

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS**

MARCEL BUSSULAR MARTINUZZO

**SAGRADA POESIA MALDITA:
o desenvolvimento da cosmovisão homoerótica na obra de Waldo Motta**

VITÓRIA

2020

MARCEL BUSSULAR MARTINUZZO

**SAGRADA POESIA MALDITA:
o desenvolvimento da cosmovisão homoerótica na obra de Waldo Motta**

**Tese apresentada como requisito para a obtenção do
grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do Espírito Santo.
Orientador: Prof. Dr. Lino Machado**

VITÓRIA

2020

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

M379s Martinuzzo, Marcel, 1989-
Sagrada poesia maldita : o desenvolvimento da cosmovisão
homoerótica na obra de Waldo Motta / Marcel Martinuzzo. -
2020.
226 f. : il.

Orientador: Lino Machado.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. erotismo. 2. poesia. 3. religião. 4. homossexualidade. 5.
Waldo Motta. I. Machado, Lino. II. Universidade Federal do
Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.
Título.

CDU: 82

DEFESA DE TESE

MARTINUZZO, Marcel. *Sagrada poesia maldita: o desenvolvimento da cosmovisão homoerótica na obra de Waldo Motta.*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Aprovada em 27 de abril de 2020.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (Ufes)
Presidente da Comissão

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Por Prof. Dr. Lino Machado (Ufes) – Orientador

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (Ufes)
Examinador interno

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho (Ufes)
Examinador interno

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Por Profa. Dra. Renata Oliveira Bonfim (AFESL) – Examinadora externa

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Por Prof. Dr. Ricardo Ramos Costa (Ifes) – Examinador externo



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
WILBERTH CLAYTHON FERREIRA SALGUEIRO - SIAPE 1172737
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 26/05/2020 às 20:27

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/25651?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
RAIMUNDO NONATO BARBOSA DE CARVALHO - SIAPE 1172741
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 01/06/2020 às 20:18

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/27100?tipoArquivo=O>

Para Gilmar Martinuzzo de Oliveira e Marilda Bussular Martinuzzo, meus pais,
que não me deixaram desmoronar no meio deste percurso.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, que eu adoro, ou à Natureza, o que dá no mesmo, por tudo.

Aos meus pais, Gilmar Martinuzzo de Oliveira e Marilda Bussular Martinuzzo, e ao meu irmão, Marx Bussular Martinuzzo, por sempre terem acreditado em mim muito mais do que eu mesmo e por serem o principal motivo para eu levar este trabalho até o fim.

A Ana Klauck, pela amizade e pelo apoio nas horas mais difíceis, sem o qual eu dificilmente teria sido capaz de superar a paralisia.

A Silmer Batista, com quem tenho o prazer de conviver, pelo carinho maternal, pela generosidade e pelo socorro no momento certo.

Às minhas queridas *salopes* Flora, Olívia, Pablo e Vitor, pela amizade, pelo apoio e pela companhia maravilhosa ao longo dessa jornada.

Aos queridos amigos e colegas do curso de Letras da Ufes, em especial Danielle, Bianca, Rogério e Evandro, pelo carinho e pelo privilégio da companhia.

Ao querido Rafael Trindade, amigo e companheiro de república, por me ajudar a revisar o texto da tese e pela generosidade do convívio diário.

A Stefânia, Genilson, Eliene, Eliane e Andreia, amigos de sempre, pela presença amorosa em minha vida.

A cada pessoa que, em meio às incertezas destes últimos quatro anos, dedicou algum instante das suas vidas para me apoiar de alguma forma.

E, finalmente, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (Fapes), cujo apoio foi imprescindível para a realização deste trabalho.

Da íntima natureza de cada homem é que nasce o seu motivo de agir; o homem é aquilo que ele ama; o que o homem é, é isso em que ele crê, e com isso se identifica.

Krishna (*Bhagavad Gita*)

RESUMO

Este trabalho pretende investigar em que consiste e como se desenvolve a cosmovisão homoerótica do poeta capixaba Waldo Motta. Através da leitura detalhada da sua obra, à luz das contribuições da sua fortuna crítica e dos estudos literários, tentaremos mostrar de que maneira os principais elementos constituintes do “erotismo sagrado” wáldico estão presentes desde os seus primeiros poemas, sendo estética e conceitualmente mais desenvolvidos com o passar dos anos. Com o auxílio da filosofia e da psicologia, entre outras disciplinas, dispomos a verificar de que modo e com quais motivações o escritor articula símbolos das mais diversas tradições religiosas para criar, à sua imagem, novas realidades afetivas, culturais, políticas e espirituais.

Palavras-chave: *erotismo, poesia, religião, homossexualidade, Waldo Motta.*

ABSTRACT

This study investigates Capixaba poet Waldo Motta's homo-erotic cosmovision, what it consists of and how it unfolds. Based on a detailed and deep reading of Motta's work, enlightened by literary scrutiny and theory, we intend to show the most important elements that compose Motta's "sacred eroticism", which can be found in his early poems and have been developed conceptually and aesthetically throughout the years. Using philosophy, psychology and other theories, we verify how and with what motivation the writer articulates symbols of various religious traditions in order to create, to his own image, new affective, cultural, political and spiritual realities.

Keywords: *eroticism, homosexuality, poetry, religion, Waldo Motta.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. SOBRE A POÉTICA	24
1.1. O poeta diz a que veio – um olhar sobre Waldo Motta a partir de <i>Transpaixão</i>	24
1.2. Waldo Motta, poeta maldito – “negro, pobre e veado”	32
1.3. As três principais fases da poesia wáldica.....	43
1.4. Poesia e profecia.....	50
2. 1980-1987: MARGINALIDADE, COMBATIVIDADE, HOMOEROTISMO, SOLIDÃO	69
2.1. Análise de um poema exemplar:	69
2.2. A coletânea <i>Eis o homem</i> (1987): um “balanço geral” dos primeiros anos.....	78
2.3. Representações da marginalidade social	90
2.4. Tristeza, crises existenciais e a conflituosa relação com a morte.....	101
2.5. Elementos de uma experiência homoafetiva: sexo, amor, solidão	114
3. 1987-1996: “EM BUSCA DO ESSENCIAL”	140
3.1. POIEZEN: reflexões sobre o nune, o nome e o homem.....	145
3.2. WAW: ascensão e queda de uma ideia de amor.....	168
4. 1996-PRESENTE: APONTAMENTOS SOBRE UMA COSMOVISÃO HOMOERÓTICA	192
CONCLUSÃO.....	219
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	221

INTRODUÇÃO

Retrospectiva e justificativa

Comecei o meu percurso de estudioso de literatura em 2013, quando ingressei como mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL-Ufes). Desde o princípio, o meu interesse como pesquisador dirige-se, sobretudo, à interseção de poesia, religião e erotismo: três modalidades reconhecidas de transcendência, cuja presença na literatura brasileira contemporânea é extremamente frutífera. Àquela época, dediquei-me a estudar a obra poética de Adélia Prado, a partir da representação dos afetos, especialmente no que se refere ao sofrimento: um tema que, a meu ver, possui inestimável valor para a lírica da autora mineira e que, até o momento, não havia recebido a merecida atenção. Tive o privilégio de ser o primeiro estudante a participar da então recentíssima Convenção de Cotutela firmada entre o PPGL-Ufes e o Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati da Università Ca' Foscari Venezia (UCF), podendo desenvolver a minha pesquisa com o suporte de ambas as instituições. O resultado dos meus esforços veio com a dissertação *Mulher ao cair da tarde: o sofrimento na poesia de Adélia Prado*, escrita sob orientação do Prof. Dr. Lino Machado (Ufes) e do Prof. Dr. Luis Fernando Beneduzi (UCF).

Desde 2016 dedico-me a estudar a obra do capixaba Waldo Motta, como forma de dar continuidade às minhas investigações sobre poesia erótica de inspiração religiosa. Embora, aparentemente, o poeta pobre, negro e homossexual habite o polo oposto ao da muito católica dona de casa mineira, tenho a oportunidade de verificar vários pontos de convergência na obra de ambos, em especial no que diz respeito à própria concepção de poesia como uma possibilidade de autoconhecimento e superação do sujeito, além do Erótico como expressão positiva do Sagrado. Bem como na poética de outros grandes nomes da nossa literatura – tais como Murilo Mendes, Jorge de Lima, Hilda Hilst e outros –, a relação complementar entre poesia, religião e erotismo tem-se apresentado como fonte inesgotável de possibilidades artísticas, ao mesmo tempo em que enriquece a experiência humana e contraria as expectativas de uma sociedade cristã conservadora.

Com ousadia e reconhecido domínio técnico do verso, Waldo Motta erigiu um monumento literário a partir de condições adversas. Ele desenvolveu, ao longo de quatro décadas de

carreira como escritor, um projeto de vida poética extremamente ambicioso, que inclui uma concepção de poesia consideravelmente destoante dos seus contemporâneos e uma renovada cosmovisão fundamentada no amor masculino, à qual lhe aprouve chamar de “erotismo sagrado” (MOTTA, 2000a, p. 61). Através do seu vivo interesse pela linguagem, pelas ciências naturais e, principalmente, pela simbologia de diferentes tradições espirituais, o poeta cria – ou revela – um novo mundo, uma nova realidade, à sua própria imagem, e uma doutrina salvífica cujo veículo de transcendência é o corpo.

Com este trabalho, o nosso objetivo é percorrer as diferentes etapas da sua carreira literária, a fim de verificar de que modo e com quais prerrogativas o escritor/profeta capixaba elabora poeticamente a sua cosmovisão homoerótica ao longo dos anos. Com isso, esperamos chamar atenção não apenas para a produção madura que o consagrou, mas também para seus primeiros escritos, nos quais os principais elementos do que viria a ser sua doutrina poética já se fazem notar. Sendo Waldo Motta – ao que tudo indica – o poeta espírito-santense mais prestigiado do Brasil, dentro e fora dos círculos acadêmicos, os seus livros possuem valor considerável para a cultura do nosso país de modo geral, tanto em função do seu reconhecido apuro técnico quanto de seu indiscutível apelo social. Em tempos de recrudescimento do reacionarismo e da intolerância, os seus poemas dão voz e dignidade não apenas a setores historicamente marginalizados da nossa população, mas também a todo e qualquer indivíduo que anseia por mais liberdade, diversidade e justiça em nosso tempo e lugar.

Sobre Waldo Motta

Em dicionários de onomástica, Waldo é nome que vem do teutônico, Wald, e significa guia, dirigente, governante; em dicionários comuns de alemão, significa floresta, selva, bosque; e monte. O verbo *walten* significa reinar, governar, dominar. Escorpiano, nasci em 27 de outubro de 1959, no meio do mato, em Coroa da Onça, interior de São Mateus, mas sempre achei e divulguei que sou de Boa Esperança. Edivaldo Motta é meu nome de batismo, primeiro filho de Milton Motta e Tarcília Rangel (MOTTA, 2008, p. 100).

Sabe-se que Waldo Motta – como costumava assinar os seus primeiros livros – iniciou a sua carreira de escritor em 1979, com a publicação de *Pano rasgado*, em edição artesanal do próprio autor. Lamentavelmente, não temos mais notícias deste livro; nenhum dos seus primeiríssimos poemas jamais foi inserido em qualquer das antologias que vieram a lume e

tampouco o autor menciona a existência do título em questão nas suas entrevistas, prefácios e ensaios posteriores. Para todos os efeitos, o primeiro título ao qual temos acesso é *Os anjos proscritos e outros poemas*, publicado no ano seguinte (1980), em parceria com Wilbett de Oliveira, também em edição dos autores.

Os anos 1980 foram particularmente profícuos para o poeta mateense, que editou e distribuiu a maior parte dos seus primeiros livros de modo independente. Com o auxílio do Centro de Cultura Negra do Vale do Cricaré, em São Mateus, publicou *O signo na pele* (1981) e *As peripécias do coração* (1982); logo em seguida, vieram – em edições autorais – os títulos *Obras de arteiro* e *De saco cheio*, ambos de 1983. Esta sua produção inicial é fortemente relacionada à poesia marginal brasileira da década de 1970, também conhecida como Geração Mimeógrafo, em função seja da distância do mercado editorial, seja do apelo sociopolítico, confessional, espontâneo e coloquial do seu estilo; nota-se, contudo, uma sensível e progressiva preocupação formal nos seus poemas, que pouco a pouco o vai distanciando do movimento em questão (SIMON, 1998, p. 210).

Em 1984 vem à luz *Salário da loucura*, livro que inaugura a fortuna crítica de Waldo Motta com o prefácio da professora e também poeta Deny Gomes. Para Rodrigo Caldeira (2008/2009), tal título inicia uma nova fase da produção literária do poeta, uma vez que – graças à contribuição de Deny Gomes – legitima a sua obra diante dos leitores especializados, possibilitando-lhe o acesso a um público cada vez maior. De fato, o interesse pela lírica de Waldo Motta cresce em bom ritmo até o momento, de modo que o autor começa a figurar entre os principais expoentes da literatura produzida no Espírito Santo, como atesta a produção do teórico capixaba Francisco Aurélio Ribeiro (1993). Exemplo do seu reconhecimento: em 1987 a Fundação Ceciliano Abel de Almeida – autarquia então ligada à Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) – lança a coletânea *Eis o homem*, reunindo a maior parte dos seus poemas publicados até a data. Na opinião do próprio autor e da maioria de seus estudiosos, esta antologia marca uma transformação definitiva no seu estilo.

Ao fim da década de 1980, Waldo Motta já é reconhecido e respeitado como um poeta extremamente irreverente, cujas principais marcas são a *ironia mordaz*, a *imprecação*, a *combinação do chulo com o erudito* e, principalmente, a *abordagem explícita da homossexualidade*. Graças ao prestígio adquirido ao longo da sua primeira década de produção literária, Waldo Motta publica, em 1990, o brevíssimo *Poiezen*, volume que consiste em dez metapoemas inspirados pelas filosofias espirituais do Oriente. Resultado de uma

parceria da Ufes com a editora Massao Ohno, em São Paulo, tal livro representa a primeira incursão do autor capixaba fora das fronteiras do seu próprio estado. Mais do que isto, assinala uma notável transição na sua dicção poética, progressivamente voltada para as questões do espírito. Entretanto, a esperada e definitiva consagração chega com a publicação de *Bundo e outros poemas*, de 1996, lançado pela editora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob organização e seleção das Professoras Berta Waldman e Iumna Maria Simon. Apesar do enorme sucesso de crítica, *Bundo e outros poemas* – que representa o auge da maturidade poética de Waldo Motta e o pleno desenvolvimento do seu homoerotismo cósmico e transcendente – jamais foi reeditado.

Em 1999 é lançada *Transpaixão*, a sua segunda coletânea. Ao contrário de *Eis o homem*, cujo intuito era reunir a maior parte da sua obra conhecida até então, esta nova antologia é a síntese e o coroamento de um projeto poético sob a ótica do próprio autor. No novo trabalho, o próprio escritor seleciona e organiza minuciosamente composições publicadas ao longo de toda a sua carreira, além de apresentar – em prefácio – os principais delineamentos da sua poética. Este foi o primeiro e, até hoje, o único livro de Waldo Motta a receber uma reedição, em 2008. O volume conta com um poema-dedicatória do jornalista, escritor e cineasta Amylton de Almeida, amigo pessoal de Waldo Motta, sendo adotado como leitura obrigatória do vestibular da Ufes no período de 2010-12.

Já aclamado no Brasil, Waldo Motta também foi prestigiado a nível internacional. Entre as suas conquistas no exterior, tem enorme importância o prêmio que recebeu do Landeshauptstadt München Kulturreferat, que consistia em bolsa e residência artística de três meses na Villa Waldberta, em Munique. Ele igualmente se viu indicado ao prêmio pelo Instituto Goethe, de São Paulo, graças ao projeto do seu futuro livro *Terra sem mal*, sendo escolhido entre candidatos de 40 países (MOTTA, 2008, p. 99). Na Alemanha, o escritor teve a oportunidade de realizar um curso básico de alemão e de travar contato com artistas como Yuri Andrukhovych (Ucrânia), Juraj Bartusz e Jana Bodnárová (Eslováquia). Desta última, Waldo Motta traduziu do alemão o livro infantil *Was ich am See zu sehen bekam* (*Visagens do lago*), ainda não publicado no Brasil. Logo depois da sua estadia na Villa Waldberta, o poeta recebeu convite para participar do programa *Writer-in-residence* da Universidade da Califórnia, em Berkeley, nos EUA, no qual aproveitou a oportunidade para recitar e falar dos seus poemas com estudantes e professores da instituição.

Entre outras atividades desenvolvidas em Munique estão a tradução direta do hebraico de passagens bíblicas extraídas dos livros do *Gênesis* e dos *Salmos*, além da conclusão do longo poema anagramático *Recanto*. Este último viria a ser o título do seu livro seguinte, publicado em Vitória no ano de 2002. Em tal trabalho, recebido com pouco entusiasmo pela crítica local¹, ele revela uma aproximação cada vez maior com a Cabala e com as ciências naturais, em especial a Física moderna. É, até hoje, o principal expoente da sua produção anagramática, à qual o autor denomina “Poesia quântica” ou “Física das partículas verbais” (MOTTA, 2012).

Desde a publicação de *Bundo e outros poemas*, as composições de Waldo Motta têm sido inseridas em diversas coletâneas, circunscritas ou não ao território capixaba e à temática LGBTQIA+. De modo análogo, numerosos trabalhos acadêmicos foram dedicados à compreensão e divulgação da sua obra. Entretanto, por maior que seja o seu prestígio entre os leitores de poesia contemporânea pelo Brasil afora, ele passou mais de uma década sem nenhuma publicação, por falta de apoio financeiro e interesse editorial. Ainda que gestado e anunciado desde muito antes de sua viagem à Alemanha, somente em 2015 sai o esperado *Terra sem mal*, livro em que Waldo Motta dá continuidade à doutrina poética proclamada a partir de *Bundo*, ao mesmo tempo em que se insere no universo linguístico e cultural dos tupi-guaranis. Como bem observa Ademir Demarchi em seu prefácio,

[...] este livro também se insere fortemente numa 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 [...], ou edições como *Poesia Ameríndia*, reunida em *Poesia.br* em 2012 por Sergio Cohn (DEMARCHI, 2015, p. 5).

Até a presente data, *Terra sem mal* é o lançamento mais recente de Waldo Motta, que, no entanto, mantém a divulgação da sua poesia através de recitais e conferências paralelamente a outros projetos.

Poesia e religião

¹ Como atesta o seguinte comentário de Rodrigo Caldeira, anterior à publicação de *Terra sem mal* (2015): “Desde a publicação de *Bundo* até hoje vão-se mais de dez anos de um ostracismo poético apenas interrompido pelo *Recanto* que está longe de representar uma continuidade à doutrina poética pretendida e anunciada como verdade” (CALDEIRA, 2008/2009, p. 344).

Boa parte deste trabalho é dedicada às relações entre poesia e religiosidade na obra do escritor capixaba. A fim de evitar possíveis equívocos, é necessário deixar claro *o que* nós entendemos por religião, bem como *de que maneira* e *até que ponto* a noção se aplica à lírica de Waldo Motta. Para isso, cabe uma breve reflexão sobre as origens do conceito e as suas transformações ao longo da história.

No excelente artigo *À procura do conceito de religio: entre o relegere e o religare* (2010), Cristiane de Azevedo investiga as origens controversas de uma noção tão importante quanto perigosa. A pesquisadora nos recorda, por exemplo, que o termo *religio* surge em contexto romano associado à ideia de *escrúpulo* (AZEVEDO, 2010, p. 90). Somente com o passar do tempo é que a palavra latina passou a designar prioritariamente as práticas relacionadas ao culto dos deuses, sem – contudo – desvencilhar-se completamente da sua concepção original. É nesse sentido que um orador como Cícero, no século I a.C., relaciona religião com *relegere*:

Quelli che tutti i giorni pregavano gli dei e facevano sacrifici perché i loro figli sopravvivero a loro stessi, furono chiamati superstiziosi, parola che in seguito assunse un significato più ampio; invece coloro che riconsideravano con cura e, per così dire, ripercorrevano [*relegerent*] tutto ciò che riguarda il culto degli dei furono detti religiosi da *relegere*, come elegante deriva da *eligere* (scegliere), diligente da *diligere* (prenderci cura di), intelligente da *intelligere* (comprendere); in tutti questi termini c'è lo stesso senso di *legere* che è in *religiosus*² (CICERONE, *Nat. D.* II, 28, 72).

Nota-se, pois, que “a prática religiosa romana está associada ao zelo, a uma relação respeitosa com os deuses que torna necessária a *repetição precisa dos ritos*. Com isso, a realização correta dos rituais ganha extrema importância, já que é a maneira de estar em contato direto com a divindade” (AZEVEDO, 2010, p. 91). Ao menos no que diz respeito à terminologia, a ênfase não está na crença em si, mas no modo metódico pelo qual os procedimentos são realizados. Esse cuidado é o que justificaria, por exemplo, o orgulho que os romanos possuíam de sua *religio*, do qual Cícero nos serve novamente de exemplo: “E se vogliamo confrontare la nostra cultura con quella delle popolazioni straniere, risulterà che siamo uguali

² “Aqueles que todos os dias oravam aos deuses e faziam sacrifícios para que os seus filhos sobrevivessem a eles mesmos foram chamados supersticiosos, palavra que em seguida assumiu um significado mais amplo; de outra parte, aqueles que reconsideravam com atenção e, por assim dizer, repercorriam [*relegerent*] tudo o que diz respeito ao culto dos deuses foram chamados religiosos de *relegere*, como elegante deriva de *eligere* (escolher), diligente de *diligere* (cuidar de), inteligente de *intelligere* (compreender); em todos esses termos há o mesmo sentido de *legere* que há em *religiosus*” (tradução nossa).

o anche inferiori sotto ogni altro aspetto, ma che siamo molto superiori per quello che concerne la religione, cioè il culto degli dei”³ (CICERONE, *Nat. D.* II, 3, 8). Com a ascensão e a consolidação do cristianismo no Ocidente, no entanto, surge a necessidade de diferenciar – a fim de *legitimar* – essa nova experiência religiosa das demais.

As discussões a respeito do conceito *religio* serão retomadas por vários escritores cristãos que buscaram nomear a verdade contida no Cristianismo em oposição aos “erros” do paganismo. Imediatamente foi necessário traçar fronteiras para estabelecer os limites da verdadeira religião. Assim, *uma nova compreensão para o termo surgiu através da imposição de diferenças e de exclusões* (AZEVEDO, 2010, p. 92: destaques nossos).

É nesse contexto que Lactâncio, no século IV d.C., propõe uma nova etimologia para a palavra religião, a partir de *religare* (AZEVEDO, 2010, p. 93). Isso representou uma mudança substancial no entendimento das práticas religiosas, uma vez que a ênfase contida no termo deixa de ser pragmática (execução meticulosa dos ritos) e passa a ser existencial e metafísica (relação do humano com o Sagrado). Uma tal ideia de *religação* parece não adequar-se tão bem à fé em numerosos deuses que se comportam de modo semelhante a humanos, mas é perfeitamente compatível com a crença em uma humanidade que se afastou de Deus em função do próprio erro (pecado) e que, agora, busca reaproximar-se Dele por meio da *verdadeira religião*. Por meio dessa nova compreensão, o escrúpulo politeísta – outrora motivo de orgulho – passa a ser vista como ritualismo vazio.

Com isso, Lactâncio afirma que a religião não consiste em práticas bem refletidas tal como Cícero propunha para a religião romana, e sim no laço de piedade através do qual estamos ligados a Deus; aos homens cabe servir e obedecer ao deus único e verdadeiro. Na sua visão, são supersticiosos aqueles que têm vários deuses, já que o verdadeiro homem religioso é aquele que dirige suas preces a um único deus, ao verdadeiro Deus cristão. Agora não se trata mais da observância meticulosa dos ritos e sim da relação de dependência ao olhar do Criador. Com isso, se opera não só uma transformação no objeto de culto como na própria essência da religião (AZEVEDO, 2010, p. 94).

³ “E se quisermos confrontar a nossa cultura com aquela das populações estrangeiras, resultará que somos iguais ou inferiores sob qualquer outro aspecto, mas que somos muito superiores no que concerne à religião, isto é, no culto aos deuses” (tradução nossa).

Mesmo esse pequenino fragmento da história de uma palavra já é o suficiente para percebermos de que maneira o nosso entendimento do mundo é moldado por disputas de poder. Julgamentos à parte, é preciso admitir que, por mais afastada que esteja das suas origens, esta última concepção de *religio* – entendida como *religação* com o Sagrado – é aquela que prevaleceu sobre o nosso imaginário. Etimologias também à parte, é certo que existem ainda muitas outras formas de aproximação do fenômeno em questão. Para Rubem Alves, “talvez seja esta a marca de todas as religiões, por mais longínquas que estejam umas das outras: o esforço para pensar a realidade toda a partir da exigência de que a vida faça sentido” (ALVES, 1991, p. 8). Para Ernst Tugendhat, por sua vez, “o caminho da religião [...] consiste em não alterar os desejos e, em vez disso, proceder a uma *transformação do mundo* mediante uma projeção do desejo” (TUGENDHAT, 2013, p. 134). Incontáveis pontos de vista poderiam ser adicionados a estes, não fosse a nossa imperiosa necessidade de síntese.

Neste trabalho, defendemos que o “erotismo sagrado” da poesia recente de Waldo Motta é consequência de um longo e doloroso processo de maturação literária que pode ser observado desde os seus primeiros livros. Ainda que somente a partir de *Bundo e outros poemas* (1996) seja possível falar em uma poesia propriamente *religiosa*, a matéria-prima do que viria a formar a sua cosmovisão sempre esteve presente; eis a razão pela qual optamos em analisar sua produção em sentido linear, diacrônico, obedecendo à ordem das publicações no tempo, a fim de notar as transformações no seu estilo progressivamente. Cientes de que, neste universo ficcional, *religião* é sinônimo de *poesia* e de que o Sagrado tem conotações homoeróticas, acreditamos ser possível refletir a religiosidade desenvolvida na sua obra a partir das concepções acima mencionadas: uma forma de *conexão* com o Sagrado, presente no corpo; uma releitura do mundo pela projeção do desejo e, acima de tudo, uma necessidade imperiosa de sentido para a (própria) existência.

Finalmente, é importante não perder de vista que a cosmovisão homoerótica que caracteriza a doutrina literária de Waldo Motta é, antes de qualquer outra coisa, uma obra de arte verbal. Por meio do verbo poético, o escritor cria novas realidades sociais, espirituais e afetivas, às quais nos é dado participar por meio da leitura. Acreditamos, pois, que valorizar os referenciais e as motivações dessa obra nos ajuda a compreender melhor não apenas este projeto, mas a potência transformadora da poesia como um todo.

Conforme já disse, a função maior da poesia, ao menos pra 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 (MOTTA, 2000a, p. 69).

