palavras às Moradas Nômades: a busca da poesia. In: *ELyra*: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, n. 9, p. 79-95, 2017.

¹⁰ No original: capacity to “perceive” and to be “concerned”.

JECUPÉ, Kaká Werá. *Todas as vezes que dissemos adeus*. 2. ed. São Paulo: Triom, 2002.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOTTA, Waldo. *Terra sem Mal – um mistério bufante & deleitoso*. São Paulo: Patuá, 2015.

NIMUENDAJU, Curt. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*. Trad. Charlotte Emmerich e Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1987.

PEDROSA, Celia. Josely Vianna Baptista: uma poética xamânica da tradução e da tradição. *Alea. Estudos Neolatinos*, v. 20, n. 2, p. 92-104, 2018.

POMPA, Cristina. O profetismo Tupi-Guarani: a construção de um objeto antropológico. *Revista de Índias*, v. LXIV, n. 230, p. 141-174, 2004.

RADÜNZ, Dennis Lauro. *Roça barroca: mundos torrentes*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2020.

WILMAR, R. D'Angelis. Traduzir e/é dialogar. *Caleidoscópio, Linguagem e Tradução*, v. 2, n. 1, p. 15-35, 2018.




Capa de *Alea* e página inicial do artigo "Perspectivas sobre a "Terra sem Mal" na poesia contemporânea", de Izabela Leal.

WALDO MOTTA: A POÉTICA DA ARTE NO ESCRACHO (1)¹

WALDO MOTTA THE POETICS OF ART IN RIDICULE (1)

Deneval Siqueira de Azevedo Filho*

 presente artigo, em vários capítulos, faz um levantamento das questões primordiais que sustentam a produção poética de Waldo Motta, desde sua incursão pela literatura marginal, a de mimeógrafo, considerando-o um escritor maldito desde a gênese de sua poesia. Para tal, o autor faz uma breve síntese historiográfica de sua obra até o lançamento de *Bundo e outros poemas* (1996), pela Editora da Unicamp, considerado o marco zero que lhe proporcionou estar sua obra inserida no eixo editorial Rio-São Paulo.

Propondo uma leitura de sua trajetória e analisando alguns de seus poemas, em “Bundo” e “Waw”, que compõem as duas partes de *Bundo e outros poemas* (1996), mostra por que Waldo Motta é considerado um grande poeta marginal e

¹ AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. Waldo Motta: a poética da arte no escracho (1). *Portal Viu!*, Rio de Janeiro, 2 mar. 2023. Disponível em: <<https://www.portalviu.com.br/arte/waldo-motta-a-poetica-da-arte-no-escracho-1>>. Acesso em: 24 maio 2024.

* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

maldito. Retoma as observações da lírica waldina, ainda neste estudo, relendo e intra/intertextualizando *Transpaixão* (2009) e *Terra sem mal* (2015), Editora Patuá, seu último livro de poemas.

Na poesia brasileira contemporânea do Espírito Santo, a passagem dos anos 60 para os anos 70, do século XX significou bem mais que uma mudança de década: para uma parcela significativa da intelectualidade e essa passagem marcou o momento de uma virada intelectual, vivida nos seus instantes iniciais de maneira especificamente angustiante.

Paralelamente, é do jogo de diferentes forças que vão surgir a materialidade e a definição do fenômeno poético, ou de um processo no qual se constitui o rótulo “poesia marginal”, designando esse mesmo fenômeno, que me interessa sobremaneira pelo elo que tentarei estabelecer entre suas questões próprias, regras e valores também próprios (e é a partir daí que surgem aproximações e afastamentos com outras formas de produção literária ou artística e se define com vigor crescente, especificidades, construindo-se, paralelamente, a trajetória do fenômeno), e os primeiros livros de poesia e os primeiros poemas de Waldo Motta, que irão se enquadrar dentro do que Becker (1977, p. 65/66) define como um “mundo artístico” onde há “[...] a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo.”

Resumindo: se, por um lado, essas pessoas e organização estão orientadas por regras e valores com razoável grau de especificidade, por outro, uma mesma pessoa pode pertencer a diversos mundos. Portanto, a tarefa de compreensão de qualquer desses mundos exige tanto a busca de particularidades quanto a de elementos não tão particulares que refletem contatos em diferentes níveis com realidades as mais diversas.

Cria-se, assim, um espaço para o debate do que é marginalidade, em se tratando do poeta Waldo Motta; sendo assim, mesmo se pensarmos em termos de circuito de produção e distribuição, etc., o termo marginal terá que ser expandido na sua significância, como mostrarei adiante. Waldo Motta poderia pela sua produção inicial de um 'poeta marginal' ser visto ou por um valor marginal ao quadrado, que possibilitará trazer à luz os resultados mais concretos de suas experiências e pesquisas no campo da *poíesis*. Advindo da geração marginal dos anos 70, do século XX, o poeta ainda carregou como vaticínio marcas sociais marginalizadas. São suas as palavras que o qualificam como poeta "negro, pobre e veado".

Foi rotulado como maldito e lúcido, dentre muitos outros adjetivos. Essa "moda" mimeógrafo chegou ao Espírito Santo em 1979. Revelando, de início, um exaltado ímpeto juvenil, tendo o sofrimento e atrevimento se juntado ao agudo senso de pesquisa, Waldo penetrou mais fundo nos temas noite, perigo, escuro, becos e as personagens que ali habitam, esquisitos, excluídos, malditos, marcados e mostrou a todos em seus versos o lado selvagem da rua, a violência e o amor/desespero. É de Waldo Motta (1987, p. 38) "Ah, corpo":

Em plena madrugada, o bofe insistindo
 num papo alto demais para seres inframundo
 Enquanto ele adejava pelo espaço
 (do quarto de pensão com os mosquitos)
 a mim, que pouco interessam senão as coisas mais baixas,
 mais terrenas, o desprezo que ele dizia ter
 pelas coisas do corpo – magro e desnutrido,
 mas belíssimo para essa minha fissura vesga – ,
 só me enganava, porém não me convencia.
 Através de sua quase transparência
 (de fomes recolhidas na ascese
 um tanto forçada pela pindaíba),
 procuro esquadrinhá-lo, entendê-lo.
 Sucede que no auge das viagens
 intempestivamente, trovejante,
 um barulhinho de fome nas tripas do santo
 o bofe despenca e, ploft!, se espatifa no concreto
 em sua ordinária e infame realidade
 pele e osso e necessidades.



Print da página eletrônica do *Portal Viu!* com o artigo “Waldo Motta: a poética da arte no escracho (1)”, de Deneval Siqueira de Azevedo Filho.

WALDO MOTTA: A POÉTICA DA ARTE NO ESCRACHO (II)¹

WALDO MOTTA THE POETICS OF ART IN RIDICULE (II)

Deneval Siqueira de Azevedo Filho*

Vê-se que a **poesia marginal de Waldo Motta** se distancia bastante, pela temática e pela forma, das preocupações ou do teor político daquelas de Leila Mícolis, Álvaro Alvim, Chacal e Charles e até mesmo Cacaso e outros. Em 1979, Waldo Motta publicou *Pano Rasgado*, seu primeiro livro de poemas, edição marginal. A partir de então é de expressiva continuidade sua produção poética em edições alternativas: *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980); *O signo na pele* (1981); *Obras de arteiro* (1982); *As peripécias do coração* (1982); *De saco cheio* (1983); *Salário da loucura* (1984). Em 1987, a Fundação Ceciliano Abel de Almeida legitima a publicação intitulada *Eis o homem*, com poemas escritos entre 1980 e 1984.

¹ AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. Waldo Motta: a poética da arte no escracho (II). *Portal Viu!*, Rio de Janeiro, 6 mar. 2023. Disponível em: <<https://www.portalviu.com.br/arte/waldo-motta-a-poetica-da-arte-no-escracho-ii>>. Acesso em: 24 maio 2024.

* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Três anos depois, sairia *Poiezen* (1990), pela Massao Ohno (São Paulo), uma antologia de dez poemas que se constroem filosófica e linguisticamente. Em 1996, a Editora da Unicamp publica *Bundo e outros poemas. Transpaixão* (2009) é uma coletânea de poemas selecionados de vários livros de Waldo Motta.

Nas quatro vertentes temáticas (social, existencial, metapoética, intratextual) em que a obra se divide, o poeta mostra o seu processo de evolução estética e maturação espiritual. Porém, a maior novidade desta obra, indicada para o Vestibular da UFES 2010-2012, é que além de tratar explicitamente de temas esotéricos como a cabala, a numerologia, cosmovisões indígenas e afro-religiosas, ela radicaliza a intratextualidade. *Eis o homem* é o volume 30 da Coleção Letras Capixabas, da FCAA, então editora oficial da Universidade Federal do Espírito Santo. À época, chamado de “poeta indomável cobaia de um homem maldito”, Waldo Motta estava seriamente empenhado no estudo de sonhos, do contato com o I-Ching e na busca do seu interior humano.

Sua postura de afirmação do indivíduo consiste, nesse livro, “num confronto com a realidade por uma busca de afirmação do indivíduo perante essa realidade massacrante” (Aguiar 1984). A poesia de Waldo Motta se configura sobretudo dentro do que ele mesmo caracterizou como “incômoda”. Contudo, a sua produção mais recente vem mostrar, além do “enjoo” provocado pela sujidade dos temas, pelo escatológico em excesso, pelo homoerotismo frequente, condutor de certas perversidades religiosas e mundanas, além de um certo erotismo sagrado, mas sectário.

Seus poemas são permeados pelo deboche, pelo escracho e pela sardonia mais latente, jogando o poeta, em sua radicalidade maldita, no campo de uma poética que se procura na pesquisa e na forma: “Eu aprendi a captar Deus através dos paradoxos. Veja bem: para termos uma percepção mais plena de Deus, temos que admitir que ele é também essa beleza. No entanto, ele há de ser, primordialmente, o feio, o não aceito, a merda de onde todas as coisas se engendram” (1997, p. 21). E vai mais além: “Porque se Deus é a totalidade, aí nós temos que incluir o feio, o horroroso. Eu prefiro a visão de um Deus, que se

confunde com a merda, com o cu, com o feio, com o proscrito e com o marginalizado” (1997, p. 21). Na p. 21, atira: “Waldo Motta chegou para ocupar um espaço vago por aqui: o de grande poeta de inspiração homossexual”.

E sua obra, descoberta pela Universidade de Campinas, mergulha nos mistérios eróticos da Bíblia e do corpo para desafiar o leitor a entrar num banquete escatológico, tão difícil quanto necessário”. Tendo vendido livros “de mão em mão” ainda na década de 70, do século passado, foi aos poucos “perdendo o pique”, porque, muitas vezes, pelo tipo de distribuição, se envolveu em algumas situações constrangedoras:

A gente tem de dar explicações simplórias sobre sua vida e trabalho para satisfazer uma curiosidade dos eventuais clientes (Motta, 1984).

É realmente difícil para um poeta explicar que ninguém pode esperar dele um compromisso explícito ou tácito em relação a preconceitos, tabus, instituições, etc., embora seja este o compromisso maior de Waldo Motta nessa fase em que publicou *Eis o homem* (1987), aquele com a verdade mais perene, crua/cruel que, na maioria das vezes, pode mesmo en(o)j(o)ar. Entretanto, o poeta sempre se sentiu muito à vontade para dizer: ‘Eu não vim trazer a paz, mas a guerra’ (Motta, 1984), já mostrando um olhar bem oblíquo no seu diálogo com a Bíblia, algo que se consubstanciará em *Bundo e outros poemas* (1996).

A trajetória do poeta, bastante conhecida no Espírito Santo e, agora, fora dele, tem a cara do que ele mesmo avalia ao dizer, anteriormente a sua chegada ao eixo Rio-São Paulo: “Desses anos de poesia, o saldo se resume na pedraria inútil que me atiraram, nos rapapés e no azedume que os meus olhos destilam” (Motta, 2002, p.13). Hoje, fala com muita tranquilidade: “Radicalizei” (Motta, 2002, p.12), referindo-se as suas mais recentes pesquisas e projetos (off)sina. Mesmo assim, olhando para trás, o saldo da produção marginal anterior a *Eis o homem* (Motta, 1987), toda publicada em São Mateus-ES, com a ajuda do comércio local

é positivo. *O Estado de São Paulo*, Caderno Literatura (1984), fez os seguintes comentários a respeito desses aspectos:

Quando o sinal fecha para o trânsito, entre a Avenida Jerônimo Monteiro e a Rua Barão de Monjardim, no centro de Vitória, os meninos que estão nas calçadas se lançam sobre os carros com seus produtos. Oferecem limões, caquis ou goiabas aos motoristas, ou pedem esmolas. No meio deles, o poeta Waldo Motta, 24 anos, disputa também fregueses para sua mercadoria: o livro *Salário da Loucura*, definido por ele mesmo como uma explosão de indignação.



Print da página eletrônica do *Portal Viu!* com o artigo “Waldo Motta: a poética da arte no escracho (II)”, de Deneval Siqueira de Azevedo Filho.

WALDO MOTTA E SUA POÉTICA SUI GENERIS (III)¹

WALDO MOTTA AND HIS SUI GENERIS POETICS (III)

Deneval Siqueira de Azevedo Filho*

Em “Medo de amar” (Motta, 1981, p. 26), o poeta confirma a presença do eu-lírico-narrador, ímpar, animal, racional e marginal, de forma objetiva, que ruma, que planeja aquilo que saqueia e vigia, vindo das trevas da sua mais sagrada intimidade-templo profanado.

De tanto que me amaram
Quando amei, o meu amor foi-se
Retirando para os confins de mim
O corpo roxo dos coices com que o repeliram
Coisa obsoleta e inútil e risível.
Agora o meu amor escorraçado espia de que,
Faminto carece: os hematomas indeléveis.
E recua mais um passo, pálido.

A condição humana do poeta, condição de negro homoerótico em busca de uma identidade sagrada, é sempre mostrada ao leitor como que extirpada de suas

¹ AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. Waldo Motta e sua poética sui generis (III). *Portal Viu!*, Rio de Janeiro, 16 mar. 2023. Disponível em: <<https://www.portalviu.com.br/arte/waldo-motta-e-sua-poetica-suigeneris-iii>>. Acesso em: 24 maio 2024.

* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

raízes. Além disso, sua orientação sexual é um fator sempre presente em seus textos e para o qual o poeta adverte: “Eu não quero ser paladino de minoria, porque, frequentemente, quem faz isso cai numa postura falar paternalista. E também não posso falar por grupo tão numeroso” (Motta, 1981).

E completa: “O que posso é falar dele, colocá-lo dentro da minha poesia. E colocar minha poesia a serviço da dignidade humana, o que implica defendê-los”. (Motta, 1981) Na entrevista que concedeu a João Silvério Trevisan (1997, p. 23), ao ser perguntado se tinha deixado de ser homossexual, Waldo responde:

Não. Eu continuo homossexual, com aquele afeto e o mesmo desejo. Mas estou a fim de inaugurar um novo padrão de relacionamento, e isso, na verdade, pode ser chamado de minha religião. Acho que expurguei o cristianismo, o judaísmo e descobri coisas universais. Sabe por quê? Nessa minha busca de sentido da vida ou de Deus, sempre entendi que nosso corpo teria que ser o referencial maior de tudo, porque ele é um microcosmo e tudo que está neste microcosmo está também no macrocosmo, assim como tudo que está fora também está dentro. Então, fui beber no Oriente, passei pelo I-Ching, taoísmo, confucionismo, budismo, yoga. Comecei a me encontrar quando descobri os Chacras – que são centros energéticos do corpo. Ora, o cóccix e o ânus estão relacionados ao chacra básico, o chacra muladhara. Aí, mergulhei no shivaísmo, no tantrismo e passei para o dionisismo, através da leitura do livro Shiva e Dioniso. A religião da natureza e do Eros, de Alain Daniélou, que traça paralelismos entre o dionisismo, orgias báquicas e os profetas bíblicos... Então peguei a Bíblia e consultei I Samuel 10, 5-12 e I Samuel 19, 20-24, onde os profetas cantam, dançam, comem e se alegram. Aí se fala que a congregação dos profetas, Saul e o profeta-mor Samuel, todo mundo que na Bíblia era uma coisa só, de gente careta e reacionária. Como é que ninguém fala disso?

Quando publicou *Eis o homem* (1987), Waldo Motta estava claramente preocupado em compor poemas bem escrachados, escatológicos, mais crus, mostrando um contraste bem interessante entre as alusões bíblicas dos títulos e a irreverência gaiata da capa: uma piranha de cara arisca e esperta.

Para Motta, o propósito essencial da poesia moderna “é que ela seja uma farpa de luz, cujo alvo seja o coração do homem [...]. Que ela seja um veneno ou um remédio, não importa, importa sim que ela cumpra a sua função de determinar o sentimento do homem”. (Motta, 1981) Essa sua função passa a ser perseguida

pelo poeta e se concretizará, como mostrarei, em *Bundo e outros poemas* (1996), livro escrito e publicado depois de dez anos de profunda pesquisa estética e sacro-erótica.

Afinal, ser poeta para Waldo Motta “é estar muito mais próximo de um santo, de um sábio, de um profeta do que de um mero intelectual que escreve versos” (Motta 1996, p. 17), o que confirma o que o próprio poeta nos mostra em muitos dos seus poemas mais recentes, de alto tom sectário, prosélito e, por isso, pregacional, além de irônico no que diz respeito à farsa dos falsos profetas contemporâneos, por ele desvelados, sempre via escraço, como em:

Guerra aos Deuses todos e às putas que o pariu, a deusa artimanhosa,
que abestalha os homens com mumunhas e promessas implausíveis,
para a tecelã de inglórias sinas.

Ó cavalos mediúnicos da Besta, recusai vosso repasto de abobrices e
banalidades chochas e destronai de vossos lombos quem vos oprime e
tange nos caminhos do inferno decorado de ouropéis e bugigangas.

Desarmem-se as tendas das verdades tacanhas e postigas que adiam
para o nunca o gozo do paraíso aqui, bem aqui, na Terra santa, cheia
da glória de Deus, virgem mãe celestial (Motta 1996: 62).

É importante, pois, salientar que desde *Eis o homem* (1987), Motta já procura uma trilha poética pelo meio que lhe parecerá mais tarde o mais garantido para o sentido que quer dar a sua poesia:

Está claro que não venho reforçar as pregações dos adeptos das seitas
religiosas que se multiplicam por aí, mas surpreendê-los em suas
patranhas, desmascará-las. A impostação séria é porque estou falando
sério, e se algo é farsesco é porque assim quero parodiar o besteiro
santarrão e fanático (Motta, 1984).

Coincidentemente, é “Religião”, o poema que abre “Waw”, 2ª. parte de *Bundo e outros poemas* (1996, p. 79), um exemplo da fala do poeta e foi um dos sete poemas waldinos escolhidos por Heloísa Buarque de Holanda para estar na *Esses Poetas – Antologia dos poetas dos anos 90* (1998), para quem:

Nesse jogo, posso identificar o movimento de três “gerações” atuando no novo cenário poético. Uma, bastante nítida, que junta representantes da poesia dos anos 70 e poetas mais jovens, esteticamente filiados à poesia marginal, em torno do projeto CEP 20.000, que desde 1990 lota o Espaço Sergio Porto. Outra, mais ligada à procura de estratégias que possibilitem posições críticas e criativas frente aos desafios do novo zeitgeist e, finalmente, aquela que adere pacífica e “tecnicamente” à volta das formas clássicas e modernas da poesia. (Holanda, <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/esses-poetas-anos-90/>, acesso em 15/09/2013)

Eis o poema: A poesia é minha/ sacrossanta escritura,/ cruzada evangélica/ que deflagro deste púlpito./ Só ela me salvará/ da queda do abismo/ Já não digo como ponte/ que me religue/ a algum distante céu,/ mas como pinguela mesmo,/elo entre alheios eus.

Em *Poiezen* (Motta, 1990), a capa reproduz uma pintura de Tawaraya Soatsu, de 1630 e, na contracapa, um poema de Karasumaru Mitsuhiru, do Museu de Kioto. Os dez poemas que compõem o livro são alternados por delicadas gravuras japonesas que reiteram o trato com a matéria espiritual, presente em todos os versos do livro: “Vozes que me destecem o enredo/ do mundo inaugurando outro drama/ que só no amor pode encontrar desfecho” (Motta 1990, p. 17). Sem os estardalhaços de *Eis o homem* (1987), Waldo Motta escreve sobre a essência do amor à vida/ natureza – via filosofia zen – metaforizada na elaboração poética, numa alusão clara aos trabalhos manuais espiritualizadores da seita oriental. Afasta-se, neste livro, o poeta, do seu mote maior que glosa seus livros anteriores para a seara do autoconhecimento, preocupado, talvez, com seu próprio desenvolvimento zen- ferreiro do amor: “Hominal lume que a boca urde/ em palavras animadas de amor” (Motta, 1990, p. 19).

Nos versos, o motivo maior – amor zen – recebe um tratamento muito semelhante, mostrando-nos que tudo, apesar de tirado do espaço da indagação do ser sobre si mesmo, é constituído de matéria volátil, o sentimento, mas um sentimento que adquire corpo num vai e vem aliterado: “Dividir o nume/ em nomes e nomes/ nisso se resume/ a vida do homem?” (Motta 1990, p. 23).

O universo em que se inserem os poemas dessa obra joga o ser humano no tempo e no mistério místico da vida espiritual, podendo até mesmo, às vezes, pela argúcia do poeta no trato com a composição lírica, expressar o oposto, querendo nos fazer crer que a realidade da vida pretendida pertence a um ritmo diferente, uma espécie de dança das palavras, dança mais propositalmente lenta. O poeta chama as palavras sobre si mesmas, constelando-as, emprenhando-as de significância rítmica, aglutinando-as a seu movimento próprio, tornando-as por isso mesmo ambíguas e elásticas quanto a seus significados; construir pelas palavras ou calar-se? “Quem no silêncio resiste/ quanto mais fala mais triste”. (Motta, 1990, p. 25) O eu-lírico fratura, a rigor, a continuidade do discurso num ritmo dividido e bem marcado que se expande nas mais variadas direções: “Peixe exaltado/ pela boca morro/ em cada palavra” (Motta, 1990, p. 27). Este ritmo pode servir à prospecção ou à sondagem das possibilidades mais remotas de fusão do corpo poético, mas ordenando o eu-lírico pelo tom irônico e amargo, como em “Exu Yang”, por exemplo, em que este mesmo eu se apresenta ambigualmente como anjo/demônio, culpado/inocente: “Só cumpro os infinitos/ números de nossa lenda” (Motta, 1990, p.14). Assim, o poeta considera a linguagem um espelho da alma e da consciência mais mundana, ansioso sempre para estimular seu leitor a observar sua própria existência espiritual. Como o faz? Aprimorando recursos, acentuando o poder do significado, enquanto expressões simbólicas: “Sovar-te de nomes/ até a exaustão/ transforma-te em pão/ para muitas fontes” (Motta, 1990, p. 29).

Comunga e come o nominável para ele, ou seja, o inominável para os preconceituosos, mais precisamente o “amor que não ousa dizer o nome”: o pão excrementício que posteriormente aparecerá em *Bundo e outros poemas* (Motta,1996). Essa fome espiritual-carnal, ao ser colocada no âmbito do discurso lírico, presta-se bem ao movimento próprio desse discurso (aliás, esse recurso será reiterado na sua obra posterior sempre que for prudente, poeticamente), ou melhor, a um ritmo específico, Zen, que mobiliza, a todo instante, o poder de revelação que impregna a poesia de Waldo Motta, num exercício de póesis, em que a contemplação dos extremos que se tocam, dos

opostos que se anulam, é o lugar para onde se dirige o fluxo contínuo do eu, certamente, criando um lugar utópico, onde céus e Terra se refundem, sem o peso do pecado, ou da maneira do poeta amar a si mesmo, aos outros e ao mundo cão. Confirma-se, dessa forma, na sua poesia, muito do seu projeto de vida, em nuances autobiográficas, bem marginais e malditas. São do poeta as palavras “meu projeto de vida, uma aventura em busca da Verdade, intuída como a ciência da restauração da condição divina” (Motta, 1996, p. 15).

A aparente pecha da vulgaridade é abonada pela série de epígrafes, tanto na entrada do livro quanto no seu interior, com um jeito especial de abandonar-se nos clássicos: salmos da Bíblia abrem “Bundo” e duas epígrafes dão entrada a “Waw”, “Je veux La liberte dans le salut”, Rimbaud e “Cuando más alto subia,/ deslumbroseme la vista,/ y la más fuerte conquista/ em oscuro se hacía;/ mas por ser de amor e lance/ di um ciego y oscuro salto,/ y fui tan alto, tan alto,/ que Le di a la caza alcance”, de San Juan de La Cruz. Chamo a atenção para o texto “No Cu do Mistério”, cuja epígrafe “Visita interiore terrae, rectificando inveries occultum lapidem”, mais uma vez comprova o que foi aventado acima. É este o texto na íntegra:

Charadinha alquimista

Em honra aos arautos da utopia, em prêmio aos seus tantos sacrifícios e para o consolo dos aflitos, revela a sapiência do Espírito Santo que o buraquinho fedorento é a passagem secreta para os universos paralelos, o caminho da eleição dos santos e heróis, a via estreita da liberdade dos cansados e oprimidos. Protegido por monstros legendários, milenares interditos e artifícios incontáveis, proscrito e disfarçado a todo custo, é por ele o acesso ao manancial da vida, que aos destemidos concede o gozo das aventuras, e somente ele conduz ao filão das maravilhas, jazida da Pedra Filosofal, sendo a única estrada para o centro de Luz, a Cidade Azul dos Imortais, refúgio da Deusa eternamente virgem & seu Pai, Filho e Esposo excomungados. “Desencantai os vossos mitos”, roga o Santíssimo Espírito de Mãe Serpente, “ó meus desgraçados filhos, cativos das loucuras racionais; ó estúpidos demônios, reféns de vossas culpas e mentiras, escravos dos trabalhos exaustivos e inúteis, resgatai os vossos corpos ao jugo do Maligno. Desencantai os vossos mitos, ó meus amados filhos, e sede felizes!” (Motta 1996: 61).

Ave!



Print da página eletrônica do *Portal Viu!* com o artigo "Waldo Motta e sua poética sui generis (III)", de Deneval Siqueira de Azevedo Filho.

OS ANOS 70 E 80: A POESIA – VALDO MOTTA¹

THE 70^S AND 80^S: POETRY – VALDO MOTTA

Deny Gomes*

Valdo Motta² começa a escrever aos 20 anos já com uma certeza: o poder da palavra poética como único elemento capaz de despertar nos homens a verdadeira vida por investir nela um sentido real. A poesia – o grito poético – é essencial, supera o desespero e a morte, desperta a consciência e move os corações.

Se eu bater minha cabeça
nos paralelepípedos desta rua isolada
até reduzi-la a farelos
não resolve porque o mundo continua.
Mas se eu gritar gritar gritar talvez

¹ GOMES, Deny. Os anos 70 e 80: a poesia – Valdo Motta. In: NEVES, Reinaldo Santos (Org.). *História da literatura do Espírito Santo*. Vitória: Edufes, 2023. 3. v., v. 3. p. 63-66. Disponível em: <<https://edufes.ufes.br/items/show/715>>. Acesso em: 15 jun. 2024.

* Professora titular aposentada de Teoria da Literatura da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

² VALDO MOTTA (São Mateus, ES, 1959 - ...). Obras: *Pano rasgado*. Ed. do autor, São Mateus, 1979. *Os anjos proscritos e outros poemas* (co-autoria). Ed. dos autores, São Mateus, 1980. *O signo na pele*. Centro de Cultura Negra do Vale do Cricaré, São Mateus, 1981. *Obras de arteiro*. Ed. do autor, Vitória, 1982. *As peripécias do coração*. São Mateus, Centro de Cultura Negra do Vale do Cricaré, 1982. *De saco cheio*. Vitória, Ed. do autor, 1983. *Salário da loucura*. Vitória, Ed. do autor, 1984. *Eis o homem* (antologia). Vitória, Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987.

desperte os homens dessa catalepsia.

("O momento profundo" – *Pano rasgado*)

Esta crença no poder da linguagem poética percorre e sustenta a poesia de Valdo a tal ponto que a própria linguagem se torna objeto de permanente observação e indagação, o poema fala de si mesmo, é seta e alvo simultaneamente:

A poesia é meu aval, sinal na testa
– in hoc signo vinces, crachá que trago
na lapela do meu lado mais escuro. (...)

("Habeas corpus" – *Salário da loucura*)

Mas esta força poderosa, este louco facão, ágil navalha do verso (Cf. "Saga" – *As peripécias do coração*) não é posta a serviço da "poesia de protesto" que, na década de 70, confundia poema com panfleto, e entre dós de peito e pauperismo técnico acabava por mal servir as duas causas: a da política e a da poesia. Valdo Motta não faz versos de contingência e circunstância, ele transporta o momento histórico de seu tempo para todos os tempos, irmana a dor do poeta, que vê seu país massacrado pela repressão, ao sofrimento de todos os poetas e de todos os homens, universalizando o individual, eternizando o transitório, sempre atento à qualidade literária do texto.

O entrelaçamento perfeito do projeto de vida e do projeto poético revela-se no texto, no tecido onde se entremeiam a existência e a arte, mostrando que, na poesia de Valdo, a palavra poética e o existir são uma coisa só.

POEMA

"MEDO DE AMAR"

De tanto que não me amaram
quando amei, o meu amor foi-se
retirando para os confins de mim,
o corpo roxo dos coices

com que o repeliram, coisa
obsoleta e inútil e risível.

Agora, o meu amor escorraçado
espia o de que, faminto, carece...
Mas os hematomas indeléveis!

E recua mais um passo, amedrontado.

(Eis o homem)

Nesse mundo que se faz linguagem, estão presentes, também a irreverência, o humor, o deboche, como notou Jaguar³ ao dizer que Valdo: “Sabe mexer com as palavras, ariscas e fluidas, não faz drama, ao contrário, vai de humor no que se assume de bicha, negro e maldito”. Como se confere em:

EVOLUCIONISMO

Depois de diuturna e sistemática
catequese deflagrada, as toupeiras
são animais em vias de extinção.
O que confiro in loco em meus bordejos
pelas ruas e bares, habitat da racinha.
O tempora, o mores, esperneiam
os últimos moicanos.
Assistindo ao fim dessa espécie
seguir-se o surto crescente de viados, lembro Darwin e sorrio.

(Salário da loucura)

Numa linguagem que é deliberadamente a expressão de múltiplas contradições, indo do registro formal da norma culta, com traços classicizantes (no vocabulário, na sintaxe, no uso de expressões latinas) ao uso dos mais espontâneos coloquialismos, gírias e palavrões, Valdo trata temas recorrentes, como o amor, em suas inúmeras variantes, incluindo o homossexual; a injustiça social; o autoritarismo arbitrário, a ignorância obscurantista; a esperança de transformação positiva do quadro social; o próprio eu e, como já foi dito, a linguagem, seus mistérios e poderes.

³ JAGUAR. Parece coisa de viado. E é! *O Pasquim*, n. 677, 1982, p. 3.



Capa de *História da literatura do Espírito Santo*, organizado por Reinaldo Santos Neves, e página inicial do capítulo "Os anos 70 e 80: a poesia", de Deny Gomes, com o verbatim sobre Valdo Motta.

“ALI É O FIM DO MUNDO
E O PRINCÍPIO DE TUDO”:
A TERRA SEM MAL
NA POESIA DE WALDO MOTTA¹

“THERE IS THE END OF THE WORLD
AND THE BEGINNING OF
EVERYTHING”:
THE LAND WITHOUT EVIL
IN WALDO MOTTA’S POETRY

Rodrigo Brito de Oliveira*
Izabela Guimarães Guerra Leal*

RESUMO: Este artigo apresenta uma proposta de leitura do livro *Terra sem mal – um mistério bufante e deleitoso* (2015), de Waldo Motta, poeta brasileiro contemporâneo. Nessa obra, sob uma perspectiva religiosa, homoerótica e escatológica, Waldo ressignifica o tema da busca da *Yvy marã’ey* ou Terra sem mal – crença guarani que anuncia a existência de uma terra indestrutível –, afirmando que esta terra prometida pode ser encontrada no próprio corpo, em sua parte traseira. A partir do pensamento de Georges Bataille, a obra de Motta pode ser considerada como um projeto cujo objetivo se traduziria na busca pelo êxtase místico, alcançado por meio da sexualidade vivida em sua plenitude.

PALAVRAS-CHAVE: Terra sem mal, Waldo Motta, escatologia, homoerotismo.

ABSTRACT: This article proposes an interpretation of the book *Terra sem mal – um mistério bufante e deleitoso* (2015), by Waldo Motta, a contemporary Brazilian poet. In this work, from a

¹ OLIVEIRA, Rodrigo Brito de; LEAL, Izabela Guimarães Guerra. “Ali é o fim do mundo e o princípio de tudo”: a Terra sem Mal na poesia de Waldo Motta. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 44, p. 275-302, nov. 2023. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/208566/200272>>. Acesso em: 24 maio 2024.

* Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

religious, homoerotic, and eschatological perspective, Waldo redefines the theme of the search for the *Yvy marã'ey* or Land without Evil – a Guarani belief that announces the existence of an indestructible land –, stating that this promised land can be found in the body itself, on its back. Taking the thought of Georges Bataille as a reference, Motta's work can be considered as a project whose objective would be the search for mystical ecstasy, achieved with fully lived sexuality.

KEYWORDS: *Terra sem mal*, Waldo Motta, eschatology, homoeroticism.

Em 1549, ao desembarcar nas terras da América, o chefe da primeira missão jesuítica enviada ao Brasil, o padre português Manuel da Nóbrega, incumbido de catequizar os nativos, menosprezou a cultura dos povos tradicionais, “[...] porque tudo é papel em branco [...]” (NÓBREGA, 1988, p. 94). Tal formulação sugere que não seria necessário esforço algum para subjugar os indígenas de acordo com as verdadeiras intenções da colonização, ou seja, a exploração da terra, dos seus recursos naturais e dos povos que ali habitavam.

Considerados pelos colonizadores e evangelizadores como homens primitivos e selvagens, porque não têm “[...] fé, nem lei, nem rei [...]” (GÂNDAVO, 2004, p. 135), os nativos foram vistos como mão de obra barata, tendo sido sumariamente escravizados com essa finalidade. A conversão religiosa dos povos tradicionais aconteceu de forma rigorosa, por meio de proibições, castigos, torturas e até morte, sem contar o apagamento a que suas culturas, crenças e línguas estavam sujeitas.

Quatro séculos se passaram e mesmo após tantos conflitos, riscos de extermínio, escravidão e apropriação indevida de terras, as crenças e saberes desses povos, apesar de terem sido irremediavelmente alteradas, continuam tão ricas quanto antes da invasão da América. Em relação ao comentário do padre português Manuel da Nóbrega acerca da suposta pobreza cultural dos nativos, percebe-se como os europeus ignoravam a rica cultura dos milhares de povos indígenas que habitavam as terras brasileiras recém-apropriadas.

Muitos estudos têm demonstrado a riqueza cultural dos povos originários, agregando valores nas mais diversas áreas do conhecimento, como na literatura, por exemplo. Dentre os trabalhos que se debruçaram sobre as artes verbais indígenas e sua relação com a literatura brasileira, podemos destacar o da poeta e tradutora Josely Vianna Baptista, que em seu livro *Roça Barroca* (2011) realiza a tradução dos três primeiros cantos do *Ayvu rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá*, coletados por Leon Cadogan quando esteve em 1940 entre os Mbyá-Guarani do Guairá, no Paraguai.

De acordo com a tradutora, esses cantos representam o que há de mais importante quando nos referimos à mitopoética ameríndia. São eles: *Maino i reko ypykue* ou “Os primitivos ritos do Colibri”; *Ayvu rapyta* ou “A fonte da fala”; e *Yvytenonde* ou “A primeira Terra”. Esses cantos estão relacionados à cosmologia guarani e falam da criação do universo e do ser humano, da fonte da fala e da primeira Terra. Lucia Sá, em seu estudo *Literaturas da floresta, textos amazônicos e cultura latino-americana*, declara que “a publicação de *Ayvu Rapyta* tornou acessível um dos textos mais impressionantes da literatura sul-americana, aprofundando o conhecimento sobre a escatologia tupi-guarani” (SÁ, 2012, p. 168).

Dentre os variados saberes que organizam as culturas indígenas de forma geral, a cosmologia guarani chama a atenção por conta da religiosidade que nela ou dela se manifesta, aspecto de grande relevância para a discussão que o presente artigo almeja sus citar. Diversas crenças dos povos originários estão relacionadas a fenômenos que ocorreram no passa do e a outros, de ordem profética, que ocorrerão no futuro, tais como a criação e destruição da terra, os mitos antigos da primeira terra e do grande dilúvio, a crença na *Yvy marã'ey* ou Terra sem mal²

² De acordo com Nimuendaju (1987, p. 38), “**Marã** é palavra que não mais se utiliza no dialeto Apapocúva; em Guarani antigo significa “doença”, “maldade”, “calúnia”, “luto-tristeza”, etc. **Yvy** significa “terra”, e **eĩ** é negação “sem” (grifos do autor). Além da popular tradução “Terra sem mal”, introduzida por Nimuendaju nos estudos etnográficos, podemos encontrar “terra que não se estraga”, terra que não morre”, “terra perfeita”, “terra que não se corrompe” (BAPTISTA,

– profecia de uma terra indestrutível que deve ser buscada – e os comportamentos migratórios adotados por grandes grupos indígenas rumo à salvação. Todavia, Sá aponta divergências acerca da localização da Terra sem mal, variando de acordo com o grupo indígena:

Segundo Léry, os tupis do litoral localizavam a terra sem males no oeste, para além das montanhas (os Andes, talvez?). [...] Para os apapokuvás e mbyás (os guaranis do interior), a terra sem males fica além do oceano. Relatos de migrações mbyá-guaranis e apa pokuvás do Paraguai e do interior do Paraná, de São Paulo e Mato Grosso do Sul para o litoral começaram a aparecer no começo do século XIX (Ladeira e Azanha, 1988). O mar, segundo Nimuendaju, carrega um significado ambivalente para esses guaranis migrantes. De um lado, representa a proximidade de *Ivy marã'ey* e é, portanto, ponto central de sua religião; por outro, é um obstáculo para a chegada deles à terra desejada, parecendo assim hostil aos guaranis do interior, que preferem viver a uma distância segura do mar (SÁ, 2012, p. 168-169).