Metodologia e estrutura da tese

O objetivo desta pesquisa é investigar em que consiste e, sobretudo, como se desenvolve a *cosmovisão homoerótica* de Waldo Motta ao longo da sua trajetória. Para tanto, tenho por objeto de estudo a sua obra como um todo, a fim de verificar o progressivo desenvolvimento do “erotismo sagrado” em cada uma das suas fases. Neste sentido, cada um dos livros é visto como parte integrante de um único *corpus* literário, sem, contudo, privá-lo da sua particularidade. Em tal processo, auxilia-nos na compreensão da sua obra também a produção ensaística e metaliterária do autor, bem como a fortuna crítica acumulada na sua carreira. Todo esse material é devidamente cotejado com teorias dos estudos literários e também de outras disciplinas, a depender das questões suscitadas pela sua poética.

Os resultados das nossas análises e reflexões estão divididos em quatro capítulos. O primeiro capítulo busca compreender o autor e a sua poética. Para tanto, levamos em conta aspectos da sua recepção pelo público leitor – especializado ou não – e, principalmente, a própria noção de poesia que o escritor elabora e pela qual advoga; em outras palavras, desejamos entender que tipo de lírica é a que Waldo Motta escreve, com quais recursos, a partir de quais prerrogativas e com quais motivações. Os três capítulos seguintes são dedicados à análise progressiva da obra literária em suas diferentes fases: a escrita juvenil do autor, relativamente próxima da Poesia Marginal Brasileira, de 1980 até 1987; uma poesia de transição, marcada por reflexões metapoéticas, pela radicalização da experiência amorosa e pela aproximação do Sagrado, até 1996; e a obra de sua maturidade, na qual o autor consolida a cosmovisão do seu “erotismo sagrado”, a partir de 1996.

No que se refere à sua fortuna crítica, tem enorme importância para esta pesquisa a produção de Iumna Maria Simon, Ricardo Alves dos Santos, Francisco Aurélio Ribeiro, Ériton Berçaco, Deneval Siqueira de Azevedo Filho, Rodrigo Caldeira, entre outros. A respeito da literatura e do fenômeno poético em suas diferentes concepções, é de especial relevância a estética da

recepção de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, bem como o legado de Roman Jakobson, Pierre Bourdieu, Octavio Paz, Antônio Cícero e Tzvetan Todorov. Outras contribuições de valor inestimável foram encontradas na *Ética* de Bento de Spinoza, na filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein, nas reflexões existenciais de Jean Paul Sartre e de Albert Camus, bem como nas teorias de Ernst Tugendhat, Mircea Eliade, Joseph Campbell, Muniz Sodré, Gerschon Scholem, entre outros.

1. SOBRE A POÉTICA

1.1. O poeta diz a que veio – um olhar sobre Waldo Motta a partir de *Transpaixão*

Em 1999, data em que o Waldo Motta completou 20 anos de carreira na literatura⁴, veio a lume a coletânea *Transpaixão*, com poemas escolhidos e organizados pelo próprio autor, tendo em vista a totalidade da sua obra até então. Tal título ocupa uma posição privilegiada no conjunto da poesia wáldica, pois ele nos apresenta a visão geral do autor – supomos que no auge da sua maturidade literária – a respeito do seu próprio *modus operandi*, com amostras retiradas de todas as fases da sua trajetória⁵. Em *Saída para dentro*, texto que introduz a antologia, o escritor sintetiza o seu projeto e percurso poéticos da seguinte maneira (valendo-se de expressões típicas do campo teórico aberto por Carl G. Jung):

Quero mostrar como vejo e entendo minha trajetória: um processo de autoconhecimento e maturidade, marcado por experiências e reflexões em que o poeta se vê protagonizando um *drama espiritual*, uma *aventura arquetípica*, a princípio *inconsciente*, em que *luta* contra tudo e todos pela realização plena do *potencial divino*, aventura em que, após frustradas buscas na exterioridade e de percalços e desilusões nas relações afetivas, sociais, nos credos, volta-se o procurador para o âmago de *si mesmo* e descobre ali, naquele lugar, o *novo mundo*, a *terra prometida* (MOTTA, 2008, p. 17-18: destaques nossos).

Ao seu modo, o poeta descreve a sua “aventura arquetípica” com todas as etapas do que Joseph Campbell (2004) chamou de “monomito” ou “jornada do herói”: um padrão que, com variações mínimas, encontramos em mitologias e literaturas dos mais variados povos, ao longo da história conhecida da humanidade. Seus estágios essenciais são: a *separação* (“após frustradas buscas na exterioridade [...], volta-se o procurador para o âmago de si mesmo”), a *iniciação* (“luta contra tudo e todos pela realização plena do potencial divino”) e o *retorno* (CAMPBELL, 2004, p. 28), em que o autor evidencia a descoberta do “novo mundo”, através da transformação substancial da sua poética.

⁴ Considerando-se o ano de publicação de *Pano rasgado* (1979), seu primeiro livro.

⁵ Supomos que, em termos de autoseleção, *Transpaixão* está para a obra de Waldo Motta como *Antologia poética* está para a de Calos Drummond de Andrade. Em tais livros, os seus autores não se limitaram a escolher textos: criaram critérios para a discussão dos mesmos.

Faz todo sentido que seja assim: ao seu jeito, Waldo Motta é um poeta profundamente religioso, senhor da sua própria ortodoxia⁶, e a sua obra não é alheia aos diferentes “ritos de passagem” pelos quais seres humanos e divinos das incontáveis narrativas do planeta são submetidos, a caminho da plenitude. A “terra prometida” do seu universo lírico só pode ser expressa como “Revelação [...]: está toda voltada àquela única Realidade possível que, aos olhos de quem crê, compete aos domínios do Sagrado” (ELIADE, 1985, p. 25). Dada, finalmente, a natureza escatológica desse Sacro – em todos os sentidos que o termo comporta –, nada mais adequado do que introduzir a sua obra como uma *saída para dentro* (o “âmago de si mesmo”).

De fato, se consideramos a sua poesia como um todo, levando em conta – evidentemente – as devidas peculiaridades e o contexto de cada publicação, temos indícios claros de um *percurso* ou, melhor dizendo, de uma busca que resvala na potência e no mistério do corpo, para dali expandir-se indefinidamente. Também é possível deduzir das suas palavras – e confirmar nos seus livros – que a sua trajetória artística não é homogênea, mas, como via de regra ocorre com a maioria dos criadores, passa ao longo dos anos por transformações profundas, frutos de reflexão autocrítica e descobertas de toda ordem: éticas, estéticas, afetivas, existenciais. O primeiro poema de *Transpaixão*, aliás, já exhibe nos seus versos sintéticos (díísticos) o que buscamos explanar prosaicamente:

O LABOR DISCRETO

As coisas não mudam assim
da noite para o dia, céleres.

Por isso, perdi a flama
que fazia de meus versos

uma rocha iracunda.
Porque no final das contas

o importante é ter mudado
um pouco de mim, ao menos.

O cupim, no anonimato,
rói as vértebras deste tempo.
(MOTTA, 2008, p. 23)

⁶ Que o digam logo versos como os de “Deus furioso”: “Estendi mãos generosas / a quantos o permitiram / e disse: sou Deus. / Porém, quem, acreditou? / Fui humilhado, / escarnecido: *Deus viado?*” (MOTTA, 2008, p. 70: destaques nossos).

A tal respeito, somente um olhar demorado sobre o seu desenvolvimento, considerando a dinâmica do tempo e as particularidades de cada etapa, poderá dizer de que modo esse projeto amadurece: o que se perde, o que perdura e o que se acrescenta. Precisamente por isso a coletânea em questão é tão oportuna, pois evidencia certas constantes do fazer poético de Waldo Motta em diferentes momentos da sua produção literária.

O título da coletânea – *Transpaixão* – é índice⁷ desse dinamismo, seja do desenvolvimento propriamente estético da sua poética, seja daquelas outras características, espirituais, apontadas pelo autor na sua introdução. O prefixo “trans-” é indicativo de movimento, mais propriamente de travessia, enquanto a palavra “paixão” possui vasta carga semântica em nossa língua e possibilita numerosas leituras. O autor nos dá pistas das suas intenções ao chamar assim o “drama espiritual” que desemboca na “terra prometida”, depois da “luta contra tudo e todos”, o que confirmamos – também – pela observação da epígrafe dantesca “E quindi uscimo a riveder le stelle”⁸ (MOTTA, 2008, p. 7). A interpretação, todavia, resta em aberto: através de um grande amor, de um grande sofrimento, do paroxismo dos afetos os mais variados ou de um percurso expiatório como a paixão de Cristo, caberá, afinal, à experiência do leitor e à sua capacidade cocriadora decodificar a polissemia desse fazer poético. Afinal, “l’opera d’arte è un messaggio fundamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante”⁹ (ECO, 1997, p. 16).

Outro elemento interessantíssimo dessa coletânea é a sua organização interna. Ao selecionar poemas de todas as fases da sua carreira, o poeta achou por bem dividi-los em quatro “linhas ou vertentes temáticas” (MOTTA, 2008, p. 18):

- “social” (9 poemas);
- “existencial” (16 poemas);
- “metapoética” (13 poemas) e
- “erótica” (41 poemas).

⁷ Entendemos *índice* como “um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo” (PEIRCE, 2015, p. 74). Logo, o título da coletânea de Waldo Motta *indica* ou *remete*, em “conexão dinâmica”, às ideias gerais de movimento e transição, ainda que o leitor não esteja familiarizado com a obra do poeta.

⁸ “E dali saímos para rever as estrelas” (tradução nossa).

⁹ “A obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem em um só significante” (tradução nossa).

Se contabilizarmos, por igual, o poema “Imitação da vida”, escrito por Amylton de Almeida em homenagem a Waldo e colocado antes da sua Introdução, o livro contém a soma exata de 80 poemas: a metade de composições mais uma é então consagrada ao erotismo. (Embora o texto citado não seja do nosso autor, é da responsabilidade deste a sua inserção em *Transpaixão*: por conseguinte, computamos a sua presença, em termos numéricos.)

Citemos passagens ligadas cada uma das quatro vertentes acima, acompanhando rigorosamente a distribuição das composições em *Transpaixão*.

Primeiro, a linha “social”:

ARGILA INDÓCIL

[...] esperança
de um *novo tempo*,
conquista urgente.
(MOTTA, 2008, p. 24; destaques nossos)

MARGARIDA

[...]
nesta vidinha de merda,
adubo do *novo tempo*,

adubo da primavera.
(MOTTA, 2008, p. 30; destaques nossos)

Agora, a vertente “existencial” (em que fatores *sociais* aparecem com facilidade):

A HORA ADIADA

Depois de *mim*, este *miserável*
quarto de pensão, quantos não abrigará?
(MOTTA, 2008, p. 35; destaques nossos)

LIMIAR

[...]
Recorte de sombra,
varão a madrugada.
Nada me consola
de ser miserável.
(MOTTA, 2008, p. 38; destaques nossos)

Em terceiro lugar, a área “metapoética” (na qual elementos *existenciais* se introduzem sem dificuldade):

RETROSPECTIVA

Nestes anos de *poesia*,
sempre *a mesma cantiga*,
sempre a rasgar o verbo,
as vestes da mentira.

[...]

A meia dúzia de amigos
que tinha virou fumaça.
Tadinhos, *era demais*
a minha conduta oblíqua.
(MOTTA, 2008, p. 49; destaques nossos)

Por fim, a linha “erótica” (em exemplos em que o poeta flerta com a estética do poema-piada modernista, como se vê nos dois primeiros poemas citados, além de também aqui introjetar dados *metalinguísticos*, ou de *autorreferências literárias*, como se vê na terceira composição, transcrita parcialmente):

IDÍLIO MODERNO

Tou de caso
com meu vibrador.
(MOTTA, 2008, p. 60)

CHUVA

A disenteria pluviosa
sujou minha pegação.
(MOTTA, 2008, p. 60)

FOOTING NO PÉ-SUJO

Cheio de *metáforas* e nicotina,
resolvo sair um pouco.

[...]

Uns me cumprimentam, outros escarnecem
do “*viado que é poeta e saiu no jornal*”.
(MOTTA, 2008, p. 61; destaques nossos)

Ora, é preciso levar em consideração as nuances de cada eixo e também a intercomunicabilidade de cada poema, muitas vezes adequável a *mais de um módulo*, conforme o próprio autor reconhece (MOTTA, 2008, p. 18) e acima mostramos. Ainda assim,

a organização do livro é uma chave de leitura a partir de pontos nodais da obra como um todo, ou seja, os seus principais interesses e preocupações. A respeito da última e maior de todas as partes (41 poemas, repetimos), o poeta nos alerta para a presença sugerida de “uma *quinta vertente*, inominável, e até ignóbil, para alguns, que inclui e transcende as outras, sendo sua expressão, digamos, *quintessencial*” (MOTTA, 2008, p. 18: destaques nossos). E é justamente essa dimensão inominável, numinosa e parcialmente identificada com o Erótico, mas abrangente de todo o resto, que é o objeto, o objetivo e força motriz desta pesquisa: algo que o poeta, em outra parte, chama de “erotismo sagrado” (MOTTA, 2000a, p. 61).

Exemplar sobre a mencionada intercomunicabilidade temática da sua lírica é “Vórtice”, retirado do livro *Waw* – jamais publicado na íntegra, de modo independente – e inserido na segunda parte da antologia (“existencial”):

VÓRTICE

E como os deuses me agraciassem
com a peste que me lavra a palavra
e me escalavra veias, nervos, plexos;
e como por emblema desta fúria
que em mim grassa – nem graça nem desgraça,
eu só tenha este séquito de traças
zanzando pela casa e em meu crânio;
e como nesta altura da descida
aos círculos do inferno eu só me eleve;
e como nada reste além da réstia
do que em mim é alheio e me arrasta
em seus rastos de luz na vasta treva,
que me resta, que me resta, e se é sina,
senão me dar, rabinho entre as pernas,
e o coração na boca, e o cu na mão,
e ganindo no êxtase da dor,
que me resta senão a imolação,
o gozo da escarificação
nos cacos do Espelho, na moenda
do amor me revolvendo, e assim volvendo
ao pó, ao ar, à luz, ao Ser essente?
(MOTTA, 2008, p. 81)

Como parte integrante de *Waw*, os versos acima tocam em questões muito específicas desta faceta da sua lírica, a serem analisadas em profundidade no momento oportuno. Agora, cabe verificar em um só poema tantas qualidades exemplares do projeto literário como um todo.

O título da composição – “Vórtice” – de imediato nos remete a um centro de força circular atraindo o que lhe é exterior para o seu núcleo. Embora essa imagem não venha descrita

literalmente no poema, entendemos do que se trata desde os primeiros versos: uma verve lírica, um impulso irresistível na direção da poesia que o autor descreve como “peste que me lavra a palavra” (vertente 3 – a “metapoética”) e “fúria que em mim grassa”. Essa força, pois, atrai para dentro de si não apenas o ser inteiro do sujeito, mas também a sua existência material, a sua consciência, os seus afetos, tudo. Assim lemos, em meio a sua catábase metapoética, o “séquito de traças / zanzando pela casa e em meu crânio” a indicar penúria material¹⁰ e afetiva. Lemos, também, a procura desesperada do eu lírico por algo urgente, todavia obscuro e inominado, que o atrai “em seus rastos de luz na vasta treva”. E o que encontra é, afinal, muito mais uma intuição indagadora do que propriamente uma resposta: a rendição total ao amor – algo recorrente em *Waw* – evocada no vívido erotismo de quem está “ganindo no êxtase” (vertente 4 – a “erótica”) e reconhece na entrega do corpo e da alma a possibilidade da realização total (vertente 5 – a “erótico-sagrada”). O “Ser Essente” outro não é senão aquele que diz “Eu sou o que sou” (Ex 3:14) e que o poeta alcança – finalmente – pela via sacro-erótica.

O mais surpreendente é que, ao menos para mim, o caminho da salvação não deixa de ser uma senda erótica, confirmando a ideia de que o reino dos céus está dentro de nós, e que o paraíso é um jardim de prazeres, os mais deliciosos. Daí que só me resta ser monotemático, tautológico (alguém tem algo mais importante para dizer?) (MOTTA, 2008, p. 18-19).

É evidente que as interpretações dadas, muito breves, estão longe de explicar o poema; antes sugerem algumas das suas possibilidades hermenêuticas. Seja como for, parece lícito dizer ser este um *metapoema* ao mesmo tempo *existencial*, *erótico* e *erótico-transcendente*, reunindo em um só corpo quase todos os direcionamentos que o poeta escolheu para organizar e apresentar a sua poética em *Transpaixão*. É, portanto, um bom exemplo para começarmos a entender que poesia, afinal, é esta que Waldo Motta escreve e desenvolve, a duras penas, há mais de quatro décadas. Ao falarmos de “poética”, neste trabalho, referimo-nos ao conjunto de procedimentos e intenções que norteiam a obra em questão e que são passíveis de serem verificados em suas próprias estruturas, conforme as definições apresentadas por Umberto Eco:

¹⁰ Seria tentador – mas forçado – enxergar em tal penúria um fator considerável da vertente 1 – a “social”.

Noi intendiamo “poetica” in un senso più legato all’accezione classica: non come un sistema di regole costrittive (l’*Ars Poetica* come norma assoluta), ma come il programma operativo che volta a volta l’artista si propone, il progetto di opera a farsi quale l’artista esplicitamente o implicitamente lo intende. Esplicitamente o implicitamente: infatti una ricerca sulle poetiche (e una storia delle poetiche; e quindi una storia della cultura dal punto di vista delle poetiche) si basa sia sulle dichiarazioni espresse degli artisti (un esempio: l’*Art Poétique* di Verlaine o la prefazione a *Pierre et Jean* di Maupassant), sia su una analisi delle strutture dell’opera, in modo che, dal modo in cui l’opera è fatta, si possa dedurre come voleva essere fatta. È chiaro dunque che, nella nostra accezione, la nozione di “poetica” come progetto di formazione o strutturazione dell’opera, viene a coprire anche il primo senso citato: la ricerca sul progetto originario si perfeziona attraverso una analisi delle strutture finali dell’oggetto artistico, viste come documento di una intenzione operativa, tracce di una intenzione¹¹ (ECO, 1997, 18).

Até o momento, temos evidências de que a poesia waldica é, à sua maneira, *um projeto salvífico, um modo poético orientado para o Sagrado, sendo este plenamente identificado com a materialidade do corpo e seu Mistério*. Volta-se, portanto, também para a interioridade do ser e sua conformidade com o Todo através de uma *abordagem homoerótica* não somente do corpo e dos seus afetos, mas de tudo o que existe (“cosmovisão homoerótica”). Em suas próprias palavras, “demonstra-se assim que a transcendência das nossas limitações pode ser conseguida pela aceitação prévia da *imanência divina*, isto é, da natureza e do caráter divino ou celestial em nosso ser *concreto, material*” (MOTTA, 2008, p. 18: destaques nossos). E a despeito do seu fervoroso apelo religioso – ou, o que é mais provável, também por isso –, não erramos ao dizer, como o fez Deneval Siqueira de Azevedo Filho, que Waldo Motta é considerado “um escritor maldito desde a gênese de sua poesia” (2014, p. 272).

Encaremos tal problemática na seção seguinte.

¹¹ “Nós entendemos ‘poética’ num sentido mais ligado à aceção clássica: não como um sistema de regras constritivas (a *Ars poética* como norma absoluta), mas como o programa operativo a que o artista gradativamente se propõe, o projeto de uma obra por fazer tal como o artista explicita ou implicitamente demonstra. Explícita ou implicitamente: de fato, uma pesquisa sobre a poética (e uma história das poeticas; e, portanto, uma história da cultura do ponto de vista das poeticas) se baseia seja sobre as declarações expressas dos artistas (um exemplo: a *Art poétique* de Verlaine ou o prefácio de *Pierre et Jean*, de Maupassant), seja sobre uma análise das estruturas da obra, de modo que, do modo pelo qual a obra é feita, se possa deduzir como queria ser feita. É claro, portanto, que em nossa concepção, a noção de ‘poética’ como projeto de formação ou estruturação da obra vem a cobrir também o primeiro sentido citado: a pesquisa sobre o projeto originário se aperfeiçoa através de uma análise das estruturas finais do objeto artístico, visto como documento de uma intenção operativa, traços de uma intenção” (tradução nossa).

1.2. Waldo Motta, poeta maldito – “negro, pobre e veado”

Eu sou aquele, que os passados anos
cantei na minha lira maldizente
torpezas do Brasil, vícios, e enganoso.

E bem que os descantei bastante [...]

Gregório de MATOS (1976, p. 186)

Certamente a abordagem explícita, destemida e sensualíssima do homoerotismo é uma das características mais marcantes da poesia de Waldo Motta, sem dúvida aquela que mais atenção trouxe para a sua lírica. Isto apenas, porém, não bastaria para destacá-lo de tantos outros poetas, seus antecessores e contemporâneos, que também se atreveram a cantar abertamente um tal modo de amar, entre mais temáticas polêmicas. Ele não se contenta, todavia, somente com o testemunho ou mesmo com a celebração da homossexualidade, mas se utiliza de todos os recursos ao seu dispor para *santificá-la*, a ponto de reinventar – ou revelar – o próprio mundo pela ótica do amor masculino em flagrante (e agressiva) oposição à cultura dominante. Versos como os da composição seguinte (com o seu belo neologismo “serpentecostal”) mostram de maneira impactante o que vamos dizendo:

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, 2008, p. 175-176)

É, sobretudo, em razão do tom herético, debochado e intemorato da sua lírica, somado à sua qualidade estética e às condições sociais adversas da sua produção, que Waldo Motta é considerado, desde muito cedo, um poeta “maldito”.

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).

Chama a atenção nos seus poemas a harmônica conjugação de aparentes disparidades, que o poeta coloca a serviço de um projeto literário que é, em tudo, transgressor. Dizemos “aparentes” porque, conforme veremos, não existe nenhuma polaridade essencial no seu sistema poético, mas sim uma aberrante unidade de elementos que desde sempre nos habituamos a assimilar como opostos. Entre os evidentes “contrastos” da sua obra, podemos desde agora mencionar uma desenvoltura formal admirável para: poetizar o Sagrado com termos chulos; para colocar a técnica do cânone a serviço do seu obsceno coloquialismo; para conjugar tradições espirituais muito diversas, principalmente as do legado judaico-cristão, pela via do homoerotismo; para elevar as marcas da sua marginalidade social ao ápice da dignidade sem, com isso, idealizá-la; e para debochar, enfim, com ferocidade de uma sociedade opressora, exacerbando o que nela há de odioso e ridículo.

Toda essa subversão, engenhosamente construída, aproxima Waldo Motta de uma linhagem de poetas, aos quais – sobretudo a partir de meados do século XVIII (BRISSETTE, 2008) – se convencionou chamar de “malditos”. Este é um aspecto que Deneval Siqueira de Azevedo Filho, entre outros críticos e estudiosos, ressalta em mais de uma ocasião:

[...] 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 humildes vermes” – seja para cantar os colarinhos sujos dos hipócritas (AZEVEDO FILHO, 1999, p. 282).

Parecem-nos justificáveis as razões que boa parte da sua recepção encontrou para incluí-lo no rol dos “amaldiçoados”. A sua poesia é escrita como “bem”, mas lida como “mal”. Waldo Motta é, conscientemente, contraponto de uma sociedade com sérias heranças racistas e

homofóbicas e uma das suas principais estratégias é justamente utilizar-se de uma base cultural compartilhada – literatura, ciência, mitologia, religião – para enaltecer ou mesmo sacralizar o que o senso comum interpreta como asqueroso e pervertido. O que já é, aliás, motivo suficiente para tal leitura, mas não é tudo.

Não faltando quem associe o poeta capixaba à linhagem dos malditos, a tarefa de especificar o que vem a ser uma “poesia” ou uma “literatura maldita” ainda resta por fazer na sua fortuna crítica. Afinal, trata-se de uma expressão recorrente, naturalizada, e, na ausência de conceituação mais precisa a esse respeito, incorremos no risco de contaminar a leitura do autor com preconceitos de toda a ordem. Por essa razão é necessário: delimitar mais a noção que temos de “maldição literária” e contextualizá-la historicamente; precisar se a obra de Waldo Motta se conforma a esse conceito.

Pois bem: a noção mais corriqueira que temos de um “poeta maldito” nasce do entrelaçamento de variados discursos presentes na cultura, sujeitos a transformações permanentes. De modo geral, a expressão não se refere apenas à obra de determinado escritor, mas também – e principalmente – ao próprio sujeito, à vida e às vicissitudes daquele que escreve. Queira-se ou não, a reputação do autor – aquilo que se sabe ou se imagina a seu respeito – interfere decisivamente na recepção da sua obra, ainda que não a defina.

Outro aspecto importantíssimo é a sua necessária oposição ao *status quo*: o poeta é maldito porque existe uma ideia hegemônica sobre o bem na qual ele não se encaixa. Tal oposição pode dar-se de formas variadas: econômica, política, moral e até mesmo existencial, pela força das circunstâncias. Os poetas malditos são sempre condenados de alguma forma: a principal expressão dessa condição é o *sofrimento*. Segundo Myriam Bendhif-Sylas, esse é justamente o denominador comum desse grupo no imaginário popular.

Seul le malheur donnerait accès au génie créateur. Ce lieu commun a abondamment nourri la littérature, et sature les représentations mentales, picturales et littéraires de l'écrivain. On ne rencontre ou on ne représente en effet que peu d'hommes de lettres heureux. Dans notre imaginaire collectif, le véritable écrivain serait toujours aux prises avec la souffrance. Il doit s'affronter non seulement aux affres de la création, à la quête incessante de reconnaissance qu'exige son talent, mais aussi aux difficultés que rencontre tout homme cherchant à subvenir à ses besoins, tentant de subsister dans une société souvent hostile. Il frôle ou tombe dans la folie, il tente de se suicider – et parfois y parvient –, il est détruit par la drogue ou l'alcool, il est mélancolique, plongé dans la misère, incompris, rejeté... Autant de traits récurrents qui dessinent au fil des siècles le profil de l'écrivain

malheureux, mais également, pourrait-on dire, par contagion, celui de tout écrivain (BENDHIF-SYLAS, 2005)¹².

Ora, a associação entre sofrimento e talento artístico em nossa cultura é quase tão antiga quanto a própria escrita, ou até mais. As primeiras abordagens acerca do tema datam dos antigos gregos, como atesta a reflexão do *Problema XXX*, atribuída a Aristóteles, no qual o filósofo disserta sobre a influência da melancolia – pelo viés da teoria hipocrática dos humores – no que concerne ao êxito na política e nas artes, entre outras questões:

Por que razón todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta la filosofía, o bien a la ciencia del Estado, la poesia o las artes, resultan ser claramente melancólicos, y algunos hasta el punto de hallarse atrapados por las enfermedades provocadas por la bilis negra, tal y como explican, de entre los relatos de tema heroico, aquellos dedicados a Heracles? (ARISTÓTELES, *Pr. 953a*, 10-14)¹³.

O artista brilhante e infeliz, cercado de obstáculos por todos os lados, é nosso conhecido há séculos. Ele encontra paralelos onde quer que se perceba a proporção direta entre êxito e dificuldade: heróis perseguidos, profetas combatidos, líderes exilados, entre campeões e mártires de origem humana ou divina (ou demoníaca). A imagem que temos hoje do escritor maldito, da qual Bendhif-Sylas nos dá os delineamentos mais gerais, é fruto do paulatino desdobramento de inumeráveis discursos e narrativas, constantemente reelaborados com o passar do tempo. Em boa parte, Waldo Motta corresponde a essa ideia: seja pela expressão da sua obra, seja pela imagem projetada do artista.

É compreensível, pois, a insistência dos seus leitores e críticos sobre a figura do autor. Aqui, referimo-nos especificamente àquele que escreve, que está fora do texto. A respeito desse homem, basta saber-se que ele é pobre, negro e homossexual para que se desencadeiem os

¹² “Somente a tristeza dará acesso ao gênio criador. Esse lugar comum tem alimentado abundantemente a literatura e satura as representações mentais, pictóricas e literárias do escritor. Nós não encontramos ou não representamos, de fato, muitos homens de letras felizes. Em nosso imaginário coletivo, o verdadeiro escritor estará sempre tomado pelo sofrimento. Ele deve não apenas confrontar o ofício da escrita, a busca incessante de reconhecimento que seu talento exige, mas também as dificuldades que todo homem encontra tentando suprir suas necessidades, tentando sobreviver em uma sociedade frequentemente hostil. Ele beira ou experimenta a loucura, tenta se matar – e às vezes consegue –, ele é destruído pelas drogas e pelo álcool, é melancólico, afundado na miséria, incompreendido, rejeitado... Tantos são os traços recorrentes que desenham ao longo dos séculos o perfil do escritor infeliz, mas igualmente poderíamos dizer, por contágio, o de todo escritor” (tradução nossa).

¹³ “Por que razão todos aqueles que foram homens de exceção, no que diz respeito à filosofia, ou ainda à ciência do Estado, à poesia ou às artes, resultam claramente melancólicos, e alguns até o ponto e encontrarem-se tomados pelas enfermidades provocadas pela bÍlis negra, tal e qual o explicam, dentre os relatos de tema heroico, aqueles dedicados a Hércules?” (tradução nossa).

mais variados efeitos de leitura. A sua poética ganha, com isso, a chancela do “lugar de fala” e do “testemunho”: seria inútil e até mesmo contraproducente insistir no equívoco estruturalista da “morte do autor” (cf. BARTHES, 1987, p. 49-53) e da absoluta “imanência do texto”. Tudo isso colabora para que se reforce, ao redor de Waldo Motta, uma aura de “poeta maldito” em confronto direto com o senso comum. Reforça, sim, mas não define. Mesmo que não soubéssemos absolutamente nada a seu respeito e que seu nome fosse apenas a atribuição de autoria na capa dos livros, ainda assim haveria material suficiente nos seus poemas para chamá-lo “maldito” sob as mesmas circunstâncias.

Desde a primeiríssima fase da sua obra, bem mais ingênua sob muitos aspectos (como, de modo autocrítico, ele viria a reconhecer), até as publicações mais recentes, é um mesmo eu lírico que dirige a palavra ao leitor. É evidente, contudo, que não se trata de uma figura estática nem na forma e tampouco nos conteúdos da sua expressão. Também está claro que, não poucas vezes, o poeta encarna os personagens da sua ficção para falar em primeira pessoa – algo muito recorrente em *Terra sem mal* (2015)¹⁴, por exemplo. De todo o modo, existe uma continuidade notável na personagem que o poeta, de texto a texto, de livro a livro, desenha para si mesmo: um corpo, uma postura, uma subjetividade. O leitor sabe, a partir dos poemas, estar diante de um homem triplamente marginalizado (“negro, pobre e veado”), com frequência melancólico, lascivo, cáustico, obsceno, desafiador. O poeta desenha, também, o mundo em que vive, as circunstâncias adversas da sua condição, seja como homem, seja como literato. Desenha, enfim, em traços vívidos a sua própria condição de amaldiçoado. Isto, inapelavelmente, atrai para a sua presença no campo intelectual o rótulo de que ora nos ocupamos.

Ainda que sejam insondáveis as origens últimas dos discursos que possibilitam a sua existência, a expressão “poeta maldito” – tal como a utilizamos hoje – é moderna. A sua popularidade deve-se, sobretudo, à célebre antologia *Les poètes maudits*, organizada por Paul Verlaine e publicada pela primeira vez em 1883, na qual ele ressaltava a “genialidade” de autores que, não obstante a notável sensibilidade, permaneciam marginalizados pelo circuito literário por falta de compreensão tanto moral quanto estética: “[...] absolut par l’imagination, absolut dans l’expression, absolut comme les Reys Netos des meilleurs

¹⁴ Veja-se, como exemplos, os poemas “Reflexão do pajé” (MOTTA, 2015, p. 25), “Assim disse o trovão” (p. 30-34), “Assim fala o pajé” (p. 42-43), “Assim disse a monstra” (p. 59-60), “Assim fala o Sinhozinho” (p. 61-63) e “Assim falou jaguarete” (p. 64-65).

siècles. Mais maudits !” (VERLAINE, 1888, p. 1)¹⁵. Até hoje, os principais expoentes do que se costuma chamar “literatura maldita” são poetas do simbolismo francês, muitos deles inseridos nessa antologia ou próximos a ela no tempo ou na expressão: Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, entre outros, em geral orbitando o simbolismo.

Os nomes acima, somados a mais alguns, não deixaram de ecoar no simbolista Maranhão Sobrinho, precisamente nos versos do seu “Poetas malditos”, publicado nas páginas da obra *Papéis velhos... roídos pela traça do símbolo*, de 1908. Eis algumas estrofes da composição mencionada:

POETAS MALDITOS

Quando, pelo clamor dos meus pecados, tive
de, à Treva Inferior descer, à voz do Eterno
ralando-me do Mal no aspérrimo declive,
como um deus rebelado e tonto de Falerno,
sobre os astros mais nus, como Alighieri, estive
suspenso, a contemplar o delírio eviterno
das pompas sensuais de Gomorra e Nínive,
situadas ao pé do Stramboli do Inferno...

Gritos e imprecações, que as chamas retalhavam,
como gládios de bronze, em bárbaras campanhas,
de entre as lavas de sangue e sulfo se elevavam,
enquanto, aos olhos meus, nos infernais retiros,
o fogo, devorando o ventre das montanhas,
davam uns tons de gangrena às asas dos vampiros.

[...]

Desbordes e Mallarmé oscularam-me a fronte
e passaram, por uma azul chama impelidos;
chamei-os e o rumor das lavas do Aceronte
triste abafou-me a voz, cerceando-me os sentidos...
Quando acordei me vi perto da negra fonte,
entre um vivo clamor de pragas e gemidos,
diante do inquieto olhar de um cérebro bifronte
com os olhos como dois santelmos acendidos...

Vi, momentos depois, em palidez exangue,
Rimbaud e Villiers de L'Isle Adam, chorando,
e o seu pranto infernal era de lodo e sangue...
E, quando recuei, de agro pavor, Lilian
surgiu-me e, empós, se foi pelas trevas clamando:
Satan! Satan! Satan! Satan! Satan! Satan!

¹⁵ “[...] absolutos pela imaginação, absolutos na expressão, absolutos como os Reys Netos dos melhores séculos. Mas malditos!” (tradução nossa).

(SOBRINHO apud MURICY, 1987, p. 807-809)¹⁶

Não seria equivocados dizer, portanto, que o “poeta maldito” que agora conhecemos nasceu na França; todavia, também em função da enorme influência da cultura francesa, a expressão não tardou a se expandir, adaptando-se a realidades socioeconômicas e culturais muito diversas. A esse respeito, o teórico literário Pascal Brissette é certo: “[...] innombrables sont les poètes maudits au monde. Aux quelques élus présentés par Verlaine en 1883 dans ses *Poètes maudits* sont venus s’ajouter au fil des ans des génies méconnus et des insurgés littéraires des quatre coins de la Terre”¹⁷ (BRISSETTE, 2003, p. 2). A reputação do poeta brasileiro Waldo Motta, que começou a divulgar a sua literatura no final da década de 1970, é uma prova disso.

Em seu trabalho *La malédiction littéraire: constitution et transformation d’un mythe*, Pascal Brissette realiza uma pesquisa minuciosa sobre as origens e o desenvolvimento do “mito” da maldição literária desde a Antiguidade até os nossos dias. O teórico define tal mito da seguinte maneira:

Par *malédiction littéraire*, on désignera [...] non seulement les difficultés matérielles et concrètes inhérentes à la pratique des lettres et aux conditions de production des intellectuels, mais encore et surtout cette mystique de la souffrance évoquée en passant par Bourdieu, héritée ou reprise du christianisme et qui forme le socle du pouvoir spirituel des écrivains modernes, le ciment de cette religion laïque qui s’instaure dans le proto-champ littéraire de la seconde moitié du XVIII^e siècle et qui a pour charge de valoriser l’activité des hommes de lettres en regard des autres pouvoirs de la société civile¹⁸ (BRISSETTE, 2003, p. 11).

Com essa definição, o autor nos alerta para o perigo de nos deixarmos enredar por tal “mística do sofrimento”, ao entrarmos em contato com o texto literário. Evoca a tendência (cristã) em nossa cultura de associar o sofrimento e as grandes dificuldades com igualmente grandes virtudes, o que, além de não constituir relação necessária, também dá margem a toda sorte de

¹⁶ No antepenúltimo verso, “Lilian” remete a Paul Verlaine.

¹⁷ “[...] inumeráveis são os poetas malditos no mundo. Àqueles poucos eleitos apresentados por Verlaine em 1883 em seu *Poètes maudits* vieram se juntar ao longo dos anos gênios desconhecidos e insurgentes literários dos quatro cantos da Terra” (tradução nossa).

¹⁸ “Por maldição literária nós designaremos [...] não somente as dificuldades materiais e concretas inerentes à prática das letras e às condições de produção dos intelectuais, mas também e sobretudo esta mística do sofrimento evocada de passagem por Bourdieu, herdada ou recuperada do cristianismo e que forma o pedestal do poder espiritual dos escritores modernos, o cimento dessa religião laica que se instaura dentro do protocampo literário da segunda metade do século XVIII e que tem fim valorizar a atividade dos homens de letras em relação a outros poderes da sociedade civil” (tradução nossa).

oportunistas. Em outra parte, o autor sintetiza as origens mais modernas desse mito e de que modo ele interfere na recepção das obras como se lê abaixo:

Il se forme autour du nouyau topique malheur / légitimité et son sujet est l'homme de lettres. Ramené à ses termes les plus simples, il est l'« histoire » d'un écrivain dont le génie (inné) entraîne le malheur ou qui découvre justement son génie par le moyen de la souffrance [...] L'émergence de ce mythe, dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, est préparée par une multitude de discours où s'opèrent déjà les connexions topiques entre les formes diverses du malheur intellectuel (maladie, misère, persécution) et celles, diverses aussi, de leur valorisation (sagesse, vertu, sensibilité, génie, etc.)¹⁹ (BRISSETTE, 2008).

Em Waldo Motta, a maldição se manifesta como expressividade duramente construída a partir da penúria material e afetiva, da segregação social e da perseguição moral. Toda uma constelação de evidências e/ou argumentos converge para que a sua obra seja colocada nos trilhos de outros escritores, que, subversivos para os parâmetros culturais das suas épocas, foram chamados “malditos” – especialmente aqueles que abordaram a temática do amor masculino. Afinal,

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 (SANTOS, 2015, p. 40-41).

As razões para chamá-lo de “poeta maldito” parecem, portanto, óbvias. Todavia, sempre que algum dos seus leitores as levar em conta, haverá o risco de tentar legitimar a sua literatura não pela qualidade estética desta, mas pela sua posição diante da sociedade que a maldiz – o

¹⁹ “Ele se forma ao redor do núcleo tópico *infelicidade/legitimidade* e seu sujeito é o homem de letras. Em termos mais simples, é a ‘história’ de um escritor cujo *gênio* (inato) provoca a infelicidade ou que descobre justamente o seu gênio por meio do sofrimento. [...] A emergência desse mito, na segunda metade do século XIII, é preparada por uma multidão de discursos nos quais já se operam conexões tópicas entre as diversas formas de infelicidade intelectual (doença, miséria, perseguição) e àquelas, também diversas, de sua valorização (sabedoria, virtude, sensibilidade, gênio etc.)” (tradução nossa).

que equivaleria a supor que a sua poesia *só* existe graças aos preconceitos que a condenam. Esse definitivamente não é o caso.

Embora a sua lírica demonstre plena consciência da sua maldição, aqui entendida como as diversas consequências da marginalidade social associada à recepção da sua obra literária, vários críticos – entre eles Francisco Aurélio Ribeiro, Deneval Azevedo Filho e Iumna Maria Simon – enfatizam a autonomia intelectual do autor diante das condições adversas que cercam a sua produção, especialmente a partir da segunda fase da sua trajetória. Ao ver desses estudiosos, o poeta não cria para si uma imagem de poeta maldito, mas tão somente uma imagem própria, e só então responde – a partir dela – ao meio que o persegue. Ao invés de rebelar-se peremptoriamente contra a cultura que o segrega, o poeta prefere conhecê-la a fundo e subvertê-la a partir dos seus próprios recursos. Uma das suas estratégias é recorrer com frequência a tradições canônicas de literaturas sagradas e profanas para absorver-lhes a técnica, mesclando-as, em seguida, com elementos da sua própria vivência, como bem assinala Iumna Maria Simon:

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 consequência da quanto resposta à desagregação social, sem integração à vista no horizonte histórico. A ideia 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 (SIMON, 1998, p. 217).

O que equivale a dizer que o poeta em momento algum se utiliza da sua condição de marginalizado social e tampouco da sua postura política abertamente combativa para reivindicar qualquer legitimidade ou valoração artística para si, além, é claro, daquilo que concerne ao seu próprio *engenho*. O que não diminui em nada o teor subversivo do seu texto e, por conseguinte, a sua merecida reputação de poeta maldito. Isso se dá não porque o autor assim o deseje, ainda que de fato o deseje, mas porque é lido desse modo, porque a verve contracultural dos seus poemas é aguçada a ponto de ser escandalosa. Aceitemos ou não a

“maldição literária” como um mito, como quer Brissette, o fato é que essa concepção existe e constitui uma força atuante no campo literário, podendo influenciar seja a produção, seja a recepção das obras.

Por fim, restam algumas observações por fazer sobre a consciência do escritor em confronto com as regras estabelecidas do campo literário e sobre a fragilidade de sua condição dentro desse mesmo campo. Por tudo que já discutimos, podemos concluir que a maldição literária de Waldo Motta consiste nas consequências das suas respostas ao *status quo*. O autor tem plena consciência – e, mais do que isso, muito orgulho – de não ser bem recebido pelos parâmetros do senso comum; ao invés de buscar adequação, escolhe o confronto. É o que demonstra o poema “Saudações”, publicado originalmente em *Salário da loucura* (1984):

SAUDAÇÕES

Ó ilustríssimos senhores
de modos finos, que saco!
Pelo amor da santa, fora
com vossos salamaleques!

Não quero louros nem busto
e nem meu nome em via pública.
Não quero as vossas vênias
e rapapés, flores dúbias.
Não quero ser o poeta
de que todos se orgulham.

Descaradamente confesso
a quem interessar possa:
Quero ser é a vergonha
da província e da república.
E só me enfeite a frente o fogo
dessa coisa que me empurra,
traste, traça a roer em
ora alegre, ora soturna
porém diuturna fúria
– as juntas da conjuntura.
(MOTTA, 1984, p. 16)

No enfrentamento consciente da ordem estabelecida, o poeta capixaba age de modo idêntico ao de inúmeros outros “artistas malditos” que o precederam, os quais, segundo Pierre Bourdieu, operam uma “revolução simbólica” na cultura pelo fato de modificarem as regras do jogo; em outras palavras, no modo pelo qual outras obras serão recebidas após a sua. Todavia, existe um preço a ser pago: a própria marginalidade dentro do circuito e a

assombrosa incerteza do seu êxito. Afinal, não há nada fora da obstinação do poeta que lhe possa dar qualquer garantia de que os seus esforços, em algum momento, serão reconhecidos.

Sem dúvida não é fácil, mesmo para o próprio criador na intimidade de sua experiência, discernir o que separa o artista frustrado, boêmio que prolonga a revolta adolescente além do limite socialmente fixado, do "artista maldito", vítima provisória da realidade suscitada pela revolução simbólica que opera. Enquanto o novo princípio de legitimidade, que permite ver na maldição presente um sinal da eleição futura, não é reconhecido por todos, durante o tempo, portanto, em que um novo regime estético não se instaurou no campo e, para além dele, no próprio campo do poder (o problema colocar-se-á nos mesmos termos a Manet e aos "recusados" do Salão), o artista herético está condenado a uma extraordinária incerteza, princípio de uma terrível *tensio* (BOURDIEU, 1996, p. 81).

Após quatro décadas de atividade literária, o reconhecimento do seu mérito não é mais tão incerto. Atualmente, Waldo Motta é senhor de uma vasta, crescente e – em sua maior parte – entusiástica fortuna crítica dentro e fora do circuito acadêmico, no Brasil e no exterior. É presença constante em antologias de poesia brasileira contemporânea desde a década de 1990 e, sem dúvida, um dos mais respeitados autores LGBTQIA+ em atividade no país. Apesar disso, o acesso a sua obra permanece espantosamente restrito, o que somente amplia o espectro da sua marginalidade e maldição.

A maior parte dos seus livros publicados até 1987 – em edições artesanais elaboradas pelo próprio autor ou com o auxílio de instituições locais no interior do Espírito Santo, em tiragens limitadíssimas – está quase completamente esgotada; em algumas poucas bibliotecas ainda é possível encontrar exemplares de *Eis o homem* (1987), principal fonte de acesso à poesia wáldica dessa época. Ainda que os títulos posteriores sejam mais acessíveis, nem mesmo esses contam com sorte muito maior: com exceção da antologia *Transpaixão*, nenhum de seus livros foi reeditado sequer uma vez. Nem mesmo *Bundo e outros poemas* (1996), finalista do prêmio Jabuti de 1997.

E a mística *crísta* do "artista maldito", sacrificado neste mundo e consagrado no outro, é sem dúvida apenas a transfiguração em ideal, ou em ideologia profissional, da contradição específica do modo de produção que o artista puro visa instaurar. Estamos, com efeito, em um mundo econômico às avessas: o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo) (BOURDIEU, 1996, p. 102).

O grande prestígio de que a sua poesia goza atualmente é sinal não tanto de uma duvidosa abertura do nosso tempo para o seu engenho e ousadia, mas antes sinal de uma longa e exaustiva trajetória já percorrida, de insistência e de resistência. “Aliás, uma das ideias 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” (SIMON, 1998, p. 177).

1.3. As três principais fases da poesia wáldica

Ao apresentar as nossas observações sobre a poética de um determinado autor a partir da totalidade da sua obra, o nosso primeiro cuidado é não perder de vista o seu dinamismo. Ao longo de 40 anos de produção literária, a obra de Waldo Motta atravessou profundas transformações estruturais, sendo constantemente repensada e reelaborada à luz de novas técnicas e preocupações. O poeta é incontestável quando diz: “[...] meu projeto de vida poética não é algo pronto e acabado, é uma obra em andamento – o que os meus livros podem testemunhar” (MOTTA, 1996, p. 12).

Longe de tomá-la como objeto estático e finalizado, portanto, é muito mais interessante observar o que se modifica e, com igual interesse, também o que permanece ao longo do tempo. Estamos convictos de que esse “projeto de vida poética”, ao qual o autor dá o nome de “erotismo sagrado”, já pode ser evidenciado desde os primeiros momentos da sua trajetória, o que – no correr dos anos – se torna cada vez mais sólido à medida que amadurece. É o que buscamos apresentar, afinal, ao longo desta tese.

Tanto o autor quanto os seus principais estudiosos concordam que a publicação de *Bundo e outros poemas* (1996) é um divisor de águas na sua trajetória literária, sendo até hoje o seu título mais prestigiado. Uma consequência negativa do êxito de tal livro, porém, foi eclipsar a maior parte de tudo o que foi realizado *anteriormente*. Uma evidência desse relativo desprezo consta no ensaio “Revelação e desencanto: a poesia de Waldo Motta”, de Iumna Maria Simon (1998). Neste, que é até hoje um dos principais textos críticos a respeito do autor capixaba, a crítica demonstra embasamento ao apresentar as linhas gerais da primeira fase dessa poética, sem – no entanto – valorizá-la de modo mais generoso:

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 publicou com regularidade em edições alternativas e de instituições locais. 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 (SIMON, 1998, p. 210).

Há que se reconhecer que essa desconsideração está longe de ser exclusividade de Iumna Maria Simon, sendo notável até mesmo por parte do próprio poeta, conforme veremos. Ainda assim, um esforço no sentido de despertar interesse para a integralidade da obra pode ser observado com a publicação da antologia *Transpaixão* (1999), cuja organização dos textos – pelo próprio autor – põe em relevo as congruências das diferentes fases da sua poética.

Um notável esforço de sistematização da obra foi realizado por Rodrigo Caldeira no artigo “Waldo Motta: poesia, crítica, problema”. A fim de “fazer um mapeamento das principais das zonas de tensões surgidas à luz da poesia de Waldo” (CALDEIRA, 2008/2009, p. 335), o crítico opera uma divisão em três fases muito semelhante – quase idêntica – à que o poeta já realiza nos prefácios de *Bundo e Transpaixão*, todavia, com uma diferença determinante, que tem por base a recepção da obra pela crítica literária em geral, sobretudo acadêmica. Sendo assim, o autor divide a obra de Waldo da seguinte maneira:

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 (CALDEIRA, 2008/2009, p. 334).

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 frego” 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 (CALDEIRA, 2008/2009, p. 337).

c) a 3ª fase inicia-se em 1996 com a publicação do livro *Bundo e outros poemas*. 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 (CALDEIRA, 2008/2009, p. 339-340).

Rodrigo Caldeira concede grande importância ao prefácio escrito pela professora Deny Gomes para o livro *Salário da loucura* porque, segundo ele, isso representa “a primeira inserção da obra waldiana – em certa 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’” (CALDEIRA, 2008/2009, p. 337). Do ponto de vista da recepção crítica, pois, o título em questão inauguraria uma nova etapa, consolidando a presença de Waldo Motta entre os leitores especialistas. Esse reconhecimento do seu trabalho certamente foi decisivo para a publicação, logo em seguida, da coletânea *Eis o homem* (1987) pela Fundação Ceciliano Abel de Almeida, o que alavancou ainda mais a sua projeção. Em 1990, o poeta veio a lançar o brevíssimo *Poiezen*, graças a uma parceria da Editora da Universidade Federal do Espírito Santo (Edufes) com o editor paulista Massao Ohno, o que representou a primeira publicação de Waldo Motta fora do território capixaba.

Embora seja digna de nota, a divisão realizada por Caldeira peca por considerar muito mais o problema da recepção do que as transformações verificáveis na obra *per se*, ou seja, a própria poesia. Para além da considerável expansão da fortuna do poeta e os desdobramentos sobre a sua recepção, pouco é mencionado acerca das peculiaridades propriamente literárias da segunda fase da sua poética, inaugurada com *Salário da loucura*. Também ficamos sem saber se *Bundo e outros poemas* participa por completo da terceira fase da sua literatura ou se há alguma diferenciação verificável entre os textos originariamente concebidos sob o nome *Bundo* e aqueles *outros poemas*, parte integrante de *Waw*, título que nunca foi publicado por inteiro, em edição própria.

Embora esses critérios de análise pareçam – em um primeiro momento – questões acessórias, pouco relevantes para a compreensão da poesia wáldica, acreditamos que um exame mais refletido, baseado, sobretudo, na expressão dos poemas, realmente pode levar-nos a

compreender melhor o desenvolvimento da produção em causa ao longo do tempo. Mais do que isso, evidencia de que maneira todos esses títulos compõem – ainda – uma unidade enquanto obra.

Até o momento, aquele que melhor soube apresentar o desenvolvimento da poética de Waldo Motta, dizendo de que maneira uma faceta se diferencia da outra e por quê, foi o próprio poeta em seus prefácios, ensaios e entrevistas – supomos. Cabe observar, porém, que todo o seu interesse está voltado para a sua poesia recente – esta que ele tem escrito e publicado desde *Bundo e outros poemas* –, restando muito menos espaço para compreender todo o trajeto percorrido anteriormente. Basta ver quão poucas linhas o autor dedica aos seus primeiros livros na revisão que opera no prefácio da antologia *Transpaixão*:

Com a publicação de *Salário da loucura*, em 1984, encerrei um ciclo de muito fregue e pensamento rarefeito, alguma pretensão e certa ingenuidade (ilusões políticas, amorosas, essas coisas). Em 87, veio a primeira coletânea, *Eis o homem*, como balanço geral (MOTTA, 2008, p. 15).

De modo que os títulos que compõem a primeira fase da sua lírica, segundo o poeta, são: *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 também *Salário da loucura* (1984), o qual Caldeira – em função tão somente do prefácio de Deny Gomes – inclui já na segunda fase. Consideramos a divisão operada pelo autor mais pertinente, uma vez que está fundamentada na expressão poética e não na recepção crítica. De fato, existe uma proximidade estética muito maior entre esses títulos, sendo evidente o salto dado pelo autor já a partir de *Poiezen* (1990). A coletânea *Eis o homem* (1987), que nada mais é do que a reunião da maior parte dos poemas de todos esses livros, também está incluída em tal fase. Doravante, quando nos referirmos à produção inicial, poesia primeira ou lírica juvenil de Waldo, estaremos sempre apontando para esses títulos.