É interessante notar que há também mitos do início dos tempos que se relacionam à Terra sem mal, como o terrível dilúvio que destruiu a primeira terra do pajé *Cuyraypoty*. Esse pajé, avisado por *Ñadevuruçu*, o “grande pai”, e seguindo suas orientações, conseguiu salvar uma enorme família da destruição. Essa e outras narrativas foram coletadas e publicadas por Curt Nimuendaju no livro *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani* (1987), considerado por Sá como um dos primeiros estudos em que se evidenciou “[...] mais substancialmente o tema das migrações guarani em busca de *Ivy marã'ey*, a terra sem males” (SÁ, 2012, p. 163).

Dentre as narrativas estudadas pelo etnógrafo, há aquelas que se relacionam à “cataclismologia” – tema escatológico que liga a destruição da primeira terra, ocorrida no passado por meio de um dilúvio, à profecia da Terra sem mal, uma terra indestrutível que poderia ser alcançada no presente. Para os Guarani, esses dois acontecimentos mantêm estreitos laços entre si, sendo que a busca da *Yvy marã'ey* é conduzida pelos pajés por meio de sonhos, visões e danças, tendo

2005, p. 2), e “terra sem males”, que pode ser percebida no capítulo intitulado “A busca da terra sem males” do livro *Todas as vezes que dissemos adeus* (2002) de Kaká Werá Jecupé.

como objetivo buscar a salvação na eminência da destruição do universo e do fim do mundo. O etnógrafo Darcy Ribeiro também teve contato com a crença na *Yvy marã'ey* durante suas expedições – duas para ser exato: uma em 1949, outra em 1951 – à região dos Urubu-Kaapor, grupo indígena de fala tupi do Maranhão. Nessas expedições, Darcy

[...] coletou histórias sobre a criação do mundo e os gêmeos Maíra e Mycura; uma versão resumida surgiu em 1957 num artigo com o título de “Uirá sai à procura de Deus”, no qual o autor também apresenta as informações que reuniu sobre Uirá, índio urubu que, acompanhado da mulher e do filho, tentou realizar uma expedição em busca de Ivy marã ey (SÁ, 2012, p. 167).

Com os dados coletados nessas expedições, Darcy produziu cinco ensaios de etnologia e indigenismo publicados entre 1948 e 1962, reunidos posteriormente no volume *Uirá sai à procura de Deus* (1974). Trata-se de um “[...] registro dos modos de ser e pensar de grupos indígenas com os quais convivi longa mente e cujas vivências e visões procurei entender” (RIBEIRO, 1974, p. 9). Um dos ensaios que nos chama atenção é a jornada empreendida por Uirá, um indígena que partiu à procura de Maíra/Deus em novembro de 1939. Após uma longa viagem e muitos desenganos, Uirá se mata na Vila de São Pedro, Maranhão, atirando-se ao Rio Pindaré, tendo sido devorado por piranhas.

Acreditamos que a busca realizada por Uirá não se afasta muito da que fora realizada por muitos grupos indígenas que procuraram pela Terra sem mal. Podemos encará-los como indivíduos pertencentes a “tradições culturais particulares” (RIBEIRO, 1974, p. 14) que, diante do desespero, seja ele provocado pelo desprezo de uma sociedade indiferente aos povos indígenas, seja pelo fim iminente do universo, perseguem algum tipo de ideal de salvação, paz ou de êxtase espiritual. Ribeiro nos esclarece que experiência de Uirá não pode ser descrita como messiânica, mas

[...] individual, movida embora pelos mesmos fundamentos. Uirá não arrastou seu povo à sua aventura, nem foi, em qualquer momento, reconhecido como um profeta ou messias. Simplesmente, diante de

uma situação de desengano seguiu um caminho prescrito pela tradição tribal, caminho que no passado foi palmilhado por muitos e que talvez volte a atrair outros no futuro (RIBEIRO, 1974, p. 14).

Quando declaramos que as experiências de busca por Maíra e pela *Yvy marã'ey* são semelhantes, estamos sugerindo que o princípio místico é o mesmo, motivado não apenas por uma necessidade de preservação da vida, mas também por algum tipo de chamado místico. A crença na Terra sem mal fala de uma terra que não pode ser destruída, uma espécie de “[...] Terra Prometida na própria terra” (CLASTRES, 1978, p. 113), como afirma Hélène em seu livro *Terra sem mal – o profetismo Tupi-Guarani*, e, portanto, um local de salvação que se distancia da ideia de paraíso na cosmogonia cristã. De acordo com Sá, a crença dos Mbyá e dos Apapocúva-Guarani na *Yvy marã'ey*³ está estreitamente ligada à divisão do espírito humano em dois elementos distintos: as almas-palavras e as almas-animais – de forma que as almas-palavras são a essência divina dos Guarani,

à qual cada indivíduo deve permanecer fiel por meio do conhecimento das histórias e dos hinos sagrados, e de uma vida vivida inteiramente segundo a sabedoria mbyá, evitando-se, sempre que possível, qualquer ambivalência. Mas a verdadeira divindade só pode ser alcançada quando se viaja pelo caminho do sofrimento e da dor para a *Yvy marã'ey* (SÁ, 2012, p. 170).

Muitos foram os grupos tupi-guarani que se deslocaram por grandes distâncias pelo vasto território latino-americano, tomando caminhos tortuosos em busca da Terra sem mal. Para além dos fatos históricos e etnográficos, a mística em torno da profecia dessa terra indestrutível também é uma fonte de inspiração para a produção literária brasileira. Um exemplo disso é o livro *Maíra* (1976), escrito pelo antropólogo Darcy Ribeiro, inspirado nos registros feitos por ele durante sua referida expedição à tribo dos Urubu-Kaapor, no Maranhão.

³ Para maiores esclarecimentos acerca desse tema, indicamos a leitura do livro *A terra sem mal: uma saga guarani* (2021), versão modificada da tese de doutorado do antropólogo Rafael Mendes Júnior, publicado pela Editora da UFRJ. Nesse registro, que nasce da relação de mais de quinze anos do autor com os Guarani, realiza-se uma análise etnográfica das transformações vivenciadas por esse povo no decorrer de quase um século, detalhando sua migração em busca da Terra sem mal.

Atualmente, conforme aponta Izabela Leal, em seu artigo intitulado “Perspectivas sobre a ‘Terra sem mal’ na poesia contemporânea” (2021), podemos citar dois livros que fazem referência direta ao tema da Terra sem mal, o de Josely Vianna Baptista, *Terra sem mal com rolanças e mergulhos pelos divinos roteiros secretos dos índios Guarani* (2005), publicado pela editora Mirabilia; e o de Waldo Motta⁴, *Terra sem mal – Um mistério bufante e deleitoso* (2015), publicado pela editora Patuá.

Terra sem mal foi o último livro publicado por Motta. Nele, o autor propõe uma releitura do tema da *Yvy marã'ey*, adotando uma perspectiva de cunho religioso, homoerótico e escatológico. Ainda que a ressonância temática entre os livros de Josely e Waldo seja notável, nos voltaremos para o segundo, objeto de estudo deste artigo, cuja poética segue por um rumo muito diferente da de Josely no sentido do tratamento dessa temática.

Waldo Motta é um poeta capixaba, negro e homossexual, nascido no interior do Espírito Santo em 1959, sendo Edivaldo Motta seu nome de batismo. Abandonou o curso de Comunicação Social/Jornalismo na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), tornando-se autodidata. Chegou a trabalhar como agitador cultural e ministrando oficinas literárias; depois como assistente de direção na chefia de Divisão de Ciências Humanas e Literatura.

Em 2000, foi candidato e ganhador da bolsa do Landeshaupstadt München Kulturreferat (Departamento de Cultura de Munique) pelo Instituto Goethe, de São Paulo, que incluía uma estadia de três meses na Alemanha, na Villa Waldberta, uma residência para artistas de relevância no cenário internacional. Posteriormente, recebeu um convite da Universidade da Califórnia, Estados

⁴ Considerado como um dos escritores mais interessantes na cena poética contemporânea por críticos como Iumna Maria Simon e Roberto Schwartz, Waldo é um poeta que fez parte da Geração Mimeógrafo de 1970, tendo publicado diversas obras de poesia.

Unidos, com o objetivo de participar do programa literário Writer-in-residence, em que recitou poemas seus e falou de poesia para alunos do Departamento de Português da Universidade da Califórnia e da Universidade de Stanford⁵.

De acordo com o pesquisador Rodrigo Leite Caldeira (2008-2009, p. 334-340) em seu estudo “Waldo Motta: poesia, crítica e problema”, a obra de Motta pode ser dividida em três fases. A primeira fase, final dos anos 70 até 1984, corresponde à maioria de seus primeiros livros⁶ de poesia da geração mimeógrafo dos anos 1970. Nesse período Waldo Motta escreve poemas que remetem, de forma lírica e homoerótica, ao seu cotidiano, no qual poesia e vida seguem juntas, de modo que a intimidade se torna matéria poética.

A segunda fase, de 1984 a 1996, está relacionada à sua escrita poética durante o período em que esteve na UFES, com a publicação do livro *O salário da loucura* (1984) e que, segundo Caldeira (2008-2009), não é considerado por outros pesquisadores enquanto obra que estabelece um marco na criação poética de Waldo, mas que seria encarada como o amadurecimento das experiências do poeta. Nesta fase, Motta apresenta uma estética que oscila entre o sutil e o vulgar, o culto e o coloquial, o clássico e o escrachado, versando igualmente sobre a homossexualidade masculina.

Em sua última fase, de 1996 em diante, Waldo publica uma obra de grande impacto no cenário literário brasileiro contemporâneo: o livro *Bundo e outros poemas*, de 1996, que concorreu ao Prêmio Jabuti em 1997. Nesse livro, seguindo uma proposta mística, Motta desenvolve o tema da identificação do ânus a um símbolo divino, temática que será retomada na obra *Terra sem mal – um mistério bufante e deleitoso*. As duas obras em questão são marcadas pelo

⁵ Essas e outras informações a respeito de Waldo Motta podem ser encontradas em seu blog pessoal. Disponível em: <https://waldomotta.blogspot.com/>. Acesso em: 5 set. 2023.

⁶ Tais como *Pano rasgado* (1979), *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980, em parceria com Wilbert R. Oliveira), *O signo na pele* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *As peripécias do coração* (1982) e *De saco cheio* (1983).

enaltecimento dessa parte do corpo – normalmente tão depreciada – e por sua elevação à categoria divina, sendo ela objeto de uma experiência mística que conduz ao êxtase.

Eis o cu, centro do corpo, agora visto como o centro de tudo. Se em *Bundo e outros poemas* o cu se torna Deus, em *Terra sem malele* é identificado ao paraíso indígena, um local em que a sexualidade e o êxtase místico se encontram presentes. Segundo Leal (2021, p. 150), “a descoberta desse lugar implica no abandono das grandes utopias, daí talvez o tom jocoso, irônico, que atravessa o livro do início ao fim, pois não caberia ali nenhum registro grandiloquente”. É interessante notar as transformações a que o símbolo do ânus é submetido nessas duas últimas obras de Motta, o que nos faz supor que o cu é uma imagem em constante fluxo na poética waldiana.

Por meio dessa interpretação, o poeta dá lugar a uma tese homoerótica e escatológica de que a Terra sem mal não se encontra à frente, mas atrás, nas entranhas do corpo humano, isto é, no próprio cu. Partindo dessa questão das migrações guarani, Motta fala de um problema existencial que aflige o ser humano, que é o fato de estar em busca da plenitude, como podemos observar em alguns trechos do poema “Assim disse o Trovão”, um dos mais emblemáticos de *Terra sem mal – um mistério bufante e deleitoso*:

(...)

 Não adianta buscar

 qualquer paraíso ou céu

 longe ou fora de vós.

 (...)

 Eis o que diz Rudá:

 meu querido Kwai,

 chega de andar atrás

 do que está atrás de ti.

 (...)

 A Terra sem mal que buscas

 o paraíso que sonhas

 sempre esteve em ti mesmo,

 está em tuas entranhas

 (...)

 em vós mesmos achareis

a própria Terra sem mal
(MOTTA, 2015, p. 30-31)

Devemos notar que esse poema trata das instruções, dadas após as invocações e súplicas de um pajé por “Trovão” (referência a Tupã), de uma nova localização para se chegar à Terra sem mal. Essas instruções são repassadas pelo pajé ao personagem Kwai. Retomando as falas de Nimuendaju (1987) e Clastre (1978) em seus estudos etnográficos, a figura indígena responsável por interpretar e transmitir profecias como essa é o pajé – sujeito que interpreta a crença na *Yvy marã'ey*.

No livro de Motta, esse paraíso de que fala o pajé não se encontra “longe ou fora de vós” (MOTTA, 2015, p. 30), mas nas entranhas do corpo humano, ou seja, no cu, símbolo homoerótico e escatológico por excelência, e que pode ser observado no poema citado anteriormente. Na sexta estrofe, Rudá, o deus do amor para os Tupi-Guarani, é referido pelo pajé como um dos comunicadores das instruções proféticas rumo à Terra sem mal: “Eis o que diz Rudá:/ meu querido Kwai,/ *chega de andar atrás/ do que está atrás de ti*” (MOTTA, 2015, p. 31, grifo nosso).

A palavra “atrás” é um advérbio de lugar comumente utilizado para dizer que algo ou alguém está na posição posterior ou inferior, mas também serve para dizer que se está em busca, na perseguição, à procura de algo ou alguém. Nesse sentido, Waldo joga com o duplo significado do termo “atrás”, apontando para a busca do paraíso no corpo humano. Podemos perceber isso também nos seguintes versos: “Buscai-o *dentro de vós*” (MOTTA, 2015, p. 31, grifo nosso); e “A Terra sem mal que buscas/ o paraíso que sonhas/ *sempre esteve em ti mesmo,/ está em tuas entranhas*” (MOTTA, 2015, p. 31, grifo nosso).

É importante destacar uma característica peculiar da *Terra sem mal* de Motta: em nenhum momento do livro o poeta utiliza a palavra *cu*. Por meio de uma linguagem alusiva, o cu é referido com a ajuda de sinônimos relacionados às suas características geométricas, anatômicas, biológicas, sexuais, eróticas etc. Waldo

nunca assume expressões esdrúxulas para falar das entranhas do corpo humano, preferindo outras mais instigantes para o pensamento, por meio de um falar mais enigmático, como se imagina ser a interpretação de um sonho profético, já que aparentemente era dessa forma que os pajés tinham contato com suas divindades, segundo Nimuendaju (1987) e Clastre (1978). Observa-se também a utilização de palavras de origem tupi na décima segunda e décima terceira estrofes do poema "Assim disse o Trovão":

(...)
 É exatamente ali
 no cume do ybyty,
 que produz o tepoty,
 no buraco do tummy.

Em riba do apuã,
 na lapa do tepitã
 eis o nosso santuário,
 eis a tenda do pajé,
 eis o templo do xamã.
 (MOTTA, 2015, p. 32).

De acordo com o *Dicionário Tupi (antigo)-Português* (1987), organizado por Moacyr Ribeiro de Carvalho, *ybyty* ou *ybytyra* significa "[...] monte, serra, montanha" (CARVALHO, 1987, p. 304). Já a expressão *tepoty* quer dizer "[...] excremento, fezes" (CARVALHO, 1987, p. 293), significado que, na obra de Waldo Motta, está associado à escatologia. É interessante observar que a escatologia diz respeito ao fim último de todas as coisas, tanto a nível cataclísmico quanto fecal. Esta relação é também um dos pontos a partir do qual Leal orienta a discussão no seu referido artigo: "Nesse momento, interessa-me pensar a questão propriamente escatológica, em seu duplo sentido, apontando tanto para o fim do mundo como para o "lugar último" do corpo, lugar de excreção e também de prazer, relacionado à coprologia" (LEAL, 2021, p. 144).

Ainda no mesmo dicionário organizado por Carvalho, o termo *apuã* possui um significado semelhante ao de *ybyty*: "Substantivo: montão, monte. Adjetivo: arredondado, esférico, redondo. Amontado, pontudo" (CARVALHO, 1987, p. 32). É preciso observar que o substantivo "monte" faz uma referência bastante

direta às nádegas. Já os adjetivos “arredondado” e “esférico” aludem à forma do círculo. Essa figura se encontra de forma substancial no universo e pode ser representada por inúmeras imagens, especialmente pela do ânus, esse centro do corpo. O significado dos termos *tumby* e *tepitã*, entretanto, não foram localizados no referido dicionário organizado por Carvalho (1987), mas supõe-se que também tenham relação direta com o símbolo do ânus.

Nos três últimos versos da décima terceira estrofe do mesmo poema, pode-se perceber outros termos que partem do mesmo princípio erótico, porém utilizando termos da língua portuguesa: “eis o nosso *santuário*,| eis a *tenda do pajé*,| eis o *templo do xamã*” (MOTTA, 2015, p. 32). Há uma conexão entre as expressões utilizadas por Waldo, pois todas sugerem uma relação entre o sagrado e profano, entre escatologia e religião: o cu é muito mais que uma condição divina; ele representa um lugar santo, terra de leite e mel, Terra sem mal. Esse é um dado de grande relevância, pois percebemos que o símbolo do ânus ganha, na obra de Motta (2015), uma aura de êxtase místico. Não queremos dizer que o cu deixe de ser obsceno, mas sua obscenidade é enaltecida, de modo que ele se torna um meio de elevação espiritual, ainda que seja um símbolo fescenino, cercado de malícia.

Podemos perceber um exemplo desse enaltecimento na segunda estrofe do poema “Assim fala o pajé”, quando o profeta se pronuncia, chamando seu povo para seguir rumo à terra prometida:

[...]

 sigamos para o lugar

 onde maldade não há;

 fuçamos da terra má

 para a terra sem mal,

 nosso lar celestial

 [...]

 Nestes montes,

 nestes vales,

 nestas fontes,

 teremos vida abundante

 e venceremos a morte

 (MOTTA, 2015, p. 42-43).