Como Rodrigo Caldeira e Iumna Maria Simon bem observaram, a primeira parte da obra de Waldo Motta está intimamente relacionada com o que se convencionou chamar de poesia marginal brasileira – ou Geração Mimeógrafo – das décadas de 1970 e 1980. Todos esses livros foram publicados em tiragens limitadas de edições artesanais, confeccionadas pelo próprio autor ou editadas com o apoio de instituições locais. São marcas dessa época o predomínio da *coloquialidade*, o *verso livre*, o *deboche*, a *abordagem explícita da sua*

sexualidade desviante, da pobreza e da experiência do racismo e – importantíssimo ressaltar – *uma abordagem muito mais confessional e uma presença muito mais sutil dos temas relacionados à espiritualidade*, quando posta em comparação com os títulos seguintes. Segundo Francisco Aurélio Ribeiro, referindo-se a essa etapa da obra de Waldo, a “sua poesia é assumidamente marginal, 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” (RIBEIRO, 1993, p. 172). Um exemplo de tal estágio é o dos versos abaixo:

INICIAÇÃO AMOROSA

Vivia só me tocaiando.
E toda a vez que eu saía com o estilingue
à caça de anuns, tizius, garriças,
em meio ao vasto mamonal,
Nanau me enrabava.
Eu via passarinhos.
(MOTTA, 2008, p. 60)

Se a coletânea *Eis o homem* representa a conclusão de um ciclo, o processo de transição começa muito antes. A principal força motriz dessa travessia não poderia ser outra senão o *desejo homoerótico*, desde sempre uma das principais preocupações de Waldo. A partir desse tópico, o poeta se coloca uma série de questionamentos que serão cada vez mais explícitos em sua obra. Em busca de respostas para esses questionamentos, o autor recorre a tudo que está ao seu alcance, conforme ele mesmo afirma no prefácio de *Bundo e outros poemas*:

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. Concomitantemente, surgia a Aids; e a necessidade de combatê-la me afundou em pesquisas e me engajou em atuações políticas equivocadas. (MOTTA, 1996, p. 9)

Mais do que uma indagação acerca do próprio comportamento sexual, é muito evidente na poesia dessa época a necessidade de autoconhecimento de todas as formas possíveis. Não somente a temática do desejo homoerótico é reelaborada, mas todo o seu modo poético, a sua

condição de ser humano, de escritor e a noção mesma de literatura. “Desconfiando de tudo, inclusive de mim, desertei dos amigos e amores atraídos pela fama, desprezei a literatura (essa boceta de Pandora, que também chamo de literatologia), mas não parei de ler e escrever, e segui registrando minhas iluminações” (MOTTA, 2008, p. 16).

Como consequência desse processo, a poesia de Waldo Motta torna-se cada mais metapoética e – por que não dizer? – filosófica e espiritualista. O autor flerta com a metafísica e as ciências naturais. O seu trato com as tradições religiosas e com as ciências ocultas torna-se progressivamente mais explícito. Pouco a pouco, também é perceptível uma exigência formal muito mais vigorosa, cuja consequência é o gradativo afastamento da estética “marginal” e do seu confessionalismo, em nome de uma poesia mais impessoal, ainda que não menos lírica, como bem atesta Iumna Simon:

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 (SIMON, 1998, p. 211).

Somente dois títulos compõem esta segunda etapa da sua lírica, que é – sob todos os aspectos – uma fase de transição: “Em 90, veio a lume o minimal *Poiezen*, fruto de reflexões metapoéticas condensadas em 10 poemas; em 91, concluí *Waw* (que significa passagem, travessia, ponte), já vislumbrando uma outra realidade, em riba daquele monte onde amarrei o meu jumento” (MOTTA, 2008, p. 16). Não obstante a brevidade desta fase, são dela alguns dos poemas mais representativos da obra de Waldo Motta.

O livro *Waw* – que até hoje nunca recebeu edição própria, estando restrito àqueles *outros poemas* incluídos na edição de *Bundo* – é sem dúvida o ápice dessa época. “Em *Waw* descrevo as minhas aventuras peripatéticas e a gradual e sofrida aproximação ao destino final e ao objeto derradeiro de tantas ambições, que só revelo e decanto em *Bundo* (1996): o centro sagrado de nossas entranhas [...]” (MOTTA, 2008, p. 16). Nesse título percebe-se com mais clareza o grande salto qualitativo da sua poesia, enriquecida de várias formas com o esforço

autodidata de conhecer a si mesmo e ao mundo. É o livro das últimas desilusões amorosas e a preparação para o grande vaticínio, ou seja, a plena maturidade poética de Waldo.

A terceira e definitiva fase da sua obra poética começa, de fato, com a publicação de *Bundo e outros poemas*. A partir desse momento, Waldo Motta está definitivamente revestido com a função do vate: a sua poesia adquire uma impositação *profética, revelatória*, e mais do que nunca o aspecto *religioso* da sua sexualidade desviante está manifesto. É a expressão de anos de estudo autodidata de diferentes tradições poéticas e espirituais, bem como das ciências naturais e do começo de novos experimentos estéticos. O poeta diz: “[...] então, fechei o segundo e abri o terceiro ciclo, que sintetiza e supera os anteriores, resolvendo os meus conflitos e dilemas no conagração geral de vozes diversas (provável influência de Fernando Pessoa e do teatro) que proclamam uma só mensagem, inevitavelmente paradoxal” (MOTTA, 2008, p. 16).

Com *Bundo*, a cosmovisão homoerótica de Waldo Motta encontra-se desenvolvida. O poeta, a seu modo, recria o mundo a partir do *amor masculino*: com uma retórica propositadamente empostada, o autor parodia os sacerdotes das velhas doutrinas cristãs, ao mesmo tempo em que apresenta uma nova, a qual – na ficção da sua obra poética – sintetiza e supera todas as outras, revelando (ou almejando revelar) aquilo que em todas é oculto. A missão do poeta/vate é rasgar o véu da mentira e descobrir o verdadeiro sentido da existência, cuja salvação está no corpo de cada um e cada uma, mais especificamente *no centro, por trás*. Para tanto, ele não hesita em recorrer às Sagradas Escrituras da tradição judaico-cristã e a tudo mais que for preciso para construir, poeticamente, a nova doutrina. A propósito, leiam-se os versos subsequentes:

MÃOS ABENÇOADAS

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, 2008, p. 74)

É na fase mais madura da poesia de Waldo Motta que fica mais evidente de que maneira as diferentes tradições religiosas e esotéricas, bem como certas teorias da Física, colaboram

diretamente com a expressão formal dos textos. Deve-se por certo à influência da Cabala, da Numerologia e da Física Quântica boa parte do apreço de Waldo Motta pela poesia anagramática, que tem elaborado com avidez, desde então. Dessa prática, o único a receber edição exclusiva até hoje é o poema *Recanto* (2002), o mais longo publicado pelo autor, escrito somente com as letras contidas na palavra-título. Muitos outros anagramas, porém, foram redigidos e divulgados por ele de diversas maneiras, principalmente através de seu *blog*, no qual durante vários anos também registrou as suas reflexões socioculturais, políticas, literárias e existenciais.

Somente em 2015, treze anos depois da publicação de *Recanto*, veio a lume o aguardado *Terra sem mal*, até hoje o título mais recente de Waldo Motta. Ele dá seguimento ao seu projeto poético através da imersão na língua e na mitologia dos tupi-guaranis, reinterpretando-as sob a perspectiva do (homo)erotismo sagrado. Graças a esse título, Waldo foi o escolhido pelo Instituto Goethe, dentre muitos outros candidatos de vários países, para participar de uma residência artística na Alemanha.

1.4. Poesia e profecia

Waldo Motta chama a si mesmo – enquanto sujeito lírico – de vate, oráculo, profeta, anunciador e portador da salvação. Isto, conforme observaremos a partir de agora, tem tanto a ver com o autoconhecimento quanto – ou talvez ainda mais – com a própria noção de poesia que ele professa. Não há razão para contestá-lo, se aceitarmos, de bom grado, participar do seu jogo poético, portanto, da sua ficção. Muito mais do que avaliar a pertinência extraliterária – ainda que em termos simbólicos – de uma doutrina construída inteiramente sob a égide da palavra, cabe a nós compreendê-la para, a partir daí, verificar de que modo ela se relaciona com cada um de nós e com a nossa realidade. Porque é isso que o poeta faz: reinterpreta o legado de diferentes tradições para reorganizar os seus símbolos em um novo sistema, cuja matéria é a linguagem poética e a motivação, o erotismo. Dito de outra forma, ele usa a poesia para recriar, revelar ou mesmo inventar o mundo.

Interessa-nos verificar que tipo de lírica é essa que Waldo Motta escreve. Em outros termos, desejamos entender qual é a concepção de poesia enquanto arte ou, visto com mais profundidade, enquanto fenômeno humano que podemos encontrar em seus textos. Pensamos que não é possível compreender o sistema artístico de qualquer autor se não tivermos em

mente aquilo a que ele se propõe, qual o seu posicionamento em relação à própria atividade, os seus objetivos e motivações. Do contrário, incorreríamos no risco de enquadrá-lo em categorias preconcebidas, que pouco se relacionam com a obra que escreve.

Dito isso, é notável que para Waldo Motta – assim como para muitos outros poetas, sobretudo aqueles de inspiração religiosa – a poesia é muito mais do que uma modalidade de arte verbal. É, antes disso, um fenômeno inerente à experiência humana, revelador do que somos enquanto espécie. Sob esse aspecto, é interessante observar como a concepção de poesia do autor não somente destoava, como se contrapõe àquela de literatura, entendida aqui como campo de atividade social e produção simbólica de bens e valores.

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 mostruário que se fez da logosfera (MOTTA, 1996, p. 10-11).

Ora, em que sentido poderia a poesia caminhar “em direção oposta à da literatura”, se aquela estaria necessariamente incluída nesta? Resta compreender o que entende o poeta por uma e outra coisa.

De fato, não há razão para retirar a poesia do escopo da literatura, se, assim como o fez Antonio Candido, reconhecermos – de modo bastante amplo – que literatura são “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (CANDIDO, 2011, p. 176). Waldo Motta, entretanto, parece referir-se criticamente à literatura sob outro aspecto, muito mais específico. A saber: como prática cultural normatizada, um campo de forças onde predominam certos parâmetros em detrimento de outros.

Ao referir-se à literatura como “boceta de Pandora” ou “literatologia” (MOTTA, 2008, p. 16), o poeta afasta-se momentaneamente da concepção tão só artística da atividade e aproxima-se da noção bourdiana de “campo literário”. Refere-se, pois, ao “entendimento da engrenagem que envolve a produção, a circulação e o consumo do material artístico” (COUTINHO, 2003, p. 54), a qual “pressupõe tomadas de posição que definam a boa ou má acolhida das obras em seu interior e sua duradoura ou efêmera permanência na memória do

sistema literário” (COUTINHO, 2003, p. 54). A crítica de Waldo Motta à literatura, pois, diz menos respeito à atividade em si do que ao jogo de interesses e veleidades que caracteriza a sua presença na sociedade. Da mesma forma, também o seu entendimento do que vem a ser a poesia vai muito além do seu aspecto apenas artístico.

Para o autor capixaba, bem como para muitos outros, a poesia extrapola os limites da literatura. O objeto concreto que chamamos *poema* seria – segundo um ponto de vista mais waldiano – a manifestação material de um fenômeno que concerne à própria existência, testemunhável em absolutamente tudo: algo que seria capaz de expressar uma realidade superior à empírica e, ao mesmo tempo, indissociável desta. “C’est toujours le même acte mystérieux: la manifestation de quelque chose de ‘tout autre’, d’une réalité qui n’appartient pas à notre monde, dans des objets qui font partie intégrante de notre monde ‘naturel’, ‘profane’”²⁰ (ELIADE, 1985, p. 17).

Certamente, essa não é uma concepção científica e não pode ser limitada, portanto, à sua expressão estética e material. Waldo Motta é um poeta religioso e, como tal, seu entendimento sobre a sua arte é profundamente influenciado pela experiência do numinoso, ou seja, do *inefável*, daquilo que está além dos limites da linguagem e que, segundo o pensamento de Ludwig Wittgenstein, é algo que *se mostra*, mas sobre o qual nada pode ser dito: “Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische”²¹ (WITTGENSTEIN, 1984, p. 85). Em última análise, a própria *experiência* do numinoso é necessariamente *poética*.

Assim diz Waldo Motta, referindo-se aos seus contemporâneos: “A maioria dos poetas faz da poesia um fim em si mesma. *Para mim, ela é apenas arma, instrumento, um meio para chegar aonde quero: o Deus humano.* Não endeuso a poesia e a arte, como o faz a maioria dos poetas e artistas” (MOTTA, 2010b). De modo análogo, poderíamos dizer que a poesia (ou a arte) está para o divino como a linguagem está para o conhecimento: não são a mesma coisa, mas uma é a única via possível de acessar a outra. De maneira que a expressão material do poema, a sua forma, é a única manifestação possível para a poesia, mas sua força está justamente naquilo que – de algum jeito – a ultrapassa.

²⁰ “É sempre o mesmo ato misterioso: a manifestação de qualquer coisa de ‘completamente outro’, de uma realidade que não pertence ao nosso mundo, em objetos que são parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’” (tradução nossa).

²¹ “Existe certamente o indizível. Isso se mostra, é o místico” (tradução nossa).

Em mais de uma ocasião, o autor chama a atenção para a dimensão mais densa da poesia, em detrimento daqueles que se satisfazem com o que ele considera jogos de palavras e formas vazias, ainda que engenhosas. Em seus termos: “ao contrário de muita gente dita inteligente, penso que sem ideias, sem visão crítica, sem a reflexão séria – que a gravidade do momento exige – *só com micagens e joguinhos verbais, não temos poesia, mas somente poema, simples artefato, coisa*” (MOTTA, 2008, p. 15: destaques nossos). Algo de suma importância para a compreensão da sua poética vem implicado em tal declaração: poema e poesia *não* são a mesma coisa. A diferença entre os dois termos é tão grande que, desse ponto de vista, seria possível que existissem poemas nos quais o *fenômeno poético* está completamente ausente, apesar da sua forma de poema. Um posicionamento *polêmico*, sem dúvida, cuja compreensão para os nossos propósitos é imprescindível.

Trata-se, pois, de uma poesia que desenvolve, gradativamente, uma cosmovisão que é – conforme já visto – ao mesmo tempo *social* (política), *existencial* (cósmica), (homo)*erótica* e *quintessencial* (religiosa). Portanto, não somente o *como*, mas também o *quê* se diz é da mais suma importância para essa experiência poética; ambos os aspectos são, está claro, absolutamente indissociáveis, como bem observa Antônio Cícero: “aquilo que os poemas dizem é indiscernível do seu modo de dizê-lo, de modo que não pode ser dito de outro modo: logo, não pode ser parafraseado nem traduzido” (CÍCERO, 2012, p. 107). De todo o jeito, a postura do escritor chama a atenção para outro aspecto: a crença de que a poesia não somente provoca, mas também *comunica* algo. Esse feito obscuro, não facilmente definível, de comunicação, seria uma condição *sine qua non* para que o poema *contenha* poesia, o que – de maneira análoga – certamente poderia ser aplicado a outras formas de arte.

Em seu trabalho *Exus, cus e ecos: a poesia erótico-sagrada de Waldo Motta*, Ériton Berçaco chama a atenção para esse aspecto assumidamente comunicante, da lírica wáldica, que – profundamente conectada ao corpo, ao espírito e ao mundo – em tudo contradiz um – por assim dizer – fetichismo da linguagem, voltada tão só para si:

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: destaques nossos).

Sob diferentes aspectos, se não resgata, o autor ao menos ressalta algumas concepções antigas a respeito da arte poética, tal como o postulado aristotélico de que a poesia não pode ser definida como tal a partir da sua expressão formal, pura e simplesmente (ARISTÓTELES, AP, I; 2005, p. 20). A lírica metapoética de Waldo Motta é rica em exemplos da sua concepção não formalista do fenômeno literário, além de evidenciar o seu aspecto religioso:

DIVIDIR O NUME

Dividir o nume
em nomes e nomes:
nisso se resume
a vida do homem?
(MOTTA, 2008, p. 51)

RELIGIÃO

*A poesia é a minha
sacrossanta escritura,
cruzada evangélica
que deflagro deste púlpito.*

*Só ela me salvará
da guela [sic] do abismo.
Já não digo como ponte
que me religue
a algum distante céu,
mas como pinguela mesmo,
elo entre alheios eus.
(MOTTA, 2008, p. 53: destaques nossos)*

Não ser formalista, não valorizar *em excesso* a dimensão formal das composições, não significa, contudo, descuidar-se da forma, pois é interessante o recurso da paronomásia²² em “Dividir o nume”, originalmente publicado em *Poiezen* (1990): além do notável apelo “musical” (de *exploração da sonoridade dos significantes*), a que Pound chamaria “melopeia” (POUND, 2006, p. 63), a diferença sutil entre as palavras “nume” e “nome” pode ser lida como alegoria para a insuficiência da linguagem. O “nume” é, por natureza, misterioso, inefável, Sagrado; o “nome”, por sua vez, é palavra, expressão cognoscível do intelecto humano, único suporte para o nosso pensamento. Com a sua indagação, o poeta dá a entender – com indisfarçável ironia – que *nomear o inomeável* indefinidamente não basta para “a vida

²² É sabido que a paronomásia consiste na aproximação de vocábulos semelhantes do ponto de vista fônico, embora sem conexão etimológica (cf. JAKOBSON, 2011, p. 72, 150-152, 159, entre outras passagens).

do homem”, o que equivaleria a dizer: as palavras não são suficientes. Sob essa perspectiva, o brevíssimo poema de Waldo Motta evidencia um paradoxo que é força motriz²³ da sua lírica: ainda que seja constituída e fundamentada no e pelo verbo, o destino da poesia é aproximar o “homem” daquilo que está fora da linguagem.

Outros aspectos são revelados no metapoema seguinte. Por “Religião”, o poeta se refere à poesia, evidenciando desde o título as suas motivações espirituais. Na mesma estrofe, o sujeito lírico ressalta o aspecto extático e monumental da sua obra (“sacrossanta escritura”), bem como a sua face dinâmica, representada como viagem e batalha (“cruzada evangélica”)²⁴. E há, pelo menos, dois modos muito distintos de se compreender o percurso operado na segunda estrofe. Se entendermos aqueles “alheios eus” como *formas diversas de subjetividade* de um mesmo sujeito lírico, ou ainda como *expressões do inconsciente*, estamos diante de um percurso de autoconhecimento, um caminho voltado *para dentro* de si mesmo; por outro lado, se tomarmos a mesma expressão como “eus” *diferentes daquele que fala*, os seus semelhantes no mundo, leitores ou demais indivíduos com os quais o poeta – de algum modo – se identifica, o caminho vai na direção oposta, de dentro *para fora*. De todo o jeito, embora reconheçamos que “Religião” reflita sobre as preocupações pontuais da segunda fase de Waldo Motta, há nele uma convicção que é onipresente na sua obra: a poesia é sempre um *meio* para se alcançar algo, jamais uma *finalidade* em si mesma.

Conforme pudemos verificar, a lírica que Waldo Motta escreve e defende foge a enquadramentos tão só formalistas, *apontando* – pelo contrário – para aquilo que está além da linguagem e que, portanto, é essencialmente incognoscível, todavia *experimentável*. Segundo essa prerrogativa, isso não ocorreria apenas nos poemas que se referem explicitamente ao Sagrado (ou Erótico), mas a todo o instante, em qualquer texto, como *condição* do fenômeno poético. Tal concepção é certamente questionável, sobretudo em tempos racionalizantes como o nosso, mas indispensável para compreendermos o processo criativo do escritor, inclusive porque essas mesmas noções interferem diretamente na expressão do poema. Logo, embora a forma – por si só – não seja, segundo esse parecer, suficiente para garantir o *status* de poesia

²³ Como diz Massaud Moisés em *A análise literária*: “Refiro-me ao fato de que as constantes conotativas encerram a permanência de certos padrões de comportamento perante a realidade, de certos modos de ver o mundo, de certos valores, de certas soluções para os problemas humanos, de certas ideias fixas, de certos moldes mentais, a que damos o nome de forças-motrizes” (MOISÉS, 2007 p. 31).

²⁴ Como bem observou Ricardo Alves dos Santos, essa “cruzada evangélica” possui “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” (SANTOS, 2015, p. 44)

ao poema, há necessariamente algo nela que não somente *aponta*, mas possibilita essa experiência.

A esse respeito, serve-nos de auxílio Antônio Cícero, que, através do pensamento de Wittgenstein, reflete sobre o paradoxo entre a incomunicabilidade do poema *per se* e a indissociabilidade entre forma e conteúdo na poesia: “Não [te] esqueças de que o poema, ainda que redigido na linguagem da comunicação, não é usado no jogo de linguagem da comunicação” (WITTGENSTEIN apud CÍCERO, 2012, p. 113). Com isso, o filósofo alemão não quer dizer que o poema – *enquanto tal* – nada comunique, mas que, embora tenha por base a língua, a sua expressão não pertence à mesma ordem de discurso propositivo das demais atividades humanas (filosofia, ciências, comércio, ações quotidianas, etc.). Ou seja: por mais que utilize as mesmas palavras, a expressão poética é *diferente* da linguagem discursiva. Assim, não saberíamos dizer se a linguagem da poesia – vista dessa perspectiva – é *mais* ou *menos* complexa em termos de dificuldade de compreensão do que os demais usos da verbalidade, mas acreditamos que está relacionada ao impacto afetivo em nós, às suas ressonâncias psíquicas enquanto a experimentamos. Algo semelhante se dá com as demais formas de arte, conforme aponta Wittgenstein:

158. Wenn dir plötzlich ein Thema, eine Wendung etwas sagt, so brauchst du dir's nicht erklären zu können. Es ist dir plötzlich auch diese Geste zugänglich.

159. Du redest doch vom Verstehen der Musik. Du verstehst sie doch, während du sie hörst! Sollen wir davon sagen, es sei ein Erlebnis, welches das Hören begleite?²⁵ (WITTGENSTEIN, 1979, p. 31)

O que foi afirmado acima é, todavia, um dos “lados” da – digamos – “moeda poética”. Como Waldo Motta se revela um criador de objetos verbais com capacidade de gerar fruição estética, uma das ferramentas que mais nos auxiliam a compreender de que modo a expressão poética se manifesta na sua lírica não formalista vêm, justamente, de um formalista russo. Cabem aqui, então, algumas observações e acréscimos – o que podemos considerar o “outro lado da moeda” em questão –, recorrendo a Roman Jakobson.

Dentre as funções da linguagem estabelecidas no seu ensaio “Linguística e poética”, hoje um clássico tanto entre estudiosos de linguística quanto de literatura, Jakobson desenvolve o

²⁵“158. Se de repente um tema, um movimento te diz algo, então não é preciso que possas explicá-lo. Subitamente também este gesto te é acessível.

159. E ainda assim tu falas sobre o entendimento da música. Tu, pois, a entendes enquanto a escutas! Precisamos dizer que isso é uma experiência que acompanha a escuta?” (tradução nossa).

conceito de “função poética”, predominante na arte verbal. Trata-se, em resumo, da atenção, do *foco da linguagem sobre si mesma*, para a escolha e disposição das palavras, a ênfase na beleza ou peculiaridade da sua forma. “O pendur (*Einstellung*) para a MENSAGEM como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função *poética* da linguagem” (JAKOBSON, 2011, p. 127-128). Como tal, a força da poesia – e da literatura em geral – não está no seu poder de persuasão (função *conativa*), em sua capacidade de transmitir enunciados (função *referencial*) ou ainda de expressar sentimentos (função *emotiva*), mas no modo, na configuração, no *como* é capaz de realizar cada uma, todas ou algumas dessas operações. Naturalmente, Jakobson faz questão de frisar que nem a função poética está restrita à poesia e tampouco a poesia está restrita a uma única função.

Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário (JAKOBSON, 2011, p. 128).

Até aqui, em tudo os postulados de Roman Jakobson são também compatíveis com a poética defendida e realizada por Waldo Motta: sem essa atenção da linguagem sobre si mesma, sem o cuidado estético, o poema não é possível como tal. A questão toda a ter em mente é que o enfoque da mensagem sobre a mensagem – em poesia – nunca se restringe apenas ao plano linguístico, mas avança necessariamente pelas ressonâncias afetivas, psicológicas ou mesmo intelectuais que esse cuidado necessariamente provoca. Do contrário, a função poética – desconectada do afeto e do pensamento – redundaria em fetichismo da linguagem, que é infecundo por natureza. Quando o poeta diz, por exemplo,

CLARO, CLARO

CLARO, CLARO:
É PELO TALO
QUE COMEÇA
O FRUTO.
A VIDA
MEDRA
DO RABO.
(MOTTA, 2008, p. 81)

é evidente o modo pelo qual o poema chama atenção para a sua sonoridade. É notável, também, o contraste da beleza da sua forma com o teor escatológico da “mensagem”. As palavras, pois, escolhidas com zelo e dispostas dessa maneira, criam imagens em nossa mente e despertam sensações que de outro modo – que não o poético – seriam impossíveis. A cadência do verso, com as suas rimas vocálicas (“clArO”, “tAlO”, “rAbO”) e a sua implícita paronomásia (“medra” sutilmente relacionada a “merda”, *in absentia* na cadeia sintagmática), está a serviço daquilo que o poema diz e que de outro modo não poderia ser dito. Somos instados a *contemplar* as imagens insólitas que surgem na nossa mente: relacionamos, na imagética do poema, o talo ligado às frutas com a cauda dos animais vertebrados, o fruto e o ânus, a vida e o excremento, entre outras relações possíveis. O poema termina após a recitação do último verso, mas as imagens e o seu impacto permanecem, fazem-nos demorar na contemplação ou ainda pensar a respeito de todas essas coisas. O que, dito de outro feitio, talvez parecesse absurdo e abjeto, é perfeitamente plausível, até belo, na sua realidade poética.

Ou seja, o que se está afirmando não é que a carga semântica do poema seja menor, *mas que é maior, do que as cargas semânticas de quaisquer sentenças proposicionais que inutilmente tentem parafraseá-lo*. É desse modo que o poema não comunica coisa alguma, já que ele *não se distingue daquilo que comunica* (CÍCERO, 2012, p. 214: destaques nossos).

Tudo isso nos ajuda a compreender como é possível tamanha preocupação formal em uma poética que é assumidamente não formalista, que é sempre *meio* e não *finalidade*: a função poética da linguagem, que predomina na arte literária, aumenta a intensidade e o alcance de todas as outras funções. Mais do que isso: de todas as funções da linguagem, a poética seria – sob essa perspectiva – a única capaz de despertar a *experiência afetiva* e, portanto, *interior* do que pode existir além da linguagem. Em termos wittgensteinianos: a poesia não diz, ela *mostra* o Indizível. Não nos cabe afirmar, aqui, se tal experiência é confiável ou ilusória em termos empíricos, mas no instante da enunciação, no momento em que o leitor participa do poema ou da obra de arte, ela é real: existe e nos afeta profundamente.

Toda a obra de Waldo Motta é, pois, construída na certeza de que a poesia tem tal poder comunicante, *apocalíptico* e, portanto, salvífico, que se manifesta precisamente no momento desse contato e em nenhum outro. E sendo a experiência poética a única capaz de colocar o indivíduo em contato com o Sagrado, outro não seria o papel da poesia. Daí a identificação do autor capixaba com oráculos e profetas muito mais do que com artistas “profanos”, a qual –

embora levada ao paroxismo a partir de *Bundo e outros poemas* (1996) – está presente ao longo de toda a sua obra.

O grande problema é que não me identifico com a maioria dos poetas. Para mim, o papel da poesia é o desvelar a coisa, dizer o que não se diz, ensinar, orientar, ser a mensagem da salvação. É um ponto de vista antiquado. Sou poeta místico, porém escrachado, antimetafórico, apocalíptico, escatológico. Sou profeta. Faço uma poesia que responde às necessidades espirituais de nosso tempo. Vejo os poetas em geral como os “gagos de Babel”, imagem terrível e verdadeira de outro poeta místico, Jorge de Lima (MOTTA, 2010b).

A referência ao mito bíblico da “Torre de Babel” (Ge 11:1-9), via Jorge de Lima, é uma reiteração da sua crítica ao fetichismo da linguagem que Waldo Motta identifica em seus contemporâneos: a obsessão do significante em detrimento do significado, como se fosse possível uma preponderância de um sobre o outro na arte poética. Reconhecendo o seu próprio anacronismo se comparado às concepções modernas de poesia e literatura, o autor deixa clara a sua orientação religiosa quando diz que o papel da poesia é a “salvação”. Por “antimetafórico”, é evidente que o poeta não nega a presença das figuras de linguagem na sua lírica, mas enfatiza a clareza da sua mensagem e exige seriedade diante da verdade *desvelada*: a transcendência pela vereda do corpo. O erotismo (sagrado) que Waldo Motta desenvolve ao longo da sua trajetória não deve ser lido como alegoria, conforme o fazem em relação a outros poetas místicos e eróticos do porte de São João da Cruz e Santa Teresa D’Ávila. Nisso consiste a sua missão na Terra: revelar o caminho dos céus e a solução de todos os problemas pelo contato direto, carnal, penetrante com o Numinoso. Em suas palavras:

O mais surpreendente é que, ao menos para mim, o caminho da salvação não deixa de ser uma senda erótica, confirmando a ideia de que o reino dos céus está dentro de nós, e que o paraíso é um jardim de prazeres, os mais deliciosos. Daí que só me resta ser monotemático, tautológico (alguém tem algo mais importante para dizer?) (MOTTA, 2008, p. 19).

Embora o tema, a mensagem da salvação pelo corpo, seja desenvolvido de modo muito mais explícito a partir da terceira fase da sua lírica, a correlação entre poesia e revelação – ou profecia – está evidente desde os primeiros momentos da sua obra. Waldo Motta sempre associou a imagem do poeta com *profetas, vates, oráculos*, muito mais do que com artistas, animadores (*entertainers*) e intelectuais de modo geral. É o que atesta o texto a seguir,

lançado em *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980) e jamais republicado. Citamos os versos obedecendo a sua pontuação:

O VATE

Continuo vendo fantasmas, germens macroscópicos
mas invisíveis, continuo advertindo
sobre o que se esconde nos pensamentos
as intenções colaterais dos gestos
alertando que o inimigo disfarçado
penetra, com a nossa convivência, em nossa casa.

Não lhe deem ouvidos, o poeta é um visionário.

Magoado, calo-me e juro
não fazer mais nada por esses ingratos.

Mas logo depois me surpreendo falando
espontâneo como a folha seca
cai da árvore no inverno.

*Falar está além de mim, não posso
deter este indômito fluxo
tão além de mim como
involuntário é o sonambulismo.*

O poeta aponta
para o gadanho que reponta
da mão distraída.

Olham e não veem
abrem mais os olhos e não veem
arregalam os olhos e...

Impressão!

Mas não desanimo.

(MOTTA, 1980, p. 10-11: destaques nossos)

No início da era cristã, Estrabão e Diodoro Sículo registram a presença dos vates ao lado dos bardos e druidas do povo celta. Estas três figuras, de importantíssimo relevo social, possuíam funções bastante distintas. Segundo consta na *Geografia* de Estrabão, enquanto os *bardos* escreviam e cantavam hinos e os *druidas* ocupavam-se do estudo da natureza e da moralidade, os *vates* eram encarregados de ritos religiosos como os sacrifícios (STRABO, Geo, 4, 4, 4). Por sua vez, Diodoro Sículo também destaca, em sua *Biblioteca histórica*, a capacidade de prever o futuro a partir dos mencionados sacrifícios ou ainda pela observação de sinais aparentemente fortuitos, como o voo dos pássaros (SICULUS, BH, V, 31). Também o “vate”

de Waldo Motta é capaz de semelhantes prodígios, como quando “alerta” sobre “o que se esconde nos pensamentos” e “nas intenções colaterais dos gestos”.

Em composições como essa, que não são raras na sua obra, o sujeito lírico está muito mais próximo dos *sacerdotes*, *profetas* e *oráculos* do que de figuras especificamente relacionadas ao fazer poético, tais como os bardos, aedos, cantores e artistas em geral. “Vate”, aqui, é metáfora para “poeta” numa acepção bastante específica, modo pelo qual o sujeito lírico se apresenta: a poesia, portanto, é *vaticínio*, revelação que se opera quando ele “adverte” sobre a realidade que passa despercebida à maioria dos seus semelhantes. Ele vê o que os outros não veem e, por isso, dizem ser ele um “visionário”, eufemismo para louco. Frustrado por “não lhe darem ouvidos”, o poeta-vate se revolta, mas deixa claro que a sua “fala” não é fruto de arbítrio, mas da sua própria condição de existência: “tão além de mim quanto / involuntário é o sonambulismo”. Estes versos, aliás, evidenciam outros aspectos constantemente reiterados pela sua produção, a saber: a poesia na constituição do ser e a sua aceitação consciente.

Em todas as suas fases, a lírica de Waldo Motta indica que a poesia é uma condição existencial e – portanto – *inescapável* para o poeta ou, ao menos, uma *necessidade interna que fugiria a explicações racionais*; o que, por sinal, condiz com as associações que o autor faz entre poetas e oráculos. Ao mesmo tempo, há uma aceitação não apenas consciente, mas absolutamente convicta e até mesmo *militante* dessa condição nos seus poemas. A sua poética defende, pois, uma arte indissociável da vida, uma literatura que participe ativamente dos modos de entender e colocar-se diante do mundo e de si mesmo. Não nos escapa, em declarações como a que segue, a relativa aproximação a valores já antiquados – que datam do Romantismo, por exemplo – e a considerável distância das concepções que separam autores e obras em voga, sobretudo, a partir do século XX:

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, destaques nossos).

Ao falar em “restauração da condição divina”, Waldo Motta remete-nos imediatamente à noção – hoje consagrada – de *religião*. O termo, cujo étimo latino é com frequência associado

ao verbo *religare*²⁶, representa – nesse contexto – o conjunto de atividades que buscam (re)aproximar o ser humano do Sagrado, no qual estaria a sua origem e verdadeira natureza. Processo este que se dá, segundo o poeta, “no plano da linguagem”, ou seja, a partir da elucubração racional e da sua tonalidade afetiva, simultaneamente. Note-se que o autor estende a noção de linguagem para além da esfera *verbal*, referindo-se com o termo a toda forma de *significar* e, com isso, *comunicar* algo, o que inclui a expressão da subjetividade no “estilo de ser”. O mais desafiador disso tudo, porém, é a pretensão de não somente expressar o ser em literatura, mas de “ser o que se escreve”, de transformar a própria vida em projeto poético. Sobre esse ponto, especificamente, pouca diferença faz conhecer ou não a biografia do autor, pois a pretensão aludida já está incluída no texto literário e, com isso, atua como um efeito de leitura. Quem quer que entre em contato com a obra de Waldo Motta estará, deveras, diante de uma poesia que se pretende expressão e realização de uma subjetividade numa acepção bastante forte do termo.

Iumna Maria Simon é perspicaz ao relacionar a poesia religiosa de Waldo Motta à emancipação do sujeito.

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 [...] e socializar a poesia, torná-la meio prático de conhecimento e de *criação de novas realidades* (SIMON, 1998, p. 232).

Ao mesmo tempo em que lhe serve de propósito (íntimo) para a vida, a sua poesia tem ainda uma ressonância social: por um lado, representa uma via efetiva de (auto)conhecimento que fatalmente interfere no modo pelo qual o sujeito se coloca no mundo; por outro, apresenta a possibilidade de recriar esse próprio mundo, interferir na sua ordem, “criar novas realidades”. Esse é um ponto de extrema importância sobre a poética de Waldo Motta e requer especial atenção, pois nos coloca diante de um aparente paradoxo: como é possível que uma obra pretenda ser revelação da *verdade* – pretensamente única e imperecível, atuando sobre o tempo presente – e, ao mesmo tempo, criação de algo *novo* e, por isso mesmo, diferente do que já existe? Vista sob tal perspectiva, a criação de uma nova realidade representaria, *a priori*, a negação da já existente e, conseqüentemente, da sua *verdade* implícita. Responder a

²⁶ Conforme o já discutido na introdução deste trabalho, as origens etimológicas da palavra religião são controversas, sendo a interpretação que associa o termo ao verbo *religare* uma inovação cristã (AZEVEDO, 2010, p. 93).

isto implica considerar que a referida “criação” da realidade à qual Iumna Maria Simon se refere não é somente um projeto estético e espiritual, mas *também político*. O que o autor pretende realizar em poemas como “O vate” e vários outros é *desvelar* o que está contido e que *já* participa da ordem do mundo, mas não é *percebido*; assim, o poeta/profeta espera efetuar alterações de ordem tanto individual quanto social. A *revelação* da “verdade”, nesse sentido, representa necessariamente a transformação da realidade já existente e, por consequência, a criação de nova(s) faceta(s) para o real.

Autor de uma poesia constantemente referida à Bíblia Sagrada, Waldo Motta escreve uma poesia “profana”, até mesmo herética, sob o ponto de vista do cristianismo institucionalizado. Todavia, demonstra acreditar e seguir – a seu modo – os preceitos evangélicos, visivelmente inspirado por passagens como estas: “E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará” (Jo 8:32). O autor capixaba certamente identifica poetas e profetas, homens das artes e das religiões, como *agentes de transformação social através da palavra*, ainda que – com frequência – apontem na direção do Inefável. A dedicatória de *Bundo e outros poemas* não deixa dúvidas a esse respeito: “Ao esposo fiel, o Amigo de sempre, *Jesus Cristo*, e aos amadores da *Justiça* e da *Verdade*” (MOTTA, 1996, p. 7: destaques nossos).

Relativamente afastados de concepções mais recentes de poesia por tudo que já dissemos, os textos de Waldo Motta regatam e expandem noções clássicas da mesma, embora a sua execução seja indiscutivelmente moderna. Ela ressalta, por exemplo, a ideia arcaica de *criação*, aliás contida nas raízes etimológicas do termo, como bem nos recorda Platão: “Poesia é toda ação que promove a passagem do não-ser ao ser, de sorte que todas as atividades, no domínio de qualquer uma das artes, são poéticas” (PLATÃO, *Symp.* 205b). Entretanto, no sentido ativado pelo autor mateense, a criação poética não se restringe ao aspecto estético, mas avança sobre os domínios da ética, pois deve interferir na ordem do mundo para que novas realidades – políticas, culturais, existenciais – venham à luz. Nesse ponto, por sua vez, ele concorda – em parte – com Aristóteles, quando este afirma, em sua *Poética*, que o papel do poeta não é conformar-se com os fatos do modo pelo qual se apresentam, mas criar novas possibilidades a partir do que ela lhe oferece. É nesse sentido, afinal, que se pode dizer que “a poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares” (ARISTÓTELES, *Poet.* 1451b). Senhor de uma poética pouco afeita aos movimentos majoritários do seu tempo, Waldo Motta faz questão de frisar – conforme já visto – que tudo na sua obra é constantemente reelaborado.

Nos autoprefácios que escreveu, bem como em ensaios e entrevistas, o autor não perde a oportunidade de mencionar os itens que servem de base para a produção literária na qual se lança: pesquisas que, na sua maior parte, abordam comparativamente a simbologia de diferentes tradições religiosas e práticas esotéricas, mas também as ciências naturais e as artes. Uma investigação que – é necessário ressaltar – o poeta executa com muita liberdade, longe dos círculos literários ou das metodologias acadêmicas. Da articulação do seu cotidiano, profundamente marcado pela marginalização, com todo esse conhecimento acumulado de modo independente, reunido a partir de fontes as mais díspares, é que o poeta desenvolve o seu estilo e a sua cosmovisão erótica e mística. Segundo Iumna Maria Simon, a peculiaridade desse percurso aumenta a potência da sua literatura, seja como artefato estético, seja como discurso, ao mesmo tempo que o afasta da obviedade:

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 (SIMON, 1998, p. 174).

Com efeito, o epíteto de “poeta intertextual” é extremamente adequado no caso de Waldo Motta, principalmente no que diz respeito à sua produção mais madura. O próprio autor reconhece em sua obra o frequentíssimo “vaivém intra e intertextual” (MOTTA, 1996, p. 13), que consiste em citar – implícita e explicitamente – as fontes de onde emanam as suas convicções. Engana-se, contudo, quem confunde a liberdade do poeta com falta de critério. Ele é extremamente habilidoso na articulação estética das suas referências, de modo que – ao menos no seu universo específico – em absolutamente nada contraria o princípio aristotélico da verossimilhança. Em suas palavras: “a repetição de temas e expressões com o desdobramento de ideias basilares e a amplificação sistemática de meu pensamento busca uma homogeneidade, uma compleição estilística” (MOTTA, 1996, p. 13).

Não nos escapa o peso da função conativa (ou apelativa) da linguagem em sua lírica, uma vez que se trata deliberadamente de uma poesia com aspirações à sapiência, que pretende persuadir os leitores de algo (cf. JAKOBSON, 2011, p. 125). Sobre o constante fluxo intra e intertextual, o poeta diz: “considero tais recursos necessários por demonstrar coerência e coesão em meu trabalho e tornar evidentes minhas propostas literárias baseadas na leitura de religião, mitologia e símbolos em geral” (MOTTA, 1996, p. 13). De todo modo, é preciso

habilidade para relacionar elementos de culturas tão diversas sem arruinar-lhes o sentido e a beleza, mesmo em se tratando de obra literária. Para tanto, o método escolhido e desenvolvido por Waldo Motta não é nem pode ser *completamente* intuitivo. Bem observado, veremos que o seu procedimento em muito se adequa à tradição esotérica:

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* (MOTTA, 2000a, p. 63: destaques nossos).

O *método analógico* de Waldo Motta pressupõe uma base comum às tradições religiosas, anterior a qualquer contextualização sócio-histórica; algo intimamente ligado à condição da espécie humana. Tal prerrogativa supõe que as tradições espirituais, *via de regra*, caminham *na mesma direção*, ainda que *de maneiras muito distintas* – estas últimas, sim, profundamente influenciadas pelo meio. Uma mesma origem e uma mesma destinação nos manteria conectados enquanto seres humanos e, sendo assim, é inevitável que as religiões apresentem muitos pontos de convergência, por mais afastadas que estejam no espaço ou no tempo. Não se trata, evidentemente, de uma relação de causalidade, não podendo ser experimentada – portanto – por meios empíricos. Segundo o “dogma da unidade universal”, as evidências se apresentariam de modo muito mais sutil, através das suas constantes e recorrências.

Esta tem sido a abordagem de numerosas correntes espiritualistas desde a Antiguidade; é, pois, a metodologia básica do poeta de São Mateus. Uma das fontes mais antigas acerca desse princípio é, sem dúvida, a *Tábua de esmeralda*, célebre documento da tradição hermética atribuído à figura mítica de Hermes Trismegisto, considerado, por muitos, o texto fundador da alquimia. O seu princípio fundamental é a relação especular dos planos celeste (Numinoso, Espiritual) e terreno (Humano, Material): “O que é inferior é como (o) que é superior, e o que é superior é como (o) que é inferior, para realizar os milagres de uma coisa única” (ANÔNIMO, 1989, p. 38). O conceito é extensamente desenvolvido pelo hermetista russo Valentim Tomberg, cuja principal obra – *Meditações sobre os 22 arcanos maiores do Tarô* – foi publicada em forma de correspondências anônimas. O autor relaciona o conhecimento da “lei da analogia” ao primeiro dos arcanos, o Mago. As afinidades com a poética de Waldo Motta são evidentes:

O ideal – ou fim último – de toda filosofia e de toda ciência é a *verdade*. Mas a “verdade” não tem outro sentido que não seja a redução da pluralidade fenomenal à unidade essencial – dos fatos às leis, das leis aos princípios, dos princípios à essência ou ao ser. Toda procura da verdade – mística, gnóstica, filosófica e científica – *postula* a sua existência, isto é, a unidade fundamental da multiplicidade fenomenal do mundo. Sem essa unidade, nada seria cognoscível. Como seria possível proceder do conhecido para o desconhecido – e esse é o método do progresso no conhecimento – se o desconhecido não tivesse nada a ver com o conhecido, se o desconhecido não tivesse nenhum parentesco com o conhecido e lhe fosse absoluta e essencialmente estranho? (ANÔNIMO, 1989, p. 29).

A analogia não é dogma ou postulado – a unidade essencial do mundo o é – mas sim o método primeiro e principal (o *alef* do alfabeto dos métodos), cujo uso permite fazer o conhecimento avançar. Ela é a conclusão primeira tirada do dogma da unidade universal: uma vez que no fundo da diversidade dos fenômenos encontra-se a sua unidade, de modo que eles são ao mesmo tempo diversos e um, segue-se que eles não são idênticos nem heterogêneos, mas *análogos*, enquanto manifestam seu parentesco essencial (ANÔNIMO, 1989, p. 30).

Embora notáveis desde o início da trajetória em que se lançou, a intertextualidade analógica e sincrética de Waldo Motta torna-se cada vez mais evidente a partir de *Poiezen* (1990), livro profundamente influenciado pelas tradições espirituais do Oriente, que inaugura a segunda fase da sua poética. Título que marca, também, o aprofundamento das suas pesquisas e a transformação do seu estilo. A partir de *Bundo e outros poemas* (1996), entretanto, o processo se radicaliza. Desde este momento a *doutrina* do autor mateense se encontra consideravelmente desenvolvida, de modo que a intensa referenciação que se nota nos versos que escreve participa, inclusive, das suas estratégias estéticas; basta observar, por exemplo, a imitação que parodia o púlpito das igrejas, ao mesmo tempo em que parafraseia a anunciação profética: “Agora, consagro-me à formulação de uma nova visão de mundo, sustentada por uma nova poética, cuja força maior está no estilo paraclético (i. é. Apocalíptico, escatológico) que inventei, sob a inspiração dos bons ares do Espírito Santo, creio” (MOTTA, 2008, p. 17).

O engenho com que Waldo Motta apresenta o seu estilo é interessante: com o termo “paraclético”, ele alude ao *paráclito*, que é o Espírito Santo de Deus segundo o Cristianismo, inventado sob “inspiração dos bons ares do Espírito Santo” do Brasil. A própria palavra “espírito” está etimologicamente relacionada a “sopro”, “ar” que se respira, e é justamente sob a ação do Santo Espírito que o Deus dos cristãos distribui os seus dons (carismas) aos seus

fiéis, como – por exemplo – as línguas de fogo em *Pentecostes* (At 2). A mensagem é clara: o poeta é um profeta, ele anuncia a palavra de Deus, dá a conhecer uma nova doutrina que, pelo fato de colocar-se como elo entre o humano e o Numinoso, é *necessariamente* poética. A todo o momento o autor realiza essa engenhosa conexão entre a poesia e o oráculo, o efeito da arte sobre os seres humanos e a sua “salvação”. O trecho a seguir, retirado de um poema em prosa publicado em *Bundo e outros poemas*, é mais um exemplo:

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 (MOTTA, 1996, p. 60).

Ora: apesar da preponderância do legado judaico-cristão sobre parte considerável da obra de Waldo Motta, especialmente sobre *Bundo e outros poemas* (1996), a sua poesia vai além disso. A mesma versatilidade que o autor demonstra na forma dos seus poemas também pode ser verificada na *variedade das suas fontes*. Ao longo da sua carreira, o poeta não hesitou em articular a experiência da sua tríplice marginalidade com a Bíblia Sagrada, tradições orientais, mitologias africanas e ameríndias, bem como com as ciências naturais, a filosofia, a história e a literatura. Waldo Motta não é adepto de nenhuma religião institucionalizada, como vários escritores devotos da literatura brasileira, tais como Murilo Mendes, Jorge de Lima e Adélia Prado, entre outros. O autor capixaba inventa – ou *revela* – a sua própria doutrina, e não procura disfarçar a sua pretensão de sintetizar a correlação de tantos símbolos e tradições sob a égide do *amor masculino*.

Sob absolutamente todos os ângulos verificáveis, pois, a poesia de Waldo Motta é *sincrética*, ou seja, habita na interseção de formas, imagens e ideias as mais variadas, tudo isto reunido e redesenhado no momento da *criação* poética. “Esta palavra vem do grego *sigkretikos*, originada de *syn-kerami*, isto é, misturar, hibridizar ou amalgamar. Em termos teológicos, o que se mistura? Em princípio, ideias, doutrinas e crenças diferentes, que em certos casos são tidas como irreconciliáveis” (SODRÉ, 2017, p. 161-162). Esta é, enfim, a sua ficção maior e é em tal momento que o *método analógico* desempenha o seu papel: estabelece conexões de sentido que permitem ao poeta *recriar* ou *desvelar* o mundo poeticamente, sob uma nova perspectiva.

Na doutrina kantiana, trata-se da comunicabilidade (*Mittelbarkeit*) universal, a ser entendida como a potência de conhecimentos e juízos no sentido de uma comunicação ou de uma partilha. No humano, o comum – o “para além” das diferenças entre culturas ou modos de existência – advém no processo de inteligibilidade de um sentido potencialmente partilhável. É a diversidade dos processos de compreensão e inteligibilidade que faz aparecer as coerências internas de cada cultura para em seguida torná-las comunicáveis (SODRÉ, 2017, p. 163).

Com as suas técnica e pesquisa, desenvolvidas e constantemente reelaboradas ao longo de mais de quatro décadas de literatura, Waldo Motta evidencia não apenas a pretensão, mas também a determinação de “desvelar a verdade” aos homens. Levem-no a sério ou não, uma coisa é inegável: o poeta capixaba é autor de uma obra rica em referências e variedade, digna das suas pretensões apocalípticas. A seu modo, Waldo Motta realmente cria uma nova realidade, reinventa o mundo a sua maneira, e não somente no nível do discurso, mas também – e principalmente – no domínio estético, com arte. Para onde quer que olhe, qualquer que seja a língua que focalize, o vate enxerga elementos do amor masculino, os quais se empenha por revelar. “O trabalho da analogia comparece na universalidade da *linguagem*, isto é, na face original da realidade onde quer que se manifeste a dinâmica do ser e não ser, do haver e não haver” (SODRÉ, 2017, p. 167). O erotismo é, afinal, a força-motriz do universo, o elo que conecta todas as tradições, a razão e a destinação de todas as coisas. Mais do que isso, é a certeza de que a grande resposta, a salvação do homem, não está nenhum céu distante, em nenhuma promessa, mas no agora, no próprio corpo, na experiência de estar vivo.

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 insinuem 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 (SANTOS, 2015, p. 42).

2. 1980-1987: MARGINALIDADE, COMBATIVIDADE, HOMOEROTISMO, SOLIDÃO

Ainda que a poesia de Waldo Motta tenha sofrido profundas transformações ao longo dos anos, alguns elementos permanecem com notável regularidade desde as suas primeiras publicações. Em *A análise literária*, Massaud Moisés lança mão do conceito de “forças motrizes” (MOISÉS, 2007, p. 31), para referir-se às “constantes conotativas” na trajetória de determinado autor, reveladoras dos seus modos de se colocar no mundo e, como tal, servir de sustento para a sua literatura. Ao estudarmos o desenvolvimento da cosmovisão homoerótica em uma obra construída durante quatro décadas, serão justamente tais forças os nossos principais pontos de referência, pois evidenciam os elos que conectam textos de diferentes épocas e expressões em um único *corpus*.

A análise da *primeira fase* da obra em causa será feita da seguinte maneira: começaremos pelo estudo dos versos de “O momento profundo”, dos mais antigos do autor, a fim de demonstrar a presença, desde aquele período, de algumas das principais forças motrizes da literatura waldiana como um todo. Logo em seguida, concentrar-nos-emos na coletânea *Eis o homem* (1987), que contém a maior parte dos escritos publicados naquela etapa, para identificar os seus elementos e atitudes de modo geral. A partir daí, a nossa atenção irá voltar-se para as particularidades de algumas das constantes conotativas mais evidentes desse período, as quais ajudaram a sedimentar o estilo e as convicções da doutrina poético-homoerótica do autor capixaba.

2.1. Análise de um poema exemplar: “O momento profundo”

“O momento profundo” é a última composição do livro *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980), publicado em parceria com Wilbett de Oliveira, e o primeiro da coletânea *Eis o homem* (1987), que reúne a maior parte do que Waldo Motta havia lançado até então.

Em apenas três estrofes, já é possível verificar alguns dos traços marcantes do estilo waldico em todas as suas épocas, tais como: a empostação profética, de tom sapiencial e afirmativo, que será desenvolvida com maior vigor em *Bundo e outros poemas* (1996); o olhar pessimista diante do real; a recusa consciente da apatia, em nome da passionalidade e do engajamento nas questões do mundo; a crença de que é possível interferir na ordem do dia através da

palavra. Não obstante tais aspectos onipresentes na lírica do escritor, o texto também é exemplar no que diz respeito às especificidades desse estágio em comparação com os demais, principalmente no que toca às crises existenciais do sujeito e à ausência de certezas que o orientem.

A depender de como e onde o lemos, os versos abaixo tanto podem ser inaugurais quanto conclusivos: ao mesmo tempo em que encerram um livro (*Os anjos proscritos...*) e sintetizam as qualidades do autor num momento específico da sua carreira, eles também antecipam características essenciais de um ciclo (*Eis o homem*) e ainda prenunciam muito do que virá. Por todas essas razões, acreditamos que não será em vão dedicar um pouco mais de tempo ao estudo do poema em causa, antes de prosseguirmos.

O MOMENTO PROFUNDO

Do ventre da noite raia o dia, filho
que se entranha de novo, quando a tarde finda.

A vida não tem sentido, a não ser
esse que nós mesmos lhe infundimos.