A Terra sem mal à qual Motta se refere se diferencia da crença guarani por não se encontrar à frente, mas atrás do corpo humano, permanecendo, porém, como um lugar “onde maldade não há” (MOTTA, 2021, p. 42), um “lar celestial” (MOTTA, 2021, p. 42). Segundo o pajé, nessa terra “teremos vida abundante/e venceremos a morte” (MOTTA, 2015, p. 43). O projeto poético de Waldo não é inovador apenas em relação aos temas de que trata – que nascem de seus estudos com a língua e a cultura tupi-guarani –, mas também porque propõe a renovação da poesia ao buscar novos meios de expressão, unindo o chulo ao erudito. O que se percebe é uma linguagem coloquial, segundo Leal (2021), que reforça o deboche por meio do resgate da tradição, valendo-se de artifícios poéticos populares da lírica portuguesa que foram muito utilizados na composição de versos satíricos. A respeito dos métodos de composição presentes em *Bundo e outros poemas*, as palavras de seu autor, mordazes no dizer, se não são óbvias, ao menos são certas:

A repetição faz parte de minha fórmula educacional e está presente em minhas aulas, palestras e em meus textos. Com ela, ênfase, corroboro, multiplico e universalizo a minha mensagem, “pão excrementício” do banquete escatológico. Mastigando, ruminando informações de culturas diferentes, vou devorando os véus verbais que encobrem o Olho onividente, promovendo a Revelação prometida. Sempre gostei de comer clichês e cagar poesia. O chulo e o erudito me regalaram, e o coloquial é minha fala (MOTTA, 1996).

Do mesmo modo, em um trecho de uma entrevista concedida pelo poeta e citada no texto “Não mais, nada mais, nunca mais. Poesia e tradição moderna” (1998), de Raul Antelo, o autor encara sua poesia como

apocalíptica e escatológica. Apocalíptica no sentido de que eu me proponho a revelar segredos do âmbito da religião, da magia, do esoterismo. E escatológica porque tem a ver com o sentido léxico da palavra: retransmito em minha poesia uma noção de fim de ciclo histórico, que pode perfeitamente coincidir com o fim dos tempos preconizados pelo cristianismo e profetas bíblicos. Mas minha poesia é escatológica também porque está ligada à fecalidade. Ela é uma poesia terminal, fala de nossas entranhas, daquele lugar onde todas as coisas têm início e onde, no final das contas, todas as coisas vão parar... O cu. Entendo que o cu é realmente o epicentro de todos os fenômenos. Para

ser mais preciso, trata-se do cóccix, que está localizado exatamente no centro do corpo. Deus está no cu por que no cu está o centro do calor do nosso ser (MOTTA apud ANTELO, 1998, p. 39).

Poderíamos encarar essa proposta escatológica e homoerótica, segundo Antelo, como um estilo que se volta “contra a experiência dos modernistas, antropofágica [...]” (ANTELO, 1998, p. 39), isto é, não pratica a devoração do outro para produzir um corpo; parte de um princípio diferente: a coprofagia. Waldo propõe a devoração não apenas do cu, mas do que dele advém, ou seja, a merda; aquilo que é expulso do corpo torna-se um prato cheio para a poética waldiana. Não podemos esquecer que a fecalidade é uma função natural do corpo e a devoração das fezes poderia ser encarada como uma forma de religião à natureza, uma maneira de entrar em contato com nossa ancestralidade, com a terra e com Deus. De acordo com Motta (apud ANTELO, 1998, p. 39):

Deus se confunde com a merda... Primeiro porque a merda pode ser considerada a lama primordial. A merda, na verdade, já é a síntese de tudo aquilo que nós comemos e aquilo que comemos vem da terra, onde as coisas mortas se decompõem, viram merda, viram lama. E no nosso organismo, esse alimento vira merda de novo num processo eterno... É Deus que come, na verdade, quando nós comemos. E quando estamos cagando, cagamos Deus. Aquilo ali é a matéria-prima que vai alimentar outras formas de vida, vegetais, animais etc. Enfim, a cadeia não se interrompe. Então, Deus se confunde com o escatológico, muitas vezes....

Georges Bataille (1987, p. 126), em seu livro *O erotismo*, comenta que “[...] a violência é desregramento e o desregramento identifica-se com a fúria voluptuosa que a violência nos dá”. Acreditamos que essa violência da qual Bataille nos fala em seu livro pode ser relacionada ao cu por seu caráter obsceno, chocante, capaz de ferir o pudor e a moral de um determinado sujeito ou grupo. Essa característica, muitas vezes, é tomada como um tipo de desregramento, um furor que vai contra o que é minimamente aceito como decente. A imagem do cu é violenta por significar algo incorreto, inadequado, desregrado, que deve se manter escondido, renegado.

Por estar relacionado à fecalidade – esse aspecto íntimo e fisiológico que os “bons costumes” preferem ignorar – o cu representa uma certa violência e deve ser execrado. Segundo Bataille, em seu livro *O ânus solar* (2007), o cu representa o retorno à nossa animalidade ou, como afirma Antelo (1998), essa atração pelo ânus faz com que nos confundamos com ela. De acordo com Bataille, a prática sexual que elege o cu como objeto de desejo muitas vezes é encarada como um desvio, mas nada justifica “[...] negar a possibilidade de alcançar por esse método estados de puro êxtase” (BATAILLE, 1987, p. 160).

No entanto, essa atração pelo cu, principalmente no sentido homoerótico, configura, ainda hoje, uma atividade excluída socialmente da vida humana, comumente considerada perversa, estranha e repugnante. Nesse sentido, o cu é visto como algo sujo, escandalosamente obsceno, encarado como um símbolo da nossa animalidade, mas que não deixa de ser objeto de uma intensa atividade erótica. Bataille pensou justamente essa dinâmica que faz com que um objeto considerado repulsivo possa também despertar um grande fascínio:

A importância da exclusão social pode ser expressa com as seguintes afirmações: quando um conjunto homogêneo expulsa uma das suas partes confere-lhe um caráter repugnante e aterrorizador e, ao mesmo tempo, um brilho que cega. A vida humana só é valorizada e irreduzível à indiferente homogeneidade dos conceitos racionais devido a qualificações subjectivas (nojo ou fascinação) que resultam dos actos arbitrários de expulsão (BATAILLE, 2007, p. 26).

A civilização não matou nem calou o cu: apenas evitou seu brilho, adotando parâmetros em relação ao que é definido como “normal”. Fora dessa medida, qualquer outro saber ou constatação representa algo perverso, perigoso e nocivo que precisa ser expurgado. Bataille chama atenção para os processos evolutivos que “esconderam” o cu, fazendo com que essa parte do corpo dificilmente possa ser vista, ao contrário do que acontece com os símios, por exemplo, em que o ânus se encontra exposto de forma protuberante, apenas protegido pela cauda do animal:

O ânus humano está profundamente retirado no interior das carnes, na fenda das nádegas, e só é saliente na posição agachada e de excreção. Nas condições normais todo o potencial de desenvolvimento, todas as possibilidades de libertação de energia só encontraram via aberta para as regiões superiores, vizinhas do orifício bucal, para a garganta, o cérebro e os olhos (BATAILLE, 2007, p. 61).

Quando exposto à luz, o cu assume a dimensão obscena a que normalmente é associado. Enquanto há aqueles que preferem deixar o cu em seu lugar, escondido, voltado apenas para suas funções fisiológicas, há os que o procuram para além disso: tateiam-no, penetram-no, transformam-no em sua morada, casa do prazer e da liberdade onde o fogo os aquece; templo do sol onde o raio solar os mantém vivos.

Bataille (1987, p. 72) afirma que o erotismo é um fenômeno que “[...] deixa entrever o avesso de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida: no avesso revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente vergonha”. O cu é temido, desprezado, conde nado. Falar da sexualidade relacionada a essa parte do corpo desperta velhos tabus no mundo masculino, principalmente quando nos referimos ao estereótipo do homem machista, misógino, sexista, lgbtfóbico etc. Para esse homem, perceber o ânus como fonte de prazer sexual é algo intolerável. A penetração no ânus está associada à submissão, papel que no imaginário masculino é destinado somente à mulher e aos homossexuais. De todo modo, vale lembrar que estamos falando de uma das zonas do corpo humano com a maior presença de terminações nervosas, o que torna o cu uma zona erógena para além de sua função fecal.

A relação entre o mito da *Yvy marã'ey* e a tríplice concepção – religiosa, homoerótica e escatológica – da Terra sem mal na poesia de Waldo Motta levanta muitas questões, principalmente na associação do sagrado com o profano, em que o cu se torna um objeto de prazer e, ao mesmo tempo, um elemento que permite transcender o corpo por meio de uma experiência de êxtase místico decorrente da sexualidade vivida em sua plenitude.

A partir das considerações feitas neste artigo, acreditamos que o cu, na poética de Motta, não seria exatamente a porta de entrada para a redenção humana, como sugere Ademir Demarchi, prefaciador do livro *Terra sem mal*, mas certamente seria o objeto de uma jornada de autoconhecimento e libertação do sujeito. Talvez a poesia do poeta capixaba esteja dentro dos termos apontados por Leal em seu supracitado artigo, quando afirma que a poesia é capaz de nos motivar a transformar nossos valores, chamando-nos a atenção “[...] para a necessidade de percebermos o mundo à nossa volta e de nos importarmos com ele, de forma a reinventarmos o nosso modo de habitar a terra” (LEAL, 2021, p. 151).

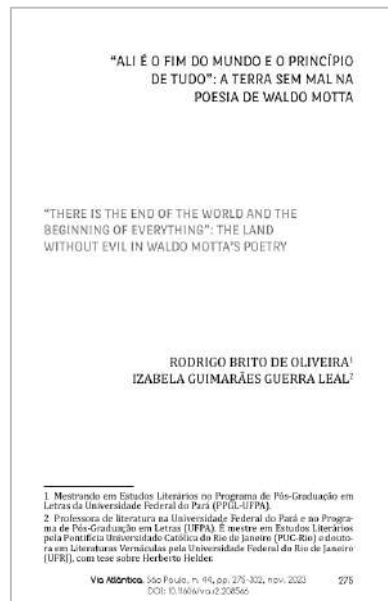
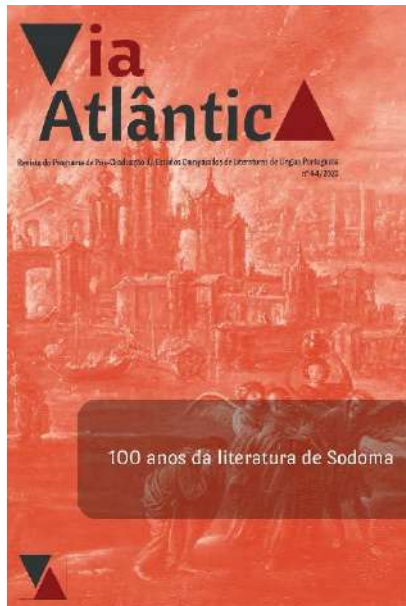
Trata-se, talvez, do resgate do *ridendo castigat mores*, expressão latina que significa “rindo se corrigem os maus costumes”. Por trás do riso, no entanto, percebemos que Waldo propõe ressignificarmos a imagem do cu, de modo a reconfigurarmos o *modus operandi* da sociedade contemporânea, que parece ter se afastado de seu passado, de sua ancestralidade, de sua natureza. A busca pela *Yvy marã'ey* na obra de Motta é a saga para fortalecer a nossa relação mística com a Terra, para reconectarmos-nos com o êxtase da vida. Afinal, “ali é o fim do mundo e/ o princípio de tudo” (MOTTA, 2015, p. 48), versos do poema “Aquele subido monte”, em que o poeta e seu personagem pajé se tornam um só, uma só voz, que nos orienta a nos tornamos parte dessa busca, não de paz ou descanso, mas de combate ao mal que se faz na e à Terra.

Referências:

ANTELO, Raul. Não mais, nada mais, nunca mais: poesia e tradição moderna. In: PEDROSA, C. (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: Editora da UFF, 1998. v. 1, p. 27-45. (Coleção Ensaios, 13).

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. mergulhos pelos divinos roteiros secretos dos índios Guarani. Primeiro de Maio: Mirabilia, 2005.

- BATAILLE, Georges. *O ânus solar (e outros textos do sol)*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto alegre: L&PM, 1987.
- CALDEIRA, Rodrigo Leite. Waldo Motta: poesia, crítica e problema. *Contexto*, Vitória, n. 15-16, p. 334-345, 2008-2009.
- CARVALHO, Moacyr Ribeiro de. *Dicionário Tupi (antigo) Português*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1987.
- CLASTRES, Hélène. *Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani*. Trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- DEMARCHI, Ademir. O caminho da Terra sem mal. In: MOTTA, Waldo. *Terra sem mal: um mistério bufante e deleitoso*. São Paulo: Patuá, 2015.
- GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *A primeira história do Brasil: história da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *Todas as vezes que dissemos adeus*. 2. ed. São Paulo: Triom, 2002.
- MENDES JÚNIOR, Rafael. *A terra sem mal: uma saga guarani*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.
- LEAL, Izabela. Perspectivas da "Terra sem mal" na poesia contemporânea. *A/ea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 139-153, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/47574/25655>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- MOTTA, Waldo. *Terra sem mal: um mistério bufante e de leitoso*. São Paulo: Patuá, 2015.
- NIMUENDAJU, Curt. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*. Trad. Charlotte Emmerich e Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1987.
- NÓBREGA, Manoel da. *Cartas do Brasil: 1549-1560*. (Cartas Jesuíticas I). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- RIBEIRO, Darcy. Uirá vai ao encontro de Maíra: as experiências de um índio que saiu à procura de Deus. In: _____. *Uirá sai à procura de Deus: ensaios de etnologia e indigenismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- RIBEIRO, Darcy. Advertência. In: RIBEIRO, Darcy. *Uirá sai à procura de Deus: ensaios de etnologia e indigenismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- SÁ, Lúcia. *Literatura da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.



Capa de *Via Atlântica* e página inicial do artigo “Ali é o fim do mundo e o princípio de tudo”: a Terra sem Mal na poesia de Waldo Motta”, de Rodrigo Brito de Oliveira e Izabela Guimarães Guerra Leal.

“PENSAMENTOS E... PRECONCEITOS”: UMA COLUNA MISÓGINA NA REVISTA *VIDA CAPICHABA*

“THOUGHTS AND... PREJUDICES”: A MISOGYNIST COLUMN IN THE MAGAZINE *VIDA CAPICHABA*

Késia Gomes da Silva*

A sociedade brasileira firmou-se mediante a ideologia do patriarcado, onde a figura masculina – exercendo pleno poder sobre o seio familiar – colocava a mulher numa condição de subordinação ao homem, sendo suas atividades direcionadas a valorização das tarefas domésticas e da intimidade materna (D’INCÃO, 2017, p. 223). Assim, a formação social brasileira é constituída pelo atravessamento dos discursos predominantemente masculinos e, por conseguinte, de uma formação ideológica preexistente.

Para Eni Orlandi (2001), todo discurso é estabelecido na relação com o discurso anterior e aponta para outro que, por sua vez, ganha sentido porque deriva de um jogo definido pela formação ideológica dominante daquela conjuntura. Em consonância com esse pensamento, Michel Foucault (1996) propõe que o

* Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), com apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes).

discurso é um fenômeno linguístico e social, organizando o desenvolvimento da sociedade e regendo regras que devem ser estabelecidas através de princípios de interdição.

Nesse sentido, tomando como ponto de partida as transformações culturais e urbanas que os anos de 1920 provocaram no Brasil (SILVA, 2014, p. 18), na qual o discurso dominante patriarcal predominava nas camadas sociais, intervindo no funcionamento social, seleciona-se uma série de textos publicados na coluna "Pensamentos e... preconceitos", de Donato¹, colunista que escreveu na revista *Vida Capichaba*, a maior representante na reprodução de conceitos e atitudes sociais na imprensa capixaba entre os séculos XIX e XX no Espírito Santo (ROSTOLDO, 2000, p. 277).

A *Vida Capichaba* possui uma variedade de colunas que retratam comportamentos, padrões e opiniões da sociedade capixaba. Nesses espaços, era muito comum que colunistas abordassem temáticas misóginas e preconceituosas a respeito das mulheres, pois as mesmas se constituíam como um reflexo do mundo das aparências que atingia diretamente o núcleo familiar e suas relações de poder, as quais são atravessadas na revista por meio de um discurso em que predomina a defesa da manutenção das aparências e, como consequência, o controle patriarcal (NOVAES, 2006, p. 82).

À vista disso, temos a coluna "Pensamentos e... preconceitos", do colunista Donato. De origem latina, "donatio" ou "donator" refere-se à doação, dádiva presente (FARIA, 1962, p. 327). Em relação ao título da coluna, nota-se que o autor interliga ironicamente duas ideias com significados distintos, sendo "pensamentos", o ato de refletir de forma inteligente sobre algo; em contrapartida, "preconceito" está relacionado ao ato de conceber opiniões

¹ Ainda não foram encontrados dados na revista *Vida Capichaba* que nos forneçam maiores esclarecimentos sobre a identidade do colunista e sua influência social naquela época (Cf. "Pseudônimos e pseudônimos na Vida Capichaba", de Guilherme Santos Neves, disponível em <https://periodicos.ufes.br/fernao/article/view/31394/20915>). A única indicação mais evidente no periódico sobre o autor, é que possui um envolvimento social com Gil Cidal (cuja identidade semelhantemente ainda não foi apurada), e que, em alguns momentos, sua assinatura aparece como "Dona" (provavelmente uma falha na composição dos linotipos na gráfica).

formadas e sem reflexão crítica acerca de algum assunto (FIGUEIREDO, 2010). A inserção das reticências “Pensamentos e...” reforça o espaço da coluna reservado à expressão (não omissa) de opiniões preconceituosas sobre as condutas das mulheres e, ainda, garante a pressuposição do leitor aos conteúdos abordados nas provocações do colunista.

Tal coluna teve seu surgimento em 1929 com as primeiras exposições de Donato no número 158, perdurando até o n. 173, de 1929. Vale ressaltar, no entanto, que entre os números 162 e 173, não houve publicação do autor nessa coluna.

Curiosamente, no número 162 o colunista substitui o título rasgado “Pensamentos e... preconceitos”, para “Preconceitos de... amor”, abandonando, brevemente, as alfinetadas para com as mulheres e passando a criticar em tom mais ameno o tema do amor. De maneira análoga, no número 176, de 1929, Donato novamente torna a aparecer com a temática romântica, a cujo apontamento dá-se o nome de “Registro amoroso”. Ainda no ano de 1929, podemos encontrar aparições do colunista nos respectivos números: n. 163, com uma nota a Gil Cidal², 164, com “Pétala Solta”, e n. 166 em “Despertando”.

Em relação à coluna proposta para esta seleta, sua aparição manteve-se somente nos registros iniciais de 1929, sendo estes: n. 158, n. 159, n. 160, n. 162 (com “Preconceitos de... amor”) e, n. 173.

Trata-se de notas curtas e, embora não definidas pelo autor, muito semelhantes ao gênero literário aforismo por adotar uma linguagem breve e de cunho moralizante. Os textos foram transcritos respeitando sua grafia original. Ainda que curtas, não foram inseridos na seleta todas as passagens, ao contrário disso, a seleção deu-se mediante textos que abordassem de forma mais pontual os diversos preconceitos do colunista em relação às mulheres. Nesse sentido, convém explicitar essas temáticas recorrentes já no primeiro número: 158.

² Esse autor também escreveu nas páginas da revista em 1929, por meio de notas curtas como “Aplicações...”, presente no número 159, ou ainda, com textos demasiadamente longos e irreverentes no tocante ao tema *mulher*, tal como “Coquetês e Vampiros”, publicado no número 158 daquele ano.

Observa-se que, nos três textos selecionados o autor não poupa insinuações contra as atitudes das mulheres, seja comentando algum feito histórico, religioso, seja fazendo uso do pensamento de figuras com certo prestígio social para fortalecer suas críticas femininas. Por exemplo, ao evocar que a verdadeira felicidade é encontrada somente “em ambientes virtuosos, onde se conservam as donzelas puras”, Donato deixa claro sua aversão às mulheres que não correspondem ao ideal de “pureza”, “fragilidade” e “recato”, isto porque tais moças estariam corrompendo as virtudes esperadas pela sociedade burguesa. Esse comparativo se justifica na presença de palavras como “pura”, “lírio” e “candura recatada”, que conduzem para o protótipo de conservação da virgindade, da moça destinada às tarefas domésticas e de serventia ao marido (PINSKY, 2017, p. 610).

Ainda sobre as inquietações virtuosas, o colunista expõe um pensamento sobre o vínculo de Helena de Tróia e o insucesso dos cortejos masculinos com as mulheres.

Na mulher todas as acções são presididas pelo coração. E um espirito lúcido de homem inteligente, ao envez de exasperar-se com o insucesso, deverá verificar que a sua actuação não fora eficiente — Troya. Entretanto parece-me que foi antes o ciúme de seu esposo Meneláu, ao vel-a em mãos de outro (DONATO, 1929, n. 58).

Na mitologia grega, Helena era considerada a mulher mais bela do mundo. O mito retrata o momento em que Zeus escolheria a deusa mais bela do Olimpo; durante a cerimônia de casamento de Tétis e Peleu, celebrada no Monte Pélion, reunindo todos os deuses e musas, Éris, a deusa da discórdia, surgiu furiosa na festa lançando o Pomo de Ouro da Discórdia destinado à eleita mais bela por Zeus. Essa disputa é realizada entre Hera, Atena e Afrodite, entretanto, fica a cargo de Páris, filho do rei Príamo de Tróia, escolher a grande musa (BIGONHA, 2022, p. 59).

A fim de influenciá-lo, as musas competidoras então, realizaram promessas, mas foi a de Afrodite que despertou interesse em Páris. Prometendo-lhe a deusa mais bela do Olimpo, futuramente Páris busca pelo amor de Helena, rainha de Esparta

e esposa de Menelau. Após longos anos de espera pelo desejo em raptar Helena, Páris finalmente teve sua oportunidade quando Menelau viajou, ocasionando em conflitos surgidos entre troianos e aqueus.

Esse episódio aos olhos do colunista Donato parece nortear o leitor ao entendimento de que Helena é símbolo da maldição moral por sua beleza e, portanto, os homens deveriam ficar atentos ao relacionamento com mulheres muito belas, pois as mesmas, assim como Helena, poderiam fugir com amantes ou pretendentes causando uma desordem moral na esfera familiar.

Concluindo a coluna de forma ainda mais provocativa, Donato se apropria de novas referências para alfinetar o público feminino. Ao levantar uma constatação de Madame de Saussure sobre o comportamento de mulheres de “uma certa educação”, é possível perceber a maneira nada sutil com que o colunista toca no tema da vaidade feminina: “Madame Necker de Saussure constatou que, nas moças de uma certa educação, o desejo de agradar e de serem amadas é muito maior do que o de amar”. Vale lembrar que Madame de Saussure foi educadora genebrina e suíça, além de defensora da educação feminina (DELISLE, 2002, p. s/p)³.

Nota-se que essa colocação faz parte de uma tentativa de evitar a emancipação da vaidade feminina, a partir da fala de outra mulher. Esse ponto incomoda de forma tão particular os homens que, o próprio colunista utiliza comparações de asfixia, perda do senso artístico e falta de capacidade amorosa em mulheres que se preocupam com a sua vaidade, inclusive, propondo alegorias — “*Mademoiselle Orgulho, Miss Rua, Senhorinha Futilidade, etc.,*” — que retratam o estereótipo da mulher fútil, vulgar e que esbanja dinheiro com variados produtos de moda e beleza.

³ "Mais Albertine Necker de Saussure est surtout connue comme l'auteur de L'Éducation progressive. [...]. Nous n'aurions pas tracé un portrait fidèle d'Albertine Necker de Saussure si nous avions passé sous silence ses préoccupations concernant le sort réservé aux femmes".

Para mais disso, suas espetadas são reforçadas pelo escritor e poeta francês Guy de Maupassant, que teve grande atuação em críticas sociais de cunho realista, em especial, em seus contos de temática feminina (NEVES, 2012, p. 24).

Essas alusões são igualmente fortificadas por meio da inserção de algumas palavras no texto, tais como, “deturpar”, cujo significado é algo feio, desfigurado e deformado; “insipido”, desinteressante ou monótono; e “desmedido”, isto é, exagerado, concluindo assim, que o autor expressa nesses textos aversão à transgressão feminina, medo da vaidade e do rompimento de valores morais socialmente estabelecidos.

Nessa mesma linha, no número 159, Donato se apropria de um tom sarcástico, ao levantar suas provocações, agora com interesse no tema do divórcio. O colunista inicia quase como se estivesse propondo uma mesa de quebra de braço, em que o lado mais forte ganharia não devido à força física, mas à sua esperteza e ao seu prestígio perante a ordem burguesa.

Isso é verificado nos primeiros textos desse número em que o autor aborda as relações benéficas do divórcio para o homem, ao passo que a mulher fica em estados delicados socialmente por conta de sua situação de desquite, ainda que a Justiça garanta seus direitos.

Para isso, o colunista compara o cenário anterior cujas mulheres eram supostamente “protegidas”, bem cuidadas e zeladas pelos maridos no matrimônio, não cabendo-lhes motivação para solicitar o divórcio: “nossos legisladores antepassados tiveram a maior bôa vontade de proteger as mulheres no matrimônio”, com a conjuntura desigual no século XX (e que ainda perdura em muitas situações) quando os homens casados ou não possuíam plena liberdade sem julgamentos: “O homem desquitado continua tão livre como sempre: Fará o seu destino como entender — pois a sociedade lhe assegura todas as franquias...”.

Em conformidade com essas ideias, outro texto chama a atenção. Donato escreve que as mulheres, quando perturbadas, não agem como deveriam agir, mas,

quando calmas, recebem impressões justas, sendo nesse momento que os maridos, namorados e noivos deveriam justificar suas “faltas”. Na sociedade conservadora dos anos 1920, essa “falta” era entendida como situações que provocavam a desconfiança feminina sobre seus companheiros, resultando no estado de “perturbação”. A fim de evitar isso, os homens deveriam justificar a constante ausência em momentos oportunos de calma feminina, isto é, de não desconfiança, mas sim, de amorosidade.

Ademais, outro assunto destacado em seus pensamentos é o *flirt*. A mulher que flertava diariamente, na concepção de Donato, era descompromissada com o matrimônio e com o ideal de “recato” esperado pelas donzelas, o que incomodava a sociedade. Assim, o colunista também dedica alguns de seus textos à desaprovação desse tipo de vício.

Quanto mais pureza mais vida; quanto mais vida mais amor; quanto mais amor mais felicidade. Portanto, quem quiser a felicidade que a procure em ambiente virtuoso, onde as donzellas se conservam puras como o lírio, que representa a candura recatada (DONATO, 1929, n. 159).

O *flirt*, para ele, se configura como uma maneira de intoxicar a alma feminina, afastando-a do “verdadeiro amor” que a conduzirá ao casamento e ao ideal de felicidade almejada pelos homens. Por esse motivo, Donato declara que as donzelas, que se casarem com os conhecimentos adquiridos somente por meio de *flirts*, sofrerão uma grande decepção. Nota-se o teor negativo que é colocado sobre essas atitudes, como se ele estivesse amaldiçoando o casamento das moças que cometessem essa falta.

O colunista finaliza suas recomendações, criticando os rapazes que cortejam donzelas ingênuas, apontando, ainda, que eles as iludem com palavras e aparências imaginativas para desvirginarem-nas. No caso das casadas, ele compara os amantes com os rouxinóis, isto é, pássaros que possuem uma plumagem bonita e exuberante, além de terem o canto suave e vibrante, seduzindo a todos. Esses amantes fazem as mulheres “perderem a razão” e

entregarem-se, cometendo o adultério, pois não encontram em seus maridos valorização por elas.

Já no número 160, esbarramos com passagens rápidas e de manifestações estritamente possessivas: “A mulher, que escolher o marido pela aparência física ou pela opinião das outras — não o escolheu para si — escolheu o para as outras” (DONATO, 1929, n. 160).

O autor faz algumas considerações no que tange ao caráter e ao comportamento na escolha dos maridos pelas mulheres, como o ciúme e a relação possessiva que um pode ter com o outro. Ainda mais instigante, Donato finaliza esse número, criticando o feminismo numa clara alusão às reivindicações das mulheres surgidas entre os séculos XIX e XX, em prol do banimento das diferenças de gênero (RANGEL, 2011, p. 163).

Sem perder de vista o estilo misógino, Donato escreve suas últimas colocações de “Pensamentos e... preconceitos” no número 173, adotando um posicionamento sobre o ciúme. Com fortes desaprovações do tema, especialmente quando parte da mulher, o colunista conduz as leitoras da época justamente para um lugar onde devem se manter caladas diante de situações que as incomodam.

Onde entrou o ciúme, fugiu para bem longe a alegria e o contentamento. O ciumento é algoz de si próprio, e o verdugo inconsciente do objecto, que mais ternamente ama (DONATO, 1929, n. 173).

Esse pensamento conversa com os textos anteriores, principalmente no que concerne aos privilégios masculinos, em detrimento dos femininos. Os textos finais expressam uma estrutura de poder que – na visão masculina – não pode ser alterada, e pautam-se em valores em que as mulheres sempre são colocadas como “sexo frágil”, portanto, secundário, destinadas exclusivamente à servidão e obediência ao marido, tal é a configuração do discurso de Donato em sua coluna.

Para Orlandi (2001, p. 73), o discurso não tem como função constituir a representação de uma realidade, mas funciona de modo a assegurar a permanência de certa representação. Esse pensamento é comprovado na sociedade do século XX por meio de colunistas como Donato que escreviam na revista *Vida Capixaba* buscando validar arquétipos femininos, tais como, a ingênua, sedutora e vaidosa.

Apesar de muitas situações e opiniões expostas nesses textos de Donato ainda serem comuns na sociedade atual, busca-se constantemente desvincular a figura feminina dos paradigmas patriarcais de submissão, e, sobretudo, construir movimentos de combate às situações de misoginia, racismo, preconceito, superioridade masculina e diversas outras violências às quais as mulheres ainda são submetidas. Isso justifica a escolha por estes textos, a fim de compartilhar o conhecimento de um passado, especialmente capixaba (e preservado em arquivos históricos), que não mais poderá ter sua permanência de forma corriqueira.

Referências

BIGONHA, Roberto da Silva. *Mitologia grega vista das alterosas*. Belo Horizonte: MG, 2022.

DELISLE, Jean. Albertine Necker de Saussure. *Circuit*, n. 75, p. 28-29, 2002.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2017. p. 223-240.

DONATO. Pensamentos e... preconceitos. *Vida Capixaba*, Vitória, n. 158, 1929. Disponível em: <<https://bndigital.bn.br/acervo-digital/vida-capixaba/156590>>. Acesso em: 29 mar. 2024.

DONATO. Pensamentos e... preconceitos. *Vida Capixaba*, Vitória, n. 158, 1929. Disponível em: <<https://bndigital.bn.br/acervo-digital/vida-capixaba/156590>>. Acesso em: 29 mar. 2024.

DONATO. Pensamentos e... preconceitos. *Vida Capichaba*, Vitória, n. 159, 1929. Disponível em: <<https://bndigital.bn.br/acervo-digital/vida-capixaba/156590>>. Acesso em: 29 mar. 2024.

DONATO. Pensamentos e... preconceitos. *Vida Capichaba*, Vitória, n. 160, 1929. Disponível em: <<https://bndigital.bn.br/acervo-digital/vida-capixaba/156590>>. Acesso em: 29 mar. 2024.

DONATO. Pensamentos e... preconceitos. *Vida Capichaba*, Vitória, n. 162, 1929. Disponível em: <<https://bndigital.bn.br/acervo-digital/vida-capixaba/156590>>. Acesso em: 29 mar. 2024.

DONATO. Pensamentos e... preconceitos. *Vida Capichaba*, Vitória, n. 173, 1929. Disponível em: <<https://bndigital.bn.br/acervo-digital/vida-capixaba/156590>>. Acesso em: 29 mar. 2024.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

FIGUEIREDO, Candido de. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Ebook, Nova edição, 1913.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 23. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2001.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENCKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 367-421.

NEVES, Angela. *Contistas à Maupassant: a recepção criativa de Guy de Maupassant no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras) — Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-15032013-105952/publico/2012_AngelaDasNeves1.pdf. Acesso em: 28 maio 2024.

NOVAES, Joana de Vilhena. *O intolerável peso da feiura: sobre as mulheres e seus corpos*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.

PACHECO, Renato. As publicações literárias (ou quase). In: NEVES, Reinaldo Santos (Org.). *História da Literatura do Espírito Santo*. Vitória: Edufes, 2023. 3 v. v. 3, p. 110-130. Disponível em: <<https://edufes.ufes.br/items/show/715>>. Acesso em: 03 abr. 2024.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos Anos Dourados. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2017. p. 607-639.

PRIORE, Mary del. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2017.

RANGEL, Lívia de Azevedo Silveira. *Feminismo ideal e sadio: os discursos feministas nas vozes das mulheres intelectuais capixabas - Vitória/ES (1924 a 1934)*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: <https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Disserta%C3%A7%C3%B5es%20e%20Teses/Hist%C3%B3ria-UFES/UFES_PPGHIS_L%C3%8DVIA_AZEVEDO_SILVEIRA_RANGEL.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2024.

ROSTOLDO, Jadir Peçanha. *Vida Capichaba: o retrato de uma sociedade - 1930. Dimensões*, Vitória, v. 11, p. 269-281, jul./dez. 2000.

SILVA, Cecília Nunes. *Entre o matrimônio, a beleza, a moda e esportes: imagens da mulher na revista Vida Capichaba (1925-1939)*. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Programa de Pós-graduação em Educação Física, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/1315>>. Acesso em: 24 abr. 2024.

SILVA, Késia Gomes da. *A chacota dos homens: a mulher e o riso na revista Vida Capichaba*. Disponível em: <https://anaisjornadaic.sappg.ufes.br/piic/rel_final_12657_Relat%F3rio%20final%20de%20K%E9sia%20Gomes%20da%20Silva.%20PIIC%202018.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2024.

VIDA Capichaba. In: BIBLIOTECA Nacional Digital – Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2021-. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/vida-capixaba/156590>>. Acesso em: 29 mar. 2024.

SELETA

“PENSAMENTOS... E PRECONCEITOS”, DE DONATO

Vida Capichaba, Victória, n. 158, [s. p.], 1929

Quanto mais pureza mais vida; quanto mais vida mais amor; quanto mais amor mais felicidade. Portanto, quem quizer a felicidade que a procure em ambiente virtuoso, onde as donzellas se conservam puras como o lírio, que representa a candura recatada.

>>>

Não ha motivo que justifique um homem ficar odiando a uma filha de Eva, por não haver-lhe esta correspondido á corte que elle lhe fizera.

Na mulher todas as acções são presididas pelo coração. E um espirito lúcido de homem intelligente, ao envez de exasperar-se com o insuccesso, deverá verificar que a sua actuação não fora eficiente — Troya. Entretanto parece-me que foi antes o ciúme de seu esposo Meneláu, ao vel-a em mãos de outro.

Dez annos durou a destruição — tempo sufficiente para fazer desaparecer a belleza de Helena, porém, não para sustar a vingança movida pelo ódio mortal, que somente o egoísmo ou o amor próprio offendido pode gerar.

>>>

Madame Necker de Saussure constatou que, nas moças de uma certa educação, o desejo de agradar e de serem amadas é muito maior do que o de amar.

Esta deturpação da natureza se transforma em um requinte de vaidade, que vae a pouco e pouco asphyxiando, na mulher, a faculdade de amar. Extingue lhe o gosto vivo e espontâneo, o senso artístico, e, segundo Maupassant, até mesmo a sensualidade intelligente.

O insípido e desmedido culto de si própria, é o único sentimento que a domina. *Mademoiselle* Orgulho, Miss Rua, Senhorinha Futilidade, etc., são os mais modernos productos de tal aggressão á natureza.



Capa e fac-símile da página de Donato no número 158, de *Vida Capichaba* (FONTE: Hemeroteca Digital Brasileira).

Vida Capichaba, Victória, n. 159, [s. p.], 1929.

Eva, não admittindo o divorcio, os nossos legisladores antepassados tiveram a maior bôa vontade de proteger as mulheres no matrimônio.

Infelizmente, porém, em vez de ampararem-nas, como desejavam, tornaram-lhes mais critica e mais difficil a situação: A mulher, na lei vigente, uma vez desquitada do marido, fica, em estado embaraçoso e delicado perante a sociedade:

Não é casada, porque se separou por lei. Não é solteira, porque esteve casada. Viuva não será, emquantó viver o ex-marido, e, por isso, não poderá pleitear novamente a felicidade. E' bôa... Qual será, então, a sua situação? Ficar á margem da vida?

>>>

O homem desquitado continúa tão livre como sempre: Fará o seu destino como entender — pois a sociedade lhe assegura todas as franquias...

>>>

A alma feminina não recebe impressões justas, se não quando está calma. Quando perturbada, nada age sobre ella como deveria agir. Os namorados, os noivos e os maridos deverão esperar aquelle momento opportuno para justificar as suas «faltas».

>>>

O «flirt» é uma intoxicação lenta da alma da mulher. Administrado diariamente, em pequenas doses, torna-lhe o organismo insensível a um sentimento verdadeiro e grande — o amor.

>>>

A donzella que se casa, levando apenas os conhecimentos de amor, que adquiriu em seus vários «flirts» e namoros, tem grande decepção:

Julga-se lograda em seu quinhão de amor.

O melhor marido, neste caso, é julgado inferior áquelles desvirginadores de almas, que murmuravam á ingênua donzella, nos salões e em outros colloquios, palavras de amor, saturadas de desejos inalcançados — diluindo a neve alva e pura, que lhe revestia a alma.

>>>

O único processo de fazer uma mulher voltar á razão e ficar conhecendo o valor de seu bom marido, seria fazel-a casar com cada um dos «rouxinóes», cujas apparencias e palavras lhe exaltaram a imaginação.



Capa e fac-símile da página de Donato no número 159 de *Vida Capichaba* (FONTE: Hemeroteca Digital Brasileira).

Vida Capichaba, Victória, n. 160, [s. p.], 1929.

A mulher não pode amar com paixão a um homem, que ella governa.

>>>

A mulher, que escolher o marido pela apparencia physica ou pela opinião das outras — não o escolheu para si — escolheu o para as outras.