Se eu bater 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, 1980, p. 12; 1987, p. 11)

É comum dizermos “momento” quando nos referimos intuitivamente a um espaço curtíssimo de tempo ou, ainda, ao preciso instante em que *algo* acontece. Este segundo caso é o que nos interessa para a análise. Não sendo uma unidade de medida mais técnica, como o minuto e o segundo, a sua extensão não pode ser mensurada *per se*, mas somente em relação a esse *algo* que o define. Ora, por ser de natureza relativa e intuitiva, tal extensão terá sempre uma dimensão subjetiva, a qual varia segundo o modo como esse tempo é *vivido*. Seja como for, a nossa percepção do tempo é extremamente fluida, como observou Agostinho: “[O tempo] nasce naquilo que ainda não existe [futuro], atravessando aquilo que carece de dimensão [presente], para ir para aquilo que já não existe [passado]” (AGOSTINHO, Confissões, XI, 21; 1987, p. 285). Vem daí, pois, a sua relação com o efêmero: no preciso instante em que tomamos consciência de algo como presente, é sinal de que já o ultrapassamos no tempo. Em

razão disso, só seremos capazes de sugerir a extensão de um dado “momento” – se foi breve ou mesmo longo – ao colocá-lo no passado. Assimilar uma vivência pela razão significa, necessariamente, mudar o nosso sentimento em relação a ela e, com isso, inaugurar uma nova etapa:

Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! Não queiras atormentar-me, pois assim é. Não te perturbes com os tumultos das tuas emoções. Em ti, repito, meço os tempos. *Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado.* Meço-as, a ela enquanto é presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É a essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos. Portanto, ou esta impressão é os tempos ou eu não meço os tempos (AGOSTINHO, XI, 27, 1987, p. 292: destaques nossos).

Curiosamente, isso não acontece no poema reflexivo de Waldo Motta. Não há qualquer narrativa em “O momento profundo”, nenhum suceder de fatos, embora se trate – em parte – de uma contemplação da natureza cíclica do tempo. É um *insight*: há uma consciência que observa, constata e revela algo sobre o mundo, ao mesmo tempo em que se posiciona a seu respeito. Não é possível dizer o que vem antes e o que virá depois, ainda que a linearidade da linguagem²⁷ a obrigue a ir por partes. Tudo no texto – título, tema, estilo, extensão etc. – corrobora a ideia de que algo se passa muito rápido, de uma vez só, em um só “momento”. No entanto, ao transformá-lo em artefato de arte verbal, o escritor o *eterniza*. Podemos lê-lo, relê-lo, e o momento não passa. Tudo acontece muito célere, mas não cessa de acontecer. Condição para que isso seja sentido e vivenciado no ato da leitura é a *aisthesis*, isto é, “o prazer estético da percepção reconhecidora e do reconhecimento perceptivo” (JAUSS, 1979, p. 80). É por meio desse “conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis” (JAUSS, 1979, p. 80)²⁸ que o leitor, enquanto lê, *adere* à fantasia do poema e aceita *participar* da sua ficção. Desse modo, “O momento profundo” de Waldo Motta é lido e experimentado sempre como um único “momento”, que, de fato, é. A poeticidade do texto,

²⁷ “O significante, sendo de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, unicamente, e tem as características que toma do tempo: a) *representa uma extensão*; b) *essa extensão é mensurável numa só dimensão*: é uma linha” (SAUSSURE, 2006, p. 84).

²⁸ Hans Robert Jauss menciona ainda outros aspectos dignos de nota a respeito da noção de *aisthesis*: “Enquanto experiência estética receptiva básica, a *aisthesis* corresponde assim a determinações diversas da arte: como ‘pura visibilidade’ (Konrad Fiedler), que compreende a recepção prazerosa do objeto estético como uma visão intensificada, sem conceito ou, através do processo de estranhamento (Chklovski), como uma visão renovada; como ‘contemplação desinteressada da plenitude do objeto’ (Moritz Geiger); como experiência da ‘densidade do ser’ (J.-P. Sartre); em suma, como ‘pregnância perceptiva complexa’ (Dieter Henrich). Legitima-se, desta maneira, o conhecimento sensível, face à primazia do conhecimento conceitual” (JAUSS, 1979, p.80).

com o seu poder propriamente estético sobre o leitor, é o que conserva indefinidamente a sua “momentaneidade” e realiza o paradoxo da *efemeridade eterna* que encontramos no poema.

A respeito da “participação” do leitor, possibilitada pela experiência estética, Octavio Paz diz o seguinte:

Pois bem, o poema é apenas isso: possibilidade, algo que só se anima em contato com um leitor ou um ouvinte. Há um traço comum a todos os poemas, sem o qual eles nunca seriam poesia: a *participação*. Toda vez que o leitor revive de verdade o poema, atinge um estado que podemos chamar poético. Tal experiência pode adquirir esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais para ser outro. Tal como a criação poética, a experiência do poema se dá na história, é sempre história e, ao mesmo tempo, nega a história. O leitor luta e morre com Heitor, hesita e mata com Árjuna, reconhece os rochedos natais com Odisseu. Revive uma imagem, nega a sucessão, reverte o tempo. O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, se encarna num instante. A sucessão se transforma em presente puro, manancial que se alimenta a si mesmo e transmuta o homem (PAZ, 2012, p. 33: destaque nosso).

Graças a essa *participação*, o leitor *testemunha* a descoberta e as escolhas do sujeito lírico enquanto elas acontecem, no tempo presente e na primeira pessoa do singular. Enquanto dura o “estado poético”, o “momento” não se esgota. Poemas como o atual são particularmente interessantes para se pensar no presente eterno dessa experiência justamente por suas relações explícitas com o tempo e, em particular, com o fugaz.

O adjetivo que caracteriza o instante em questão é “profundo”. O qualificativo refere-se ao que está contido na ficção do poema, relaciona-se às percepções enunciadas pelo sujeito lírico. Vale lembrar que, além de manifestar-se pela forma de um *insight*, as questões do tempo também estão plantadas no campo semântico, pois o texto versa a respeito da eternidade cíclica e aparentemente sem sentido dos processos efêmeros: “Do ventre da noite raia o dia, filho / que se entranha de novo, quando a tarde finda”. Atribuir “profundidade” a essa descoberta implica necessariamente sentir a *densidade* ou *intensidade* da experiência, a qual – por sua vez – só pode ser verificada em comparação com outras experiências, passadas ou futuras. Isso equivale a dizer que as percepções do sujeito o *transformam* de alguma forma, pois *mudam* a sua relação com o tempo. Logo, por mais que a *poesia* do “momento profundo” dê a este a qualidade do eterno – ao menos enquanto dura a participação do leitor –, fica

implícita a existência de um tempo dinâmico que inclui um antes e, principalmente, um depois que será dramaticamente influenciado pela descoberta do agora.

A esta altura, tudo indica que o poema é a representação de uma *epifania*. Etimologicamente, o termo de origem grega pode ser entendido como “aparição” ou “manifestação” (NASCIMENTO, 2016, p. 33). Quanto mais grave é o teor da revelação, maior é o investimento afetivo do sujeito e, por consequência, tanto mais “profundo” é o “momento”. O que destaca a epifania do emaranhado das outras descobertas é justamente o seu impacto sobre a *psique* do indivíduo, de modo que ele sai dessa experiência consideravelmente *diverso* – no modo de agir, pensar e sentir – daquilo que ele era antes. Ainda que o conceito tenha surgido em contextos religiosos, a sua aplicabilidade foi consideravelmente expandida pela psicologia, pela literatura e pelas artes em geral.

A noção de epifania ganhou terreno em outros campos, no sentido de que ela pudesse ser entendida como um momento também de manifestação, mas da consciência, algo que pudesse ser revelado ao ser humano por meio da arte ou de algo trivial e corriqueiro e que pudesse, talvez, conduzi-lo a uma mudança de comportamento. Esse algo trivial poderia ser qualquer objeto ou acontecimento diário que inspirasse, por qualquer razão que fosse, uma sensação expurgatória em quem o aprecia (NASCIMENTO, 2016, p. 35).

Via de regra, a epifania é uma sensação de descoberta súbita, inesperada e transformadora. Pode ocorrer a qualquer instante, em qualquer lugar, e ser provocada por qualquer coisa. O espaço de tempo que a conforma é necessariamente breve, ao contrário das suas consequências, que podem ser duradouras. Em suma, ela é “um momento paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que é fugaz, é também pleno de percepção e de lucidez, resultando em uma possível resolução de um problema humano” (NASCIMENTO, 2016, p. 40). Capturada e revertida em poesia, em *texto*, a revelação de “O momento profundo” é uma epifania perpétua, que comporta: um desencanto perene diante natureza cíclica do tempo e dos eventos nele contidos (primeira estrofe); uma compreensão mais existencialista da vida (segunda estrofe); uma tomada de decisão que rejeita a apatia em nome da esperança (terceira estrofe). Pelo que lemos nos primeiros versos, não há nenhum acontecimento específico que sirva de gatilho para a epifania. Nada acontece senão o próprio acontecer das coisas, isto é, a repetição dos eventos circunscritos no tempo. O primeiro elemento enunciado da epifania, portanto, é a própria existência e a aparente falta de sentido do seu movimento cíclico. Uma percepção

diferente da realidade conhecida exige uma nova forma de relacionar-se com ela, ou seja, altera a posição do sujeito diante do mundo.

A empostação desencantada, porém firme, do sujeito lírico é condizente com a identificação do poeta com vates e profetas. O autor recorre a imagens sofisticadas, antropomorfiza o cosmo, fala do movimento dos astros e do sentido da vida com notável segurança. Há grande proximidade com a Bíblia, mesmo que a expressão religiosa do Waldo Motta não esteja perfeitamente explícita em seus primeiros livros. Onde o poeta diz: “Do ventre da noite raia o dia, filho / que se entranha de novo, quando a tarde finda”, poderia perfeitamente dizer: “O sol se levanta, o sol se deita, apressando-se a voltar ao seu lugar e é lá que ele se levanta” (Ecl 1, 6), ou ainda: “O que foi, será / o que se fez, se tornará a fazer, / nada há de novo debaixo do sol!” (Ecl 1, 9).

A similaridade com o texto bíblico, tanto na dicção quanto no postulado em si, não é fortuita. Ela faz parte de uma estratégia consciente que objetiva sensibilizar o leitor não apenas para a *beleza*, mas, sobretudo, para a *gravidade* do que será dito. Aqui também, o poeta se dirige aos seus interlocutores como um profeta que se voltasse a um discípulo ou a uma assembleia. A inexplicável e repetitiva sucessão dos dias, para Waldo Motta e também para o *Coélet* (ou *Eclesiastes*), é uma parábola do absurdo da existência.

Onde o sábio judeu diz “ vaidade das vaidades, é tudo vaidade” (Ecl 1, 2), o vate mateense diz, de modo mais simples, que não há sentido intrínseco à vida. Nenhum dos dois consegue vislumbrar um propósito no fato de existirem e repetirem *ad eternum* o destino de tudo o que já foi, mas o simples fato de estarem vivos exige deles uma posição a esse respeito. Tanto o livro sapiencial quanto o poema procuram, cada um a seu modo, uma resposta para a pergunta “o que fazer?”. A partir desse ponto, porém, começam a se afastar. Enquanto o *Coélet* dirige-se humildemente a Deus, representado como ser exterior e superior, o poeta volta-se para si mesmo, a fim de assumir ou apoderar-se da responsabilidade sobre a sua condição. É o que faz ao dizer que “a vida não tem sentido, a não ser / esse que nós mesmos lhe infundimos”.

Nisso consiste o *existencialismo* de Waldo Motta: o sujeito participa conscientemente do tempo e admite, pela contemplação e pela experiência, que não há nenhum sentido prévio, nada que justifique o estar no mundo, senão essa mesma relação que construímos com o fato, a cada momento. A vida não é: ela se torna. Isso significa dizer que nós existimos antes de ser e que aquilo que somos, o que quer que seja, é o que fazemos disso.

Que significará aqui o dizer-se que a existência precede a essência? Significa que o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e que só depois se define. O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer (SARTRE, 1978, p. 6).

Essa mera *possibilidade* de fazer alguma coisa – que o poeta reconhece na segunda estrofe, dizendo ser possível “infundir” sentido na vida – já revela a crença de que existe alguma escolha. Visto sob esse prisma, o poema de Waldo Motta pode ser entendido como uma epifania da liberdade do homem, mas também da sua responsabilidade, uma vez que caberá a ele – e somente a ele – dar um significado às suas relações com a vida e com o mundo.

O homem é, não apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja, como ele se concebe depois da existência, como ele se deseja após este impulso para a existência; o homem não é mais que o que ele faz. Tal é o primeiro princípio do existencialismo (SARTRE, 1978, p. 6).

A terceira, maior e última estrofe do poema revela precisamente a escolha do sujeito. Ilumina, porém, o aspecto obscuro de qualquer decisão. “É na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, ou, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser; é na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesmo em questão” (SARTRE, 2011, p. 72). A vã reiteração dos ciclos, bem como a falta de sentido e a liberdade que ela implica não pode ser – e com frequência é – desesperadora.

O sujeito não tem uma imagem favorável do mundo, tanto que uma reflexão é colocada: considerou-se, em algum momento, o suicídio. Ele diz, um tanto *hiperbolicamente*: “Se eu bater bater minha cabeça / nos paralelepípedos desta rua desolada...”. O seu desencanto em muito se parece com o que Albert Camus afirma sobre a relação entre o absurdo e a vontade de morrer, em *O mito de Sísifo*: “Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro” (CAMUS, 2019, p. 21). Existe, para isso, a possibilidade da morte voluntária, do não-engajamento, e ela é bastante atraente.

A partir do momento em que é reconhecido, o absurdo é uma paixão, a mais dilacerante de todas. Mas toda questão é saber se podemos viver com nossas paixões, se podemos aceitar sua lei profunda, que é

queimar o coração que elas ao mesmo tempo exaltam (CAMUS, 2019, p. 34).

Uma evidência de intenso desejo está na veemência com que o sujeito repete a palavra “bater”, na imagem do suicídio. No momento de construir uma imagem da sua autoimolação, o poeta o faz da forma mais violenta e dramática possível: bater a cabeça “até reduzi-la a farelos”. A intensidade da imagem é diretamente proporcional à força da vontade e à medida do incômodo. A hipótese, porém, é prontamente recusada com a mais racional das justificativas: é inútil. Morrer não apenas “não resolve” o problema como tampouco oferece algo melhor. Suicidar-se, nessas circunstâncias, equivaleria não a uma vitória sobre o absurdo, mas a uma rendição ou confissão de fracasso. Para a sua sorte, ele é orgulhoso demais para isso.

Consciência e revolta, estas recusas são o contrário da renúncia. Pelo contrário, tudo o que há de irreduzível e apaixonado num coração humano lhes insufla ânimo e vida. Trata-se de morrer irreconciliado, não de bom grado (CAMUS, 2019, p. 61).

Há que se observar que a racionalidade não estirpa nem atenua o afeto do poeta. Pelo contrário, ela o transforma e redireciona. “No apego de um homem à sua vida há algo mais forte do que todas as misérias do mundo. O juízo do corpo tem o mesmo valor que o do espírito e o corpo recua diante do aniquilamento” (CAMUS, 2019, p. 23). Nisso consiste, em última instância, a escolha consciente, que é liberdade e responsabilidade em ato: em vez de fugir do absurdo, ele o enfrenta (“Mas se eu gritar gritar gritar talvez...”). Confrontar o absurdo é uma forma de afirmação da vida. Também nisso Waldo Motta se aproxima do Sísifo de Albert Camus:

O operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas, e esse destino não é menos absurdo. Mas só é trágico nos raros momentos em que se torna consciente. Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua miserável condição: pensa nela durante a descida. A clarividência que deveria ser o seu tormento consoma, ao mesmo tempo, sua vitória. Não há destino que não possa ser superado com o desprezo (CAMUS, 2019, p. 123).

As repetições dão o tom, o ritmo e a densidade emocional do poema em seu ápice. O verbo “bater” (a cabeça), sinal de exasperação, aparece duas vezes seguidas; o verbo “gritar”, que é

a reação do seu inconformismo, três. O suicídio não é uma saída viável, mas *conformar-se* – pura e simplesmente – nada mais seria que outra forma de morte. A revolta do poema só faz sentido porque o sujeito-lírico *acredita* na vida e lutar por ela é o seu sentido de estar vivo. Em uma existência sem sentido, o verso “talvez desperte os homens dessa catalepsia” é índice de esperança.

Além do mal-estar existencial, há que se colocar em relevo o aspecto potencialmente político do poema. Isso porque a última estrofe manifesta um desejo intenso de *mudança*, razão pela qual o sujeito lírico aborta a ideia do suicídio (que “não resolve porque o mundo continua”). “Gritar”, por outro lado, é mais interessante, pois tem mais chances de “despertar os homens”. Esta imagem, por sua vez, evoca o convívio em sociedade. Nesse sentido, uma interpretação bastante razoável do texto aponta para a hipótese de que o absurdo não seja apenas existencial e/ou psicológico, mas também social – o que, aliás, é bastante condizente com o restante da obra de Waldo Motta. O sujeito desejaria, pois, “despertar os homens” na base do grito, retirá-los da inércia e do conformismo. Seja como for, permanecer apático ou conformado diante de uma realidade injusta ou indesejável – social ou existencialmente – é inaceitável. Ao chamar a atenção para a imobilidade dos seus pares, o poema estabelece um paralelo entre a insensatez cósmica e a realidade social, vista como degradante. Nesse momento, o único recurso da revolta humana contra o absurdo é o grito e o grito do poeta é a poesia.

Por fim, o escrito possui ainda uma nuance metapoética – ou esta é passível de inferir-se. “Gritar” é o modo pelo qual o sujeito busca afetar os seus semelhantes (“despertar os homens”) e, conseqüentemente, interferir na ordem do dia; uma vez que a expressão do indivíduo é *poética*, é lícito considerar que a sua ação sobre o mundo (o “grito”) esteja relacionado, de jeito metafórico, com o seu ofício, que é também o seu modo de usar a linguagem. Nesta composição, bem como no já mencionado “O vate”, o autor expressa a sua fé no poder ativo da poesia sobre o mundo, à revelia do absurdo. Também nisso fica patente a proximidade que tal fazer literário propõe entre a figura do poeta e a do sacerdote, cuja mensagem deseja mobilizar, converter, transformar corações e realidades. A sua determinação está fundada num inconformismo passional e numa esperança igualmente forte, como demonstra o verso em que utiliza a palavra “gritar” três vezes seguidas, para “talvez” fazer alguma diferença. Até porque, considerando o pendor existencialista que o poeta demonstra ter, “uma das poucas posturas filosóficas coerentes é a revolta, o confronto perpétuo do

homem com sua própria escuridão. Ela é a exigência de uma transparência impossível e questiona o mundo a cada segundo” (CAMUS, 2019, p. 60).

A presença de várias constantes conotativas fazem de “O momento profundo” um poema exemplar sobre a primeira fase da lírica de Waldo Motta: a visão pessimista do mundo, sobretudo das relações humanas; uma posição simultaneamente ativa e contemplativa diante do real; a passionalidade e o consequente ódio à apatia, o que inclui a rejeição categórica a todo e qualquer pensamento ou filosofia conformista; a tentação do suicídio; a crítica social; a confiança no poder da palavra; e, por fim, a esperança. Também é digna de nota a empostação profética e o tom sapiencial de seus versos, que – embora presentes em mais de um texto – não configuram a tônica dos primeiros livros do escritor, mas atestam que vários traços definitivos da sua poética madura já se fazem notar desde o início da sua carreira. Tudo o que lemos em poemas como esse não apenas permanece, mas se amplia consideravelmente, ao longo do desenvolvimento da sua cosmovisão.

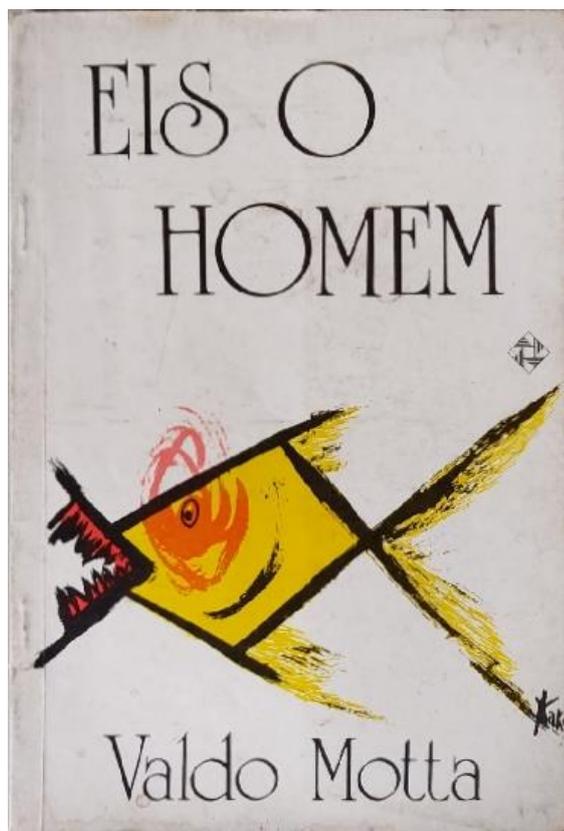
2.2. A coletânea *Eis o homem* (1987): um “balanço geral” dos primeiros anos

Em 1987, vem a lume *Eis o homem*, livro que reúne a maior parte de tudo o que o poeta havia publicado desde 1980 até então. Editada pela Fundação Ceciliano Abel de Almeida, autarquia (hoje extinta) ligada à Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), a coletânea representou o *reconhecimento público* da contribuição do artista à cultura local, ao longo de quase uma década de carreira.

A publicação não é uma espécie de “obra completa” do autor, mas uma seleta do que havia de mais relevante na sua produção, segundo ele mesmo. Os livros *Pano rasgado* (1979), primogênito de Waldo Motta, e *De saco cheio* (1983) encontram-se totalmente ausentes dessa coletânea. De *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980), consta somente “O momento profundo”, sobre o qual acabamos de comentar. De *O signo na pele* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *As peripécias do coração* (1982) e *Salário da loucura* (1984), porém, encontramos a maior parte das composições. Os textos selecionados para compor o volume são apresentados em ordem cronológica, livro após livro. Devido à enorme dificuldade de encontrar os seus títulos anteriores, *Eis o homem* é a principal fonte para aqueles que desejam conhecer melhor a poesia primeira do escritor capixaba. O volume também é um caminho para compreender as conexões criativas do autor com a literatura brasileira produzida na década de 1980.

Essa publicação foi uma oportunidade sem igual para o autor apresentar a si mesmo e a sua obra a um público maior do que tivera até então, dado o alcance e o prestígio da universidade pública. A capa do livro, por si só, é digna de análise. O título *Eis o homem* é uma clara referência a Pôncio Pilatos, que usou essas palavras para exibir Jesus Cristo à multidão furiosa de judeus pouco antes da sua paixão (Jo 19, 5); essa foi também a expressão escolhida por Friedrich Nietzsche, aludindo à mesma passagem bíblica, para apresentar a síntese do seu pensamento em *Ecce homo*. Pois bem: no caso do poeta, o “homem” é Waldo Motta, que então assinava o seu nome com a letra V de Edivaldo, que consta em sua certidão de nascimento. Esse jeito bastante solene de apresentar-se denota gravidade, pois subentende – tanto para o filósofo alemão quanto para o poeta brasileiro – que a obra representa a verdade do indivíduo: aquilo que ele é, no qual ele acredita e pelo qual deseja ser lembrado. E o que vem a ser esse homem? Segundo a ilustração de Kako, na capa do livro, o homem em questão é uma *piranha*.

Figura 1 – Capa do livro *Eis o homem*, de 1987.



Fonte: MOTTA, Valdo. *Eis o homem*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987.

No linguajar popular do brasileiro, tal peixe de água doce, carnívoro e extremamente voraz, é símbolo pejorativo de promiscuidade sexual tipicamente associado a mulheres, acepção que é indício de uma cultura machista. Esse, porém, é apenas o seu significado mais evidente. Há outras conotações dignas de nota, especialmente no que toca à sua relação simbólica com o feminino. Mesmo uma breve consulta ao *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant já é capaz de ampliar a nossa compreensão sobre o tema, o que nos permite verificar outras similaridades com a poesia do autor.

PIRANHAS: Pequenos peixes carnívoros da Amazônia, cujos dentes triangulares muito afiados servem para confeccionar cinzéis. Elas foram elevadas, em função da angústia de alguns exploradores e através de narrativas terríficas, ao nível de um fantasma mítico da devoração e da castração. Chegaram a simbolizar os males engendrados por uma imaginação angustiada em si mesma. Algumas etnias as associam aos *espíritos do rio*, à *justiça das lagunas*. Certos etnólogos discernem nesse medo das piranhas um reaparecimento transformado do velho medo da *vagina dentada*. Nesse sentido, G. Bateson observa que a *queixada do crocodilo, que serve de porta de entrada ao circuito de iniciação, é chamada em iatmul de tshurvi iamba, literalmente, porta do clitóris*. O analista vê nesse mito da piranha a transposição imaginária de um *perigo potencial em um perigo estatístico real*, ou ainda a transferência para um animal do terror inconsciente que engendram uma região desconhecida, a Amazônia, ou uma população, os índios. *Superpõem-se, inconscientemente, a agressividade da piranha, a hostilidade da selva e a irredutibilidade do índio*. (MCMP, XI) (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p.721).

Nada escapa ao escritor, que cita a Bíblia para falar de si mesmo como uma piranha. O símbolo é adequado à sua poética sob diversos aspectos, em especial no que toca ao perigo que representa às concepções predominantes de masculinidade e de boa conduta moral. Referimo-nos, aqui, aos papéis sociais tradicionalmente atribuídos aos sexos a partir do constitutivo biológico, tendo em mente que “a instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino” (BUTLER, 2003, p. 45). Pois bem: colocando-se como um homem cisgênero que eroticamente deseja os seus semelhantes, Waldo Motta opta por construir para si uma *representação carregada de elementos tipicamente associados a mulheres*. A sua atitude tem perfeita consciência do incômodo que provoca e, com frequência, se compraz com isso. Tão ou mais intenso quanto a sua “feminilidade” é a sua libido, sobre a qual o autor faz sempre questão de ser *indiscreto*, algo que é indício do seu já mencionado

inconformismo. Um bom exemplo disso é o (auto)retrato²⁹ do sujeito lírico no soneto, em versos brancos, “Psicodélico”, publicado pela primeira vez em *As peripécias do coração* (1982).

Leiamos o poema:

PSICODÉLICO

Não bastasse a cadência feminina
que, ao andar, tento infundir ao passo,
bem temperado o sex-appeal
que inspiro a cada gesto esboçado

não bastasse o leve coquetismo
que ensaio horas a fio no espelho,
misturado ao veneno que destilam
os olhos em atrevidos passeios

pelos corpos varonis que me assanham
nos bordejos noturnos pelas ruas,
além de toda essa conduta estranha

para um rapaz tão fino, tão distinto,
não abro mão de roupas esdrúxulas,
fitinhas, lenços, flâmulas de mim.
(MOTTA, 1987, p. 80)

Quem fala em “Psicodélico” é “um rapaz” que age femininamente. Dizemos “é um homem”, pois este parece ser o modo pelo qual o sujeito se entende, seja quando se refere a si mesmo no gênero masculino, seja devido à maneira artificiosa pela qual cria uma identidade estética para si. O título “Psicodélico” parece indicar o resultado dessa operação: não apenas exagerada feminilidade (para os padrões de rapazes “finos” e “distintos”), mas sobretudo o *prazer* de incorrer no excesso. A anáfora “não bastasse”, no início da primeira e da segunda estrofes, e o verso “além de toda essa conduta estranha”, que finaliza a terceira, transmitem a ideia de uma soma contínua sobre algo que, por si só, já é abundante. Os seus trejeitos meticulosamente construídos são tanto um gozo lúdico de si quanto uma forma de se impor ou de se fazer notar.