>>>

O sultão Schariar mandava matar cada uma das donzelas, que desposava, após a primeira noite de núpcias. Eis ahi a manifestação doentia de um ciúme póstumo: commettia aquella ignomínia como vingança da traição, que lhe fizera a primeira esposa.

>>>

A victoria do feminismo será a sua própria derrota.



Capa e fac-símile da página de Donato no número 160 de *Vida Capichaba* (FONTE: Hemeroteca Digital Brasileira)

Vida Capichaba, Victória, n. 173, [s. p.], 1929.

A maioria das mulheres não tem princípios. Conduzem-se pelo coração, e os seus méritos dependem de quem ellas amam.

>>>

Uma mulher só examina o principio de seus deveres, quando pretende delles libertar se ou para justificar-se de havel-os violado.

>>>

As mulheres poderiam prolongar a sua felicidade, si tivessem experiência de amor. Mas a experiência do amor, na mulher, assemelha se ao indivíduo, que mandou amputar as pernas para ter noção verdadeira do valor das mesmas: fica com a experiência, mas imprestavel para toda a vida.

>>>

A mulher ciumenta, diz o Livro Santo, tem um chicote â bocca, e este chicote é a propria língua.

>>>

O ciúme na mulher é quasi sempre a manifestação de um ferimento em seu amor proprio. No homem é uma tortura profunda, como soffrimento moral ininterrupta, como soffrimento physico.

>>>

Onde entrou o ciúme, fugiu para bem longe a alegria e o contentamento. O ciumento é algoz de si próprio, e o verdugo inconsciente do objecto, que mais ternamente ama.



Capa e fac-símile da página de Donato no número 173 de *Vida Capichaba* (FONTE: Hemeroteca Digital Brasileira).

MARQUES, FERNANDO. *BESTA-FERA*.
DOMINGOS MARTINS: FRESTA, 2024.



Fernando Marques*

Besta-Fera é um livro de encruzilhadas. Concebido para servir de roteiro a um espetáculo de dança-teatro, foi forjado no cruzamento entre a literatura e as artes cênicas. Isso, no entanto, não o singulariza na obra deste autor – que é quem aqui escreve –, que busca uma dramaturgia capaz de atender às necessidades da cena, mas que possa também sobreviver a ela.

Nessa linha, estão outros trabalhos como *O grande circo ínfimo* (2008), *Insone* (2011) e *Vizinhos* (2014). No entanto, acontece também o contrário: *Catarina e*

* Dramaturgo, diretor e ator (Muriaé, MG, 1970).

Venceslau (escrito em 2017) e *A sereia da Ana e o panda da Carmem* (escrito em 2016) – ambos no prelo – foram concebidos como livros para a infância e a juventude, mas têm, desde sua feitura, um flerte com o teatro.

Isso significa que minha formação, com passagem interrompida pelo curso de Letras na Ufes, está voltada prioritariamente para o teatro, em que atuo como dramaturgo, diretor, e eventualmente como ator; além de integrar o Grupo Z desde sua fundação, em 1996, e o Fresta (2020) – coletivo de artes visuais sediado em Domingos Martins, onde resido atualmente. Aliás, sobre a importância do Grupo Z em minha formação, cabe citar Guilherme Diniz, no *Portal de Dramaturgia* (2022),

O autor é prolífico, tendo já escrito mais de vinte textos teatrais, que, em termos estéticos, apontam para diferentes humores, estilos, formatos e concepções. Há, porém, um fundamental denominador comum que aproxima grande parte de suas criações sem, claro, homogeneizá-las. Fernando Marques elabora suas peças em íntimo diálogo com os atores, com seus corpos e, enfim, com a contextura do palco. A palavra proposta pelo dramaturgo é, nas salas de ensaio, recriada, revista, de modo que a sua tessitura dramática não se dá, em geral, isoladamente. Neste sentido, o seu percurso se confunde com a própria biografia do Grupo Z, do qual é membro fundador. Foi nesse coletivo que Marques consolidou, gradualmente, a sua poética.

Voltemos, entretanto, a *Besta-Fera*. Além de, como já dito, ter surgido entre a cena e a literatura, o livro é estruturado em encruzilhadas, já que assim é nomeada cada uma das seis seções que o compõem. Também em encruzilhadas estão as personagens com que se depara quem lê a obra – todas elas mulheres às quais se atribuiu o caráter de monstros por terem, em alguma medida e de alguma forma, desafiado o estereótipo de feminilidade e que ficam, portanto, entre o humano e o monstruoso.

Afora as seis encruzilhadas, antes e depois delas – abrindo e fechando o livro –, está Hécate que, no panteão grego, era a rainha da magia e protetora das feiticeiras, habitante do submundo. Era também considerada a dona dos caminhos e eram as encruzilhadas de três vias, numa semelhança com a brasileira Pombagira, os locais em que eram entregues suas oferendas. É Hécate,

a que conduz os fantasmas, que está no início e levará pelas mãos quem se dispuser a atravessar o texto.

A sequência dos cruzamentos que formam o livro é reiterada pelo uso dos ordinais: “A primeira encruzilhada é o mar”; e é assim que se segue do mar ao mangue, deste à floresta, dela ao sertão, dali à cidade e de lá aos confins. Essa ordenação numerada parece indicar que o trajeto não se faz ao acaso, mas segue um itinerário da origem da vida ao fim do mundo – não num caminho que fosse previamente determinado, como um destino inexorável, mas que se dá pela construção humana, o que se evidencia pela passagem dos sítios naturais ao sertão e à cidade para que, então, se chegue ao fim do mundo.

Sobre as encruzilhadas, vale ainda dizer que nenhuma delas é lugar de paz, não há nada de idílico nelas. O mar é fúria e é sumidouro; o mangue quer devorar inteiro quem nele se aventura; a floresta sussurra que não deveria estar ali quem se apequena dentro dela; o sertão é infinito e incontornável; a cidade, engolidora de sonhos e gentes, é o próprio inferno; os confins, todo lugar onde alguém morre pela ação de um seu semelhante – “com as mãos, armas, venenos, bancos, juros, lucro. Os confins são ainda, portanto, todo lugar” (p. 54).

É ao longo desse caminho que se encontram as bestas-feras, as mulheres que, ao se negarem a certa ideia de feminino, tiveram negada a sua humanidade. E talvez não seja de todo ilegítimo pensar que o fim do mundo vai se construindo à medida que aquelas mulheres vão sendo bestializadas, que se vai negando a elas a humanidade.

Na primeira encruzilhada, o mar, estão Cila e as sereias. Cila, transformada em monstra por recusar o assédio de um deus, ameaça os navegantes cujas embarcações passam próximas ao rochedo que ela habita. As sereias, com suas cabeças de mulher e corpo de aves (como eram as sereias gregas; só mais tarde surgiram os seres metade mulher e metade peixe), se alimentam dos marinheiros que cedem à tentação do seu canto – que prometia o conhecimento que elas,

tendo sobrevoado todo o mundo, detinham, e não por atributos sensuais a que foram reduzidas posteriormente.

No mangue, Circe, que transforma homens em porcos – ou, quem sabe, revela sua verdadeira natureza – e detém o conhecimento de ervas e feitiços; e Aurelia, a mulher-cavalo que, no conto de Silvina Ocampo, não pôde ser domada.

Na floresta, as icamiabas, guerreiras amazônicas que viviam sem homens e eram capazes de subjugar-los em batalha; e Lilith, a primeira mulher criada e a primeira a não se submeter.

No sertão, Mula-Marmela, a maritida criada por Guimarães Rosa que, embora tenha matado um facínora que aterrorizava a todos, não pôde ser perdoada e andava acompanhada pela morte; e Luzia-Homem, a operária de força extraordinária, personagem-título do romance de Domingos Olímpio, capaz de matar para defender a si mesma e a outra mulher.

Na cidade, Medusa, estuprada por um deus e cuja face, mesmo depois de morta, abate inimigos; e as amazonas, as lendárias guerreiras capazes de aniquilar exércitos.

Nos confins, Medeia, sempre exilada, a que rodou o mundo e que, tendo derrotado pai, irmão, maridos, reis, ficou conhecida por sacrificar a própria prole; e as valquírias que, diante de um grande tear, usando tripas humanas como fios, cabeças decepadas como pesos, espadas e lanças como lançadeiras, decidem quais são os guerreiros que morrerão em batalha justamente por serem os seus preferidos.

Vale a pena, aqui, pensar na seleção dessas personagens, no porquê de estarem reunidas, no que elas têm em comum. Sim, já foi dito no próprio livro e mesmo aqui: são mulheres que, por negar a feminilidade em alguma instância, foram consideradas monstros. Mas é possível aprofundarmo-nos nisso.

Sobre as amazonas, diz-se, à página 48, que são mulheres que Hércules, Aquiles e Teseu tiveram que vencer, o que leva à pergunta: “o herói só é herói se subjuga

uma mulher que luta?” Mas pode-se também examinar o caso de Perseu, que provou seu valor derrotando a Medusa. Jasão só conseguiu a glória (e posteriormente a desgraça) porque colocou Medeia para lutar por ele. Ulisses, em seu regresso à Ítaca, precisou passar pelos perigos que eram Cila e as sereias – o que foi possível graças à ajuda de Circe, a quem ele já tinha dominado.

Então, talvez seja mesmo isto: o herói só é herói se subjuga uma mulher que luta, e mais: essas mulheres se tornaram monstras quando ameaçaram homens, seja por sua força física ou moral, por sua capacidade bélica, por seu poder sobrenatural, por saberem mais que eles, por mera insubordinação. Mais do que o fato de terem sido bestializadas, reúne essas mulheres em *Besta-Fera* o motivo pelo qual isso aconteceu: o fato de elas representarem uma ameaça ao homem.

Tentar negar sua monstruosidade talvez fosse um caminho – provavelmente o mais óbvio – para reconhecer ou recobrar a sua humanidade. No entanto, vale a pena lembrar o seguinte: o monstro é sempre o outro. E se há alguém que é tido como outro, é que há alguém eleito como norma – e aqui, sabemos, trata-se do homem branco, heterossexual e cisgênero. Assim, reiterar o que essas mulheres têm de monstruoso é afirmar a diferença e o direito a ela. As feras em questão cometeram o gravíssimo delito de dizer não à vontade de homens que tentaram submetê-las para exercer a delas. Logo, sua monstruosidade – o que é também dizer: sua diferença – está intimamente ligada à sua autonomia e ao seu direito de serem.

Entretanto, é preciso dizer que não se trata de um livro que examina e esmiuça as origens dessas personagens, recontando os mitos ou recriando as obras literárias de onde elas vieram. Assim como o espetáculo para o qual serviu de base, o texto quer é trazer essas mulheres ao meio do círculo, iluminá-las, dançá-las; revelá-las no centro do encontro que caracteriza as artes da cena ou que se dá entre o texto e quem o lê.

Pensando no procedimento de retirá-las de seu contexto primeiro, talvez não seja correto afirmar que as narrativas originais, ao plasmar as personagens no

passado, acabam por planificá-las. Mas também não é inexato dizer que a repetição dessas narrativas tende a eliminar muitas de suas complexidades. É assim, por exemplo, que é bem conhecida a figura monstruosa de Medusa, com serpentes em lugar de cabelos e que petrifica quem a mira, mas pouco difundida a versão de que se tornou isso por ser castigada depois de ser violada por um deus – embora fosse ela a vítima. Ou que de Medeia sabemos mais de uma suposta amargura de mulher traída, capaz de matar os filhos, mas conhecemos menos de sua capacidade estrategista. Ou que tenhamos cristalizado a imagem das sereias com rabos de peixe, vaidosas e sensuais com seus espelhos, provavelmente surgida durante o medievo, mas temos pouca informação sobre os seres com cabeças humanas e corpos de pássaros que conhecem tudo o que há sobre a terra.

Besta-Fera tira essas mulheres do tempo remoto da origem e dá a elas o tempo presente da fala. Ocupando espaços distintos pelo trajeto que Hécate desenha, do mar ao fim do mundo, todas estão no mesmo tempo – o agora. Tudo se manifesta no presente da leitura. É no tempo da leitura que Circe está de pé no estuário e olha para o longe, que as amazonas desfilam desafiadoras pela cidade, que as icamiabas lançam suas flechas.

Como na cena, não estando plasmadas no passado de sua gênese, não são apenas narradas por uma voz outra, alheia a elas; elas mesmas tomam em algum momento a fala e dizem de si mesmas, de suas trajetórias, de seus pontos de vista, de suas subjetividades.

É, então, como se o texto procurasse mimetizar a cena, ao buscar, como fazem teatro e dança, colocar as personagens em movimento diante dos olhos do leitor. E, com isso, revelar nelas mais camadas e profundidade – o que é também humanizá-las, sem precisar, no entanto, negar quem são ou o que se tornaram por não aceitarem o jugo que tentaram impor a elas.

Vale ainda lançar um olhar sobre o livro como objeto mesmo, como o suporte físico do texto – isso porque a edição é artesanal, feita pelo Fresta, coletivo

dedicado às artes visuais do qual faço parte. Aqui, a autoria vai além do texto, mas abrange o conjunto de materiais, a configuração do livro, suas ilustrações etc. Se na cena o texto verbal se une a outros de naturezas diversas (atuação, luz, figurinos, uso do espaço, coreografia etc.) para a criação de algo maior que a mera junção dessas unidades; aqui, com o livro temos algo parecido.

Em *Besta-Fera*, a aspereza do papel, a posição das imagens nas páginas, a crueza da capa não revestida, entre outros elementos, tudo isso se coaduna com suas personagens e com o que elas trazem. E tudo isso também está em diálogo com as serigrafias, impressões originais em cada exemplar, que ilustram as encruzilhadas trilhadas no livro. É possível ver nelas os traços de alguma literalidade, mas também é de se reconhecer que fogem de um figurativismo completo, resvalando em alguma deformação tendente ao abstrato. Ademais essa edição coloca o livro em mais uma encruzilhada, a que se forma agora com as artes visuais.

Por fim, ainda pode ser interessante ressaltar o caráter duplamente coletivo da criação da obra. No que diz respeito ao texto, ele foi escrito enquanto ia também sendo criado o espetáculo. Isso significa que a escrita foi, como é bastante comum nesse tipo de processo dramatúrgico, sendo contaminado pelo que iam fazendo as outras artistas da equipe – a coreógrafa-diretora e as intérpretes –, o que causava revisões, apontava caminhos, revelava o que talvez sozinho não fosse possível enxergar. E sobre o livro-objeto, já foram dados os créditos ao Fresta.

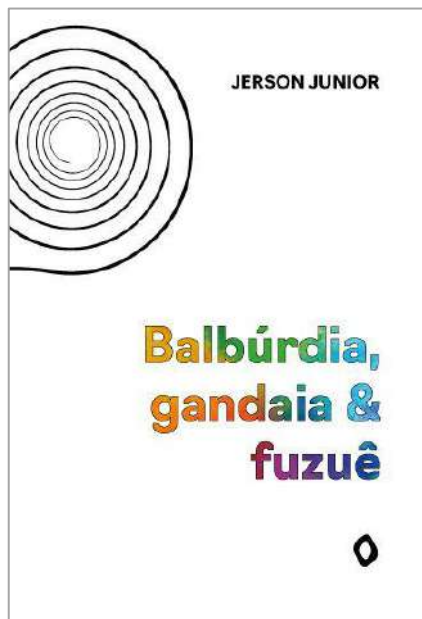
Percebe-se, então, que *Besta-Fera* se formou no entrecruzamento de muitos passos. E agora, estará nas encruzilhadas que eventualmente se formem nos encontros com quem porventura venha a lê-lo.

Referência:

DINIZ, Guilherme. Fernando Marques. In: SOUZA, Vinicius de. *Portal de dramaturgia*. 2022. Disponível em: <https://www.portaldedramaturgia.com/profile/fernando-marques>. Acesso em: 11 jun. 2024.

Recebida em: 10 de junho de 2024
Aprovada em: 20 de junho de 2024

JUNIOR, JERSON. *BALBÚRDIA,
GANDAIA & FUZUÊ*. VITÓRIA:
PEDREGULHO, 2022.



Jerson Oliveira Mendes Junior*

Confesso que achei bastante curiosa a proposta de resenha autoral, bem diferente do que costumamos lidar nos ambientes acadêmicos. Mas, ainda que seja um exercício diferenciado, tentarei considerar a proposta do que este gênero sugere, começando com os dados (auto)biográficos.

* Poeta (Teixeira de Freitas, BA, 1985), doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Nasci na cidade de Teixeira de Freitas, Bahia, no Hospital SOBRASA (Sociedade Brasileira de Saúde), no dia 22 de novembro de 1985. No entanto, meu pai acabou se confundindo ao ir ao cartório sozinho – já que minha mãe teve complicações pós-cirúrgicas da cesariana – e me registrou como se eu tivesse nascido no dia 30 do mesmo mês e ano.

Estudei o ensino fundamental em rede pública, nos Colégios Estaduais Rômulo Galvão e Henrique Brito, e o ensino médio em uma escola particular, na verdade uma cooperativa educacional, denominada Escola Cooperativa de Teixeira de Freitas. Graduei-me em Pedagogia no ano de 2008 pela Universidade do Estado da Bahia (Uneb). Iniciei presencialmente o curso de Letras-Inglês em 2011, pela Uneb, mas acabei por concluir a dupla habilitação em Letras-Português/Inglês pela Unijales, na modalidade EAD, em 2017. Atuei na educação básica como professor efetivo da rede municipal de ensino de Teixeira de Freitas, entre 2009 e 2018, como coordenador escolar no Ensino Fundamental (Anos Iniciais e Finais), professor de Língua Inglesa e Linguagens no Ensino Médio, tanto na modalidade regular quanto na EJA, bem como educador no sistema prisional do Conjunto Penal Teixeira de Freitas.

Buscando me especializar, em janeiro de 2018 migrei para a região da Grande Vitória, residindo em Cariacica, com vistas a cursar mestrado e doutorado. Pausei minha carreira como professor e educador na educação básica e foquei meus esforços nas pesquisas literárias. Consegui ingressar no PPGL-Ufes em 2020, concluindo o mestrado em novembro de 2022 e ingressei no doutorado no segundo semestre de 2023 na mesma instituição.

O livro de poemas *Balbúrdia, gandaia & fuzuê*, publicado em julho de 2022 pela editora Pedregulho, é fruto de alguns experimentos poéticos quando cursava o mestrado no ano de 2021. Em fevereiro de 2022, durante uma viagem para me recompor psicoemocionalmente da morte de um amigo, que tinha praticamente

minha idade e faleceu devido a um câncer repentino e avassalador, senti uma espécie de epifania sobre a efemeridade da vida e do quanto algumas vontades não podem ser adiadas. Sempre tive vontade de “mandar alguns recados pro mundo”, um intento que foi sendo impulsionado e mobilizado pelo desejo de justiça que a experiência como educador me proporcionou, bem como pelas próprias dores e vivências que atravessam pessoas LGBTQIAPN+ que nascem e são criadas em cidades do interior.