²⁹ Com “retrato” nos referimos ao signo referente que o sujeito lírico do poema elabora para si, o qual compreende: “la prosopografía, descripción del aspecto exterior; la etiopea, descripción moral, de las costumbres; el retrato, unión de las dos precedentes” (TODOROV, 1971, p. 230). Em tradução nossa: a prosopografia, descrição do aspecto exterior; a etiopeia, descrição moral, dos costumes; o retrato, união das duas precedentes”.

Sem ser e sem pretender ser mulher, mas tendo prazer *em agir no sentido oposto do que se espera do seu gênero*, o sujeito de “Psicodélico” efetua uma *performance* de feminilidade bastante recorrente na poesia de Waldo Motta, especialmente nos seus primeiros livros. Dizemos que a sua atitude é *performática* no sentido aplicado por Wolfgang Iser ao afirmar que “there can be no representation without performance, and the source of performance is always different from what is to be represented” (ISER, 1993, p. 281)³⁰. Em sua mimese pessoal do feminino, o “rapaz” – de fato – não tem a pretensão de representar um objeto qualquer da natureza, mas de aludir a uma *ideia* ou, mais propriamente, um *ideal*; não busca ser um exemplar ou um duplo de determinado modo de ser, mas parte de *uma* noção construída de feminilidade, entre outras possíveis, e busca realizá-la no seu próprio corpo a fim de *criar* algo para si. Trata-se de uma série de procedimentos deliberados³¹, na qual um homem – alguém que se entende em termos masculinos – agrega à sua identidade estética um conjunto de práticas supostamente femininas, que *não* lhe são espontâneos.

Considerando, enfim, que o poema consiste no elenco de diversas atitudes motivadas pelo próprio desejo do sujeito (“não abro mão de...”), somos levados a crer que essa constante performance de feminilidade é uma das suas formas de ser ou tentar ser autêntico. Diz tanto sobre quem ele é quanto sobre como ele quer ser visto. Várias passagens no texto apontam para o exagero e a extrema artificialidade dos seus gestos: “a cadência feminina / que, ao andar, *tento* infundir ao passo”, “o sex-appeal / que *inspiro a cada gesto esboçado*”, “o leve coquetismo / *que ensaio horas a fio no espelho*”. Esse excesso contrasta com a masculinidade dos “corpos varonis” que o “assanham”. Até certo ponto, não é incorreto dizer que a feminilidade que o sujeito lírico constrói para si está relacionada ao tipo *específico* de homem que o atrai e ao papel que ele deseja ocupar em uma possível relação, mas isso seria insuficiente, ainda que veraz. A afeminação extravagante de Waldo Motta também é um modo de impor-se e contrariar expectativas que o desagradam. Também podemos falar em performance quando a capa de um livro com os dizeres “Eis o homem” apresenta a ilustração de uma piranha, que simboliza *justamente* os aspectos mais deploráveis e perigosos associados ao universo feminino (em uma cultura machista).

³⁰“Não pode haver representação sem performance, e a fonte da performance é sempre diferente do que está para ser representado” (tradução nossa).

³¹Ainda segundo Iser: “The portrayal of the visible therefore takes place as a series of performative acts” (ISER, 1993, p. 287). Em tradução nossa: “A retratação do visível, portanto, acontece como uma série de atos performáticos”.

Evidente na feminilidade waldiana é a sua insubmissão à homofobia, o que nos remete – por sua vez – a outra característica do símbolo em questão: a *agressividade*. Ela se faz notar de várias maneiras: *esteticamente*, na escolha de palavras chulas em contraste com outras, eruditas, na composição dos versos; *psicologicamente*, na exacerbação da sua feminilidade, da libido, do humor e nas reflexões sobre si mesmo, por vezes autodestrutivas; *politicamente*, na reação aos preconceitos de cor, sexualidade e classe social, ou ainda ao expressar indignação com a ordem socioeconômica e cultural do seu meio. Exemplo dessas nuances é o poema “Calibre 24”, de versos livres, primeiro publicado em *Salário da loucura* (1984):

CALIBRE 24

O coração na boca, as pernas trêmulas
e o cuzinho na mão, piso o batente.
Que nem moela, o meu vulnerável eu
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, 1987, p. 111)

Cientes de que a palavra “calibre” designa o diâmetro de projéteis e que o número 24, na cultura popular, alude à homossexualidade, o bom achado do título em questão – considerando-se os temas recorrentes na obra de Waldo Motta – sugere a existência de uma *arma gay*. Embora a orientação sexual do sujeito lírico não seja mencionada em nenhum dos versos, o texto termina por confirmar as nossas suspeitas. O texto versa sobre um perigo frequente na vida de LGBTQIA+ no Brasil, em especial daqueles que mais se distanciam do referencial heterocisnormativo: o risco de agressão física ou psicológica em decorrência do preconceito.

O mencionado “Calibre 24” seria, nesse sentido, uma estratégia de autodefesa. Sob a perspectiva de quem se sente em constante ameaça, os primeiros versos utilizam diferentes expressões idiomáticas da língua portuguesa para expressar *medo* (“coração na boca”, “pernas trêmulas”, “cu na mão”); em seguida, recorre à zoomorfização para descrever a sensação de vulnerabilidade frente a uma violência injustificada (“que nem moela, o meu vulnerável eu / à flor de mim exposto, isca de cães”); a sua declaração de fé na humanidade ou no exemplar masculino da espécie (“não obstante, / acredito no homem, sério!”) pode ser interpretada

como alerta contra possíveis generalizações, mas aparenta ainda mais enfatizar o fato de que a sua postura defensiva *não* é gratuita, tampouco equivocada; por fim, a imagem da arma de fogo serve de metáfora para a inteligência discursiva do sujeito, que recorre não à (explícita) violência, mas à linguagem (“palavras no coldre e língua no gatilho”) para se defender e contra-atacar. Reagir com *palavras*: nada mais adequado para um poeta.

Orgulhosamente feminino, lascivo e perigoso: sob vários aspectos, o símbolo da piranha cai bem ao sujeito lírico waldiano. Ainda sobre a capa de *Eis o homem*, o estudioso capixaba Francisco Aurélio Ribeiro sugere outras interpretações: o peixe como representação simbólica não somente do homem que escreve, mas do humano de modo geral, com sua fome cega e destruidora. Tal como o sujeito lírico de “Calibre 24”, o poeta *gay* está exposto, vulnerável à turba, como quem entrasse em um rio povoado de piranhas. Assim como um dia também esteve o Crucificado, que as palavras de Pôncio Pilatos nos fazem recordar:

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? (RIBEIRO, 1993, p. 170).

Seja como for, o simbolismo da piranha talvez baste para cobrir algumas das facetas mais eloquentes da obra inicial de Waldo Motta, mas certamente não encerra a sua totalidade.

Desde a publicação de *Bundo e outros poemas*, em 1996, a crítica de Waldo Motta, de modo geral, tem negligenciado tudo o que autor publicara antes desse título – salvo, é claro, os poemas inseridos na posterior coletânea *Transpaixão* (2009). O próprio autor, aliás, corrobora essa abordagem até certo ponto, quando se refere a *Eis o homem* como “balanço geral” de um “ciclo de muito frege e pensamento rarefeito, alguma pretensão e certa ingenuidade” (MOTTA, 2008, p. 15). À época da sua publicação, no entanto, não faltou quem recebesse a coletânea com entusiasmo. Um deles foi Reinaldo Santos Neves, escritor que, na década de 1990, já gozava de considerável prestígio como romancista no Espírito Santo. É ele que assina o texto de apresentação da coletânea de 1987, em que lemos:

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 (NEVES in MOTTA, orelha, 1987).

É interessante observar que os primeiros aspectos destacados por Neves são justamente “o apuradíssimo senso estético” e a “sinceridade”. Seja devido à época, ao estilo e ao fato de Motta ter publicado vários de seus livros de maneira independente, esses elementos são constantemente associados à chamada Geração Mimeógrafo ou poesia marginal brasileira da década de 1970, por sua vez conhecida pelo excesso de espontaneísmo em detrimento da forma do texto. Nesse sentido, o notável subjetivismo do autor seria um obstáculo à boa execução estética dos poemas, o que *não* ocorreu, como notado por Reinaldo Santos Neves.

Estudiosos como Rodrigo Leite Caldeira e Iumna Maria Simon, que escreveram a respeito após o lançamento de *Bundo*, discordariam – ao menos em parte – do primeiro elogio de Neves. Para Caldeira, que vincula os livros iniciais de Waldo Motta à “cultura dos anos 70 da poesia mimeógrafo”, trata-se de “uma literatura feita ao calor das emoções, sem o crivo necessário para consolidá-la”, na qual a palavra é utilizada “apenas como um artefato de guerra, valendo-se muito mais o que se diz do que como se disse” (CALDEIRA, 2008/2009, p. 334). Simon, por sua vez, embora não negue algum “interesse” nesses primeiros esforços, não vê neles senão “um exercício preparatório para o domínio da expressão” (SIMON, 1998, p. 210).

Da nossa parte, acreditamos que a indiscutível afinidade do autor com a poesia marginal não implicou desleixo no que tange ao cuidado estético. Até mesmo porque, conforme o poeta Glauco Mattoso,

marginal é simplesmente o adjetivo mais usado e conhecido para qualificar o trabalho de determinados artistas, também chamados *independentes* ou *alternativos* [...]. Dizer que um poeta é marginal é equivalente a chamá-lo ainda de *sórdido* e *maldito* (por causa da noção de antissocial), mas esses adjetivos soam mais como elogio porque viraram sinônimos de alternativo e independente (MATTOSO, 1982, p. 8).

De todo modo, é delicado vincular indistintamente os primeiros títulos do escritor a essa geração porque, embora seja possível falar de recorrências em muitas poéticas do período, parece-nos não haver unidade formal ou conceitual maiores no movimento que ficou conhecido como poesia marginal. Salvo engano, o principal elo entre esses autores era o

modo de produção, distribuição e circulação dos seus livros, algo estreitamente relacionado ao contexto econômico e sociocultural do país nas décadas de 1960 e 1970.

Ao contrário da última corrente de vanguarda (o poema-processo) e de seus antecessores concretos fundamentais, a poesia marginal não apresenta qualquer homogeneidade, prática ou teórica. Não há um trabalho coletivo ou grupal orientado e posicionado contra ou a favor de determinados conceitos. Se existem traços comuns à maioria dos autores da década, são eles a desorganização, a desorientação e a desinformação. E mais: a despreocupação com o próprio conceito de poesia e o descompromisso com qualquer diretriz estética resultaram numa espécie de displicência, de certo modo saudável, [...] e, como consequência, tal conceito ou tais diretrizes podem ser indiferentemente observados ou não, consciente ou inconscientemente, na obra poética desses autores (MATTOSO, 1982, p. 29).

Se, por um lado, os epítetos “marginal”, “sórdido” e “maldito” são bem-vindos à poesia de Waldo Motta desde sempre, por outro, isso não basta para vinculá-la, *de maneira muito estrita*, a nenhum grupo. Entretanto, outros fatores há, concernentes àquela tendência dos 70, dignos de nota, que certamente nos ajudam a localizá-lo nesse panorama, de maneira parcial. São eles:

culturais (os autores assumem postura contestatória ou tematizam a contracultura), comerciais (são desconhecidos do grande público, e produzem e veiculam suas obras por conta própria, com recursos ora precários, ora artesanais, ora técnicos, mas sempre fora do mercado editorial), estéticos (praticam estilos de linguagem pouco “literários” ou dedicam-se ao experimentalismo de vanguarda), ou puramente políticos (abordam temática francamente engajada e adotam linguagem panfletária) (MATTOSO, 1982, p. 20).

Efetivamente, vários desses aspectos estão presentes na obra de Waldo Motta, que desde a época “já era conhecido por escrever uma poesia desbocada e atrevida” (MOTTA, 1996, p. 9). Realmente é possível falar em uma “postura contestatória”, em especial no que diz respeito à sexualidade. O autor não apenas é desconhecido do público maior como também está consideravelmente afastado dos grandes centros urbanos, habitando a periferia de uma cidade do interior de um estado com pouca visibilidade a nível nacional. Não se pode dizer, contudo, que o poeta não prezasse pela “literariedade” do texto, como bem reconheceu Reinaldo Santos Neves, tampouco tratar-se de um escritor de vanguarda (em refluxo naqueles anos). E embora tenha sempre se posicionado politicamente com bastante ênfase, boa parte da sua obra poética

é dedicada a questões de cunho subjetivo e existencial, para além do espectro explícita ou exclusivamente político.

Há que se considerar, portanto, alguma proximidade do autor com o movimento em questão, sem – no entanto – reduzi-lo aos estereótipos do poeta confessional e pouco “literário” que habitam o imaginário da poesia marginal. Além da produção e distribuição precárias dos seus livros, o que mais aproxima Waldo Motta da Geração Mimeógrafo é a relação com a contracultura: um posicionamento firme empenhado em celebrar a liberdade e a diferença. Para Ribeiro,

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 (RIBEIRO, 1993, p. 170-171).

Ribeiro também destaca a proximidade estética entre Waldo Motta e os marginais. De acordo com o teórico, isso se dá não por descaso da forma em detrimento ao conteúdo – como afirmou, posteriormente, Rodrigo Caldeira –, mas como fruto de uma escolha consciente que, ao menos a princípio, não compromete a “força poética” do texto.

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 (RIBEIRO, 1993, p. 171).

A observação de Ribeiro é relevante, mas pede ressalvas. Isso porque, desde essa época, a poesia de Waldo Motta é bastante *eclética*. O coloquialismo e a discursividade são, sim, traços marcantes da sua poética, mas também há um considerável cultismo vocabular e o apreço às medidas consagradas pela tradição literária: poemas em dísticos, tercetos, quadras, bem como sonetos e *haikais*. Se o deboche e a ironia merecem destaque na sua produção, assim também a gravidade solene de poemas como “O momento profundo”, que inaugura *Eis o homem*. Como parte da sua “recusa a modelos estéticos rigorosos” está o prazer em contrastar o chulo com o erudito, o clássico com o popular, certamente com o fito de impactar o leitor e despertá-lo para a presença das dicotomias. O leitor rapidamente se habitua à

alternância entre esquemas métricos rígidos e verso livre, por exemplo, bem como entre rebuscamento e coloquialidade. As combinações são numerosas, como bem observou Deny Gomes no seu prefácio para *Salário da loucura* (1984), último livro de poemas inéditos da primeira fase:

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 (GOMES, 1984, p. 8).

Portanto, por mais distante que essa época esteja do auge da maturidade poética de escritor – fato que o próprio e a maior parte dos seus estudiosos reconhecem –, a leitura algo negligente que parte da sua crítica tem dedicado aos primeiros livros do poeta carece de qualquer fundamento. Se, por um lado, é uma obra irregular – algo bastante comum entre iniciantes, sobretudo se jovens –, por outro é notável uma preocupação séria com o fazer literário em sentido ético, estético e – por que não dizer? – existencial. A Reinaldo Santos Neves, desde sempre atento ao “apuradíssimo senso artístico” do poeta, também não escapou esse fato:

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 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 (NEVES in MOTTA, orelha, 1987).

Vejamos, também, que Neves não economiza o léxico devocional na composição de seu panegírico: “zelota”, “fanático”, “missionário”, “redenção” e “provação” são algumas das palavras escolhidas para descrever o que há entre o poeta louvado e a poesia. Isso é particularmente interessante porque, nessa época, ainda não se pode falar em uma cosmovisão religiosa *conscientemente* elaborada em Waldo Motta; todavia, a matéria-prima do que viria a ser a doutrina poética da sua maturidade já está presente, ainda que dispersa, nesses primeiros livros, o que inclui o ingrediente essencial: a atração pelo religioso. O elogio de Neves confirma, de certo modo, o “princípio inconsciente” da “aventura arquetípica” à qual se refere

o poeta ao descrever a sua própria trajetória no prefácio de *Transpaixão* (MOTTA, 2008, p. 17), mais de uma década depois.

Além da espiritualidade – bem mais implícita do que explícita nessa primeira fase –, outros elementos, depois evidentes na sua obra, são de extremo interesse para compreender o que viria a ser a imagem homoerótica do mundo que Waldo Motta – conscientemente – elaboraria a partir de *Bundo*. São particularmente relevantes:

- intensa subjetivação: grande recorrência de representações de si – corpo, pensamento, sentimento – na primeira pessoa do singular;
- a condição de tríplice marginalidade do sujeito lírico: pobreza, negritude e homossexualidade;
- pessimismo em relação à vida e à sociedade, bem como a melancolia decorrente disso;
- inconformismo e decidida recusa da apatia;
- solidão e carência afetiva;
- intensíssimo desejo sexual, com abordagem explícita e orgulhosa da homossexualidade;
- predileção pela noite;
- relação conflituosa com a morte;
- esperança e constante reiteração do amor ao próximo.

Por mais que, sim, exista desde já uma sensível espiritualidade em vários dos seus versos, o poeta desta fase não está interessado em questões abstratas ou metafísicas, típicas do universo religioso (exemplos: alma, pecado, vida após a morte etc.). Mais do que nunca, Waldo Motta é um poeta do aqui e do agora, da vida difícil em sociedade, do corpo humano e do mundo ao redor. A ação e o afeto do escritor estão no plano concreto, material e imediato, sendo o constitutivo espiritual muito mais um modo de se relacionar com a poesia e o mundo do que qualquer *sistema* esotérico ou metafísico. Ainda segundo Reinaldo Santos Neves, “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” (NEVES in MOTTA, 1987, orelha).

A fim de reconhecer as bases do que veio a ser a *recriação* do mundo sob o prisma do homoerotismo na escrita madura de Waldo Motta, há pelo menos três constantes conotativas na sua obra inicial que merecem atenção redobrada. São elas: a marginalidade social, tanto em função da pobreza quanto da discriminação de raça e orientação sexual; a melancolia, em

especial no que tange a relação com a morte; e, evidentemente, a homoafetividade, com especial atenção para a expressão do desejo sexual e para as consequências da solidão associada à criação poética. Tudo o que veio em seguida pode ser entendido, até certo ponto, como uma resposta do poeta às questões suscitadas por essas forças motrizes.

2.3. Representações da marginalidade social

Há muita “gente” na poesia de Waldo Motta, principalmente nos seus primeiros livros. Via de regra, são todos pobres. A sua obra é povoada de figuras tão marginalizadas quanto o próprio sujeito lírico: pais e mães de família que criam filhos com dificuldade, bêbados, mulheres violentadas, peões, michês, travestis, malandros. Não poucas vezes, o autor se dirige a tais personagens na segunda pessoa do singular, o que evidencia tanto uma postura solene³² ao dirigir-se a elas, tanto uma notável proximidade da realidade da qual fazem (todos) parte. Seja pela escolha das palavras, seja pelos seres, objetos, lugares e sensações que as habitam, o seu fazer poético evidencia o mundo de penúria material e afetiva que lhe está na origem. A realidade social é a base, o primeiro ingrediente lançado no caldeirão poético-místico de Waldo Motta.

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 vive, a quem ama, entende e respeita (GOMES, 1984, p. 8).

No que se refere à representação do outro, o volume *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980) é um caso particularmente interessante. Publicado em parceria com Wilbett R. Oliveira, os textos de Waldo Motta nesse livro são divididos em duas partes. Na primeira delas, que se chama justamente “Os anjos proscritos”, cada poema se refere a uma pessoa diferente. Com exceção de “O ilustre do chafariz”, o sujeito se dirige a cada uma delas pelo nome próprio. A outra parte compreende os “Outros poemas”, cujos temas variam: lugares (“Porto”, “Pé-sujo”, “Elegia a São Mateus”), metapoesia (“Os poetas”, “O vate”) ou ainda a

³²O uso do pronome “tu” e da conjugação verbal na segunda pessoa do singular não é comum no estado do Espírito Santo, como também não de várias regiões do Brasil.

vida em sociedade (“Homem & Coisas”), por vezes complementada pela possibilidade do suicídio (“Biocídio”, “O momento profundo”). Em todos eles sobressai, de alguma forma, o incômodo diante da pobreza, seja ela material, afetiva ou existencial.

De todos os seus primeiros títulos, *Os anjos proscritos...* é aquele em que se revela mais notável a espiritualidade do autor. Se, por um lado, ainda não é possível falar em uma elaboração poética consciente da religião nesta fase, por outro temos numerosos indícios de simpatia e familiaridade com as questões do espírito. Exemplo disso é o uso recorrente de termos extraídos do léxico cristão, a começar pelo título do volume. A *dedicatória* do livro também nos dá uma boa ideia seja das inclinações religiosas do poeta, seja da gravidade que os poemas desejam suscitar:

a Adelayde e Sayonara, judiadas trânsfugas de Deus.

a Eliana, como pobre retribuição ao seu divino amor.

a você Maciel, providencial lume que não poucas vezes me acudiu nas trevas que vou rompendo. (MOTTA, 1989, p. 1)

Mais do que um expediente literário, o viés religioso de Waldo Motta nos fala de um modo particular de relacionar-se com o próximo e com a realidade de modo geral. Os seus poemas, *neste volume*, pouco ou nada contém do erotismo e do deboche que ajudaram a consagrá-lo alguns anos depois. Ao invés disso, temos um sujeito lírico sério e compassivo, extremamente sensibilizado pela dor do outro. O seu discurso é empostado, grave, desencantado, com vocabulário e rebuscado acima da média, eivado de termos devotos.

De todos os “anjos proscritos”, apenas este é anônimo:

O ILUSTRE NO CHAFARIZ

Como se regesse
uma invisível orquestra
como se bailasse
a uma música inaudível
o esguio homem
já de meia idade
movendo-se na ponta
dos engelhados pés nus
inflando o paletó roto
aos movimentos bruscos
do magro e trêmulo corpo
o homem se destacava

dos circunstantes e apáticos
usuários do chafariz.
Brandia xingamentos
em tom discursivo
e agitava no ar
os esquálidos e tensos
punhos contra o inimigo
de nenhuma matéria
que lhe arrebatara
o filho já graúdo.
Embalde, tentavam
os parentes e aderentes
incurtir-lhe o vexame
que estava dando na rua
mas o desgraçado pai
tendo perdido o senso
baleado pela rude morte
do seu amado filhinho
aí é que sapateava
bailava, uivava e balia
combalindo talvez a exígua
plateia que o ouvia.
Pelo que se podia
deduzir da comovente
arenga do pobre pai
fora doença combatível
a que assistira indefeso
sumir com o filho tão diligente
ou fora a fome que assola
os desamparados emigrantes
que lhe tinha degustado
o filho mais estimado.
Gritava para quantos
lhe estava[m] dando ouvidos
e coração – sou do Estado
de Vitória da Conquista.
(MOTTA, 1980, p. 3-4)

Traço comum dos versos dedicados aos “anjos proscritos” é a dicção testemunhal do sujeito-lírico, alguém que conhece ou observa tudo de perto, sensibilizado. No poema acima, o sujeito lírico não conhece o “ilustre no chafariz”, mas lhe dá “ouvidos / e coração”. Ficamos cientes do seu estado emocional e o aspecto físico naquele instante, do qual deduzimos pobreza e desespero. A compaixão está nas funções emotiva e poética da linguagem, associadas à descrição: os “movimentos bruscos” são como “bailado” de “inaudível música”, o homem é “esguio”, infla o “paletó roto” “na ponta / dos engelhados pés nus” por ter “perdido o senso” com a “rude morte” do filho, “degustado” pela “fome” ou por “doença combatível”. Desde o título do poema há toda uma dignidade construída ao redor do

“desgraçado pai”, que age como louco. À miséria, evidente em sua descrição prosopográfica³³, soma-se a condição de “emigrante” e o subsequente “desamparo”. Tal como acontece em “O momento profundo”, o homem observa: está impotente, mas não apático.

Esse é um exemplo do constante envolvimento emocional do autor, sobre o qual já falamos. Não há distanciamento afetivo entre o sujeito da reflexão e o objeto contemplado. Ainda que se ocupe apenas em descrever a cena, as sensações e intenções do observador estão patentes na abundância de adjetivos, que por sua vez evidenciam a função emotiva da linguagem³⁴. Com isso, não deseja o escritor apenas convencer os leitores, mas *afetá-los*, retirá-los da apatia pela compaixão. As inúmeras representações da exclusão social que encontramos na sua lírica colocam tal exclusão sempre como atentado à dignidade humana, jamais como fatalidade. Nisso consiste a proscricção dos anjos aludida pelo título do livro: injustiça.

São imagens recorrentes nos primeiros volumes de Waldo Motta: *magreza, fome, rua, sarjeta, quarto de pensão, bares, cigarro, álcool, noite, lua*, etc. Outro detalhe digno de nota é que, se não raras vezes o artista representa o outro em condições precárias; com muito mais frequência ele aborda as mesmas dificuldades em primeira pessoa, demonstrando ou dando a entender que ele mesmo pertence a esse lugar. Poema a poema, livro a livro, o escritor desenha o retrato do seu sujeito lírico e não esconde, antes ostenta, a sua identificação com o homem que escreve. De modo geral, o protagonista da sua obra é um homem franzino, negro, pobre, homossexual, melancólico, lascivo, solitário, noturno, atrevido, desbocado, reflexivo, orgulhoso e em constante revolta consigo mesmo e com os outros. Esse homem bebe muito e pensa constantemente na morte.

Não nos interessa buscar *respostas* na biografia do autor, mas nada nos impede de levá-la em consideração no texto, de modo *complementar*. Saber que Waldo Motta é, de fato, pobre, negro e *gay*, que frequentou os lugares e conheceu as pessoas que figuram nos seus poemas não explica o olhar particular que o artista lança sobre essa realidade, muito menos justifica as suas escolhas éticas e estéticas. Afinal, “ainda que se aceite que existe um indivíduo particular que formulou o enunciado inicialmente, disso não se segue que há uma consciência falante invariável ou um autor incontestado prévio ao discurso” (ALVES, 2015, p. 86). Entretanto,

³³ Prosopografia: descrição do aspecto exterior de um personagem (TODOROV, 1971, p. 230). Ver a nossa nota 21.