Ainda durante essa viagem, consegui o contato de uma editora através de uma colega do PPGL. Reuni alguns dos “experimentos poéticos” esboçados durante o mestrado e completei com outros poemas. Solicitei, antes de enviar à editora, que uma amiga, a escritora Erlândia Ribeiro, que então já havia lançado dois livros, verificasse se meus manuscritos tinham “condição”, “valor”, ou “teor” para serem publicados. Assim que tive dela o aval, convidei-a para redigir a orelha do material.

Por ser minha primeira publicação, bastante impregnada de temas que atravessam minha história, resolvi assumir o processo de criação da capa. Optei por uma capa branca que trouxesse a referência da mistura de todas as cores, sendo também a cor de Oxalá (divindade africana protetora da humanidade). O desenho da espiral acima à esquerda na capa não só remete ao caracol (animal que também representa Oxalá, com seu fazer silencioso, constante e paciente), mas revela que se trata do próprio trajeto do molusco (quando observada a contracapa), bem como invoca a expressão imagética da sequência de *Fibonacci*, na qual quis explorar o valor simbólico da expansão, da unidade e das forças que promovem o devir em todo o Universo. Esta sequência também está ligada à ideia de representação do “polêmico” e “controverso”, mas eu diria dinâmico e corruptor de interditos, o orixá Exu – responsável pela comunicação e interação dos (e nos) planos materiais e imateriais nas religiões de matrizes africanas. As fontes coloridas do título do material representam a diversidade e a simbologia do movimento LGBTQIAPN+.

O livro é composto por onze poemas, organizados por uma espécie de afinidade temática para que a leitura se torne mais fluida. Quanto às questões estéticas e estilística, na seção “Apresentação”, que antecede o poemário, já antecipo ao leitor a proposta diferenciada do tipo de leitura com que irá se deparar, bem diferente de um livro de poesias tradicional:

Este projeto literário configura-se como uma miscelânea de poemas que perpassam por uma ou mais pauta(s) humanitária(s). Trata-se de uma tentativa poético-política que busca questionar as normatividades instauradas nos campos do gênero, sexualidade, raça, religiosidade, a estética artística acrítica, bem como a vertente conservadora que tem se alavancado no Brasil nos últimos anos.

O título “Balbúrdia, Gandaia & Fuzuê” é inspirado nas palavras coloquiais que sugerem bagunça e movimento, uma vez que a intenção é realmente causar barulho e impacto, desarranjando o silêncio e/ou a harmonia que a maioria das pessoas espera que seja a função maior da poesia em versos (MENDES JUNIOR, 2022, p. 7).

De cunho bem didático, essa proposta de “antecipação do estranhamento” foi uma tentativa de justificar a ausência de métrica, por vezes de rima, e a miríade temática que atravessa os poemas, bem como de ser uma prévia contextualização às pessoas leitoras menos assíduas, que estão fora da “bolha” literária ou do universo acadêmico. Ao utilizar o termo “poética-política”, tentei encaixar, na época, minha proposta literária em algum “nicho”. Hoje, após algumas leituras e estudos, percebo este material alinhado à poética marginal e/ou afro-brasileira.

No que toca ao aspecto da marginalidade, segundo Rejane Oliveira (2011), “marginais são as produções que afrontam o cânone, rompendo com as normas e os paradigmas estéticos vigentes” (OLIVEIRA, 2011, p. 31). Tal premissa, amplamente pulverizada em meu livro, pode ser notoriamente percebida no terceiro poema intitulado “Goró” em que o “eu lírico” convida o leitor a um brinde às transgressões estéticas: “Um gole de poesia, / um brinde aos antiestetas, / à arte abstrata, / aos acordes dissonantes, / às canções e poemas não rimados [...]

(MENDES JUNIOR, 2022, p.19), bem como saúda todos os arquétipos e ideários marginalizados: “[...] um brinde às mulheres / negras, pretas, indígenas, “amarelas”, / Asiáticas, Latino-americanas, Trans... [...] um brinde aos não brancos, / não heteronormativos, / não binários, não Cis, / não cristãos, não deístas / aos fora dos padrões.” (p. 19-20).

O poema “Balbúrdia, gandaia, fuzuê ou O amor aqui neste poema” é o mais extenso e inspira o nome da obra. Nele, instiga-se à reflexão sobre uma ideia de amor para além da visão romântica, que contempla aqueles em posição privilegiada: “Só laudam o amor em versos / mentes tranquilas, domesticadas / dobradas, alienadas, condicionadas, / corpos nutridos, / barriga cheia / e aqueles com a saúde em dia” (MENDES JUNIOR, 2022, p. 13). A voz autoral no poema trata o amor como um ato político, uma atitude contestatória diante das injustiças históricas perpetradas pelo colonialismo, pelo racismo, pelo capital e pela doutrina cristã que justificou tais práticas: “O AMOR aqui ‘se põe mesa’ / Tem que estar na mesa! / Nutrindo esses corpos invisibilizados, / esteticamente inviabilizados / por padrões coloniais, neocoloniais / que os descreditam e desqualificam” (p. 16).

Nesse poema, as reflexões levantadas fundamentam ainda o teor de marginalidade do livro *Balbúrdia, gandaia & fuzuê* (doravante referido apenas como *Balbúrdia*), já que a voz autoral sugere “uma mudança nas próprias práticas culturais, nos modos de conceber a cultura fora de parâmetros sérios e eruditos, como atitude crítica à ordem do sistema” (OLIVEIRA, 2011, p. 31).

No aspecto da linguagem, a obra conta com muitas “palavras de baixo calão” (boceta, pau, “viadinho”...), bem como estende a experiência afetiva, sexual e orgástica a corpos e identidades dissidentes: “O AMOR aqui goza em corpos negros, cis e trans, / em afetos homo e heterossexuais” (MENDES JUNIOR, 2022, p. 15).

Para Rejane Oliveira (2011), a literatura marginal contemporânea tem como traço característico “ser produzida por autores da periferia, trazendo novas visões, a partir de um olhar interno, sobre a experiência de viver na condição de marginalizados sociais e culturais” (OLIVEIRA, 2011, p. 33). Ela frisa que, para a literatura ser considerada marginal, não basta apenas que a autoria simplesmente mencione a marginalidade, mas que vivencie os atravessamentos das violências materiais e simbólicas que a condição hegemônica impõe àqueles por ela não agregados.

Em *Balbúrdia*, o poema “Inevitável” aborda a violência simbólica vivenciada pelo eu lírico/autor diante de sua orientação sexual dissidente: “O maior medo nunca foi de sofrer preconceito, / a homofobia direta. / Acabamos nos acostumando com isto: / ser preterido e destrutado/ Em certo ponto você se acostuma.” (MENDES JUNIOR, 2022, p. 29). Em alguns versos, evidenciam-se os obstáculos emocionais e psicológicos vividos com a família, assim como os entraves sociais que tal condição pode abarcar: “Tentei existir da melhor forma possível: / um emprego que me desse o que comer, / que pudesse as contas pagar. / Sem muita ambição, sem muita pretensão / Afinal, a vida, o mundo, é especialista em destroçar sonhos” (p. 30).

No que se refere a literatura afro-brasileira, o crítico Eduardo Duarte (2008; 2014) a situa num movimento expansivo iniciado desde o século XVIII com autores como Domingos Barbosa, Luís Gama e Maria Firmina dos Reis até os contemporâneos como Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, Paulo Lins, entre muitos outros. Independente do período histórico, ainda que o regime escravocrata não mais prevaleça, o crítico elucida que na literatura produzida por pessoas negras percebem-se as marcas sociais, econômicas e as violências simbólicas que a estrutura colonial lhes relegou. Assim, Duarte (2008; 2014) aponta cinco elementos característicos neste tipo de literatura: *autoria, temática, ponto de vista, linguagem e público*.

Segundo Duarte (2008), para além da cor/tom de pele, é importante que a *autoria* na literatura afro-brasileira se identifique e tenha consciência das relações de poder e da diversidade étnica no processo de formação da nossa sociedade, “a fim de abarcar as individualidades muitas vezes fraturadas oriundas do processo miscigenador” (DUARTE, 2008, p. 12). No poema de abertura de *Balbúrdia*, intitulado “Limbo étnico”, a ausência de letramento racial da voz autoral, expressa pelo esforço de entender o sentido do termo “pardo”, faz eclodir a reflexão sobre o fato de estar ciente do processo de miscigenação, mas atrelado à crise de identidade em assumir-se como descendente de grupos marginalizados, possivelmente reflexo do apagamento histórico e do ideário da política de branqueamento ocorridos no país.

No *temática*, Duarte (2008, p. 13) aponta que a literatura afro-brasileira contempla “o resgate da história do povo negro na diáspora brasileira, passando pela denúncia da escravidão e de suas conseqüências”, como a pobreza, o racismo, a concentração de renda, o subemprego, a formação das favelas, dentre outras mazelas que atingem diretamente a população negra. Como mencionado, em meu livro o poema homônimo ao título perpassa por tais apontamentos sociais. Chamo atenção especial para o poema “CIStema”, que denuncia a violência e o assassinato sofridos por uma mulher preta transsexual, sugerindo o quanto o fator racial potencializa os demais recortes interseccionais da miséria: “Assassinada no beco, na viela de uma favela / Quem daria por falta uma ‘trava’ preta [...] ?

Além disso, Duarte (2008, p. 14) inclui também, no quesito *temática* o resgate das “tradições culturais ou religiosas transplantadas para o Brasil, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito muitas vezes à oralidade”, o que acaba por desembocar, também, no elemento *linguagem*, já que esta subverte os padrões hegemônicos (branco/eurorreferenciados) desde o protagonismo das narrativas, a rítmica, a entonação, a métrica e engloba a opção por determinadas expressões vocabulares, “objetivando a configuração de ‘uma

nova ordem simbólica', que expresse a 'reversão de valores'" (DUARTE, 2008, p.19). Os dois últimos poemas de *Balbúrdia*, "Umbuntu" e "Ifé", são intitulados por palavras na língua iorubá, fazendo, assim, referência a elementos da cultura dos povos africanos. Enquanto a primeira palavra/poema sugere um conceito de coletividade universal, a palavra *ifé* significa "amor" em iorubá, sendo este texto, portanto, uma ode ao ser amado, com referências às figuras dos Orixás.

Por último, os elementos *ponto de vista* e *público*, na dinâmica proposta por Duarte (2008; 2014), se "retroalimentam" em suas definições, uma vez que somente um negro é capaz de expressar na escrita com propriedade os atravessamentos sociais que a realidade brasileira lhe impõe, bem como somente outra pessoa negra conseguirá absorver efetivamente a proposta literária produzida pelo primeiro. Nesse sentido, o sujeito escritor se torna o porta-voz de uma coletividade que foi historicamente, e intencionalmente, afastada do mundo letrado, subvertendo a linguagem dominante justamente para que ela seja acessada, valorizando os aspectos culturais deste coletivo marginalizado, elevando sua importância na conjuntura social nacional e, conseqüentemente, sua autoestima tão desintegrada pelas práticas racistas que lhes pespegaram.

Diante do exposto, reitero o alinhamento do livro *Balbúrdia, gandaia & fuzuê* aos aspectos da literatura afro-brasileira e, portanto, marginal. O que antes compreendia como uma "poética-política", no sentido de posicionamento de inconformidade diante das desigualdades, percebo hoje uma poética contígua às notáveis obras representantes de tais vertentes. Como mencionado, o sentido inicial no lançamento do livro foi apenas de "mandar alguns recados pro mundo", mas confesso que, acessando as escritas marginais e, sobretudo, as afro-brasileiras, consegui perceber – de modo especial e mais contundente ao elaborar esta resenha autoral – que minha voz, através da minha escrita, é mais uma num imenso coro polifônico dos que não aceitam a "naturalização" das injustiças históricas que sempre tentaram nos fazer engolir.

Balbúrdia, gandaia & fuzuê pode ser considerada uma leitura rápida, mas confesso que, para muitos, pode ser indigesta, chocante, polêmica, insólita, rudimentar... A continuidade da sequência destes adjetivos deixarei a seu encargo, leitor, que chegou até aqui. Caso tenha sido instigado ou provocado a conhecer o livro (disponível gratuitamente em cópia digitalizada em um link¹ no meu perfil do Instagram²), este aspirante a poeta diletante (sem métrica e estética) se sentirá muito honrado.

Referências:

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 11-23, jan.-jun. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9430>>. Acesso em: jun. 2024.

DUARTE, Eduardo de Assis. Faces do negro na literatura brasileira. *Literafro*, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/1676-eduardo-de-assis-duarte-faces-do-negro-na-literatura-brasileira>>. Acesso em: jun. 2024.

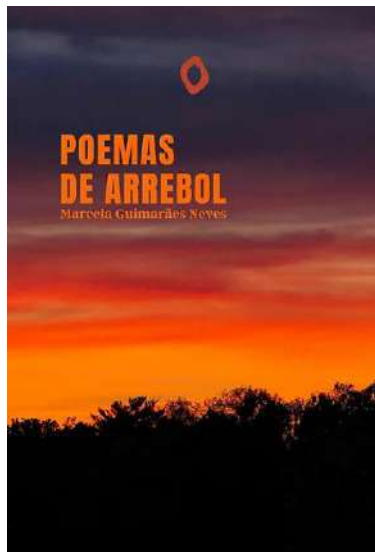
OLIVEIRA, Rejane Pivetta. Literatura marginal: questionamentos a teoria literária. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 31-39, jul./dez. 2011. Disponível em: <<https://silo.tips/download/literatura-marginal-questionamentos-a-teoria-literaria>>. Acesso em: jun. 2024.

Recebida em: 7 de junho de 2024
Aprovada em: 12 de junho de 2024

¹ https://www.4shared.com/office/iaUyGhUNku/Balburdia_gandaiafuzue_retrato.html

² @jerson.junior

NEVES, MARCELA GUIMARÃES.
POEMAS DE ARREBOL. VITÓRIA:
PEDREGULHO, 2022.



Marcela Guimarães Neves*

Natural de Olinda, onde nasci em 1978, escolhi Vitória como terra de morada definitiva. Tornei-me advogada, servidora pública, mestra em Direito Público pela Université Paris 2 -Panthéon/Assas (França), secretária adjunta da Comissão Especial de Direito Cultural e Propriedade Intelectual da Ordem dos Advogados do Brasil – Seccional Espírito Santo (OAB ES), membro do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo

* Escritora (Olinda, PE, 1978), mestra em Direito Público pela Université Paris 2 -Panthéon/Assas (França).

(IHGES), membro da coordenação do Coletivo de Mulheres do Sindicato dos Servidores Públicos Estaduais do Espírito Santo (Sindipúblicos ES). Como escritora, sou autora, além de *Poemas de arrebol*, do livro *A noiva de Paris* (romance, 2022) , e mantenho o site literário *Vida livresca* (www.vidalivresca.com.br), em que apresento crônicas e resenhas literárias.

Poemas de arrebol é meu primeiro livro de poemas.

Na hora dourada crepuscular, momento em que o céu é tingido com os tons avermelhados do alvorecer ou do pôr do sol, há um feitiço a ser percebido, capturado e eternizado.

Inúmeros artistas, como os pintores franceses Paul Cézanne e Claude Monet, e a modernista brasileira Tarsila do Amaral, quiseram transportá-lo para as telas, emoldurá-lo, uma vez que sua representação é a ilustração da rotação dos dias e das noites, da potência da impermanência, do poder da transformação. Os instantes *entre chiens et loups*, diriam eles, são aqueles minutos de intensidade poética, matizados pela natureza por meio de tonalidades difusas e vibrantes, a colorirem sobretudo os tempos de grande mudança.

Do alto do décimo andar do meu edifício, no balanço de uma rede nordestina disposta na varanda do apartamento, meu processo criativo consistiu na tradução da fanopeia dos arrebóis para a logopeia do texto poético. Tal sortilégio poundiano me permitiu visualizar encarnadas mutações de subjetividades internas e externas, as quais resultaram na expressão artístico-literária intitulada *Poemas de Arrebol*.

Com efeito, no ano em que os textos foram escritos, o cenário político carregava o ar com ideias sombrias, obscuras, impedindo o avanço das luzes em diversos campos do existir coletivo. Poemas como "E.Q.M.", "O fim" e "Impressões de uma noite fria" aludem a essa obscuridade de uma nação saudosa do belo alvorecer perdido.

E.Q.M

Estrambótico é achar normal
(o caótico)
Esbaforir-se ante o precipício
(e duvidar da extensão do orifício)
Tartamudear as mesmas orações
Prostrar-se sobre o triste ocaso...
Melhor escolha faria se mirasse
no macro e no microscópio
(destino é caleidoscópio)
Rompendo o cruel desatino
(alucinante ópio?)
Observar o óbvio ululante
(ainda que frustrante)
Vender as bananas a troco da república
Olhar a pólis complexada no espelho
Banhá-la, penteá-la, enfeitá-la,
deixá-la na última moda
Antisséptica, ética, estética
Curar seu povo da apatia
Livrá-lo das escaras, da agonia
Suturar o desmantelo,
Cobrir o escalpelo
Instrumentalizar a cirurgia
Escorrer a bile, regenerar o coração
Retomar o seu impulso elétrico
Voltar da experiência de quase morte
Sair desse estado apoplético
Fazer pulsar o sangue vermelho
nas veias cansadas desta nação (p. 45).

Como uma breve justificativa para a ausência de visão da senda vermelha a inaugurar uma nova era, o texto "Estátua de Sal" condensa um saramaguiano ensaio sobre uma branca e dominante cegueira, como são brancos os títulos e privilégios sociais neste país.

Assim, em voo livre de métricas, o eu lírico percorre das rubras intimidades de alcova à cor (ainda) púrpura dos palácios estruturantes de nossa democracia.

Enquanto ser desejanter em constante busca por autoconhecimento, o trajeto imagético impresso no livro *Poemas de arrebol* perpassou a superação de traumas relacionais (a exemplo poemas "Nosso bordado" e "Sem explicação"), a percepção da força da maternidade ("Mãe ou Mãe Terra" e "A festa"), da

importância da amizade (“A matemática”) e da supremacia do amor à vida e à arte (“Epifania”, “O poder da dança”).

Nosso bordado

Chegou ao ponto
Desfez-se o laço
Tornou-se nó
Nosso bordado
Virou um trapo
Estopa e pó
Não veste a alma
Não cobre o corpo
Me deixa só
A pele nua
Olhar sem luz
Cara de dó
Dedal em riste
Agora o amor
Nada reluz
É fio de agulha
Corte de linha
É ponto-cruz (p. 22).

Nessa paleta de sentimentos diversos, os poemas “Assédio” e “Pare!” são amostras de que a obra também asperge o anseio por revoluções dentro e fora dos corpos femininos que lutam pela aurora de um novo tempo de igualdade, justiça e paz.

Assédio

Ela não é seu número
É uma mulher
Ela não está dando condição
É uma mulher
Ela não está desfilando pra você
É uma mulher
Ela não está provocando
É uma mulher
Ela não está disponível
É uma mulher
Ela não está se oferecendo
É uma mulher
Ela não está procurando marido
É uma mulher
Ela está no escritório a trabalho
É uma mulher
Ela não é copo, mesa ou cadeira
É uma mulher
Ela não é reutilizável
É uma mulher

Ela não é descartável
É uma mulher
Ela não é domesticável
É uma mulher
Ela não é pro seu bico
Ela não está no seu papo
Ela não caiu na sua rede
Ela não é ave nem peixe
Ela é uma mulher! (p. 28).

O escritor Marcos Tavares comenta que o livro traz nuances líricas tanto em versos de cunho político quanto em versos íntimos, senão vejamos:

Tonalidade avermelhada (ou alaranjada) que, por vezes, o horizonte assume ao nascer e ao pôr do Sol, logo, *arrebol* simboliza início ou fim de um ciclo astral. Sim, solitário, jamais individual. Ao contrário dos poetas líricos, aqui não se detecta aquele lirismo encontrado sobretudo em debutante livro; e este, constituído por 33 textos, contém temáticas diversas. Seu *eu-lírico* é o seu olhar filosófico sobre os seres e sobre as coisas.

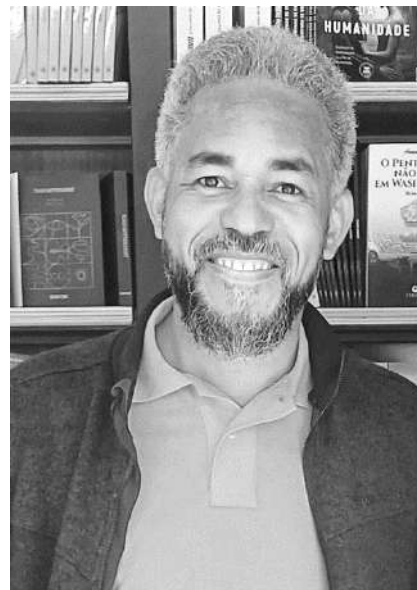
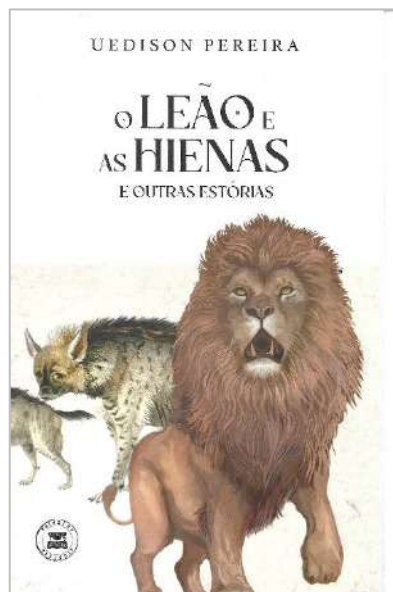
Ora a poeta passeia, mesmo, pelo desamor, pelo desencontro amoroso, ora, em jogo verbal, é amor *ágape* a ser construído no frívolo cotidiano que, não raro, destrói um vínculo afetivo; ou é o amor *eros* sublimado por advérbios de adversidade (mas, porém, contudo, todavia...); entretanto, quase sempre é caminhada aristotélica - a escola peripatética - com elucubração agora de viés existencial, por conseguinte ao leitor evocando reflexão, autoconhecimento¹.

A acompanhar essa aquarela brasileira, no decorrer do presente recolhimento poético, a melopeia vérsica procurou dar ritmo a esses ritos de passagem, tão necessários quanto difíceis, como sói ocorrer àqueles que, na hora mágica, sabem transformar o latido manso de cães no uivo potente dos lobos, ou melhor, das lobas.

Recebida em: 3 de junho de 2024
Aprovada em: 10 de junho de 2024

¹ Disponível em: https://www.vidalivresca.com.br/poemas_de_arrebol.html.

PEREIRA, UEDISON. *O LEÃO
E AS HIENAS E OUTRAS ESTÓRIAS.*
SÃO PAULO; LISBOA: PRIMEIRO
CAPÍTULO, 2023.



Uedison Pereira*

Ao ler a chamada para publicação na *Fernão* e observar os detalhes sobre como deveria ser a resenha, veio-me a inevitável pergunta: "Quem é Uedison Pereira e como foi produzido *O leão e as hienas e*

* Escritor (Pedro Canário, ES - 1976), licenciado em Humanidades pela Universidade Aberta de Lisboa.

outras estórias?". E quem era eu? Não eu Uedison do dia a dia, mas o Uedison Pereira escritor: brasileiro, com nacionalidade belga, nascido aos quatro de março de 1976 em Pedro Canário, ES, mas que vive na Bélgica desde 2002.

Fui para Vitória em 1981, e meus primeiros contatos com os livros ocorreram quando vi-me a frequentar assiduamente a Biblioteca Pública Estadual, na Praia do Suá, ao ponto de passar manhãs e tardes por lá pelo prazer e descoberta do mundo dos livros.

Na verdade, era uma fuga. Uma deliciosa fuga da realidade para o mundo nos livros para me levar no imaginário que essa maravilhosa experiência é capaz de ativar na psique de quem lê.

Essa vida em biblioteca permitiu-me participar de meus dois primeiros concursos literários. No primeiro, entrei já em andamento e ainda consegui o terceiro lugar. O do ano seguinte eu ganhei. O prêmio? Uma caderneta de poupança Banestes... Acho que de meio ou um salário... O dinheiro que era para ter sido retirado quando eu completasse dezoito anos, como ajuda nos estudos, quitou dívidas de água e luz da família. Dos quinze aos dezenove anos trabalhei nos jornais *A Tribuna* e *A Gazeta* como entregador de jornal. Aos dezenove deixei tudo para o sonho de servir à Marinha, no Rio, por um ano. Estudei sozinho e ainda passei no vestibular 96/97 do curso de Letras da Ferlagos. Infelizmente, por depender de engajar na Marinha para pagar a faculdade, não pude fazer o curso. Voltei para Vitória e realizei mais um sonho: trabalhar numa livraria.

Foi nesse período da Livraria da Ilha que, junto ao amor pelos livros, comecei a entender o aspecto comercial por trás de tudo. E claro, os desejados contatos com alguns escritores que visitavam a Livraria da Ilha do Shopping Vitória, a mais bela livraria que o estado tinha tido até então. E mesmo não sendo como as megas de hoje, tinha um requinte e um charme que faziam com que sempre houvesse no ar um apelo à uma visita. Era uma livraria de status onde muitos

escritores gostariam de ter lançado um livro. Ainda guardo uma ou outra foto de arquivo de jornais da época...

Voltando aos escritores... Trabalhei com o escritor e poeta Sérgio Blank e com Saulo Ribeiro (que era estudante da Ufes) na Livraria da Ilha. Sergio Blank divulgava seu livro infantil *Safira*, e marcaram-me sua dedicação, o profissionalismo e o apreço por escritores clássicos. Outra que marcou muito foi a escritora Bernadette Lyra, de quem até então só havia ouvido falar e que, certamente, tinha algum livro na estante de autores capixabas. Aliás, é de ser dito que a Livraria da Ilha mantinha na época um dos maiores estoques (acervos) de autores capixabas. Afirmo isso porque eu trabalhava também no estoque, e o Danilo Abreu Vieira, um dos proprietários, era um apoiador dos escritores e da literatura produzida no Espírito Santo. Como não havia dentre os escritores capixabas um nome que atraísse o leitor, é justamente aí que entra a Bernadette Lyra com o lançamento de *Tormentos ocasionais*. Recordo-me de falarem muito do livro, e dela. Da excepcional beleza de capa para uma obra capixaba e o fato de que o Espírito Santo passava a ter o nome de uma escritora figurando no catálogo de uma das maiores editoras do país: Companhia das Letras.

O nome "Bernadette Lyra" surge, assim (para mim), como um divisor de águas. Se Rubem Braga já era um nome de peso, os capixabas passavam "*desormais*" a ter Bernadette Lyra. Para meu deleite, trabalhei no lançamento de *Tormentos....*

Enfim, passei na primeira fase do vestibular da Ufes, após algumas tentativas, no curso de Letras-Português, e fiquei de suplente. Mas já com o desejo de deixar o país, desesperançoso como muitos jovens na época, e também pelos constantes problemas na família, em 2001 emigrei para a Europa, até parar na Bélgica, em 2002.

Comecei a escrever cedo, por volta dos onze ou doze anos. Se bem que se levarmos em conta os concursos da Biblioteca Estadual, a prática da escrita se

inicia por volta dos nove anos. Tinha um caderno grande onde passava a limpo os poemas que escrevia, com datas. Um hábito que ainda mantenho como forma de conectar um texto ao momento da escrita. Minha poesia dessa época é uma poesia, digamos, de quem está a aprender, com um apreço pela poesia parnasiana e pelos sonetos, mas por não saber muito a respeito de técnica e literatura, eu imitava, tentando fazer igual. Compreendia a importância da musicalidade numa poesia e gostava de Olavo Bilac. Porém, não se espantem, sempre que lia "Se se morre de amor", de Gonçalves Dias, pela beleza lírica do texto, era como se eu estivesse lendo "Ao coração que sofre", de Olavo Bilac. Pois, mesmo sabendo do rigor parnasiano, o lirismo e a magia do amor no texto de Dias (primeira fase do romantismo brasileiro), muito me tocava. Havia algo que unia "Se se morre de amor", "Ao coração que sofre" e "Sonetos de fidelidade" (V. de Moraes), para mim, os três mais belos poemas sobre o amor da literatura brasileira.

Aprender sobre períodos literários, sonetos, métrica, etc., não era tão óbvio quanto pensava. Então lia as poesias para sentir a sonorização de um verso no ouvido e contava as palavras sem saber o que era sílaba poética. Foi um novo encantamento descobrir os modernistas com *A rosa do povo*, de Drummond, e *Sonetos* de Vinicius de Moraes.

Aos 17 anos escrevi umas 80 páginas do que seria meu primeiro romance, numa Lettera 82, bege, com o título provisório *Vitória: a rota secreta do pó*. Na sinopse, um grupo de amigos montava um plano de trazer droga para o Brasil embaixo dos cascos dos grandes navios que atracavam nos portos de Vitória. Soube alguns anos atrás que a polícia tinha descoberto drogas nos cascos de navios que passavam pelos portos da capital.

Tanto meus poemas quanto este romance inacabado foram, infelizmente, perdidos com as muitas mudanças de casas da minha família. Uma perda bem dolorida. Talvez algum dia crie coragem para remexer no baú da memória...

Em minha ida para a Europa não parei de escrever. Publiquei meu primeiro texto "A cruel leveza da ignorância sobre as coisas" (2003, Bruxelas) na já extinta revista *Real*, n. 7, destinada ao público luso-brasileiro de Londres e Bélgica. Guardo com carinho esse exemplar. É um texto poético lírico, com 5 estrofes de versos livres, sobre a incompreensão das coisas, do ponto de vista de quem deixa um mundo para entrar em outro, fazendo uso de uma oposição das coisas.

Concluí, na Bélgica, minha primeira graduação em Turismo e Gestão de Hotéis (*Institut Charles Péguy*, Louvain-la-Neuve) e fiz um ano de estudos em Línguas, Literatura e Culturas na Universidade de Aveiro (2008/9), em Portugal, pelo sistema Erasme. Alguns anos mais a frente concluí minha Licenciatura em Humanidades, num curso à distância, pela Universidade Aberta de Lisboa. Muito do conto "O leão e as hienas" deve às disciplinas ligadas aos estudos de literatura e história africanas.

Comecei a rever, corrigir e reescrever tudo o que eu havia escrito. Estava preparado para, enfim, entregar meu primeiro livro. Organizei tudo como uma antologia poética. Paginei e numerei cada texto, com o título *Ao som das palavras: poemas livres e sonetos*.

Porém, quando já estava para enviar o material para uma editora, como num *flash*, comecei a escrever *O leão e as hienas e outras histórias*. Tudo foi rápido. Essa etapa do processo criativo foi tão vívida que quanto mais escrevia, mais as narrativas tomavam forma. Todo esse processo criativo está registrado, etapa por etapa.

A opção pela estrutura do livro em três partes tem uma razão que, na verdade, é a essência de todo o livro em torno do número *três*. Não tem nada de numerologia. É, entretanto, uma referência metafórica à decomposição da movimentação humana (migrar, emigrar e imigrar) e, num segundo plano, uma referência à trindade da divisão do ser em corpo, alma e espírito e, numa interpretação mais além, a matéria, o espaço visível e o espaço imaginário. E, se

puderem notar, como muitos já têm observado, todos os contos seguem essa estrutura, em torno do três, mas sempre com a temática sobre o choque cultural no processo de imigração.

Desde a estrutura em três dimensões de "O leão e as hienas", em que falo da realidade com um mundo fantástico que reflete um contexto num espaço-tempo representado com metáforas e elementos simbólicos, intencionalmente inseridos nos textos como os pequenos mundos que aparecem apenas uma vez: o reino dos crocodilos verdes, uma acácia no meio do árido ou um determinado e estranho pássaro. Combinei tudo, fazendo uso de uma intertextualidade com elementos da cultura helenística e cristã, e também, da fauna e flora africanas. Um leitor mais atento notará que "O leão e as hienas" é uma estória de realismo fantástico, simbolicamente enriquecida, para falar de choque cultural em imigração.

O conto "A viagem", o mais curto dos três, é um relato bem mais pessoal. Algo que eu queria muito ter escrito sem ser uma biografia. Uma memória? Talvez... Algo do baú. Do baú da memória, que de tão distante fosse sentido como algo imaginário de nossa própria existência, como ser.

O último dos três contos, "O corpo de Hhai", também foi rapidamente escrito. Na verdade, quando paro para escrever, após ter a ideia sobre algo, o texto flui, as personagens surgem à medida em que o texto avança. Nesta estória eu quis criar uma narrativa que induzisse o leitor a ir para um lado, pensando em algo totalmente diferente e, ao passo que avança na leitura, descobre uma realidade distópica, onde a personagem central, Karel Vanwerk, está numa busca para a compreensão da separação da mulher. O *três* é também uma constante em todo texto e, não se engane leitor, é uma estrutura antagônica à estrutura dos três mundos em "O leão...". É antagônica no sentido de ser linear, enquanto na outra ocorre uma construção de universos paralelos ou sobrepostos e que se opõe mais ainda à construção do espaço-tempo em "A viagem", que é breve e única num

ponto, mas com uma diegese que invoca o leitor para uma viagem: uma reflexão sobre uma existência além do espaço diegético, ou prolongada.

Em "O corpo de Hhai", o simbolismo contido no número *três* está representado na geografia da Bélgica, politicamente dividida em três regiões (Bruxelas, Flandres e Walônia), nas três línguas oficiais (Neerlandês, Francês e Alemão) e nas três grandes cidades (Bruxelas, Antuérpia e Gent). Em Gent, onde moro, há as famosas Três Torres, que simbolizam a cidade. Essa referência é usada simbolicamente na construção da narrativa desse conto, a qual está enriquecida com elementos da mitologia helenística. A metáfora do "complexo da sereia" é uma ideia que mescla o complexo de Édipo e o mito da caverna com a sedução e o medo das sirenes da *Odisseia*. Esse encantamento é transfigurado na ilusão de que a tecnologia é uma forte luz que, em vez de nos clarear os sentidos, ou da razão, ela nos ilude com cantos, num mundo onde robôs fazem o trabalho dos humanos. E assim como as feras em "O leão e as hienas", eles não estão ali só como robôs. Os robôs são, simbolicamente, representações de pessoas, e que na estória representam o fluxo migratório e imigratório: a chegada de imigrantes de todo e de qualquer lugar. Pois, repito, é um livro sobre choque cultural e imigração, com uma reflexão sobre os aspectos da condição humana.

Se é um livro filosófico ou uma fábula? Prefiro responder, dizendo que deixo isso ao leitor. Não tinha em mente escrever uma fábula, até porque, do ponto de vista clássico, as fábulas remetem para uma reflexão sobre conceitos de ética e moral. Tenho em mim que, ao entregar uma obra, o escritor a livra ao mundo, tais os pais a um filho, para viver a própria existência.

Abro espaço aqui para as "Notas do autor", um paratexto introdutório, no qual explico ao leitor o que esperar da obra. É um texto sobre o processo criativo, as influências pessoais e literárias, como *A psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim, que muito me influenciou na maneira de escrever os contos. Penso que, se não o tivesse lido, não teria criado as narrativas como as criei, com a ideia de que os contos infantis (ou toda estória ficcional) abre espaço para uma

interpretação polissêmica. Também explico nessa parte a razão pela qual eu uso o termo "*estória*" e não "*história*", com a mudança ortográfica. Como tudo no livro é proposital, essa escolha é uma referência ao passado e ao presente, que era ou pode ser. Mas sou claro ao explicar que o termo "*estória*" reflete melhor o significado de uma narrativa ficcional por ser não-linear, ao passo que "*história*" invoca para uma narrativa linear de um espaço-tempo, e "História" para a disciplina acadêmica. Novamente, a dinâmica do *três*, aqui.

São três contos e não poderia ser mais que isso. Sairia do plano estrutural e metafórico do livro. Outra característica do livro, como um todo, é que os três contos são tão distintos quanto únicos, ou independentes. Na verdade, foi um objetivo pessoal, um desejo de tentar pôr em prática minha capacidade de condensar textos narrativos fluidos, em prosa, lírico e em poesia e aplicar a brevidade e a surpresa do conto clássico, mas também, a do conto moderno aberto, com uma abordagem textual lírica, fantástica e futurística.

Talvez, esse primeiro livro impresso possa ser visto como um experimento de técnicas de escrita, ao bem do termo. E entendo que isso soa um pouco perfeccionista... Talvez... Mas digo, de coração, que é tudo fruto da influência por ter lido de Machado de Assis (*O alienista* e "Pai contra mãe"), F. Sabino (*O grande mentecapto*), G. Márquez (*Relatos de um naufrago*), E. Hemingway (*O velho e o mar*) a Sidney Sheldon. E mais recentemente descobri os clássicos helenísticos.

Há em todo o livro uma homenagem a esses notáveis escritores, como na interpelação direta ao leitor (Sabino faz isso em *O grande mentecapto*, ao falar da impossibilidade de descrever a cena em que a personagem Geraldo Viramundo faz suas necessidades num buraco, ou quando Machado de Assis conversa com o leitor).

De um modo geral, as narrativas de minha obra, e passando pela poesia ainda inédita, sempre invocam um confronto, uma nostalgia, as dificuldades e as

vivências de uma experiência de vida que desde cedo tem sido a de um giramundo a conhecer culturas. Acabei, acho que posso assim dizer, me tornando um cidadão de três países, especiais para mim: o país em que nasci (Brasil), o país em que vivo e de que tenho nacionalidade (Bélgica) e um país que, por alguma razão, já desde pequeno causava em mim encanto (Portugal), mesmo sem ainda ter pisado os pés lá. Sinto-me pertencente a estes três países, pelas razões e vivências que tenho tido até aqui, que constituem, ao fim, minha formação como escritor.

Espero que descubram, e que apreciem, a leitura de *O leão e as hienas e outras histórias*. Meu segundo livro, uma antologia poética, que é na verdade meu primeiro, mas não impresso, está para ser publicado ainda este ano de 2024.

Recebida em: 16 de junho de 2024
Aprovada em: 20 de junho de 2024

FERNÃO

Revista do Núcleo de Estudos e
Pesquisas da Literatura do Espírito Santo