³⁴“A função emotiva, portanto, tem seu *Einstellung* no emissor que deixa transparecer as intenções do seu dizer [...]; comparece também numa fala marcada pela *interjeição* (“extrato puramente emotivo da linguagem”, diz-nos Jakobson acerca da interjeição), pelos *adjetivos*, que apontam o ponto de vista do emissor, daquele que fala, por alguns *advérbios*, por *signos de pontuação* – tais como exclamação, reticências. A função emotiva implica, sempre, uma marca subjetiva de quem fala, no modo como fala” (CHALHUB, 1990, p.19).

parece-nos inegável que a maneira pela qual o autor se coloca diante dos leitores interfere na sua recepção. É válido considerar de que forma o livro contribui para traçar uma *imagem literária* para o seu autor, chamando – dessa maneira – a atenção dos leitores para um “princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 1999, p. 26).

É digno de nota o que Deny Gomes diz sobre as origens, situação econômica e social do poeta no começo de sua trajetória no prefácio de *Salário da Loucura* (1984). Ao apresentar o escritor nestes termos, a professora fornece uma imagem de autoria que acompanhará os leitores ao longo da fruição da obra e, conseqüentemente, interferirá em sua compreensão.

Nascido e criado numa minoria racial, social e cultural, Waldo 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 dos 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” (MOTTA, 1984, p. 7; 1987, p. 99-100).

Não bastasse a poética em si, o prefácio de Deny corrobora a imagem de “marginal” ao redor do escritor nas mais diversas concepções do termo. Os traços de personalidade que a professora atribui a Waldo Motta são facilmente detectáveis nos poemas do autor, bem como a sua localização geográfica e socioeconômica. Considere-se a intensa subjetivação do texto, com predomínio da primeira pessoa do singular, e veremos que essa familiaridade entre o sujeito e a periferia é partícipe de suas intenções literárias. Fala muito de si mesmo, de lugares que frequenta e de pessoas que conhece, não raras vezes mencionando-lhes o nome. Não por acaso, várias imagens se repetem com frequência. Quando poetiza a exclusão social, portanto, o autor constantemente dá a entender que discursa de dentro para fora: ele demonstra (ou aparenta) tratar daquilo do que conhece e vive. Com isso, afeta o leitor *a partir* dessa posição, ainda que não somente *por causa* dela. (Essa escolha, ao mesmo tempo ética e estética, aproxima o escritor mateense do imaginário da geração marginal tanto ou mais do que vender livros na rua.)

“Milton” e “Tascília” encontram-se lado a lado em *Os anjos proscritos...* (1980) e são ótimos exemplos de subjetivação na poesia inicial de Waldo Motta, ainda que voltados a terceiros. Esses nomes são identificados como – nada menos! – os do pai e da mãe do poeta, que se dirige a eles da sua posição de filho. A repetição do tema ao longo da obra nos dá uma boa oportunidade de verificar a evolução no estilo e na abordagem ainda nesses primeiros anos.

MILTON

Punge-nos, nosso pai, as tuas
palavras farpadas de amargura
com que insistes sempre
em deixar patente que a vida
não é mole, mas que és duro
em teu inumado esforço de o ser
por não estares sozinho no mundo.

O teu desgosto é não poder
prodigalizar-nos o que nos eleve
à justa categoria de humanos.
Mas, nosso pai, cedo, a verdade
por sobre afiados cacos de vidro
nos arrasta ao discernimento.

Certamente não sabes
que o inimigo é onipresente
tem mil tentáculos e mil fauces
pois sonhas ir para Rondônia
ao encontro de uma presumível sorte.
Lá, supões, a miséria e a fome
não rondam a vida do pobre.

Pois saibas, meu pai, que a vida
é uma chaga muito mais vasta
do que podes imaginar
em tua parca imaginação.
E a cada vez mais se alastra
que a corriola de homens
não convém que ela sare.

Experimenta tirar estes
escuros óculos do álcool
que, cansado de tanto ver
a vida, tesa, passar de óculos
como os que já a têm farta,
puseste em teus magoados olhos.

Tira, neste instante, e verás
que a vida de muitos homens
é o mesmo promovido suplício

seja no Rio, Rodésia ou Rondônia.
Verás que a quaisquer latitudes
paira a sombra da famélica opressão.

Sossega, nosso pai, bem sabemos
em nossa madureza temporã
do milagre de não teres já sucumbido.
À faina exauriu-te as forças.
Mas num já divino e comovente esforço
manténs-te ainda firme nas adversidades.
Nosso pai, nós te amamos.
(MOTTA, 1980, p. 5-6)

TASCÍLIA

Diante dos problemas do mundo,
por seres simples e rude o teu entendimento,
te silencias, Tascília.

Mas o teu terso coração, impermeável
a tudo que não se restringe ao trivial doméstico
por ser humano se pudesse não se manteria
impassível a esta loucura de viver no Brasil
e ter os sentidos numa bomba algures.

Anacrônica, primitiva e inaderente
circulas entre fatos, coisas e pessoas.
O bafejo doentio, os germes da loucura
deste tempo não te contaminam.

E tentas imunizar-nos
com o teu amor antisséptico.

Mas, minha mãe,
estamos irreversivelmente doentes.
Impossível viver neste mundo
sem contrair o mal grassante.

É a condição de estar vivo neste tempo.
(MOTTA, 1980, p. 7)

O tom de compassiva e terna compreensão, grave e sem nenhuma ironia, e a preferência por versos livres são traços marcantes de *Os anjos proscritos...*, em contraste com outros títulos do autor. Nos versos acima, o poeta dirige-se aos pais direta e respeitosamente, na segunda pessoa do singular, como se estivesse na presença deles; descreve-lhes traços e personalidade, justifica as suas atitudes e demonstra conhecê-los bem. Tanto a “dureza” e a “amargura” de um quanto o “silêncio” e a “inaderência” da outra são consequências da “vida do pobre” e do esforço de elevar a família “à justa categoria de humanos”; os dois estão, segundo o filho,

muito empenhados em manter a sanidade. O tempo e as circunstâncias impõem dificuldades tanto materiais (“famélica opressão”), quanto morais e psíquicas (“germes da loucura”, “mal grassante”). Se em “O ilustre do chafariz” encontramos piedade contemplativa, em “Milton” e “Tascília” temos cumplicidade, pois o sujeito participa das adversidades. Os verbos conjugados em primeira pessoa estão sempre no plural (“amamos”, “estamos”), subentendendo a inclusão em um grupo. Não há nenhum coloquialismo no discurso do filho, o que denota reverência e profundo respeito pela hierarquia familiar. Enfim, toda a dignidade dessas personagens está amparada na sobrevivência perante a desigualdade social e é descrita pela ótica de uma testemunha (o filho).

Com exceção de “O momento profundo”, nenhum dos textos que retiramos de *Os anjos proscritos...* jamais foi republicado. De fato, o excesso de rebuscamento e piedade nesses versos soa algo ingênuo, quando comparados à poesia irreverente pela qual o poeta viria a ser conhecido, anos depois. Essa mesma tônica irá se repetir ainda em muitos outros poemas, até esvanecer-se, pouco a pouco, com a sucessão dos livros: é uma ocorrência exclusiva da primeira etapa da sua trajetória. Contudo, mesmo nessa época já é flagrante a progressiva mudança de tom: a comiseração vai cedendo espaço para a revolta, o deboche e a (auto)ironia, variando entre o sério e o jocoso de acordo com o tema.

Vejamos de que modo os mesmos objetos – pai e mãe – são retratados em momentos distintos do percurso do escritor. O poema a seguir foi publicado originalmente em *Salário da loucura* (1984) e incluído na coletânea *Eis o homem* (1987):

PENSANDO EM CASA

Penso em mãe, que sofre dos nervos,
resguardo quebrado e raivas sem conta,
e entorna umazinha, puro desgosto
da sina de fêmea amaldiçoada
e dessa tropa de ordinários deus que me perdoe.
E penso em pai, negro caprichoso,
homem cem por cento, pau d’água enjoado
que faz mundos & fundos e que mata & esfola quando
se arreta com a vidinha e tem chilikues psicopatas.
E a cisma não me deixa pregar os olhos
neste quarto de pensão de enésima categoria.
(MOTTA, 1984, p. 43)

Diferentemente dos textos anteriores, neste o escritor está tão distante dos genitores (fisicamente) quanto da comiseração pela qual os contemplava. Desapareceram as estrofes, a

dicção cerimoniosa e o rebuscamento do vocabulário; várias vírgulas também são dispensadas em nome do ritmo do verso, em consonância com a irritação das personagens. A imagem dos pais mudou pouco, no fundo: se por um lado a mãe não é mais tão silenciosa, por outro mantém a mesma resignação, conformando-se como pode à “sina de fêmea amaldiçoada”, eventualmente “entornando umazinha”; o pai, por sua vez, continua sendo um homem laborioso, mas agressivo, descontando a amargura no álcool. Ainda que expresso por outros meios, permanece também o envolvimento emocional do sujeito lírico e sua sempiterna recusa da apatia. É a situação dos pais – e não a sua própria, por si só bastante precária (“quarto de pensão de enésima categoria”) – que lhe tira o sono.

Esse é um traço perene da sua obra, de especial pertinência no que toca às representações da exclusão social: Waldo Motta não é um poeta estoico. Compreender e aceitar os fatos do mundo como eles são, especialmente no que se refere ao sofrimento humano, não é uma alternativa para ele. Sequer é cogitado. É preferível o sofrimento e a revolta ao conformismo, seja em nível político-social quanto afetivo e existencial. Esse é um dado exaustivamente reiterado em toda a extensão da sua poética, o que denota uma escolha consciente pelo confronto, na construção do seu projeto literário. A poesia é o instrumento – ou “a arma”, conforme já discutimos a respeito de “Calibre 24” – pelo qual o poeta busca interferir na realidade. A respeito do seu “compromisso”, o poema seguinte é exemplar:

O APELO DAS COISAS

Permitam-me que eu me recuse
a participar, pelo menos por hoje,
da despreocupada festa.
Ainda não é o tempo só de festas.

Portanto, deixem-me estar a só comigo,
que eu preciso de vez em quando
estar a sós comigo mesmo,
que é quando eu posso reaver-me
o meu lado mais sério e profundo,
o aguerrido, o inconformado, o insubmisso
o rebelde, o cerebral, o circunspecto.

Deixem-me estar a sós comigo mesmo
pois preciso reabastecer-me de meus temores
de meu ódio e de minhas esperanças.

Deixem-me estar a sós comigo mesmo,
tenho compromisso com as coisas
e elas estão me chamando

e eu não devo fugir das coisas.

Deixem-me, que hoje eu não vou, não posso, o mundo
continua em seu louco compasso
e as coisas estão me convocando
e à minha poesia belicosa.
(MOTTA, 1985, p. 28)

Publicado originalmente em *O signo na pele* (1981), o poema acima é absolutamente explícito sobre a ação política na atividade literária: “tenho compromisso com as coisas / e elas estão me chamando / e eu não devo fugir das coisas”. Expresso de numerosas maneiras em diferentes fases, essa convicção nunca será totalmente estrangeira à poética de Waldo Motta. Artigos definidos precedem todo um inventário de qualidades que não somente especificam, mas também enfatizam o que o poeta é ou busca ser, dentre eles: “aguerrido”, “inconformado”, “insubmisso” e “rebelde”. Diante de uma suposta “festa”, que pode ser interpretada como um despreocupado hedonismo, ele escolhe a solidão (por ora): o seu alimento são “temores”, “ódio”, “esperanças”. Certo, entretanto, vem contrabalançar o “louco compasso” do mundo: quando o verso diz “*ainda* não é tempo só de festas”, subentende que esse momento há de chegar, certamente. E para que isso aconteça, o artista atende ao “apelo das coisas” e faz “poesia belicosa”, como quem vai para uma guerra. Neste poema, como também em “O momento profundo” e tantos outros, está o desejo, a decisão de interferir no real.

Tal abordagem inconformista, ao mesmo tempo existencial e política, está na base da cosmovisão do vate capixaba. É um elemento que surge já nos primeiros textos publicados pelo autor e que nunca desaparece da sua obra. Se por um lado, as convicções, as preocupações e os métodos da sua ação poética mudam consideravelmente com o passar do tempo, o modo obstinado e passional de se colocar no mundo permanece intacto. Modo esse que, aliás, se encontra muito bem desenvolvido já na primeira fase da sua produção, a ponto de o escritor poder refletir – no texto poético – sobre a sua própria trajetória ao longo do tempo. É o que ele faz em *Salário da loucura* (1984), livro que encerra o primeiro ciclo da sua carreira.

RETROSPECTIVA

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
que me atiram,
nos rapapés e o azedume
que os meus olhos destilam.
(MOTTA, 2008. p. 84)

O poema acima está no entrecruzamento das vertentes social e metapoética da obra de Waldo Motta: é uma reflexão sobre o fazer literário e, implícita nela, uma crítica ao senso comum. Segundo a análise de Wilberth Salgueiro (2019), até mesmo a forma indefinida do poema – de estrofes de extensão variável e versos livres com um notável predomínio de heptassílabos – pode ser relacionada à “conduta oblíqua” do poeta. Dado o contexto da sua obra, parece clara nesta imagem uma referência à homossexualidade que o autor celebra em seus poemas, a qual de fato é “oblíqua” e desviante se tivermos em vista o padrão *reto* (*straight*) da heteronormatividade. Entretanto, ainda que essa referência nos pareça muito evidente, o foco de *Retrospectiva* não é tanto a moralidade torta do sujeito lírico, quanto a sua postura inflexível diante da “mentira” e do julgamento da sociedade.

Trata-se de uma composição sobre escolhas éticas e estéticas e também – talvez principalmente – sobre as suas consequências. O sujeito lírico se expressa com amargura, mas não sem sarcasmo e ironia. Quando Waldo Motta fala, por exemplo, sobre “pessoas de bem” que ficam “de mal” com ele, quando todo o seu empenho está em “rasgar o verbo” e “as vestes da mentira”, o que faz é desvelar o *mau* nessas pessoas, ou seja, a *estupidez*, a *conivência* e a *hipocrisia* daqueles que o condenam. Quando o poeta usa o vocábulo “tadinhos” para se referir à “meia dúzia de amigos” que “virou fumaça” por causa de sua suposta imoralidade, o que ele diz é que eles nunca foram – de fato – amigos.

Especialmente amargurada é a estrofe conclusiva do poema, em que fica evidente – no “azedume” destilado pelos “olhos” – o sofrimento do autor. Além do infortúnio recorrente

que advém dos preconceitos sociais, o escritor se ressentia da falta de reconhecimento pelo seu trabalho. Ao declarar o “saldo” da sua carreira ao leitor, ele escolhe dizer “pedraria inútil”, justamente pelo contraste com as pedras preciosas, que possuem valor tanto econômico quanto estético, estando, portanto, mais próximas do seu merecimento. Ainda implícita nas pedras que lhe “atiram” está a dor causada pelo julgamento moral, em referência à *imagem bíblica do apedrejamento como castigo pelo pecado*.

Apesar do desgosto, em sua retrospectiva, não há nada – em nenhum dos versos – que denote lamento ou arrependimento, tampouco que atribua a culpa das suas penas a instâncias superiores, sobre-humanas, como deus(es) ou o destino. O poeta assume as consequências do que faz como parte da sua responsabilidade, como que justificando o seu pendor existencialista. Não há nisso nenhuma passividade: o sujeito que nos fala deplora a realidade a sua volta sob muitos aspectos, mas em momento algum renega e “terceiriza” a sua luta. Esse é um dado de extrema relevância para a totalidade da obra de Waldo Motta: as suas crenças não o impedem de se colocar “no domínio do que ele é” e de assumir “a total responsabilidade de sua existência” (SARTRE, 1978, p. 6). Algo que, aliás, Wilberth Salgueiro soube destacar com perspicácia em sua análise de “Retrospectiva”:

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. [...] 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, dóida, rindo e fazendo rir a quantos nela se tocam, a quantos, de fato, nela se leem (SALGUEIRO, 2019).

Das constantes representações da marginalidade social na “poesia belicosa” de Waldo Motta fica patente a sua postura *ativa* diante do mundo. Há um desejo de transformação que o poeta, com as ferramentas de que dispõe, busca realizar na escrita.

2.4. Tristeza, crises existenciais e a conflituosa relação com a morte

O escritor paga um preço alto por seu consciente envolvimento emocional com a realidade. Não sendo e não desejando ignorar ou tolerar aquilo que considera injusto, o mundo que encontramos representado na poesia de Waldo Motta – sobretudo nos primeiros livros – é um

lugar triste, algo a ser superado. Somado ao desconforto com o que lhe é exterior, há também outro, mais íntimo, do sujeito consigo mesmo. Mesmo o humor pungente que encontramos em vários de seus poemas não deixa de ser, até certo ponto, uma reação amargurada à sua condição. A sua lírica é, sob vários ângulos, um exercício constante de perseverança.

Os poemas mais desesperados do autor foram escritos nessa época. Salta aos olhos, em vários momentos, o confessionalismo, a passionalidade juvenil que caracterizam uma escrita ainda imatura (embora longe de ser destituída de interesse). É preciso observá-los com atenção, todavia, pois revelam certo modo de se colocar no mundo que nunca cessará completamente na sua produção.

O excesso de subjetivismo e o pessimismo autodestrutivo do sujeito são características muito mais marcantes nesta fase da sua carreira do que em qualquer outra. Um de seus livros mais centrados na subjetividade certamente é *O signo na pele*, o terceiro da sua carreira. Com raríssimas exceções, todos os textos desse volume são redigidos na primeira pessoa do singular e falam da relação extremamente problemática do poeta com a vida, sob diversos aspectos: psicológico, interpessoal, existencial etc. Sem dúvida, o “signo” ao qual o autor se refere no título da obra está na sua própria pele – leia-se “corpo” –, relacionado com o seu desejo sexual, a essa altura bastante explícito, mas não apenas. Trata-se de uma marca indelével, um *modo de ser* bastante evidente que o conduziria – ao menos naquele momento – a inevitáveis conflitos consigo mesmo e com os outros, dentro e fora das esferas do erotismo. Os versos a seguir nos dão uma ideia dos confrontos internos abordados com frequência em *O signo na pele*:

DIVERSIDADE

Eu sou um monte de pessoas antípodas
que se detestam e vivem a dizer
as piores coisas umas das outras.
(MOTTA, 1987, p. 22)

O curto poema acima é uma revelação de instabilidade psíquica e auto-ódio. Em termos formais, é bastante simples: a sua força certamente reside no impacto emocional das suas palavras diretas. Há ironia no título, que evoca pluralidade para descrever a singularidade de alguém, mas o seu efeito é antes de amargura do que de humorismo. Há, enfim, conflitos na composição, quando ele diz “eu sou um monte de pessoas antípodas”, o que reforça

quantitativa e qualitativamente as contradições internas que definem tal sujeito. Nota-se a falta de compreensão e/ou aceitação de si, o que – aliás – é uma das forças motrizes do livro. Naturalmente, o pessimismo e o sentimento conflituoso interferem não somente na temática, mas na própria relação do escritor com o texto. Do mesmo modo que demonstra crer piamente no poder transformador da poesia em termos sociais e existenciais, a metapoesia de Waldo Motta revela uma constante busca de autoconhecimento e aceitação. O sujeito lírico intensamente pensa em si mesmo e enfatiza a importância da escrita para a sua sanidade ou – ainda – para a sua sobrevivência. A composição a seguir, publicada pela primeira vez em *O signo na pele*, é eloquente a esse respeito:

POEMAS CAMBIANTES

Pelo asfalto, volto a casa, bêbado.
Ao longo da rua, casas jururus
e como que encolhidas de frio.
Do fundo do corpo pesado e arfante,
como que a um títere vivo
o não-sei-o-que-seja que sou dirige-me
os passos vacilantes pela rua vazia.
Num acesso de ira, dá-me ganas
de partir a estátua de carne
de que sou cativo, em mil pedaços.
E ver o rosto disso que sou;
inda que hediondo.

Deposto, estiolado
nas masmorras de mim.
Quando é que este sócia,
este pobre arremedo
do que sou porá termo
nesta flagrante farsa
e me devolverá
meu lugar usurpado?

Entre mim e mim
há um abismo profundo
assim como um rio morto à noite
em cujas duas margens noturnas
eu, simultaneamente, estivesse.
À noite é no meu interior
que o rio abissal divide.

Da margem aquém
olho a treva densa
que me separa de mim.

Punge-me no fundo do peito
uma dor indefinível
que pode ser uma curiosidade
de conhecer o ser além
ou uma espécie de saudade
desse que nunca vi
e de que não tenho a menor ideia.

O ritmo sacolejante e frenético
da música que toca do outro lado da rua
dá-me vontade de dançar tanto,
incessante, vertiginosamente,
feito uma piorra desvairada,
até que meu corpo atarracado e franzino
dissolva-se no ar desta tarde triste, completamente.

Só porque escrevo
sinto esvair-se
o que me encherá.

A esfereográfica
é como se
me ordenhasse.
(MOTTA, 1987, p. 16)

Com exceção das duas últimas estrofes – tercetos com versos trissílabos e quadrisílabos –, a liberdade de ritmo e versificação do poema, articulado com a temática autorreflexiva, configuram o tom de um desabafo. Aqui, mais uma vez, figuram o absurdo, o autodesprezo e a possibilidade do suicídio. O absurdo não reside (somente) na relação do sujeito com o mundo, mas, sobretudo, consigo mesmo. Na primeira (e mais longa) estrofe, ele se pensa e se expressa de maneira tríplice: fala-nos sobre um “corpo pesado e arfante”, sensorial e completamente passivo; sobre um “eu” racional, que é o infeliz narrador do poema, “cativo” da “estátua de carne” que é o seu corpo; e, finalmente, sobre um “não-sei-o-que-seja” interno e misterioso que, no entanto, o comanda. Ainda que nada em seus versos aponte para uma atitude propriamente religiosa, os expedientes literários que o poeta utiliza para representar os conflitos internos desse homem estão muito próximo das categorias de *corpo*, *mente* e *espírito* – aliás, bastante comuns no imaginário cristão. Todo o poema é uma conflituosa autoanálise, uma procura aflita por conhecimento de si e também, em última instância, um desabafo juvenil.

As estrofes seguintes embaralham as categorias autorreferenciais. O sujeito fala de si mesmo com ódio em primeira e terceira pessoa. O seu conflito é essencialmente psicológico: o eu racional, autodestrutivo, procura o eu interior, supostamente verdadeiro. A imagem da

escuridão é evocada de várias maneiras para representar o seu impasse: ele está, simultaneamente, às duas margens de um “rio morto à noite”, que também é “abismo profundo” e “treva densa”. Somente um deles se acha ao nosso alcance, sendo o outro não apenas uma intuição, mas acima de tudo uma esperança: o “ser além” que ele “nunca viu”, mas sente e deseja. Em seu desespero, o sujeito cogita a morte (na primeira e na antepenúltima estrofe) como forma seja de livrar-se da crise em que se encontra, seja para finalmente – quem sabe – encontrar aquele outro.

As duas estrofes que encerram a narrativa transformam-na abruptamente em metapoema; nada no texto, até o momento, apontava para essa direção. Escrever – ou, mais propriamente, ter a *consciência da escrita* – atua sobre o estado psicológico do sujeito lírico como um *deus ex machina*³⁵: a sua exasperação é instantaneamente atenuada (“sinto esvaziar-se o que me enchera”) e o poema ganha um novo sentido. A poesia, no fim das contas, torna a sua vida um pouco mais suportável. Ela salva o poeta da loucura e – por que não dizer? – da morte. O impacto salvífico da escrita sobre a psique do sujeito se reflete na forma do texto, que salta repentinamente do verso livre e “caótico” para a harmonia dos tercetos (quadrissílabos, mesmo o segundo).

Esse, aliás, é um tema particularmente relevante nos primeiros livros de Waldo Motta. Partindo de uma experiência de vida negativa, a relação do sujeito lírico com a morte é extremamente ambígua. Com frequência, o poeta deseja o fim e, na mesma medida, rejeita-o de modo categórico. Nesse ínterim, a possibilidade do suicídio é uma ideia atraente, sempre à espreita, tal como vemos em “O momento profundo” e “Poemas cambiantes”. Em momentos como esses, a poesia é a tábua de salvação à qual o poeta se agarra para não entregar os pontos.

Ainda em *Os anjos proscritos e outros poemas*, encontramos outro exemplo de como o *fazer sagrado* do poeta dissuade o indivíduo da tentação do suicídio. Por mais pretensioso que pareça, o romântico e ingênuo “Biocídio” nos dá evidências da convicção inquebrantável de Waldo Motta no caráter salvífico da poesia, que atravessa a totalidade de sua obra.

BIOCÍDIO

³⁵ “DEUS EX MACHINA – Lat. aparição de um deus por intermédio de um mecanismo. Designava, no teatro grego, a técnica artificial de precipitar o desenlace das tragédias com o aparecimento súbito de uma divindade em cena, por meio de um mecanismo, que a fazia descer do teto, a elevava do solo ou lhe permitia executar movimentos no ar, como se voasse” (MOISÉS, 1988, p. 141). Aplicando tal conceito ao poema, referimo-nos a uma solução repentina para um problema aparentemente insolúvel.

Sempre quis suicidar-me.
Mas que besteira não faria
antes de atentar contra mim mesmo
estaria cometendo um homicídio.

A minha vida não é minha
abriga-se em mim porque precisa
de um instrumento concreto
para executar o sublime.
(MOTTA, 1980, p. 11)

Dizemos, figurativamente, que esse poema é “romântico” tanto em razão de seu exacerbado pessimismo, expresso em termos autodestrutivos, quanto pela idealização da poesia e, conseqüentemente, da função do artista, visto como ser privilegiado, *eleito* por forças superiores. Este último ponto, aliás, é mais uma evidência do apreço do escritor pelos vates e profetas, com os quais se identifica. De todo o modo, há em comum entre “O momento profundo”, “Poemas cambiantes” e “Biocídio” essa vontade de morrer refletida em metapoesia, que muito nos interessa. Todos eles ressaltam, de modo mais ou menos explícito, a potência ou a importância do *poético* tanto social quanto existencialmente. Implícita neste último encontramos, novamente, a crença de que o vate é não apenas ou não exatamente o criador, mas (também) um *veículo* pelo qual a poesia se expressa, tal como acontece com os profetas e seus oráculos.

De modo geral, essa poesia dos primeiros anos representa a morte de maneira extremamente ambígua e conflituosa. Com frequência, há um sujeito para o qual a vida parece insuportável, daí a insistência na ideia do suicídio. Entretanto, a mera possibilidade de morrer – e, com isso, abandonar a existência material – lhe parece desprezível. O poeta fica, desse modo, oscilando entre o desejo e o repúdio da morte voluntária, a ponto de textos de um mesmo livro dizerem o oposto um do outro. A hipótese de uma vida após a morte é desconsiderada, senão quando esta – em raríssimas ocasiões – pode ser experimentada em termos igualmente materiais. No que concerne a essas contradições, estes dois poemas de *O signo na pele* (1981) são exemplares:

DE MORTE

Quero zombar da morte, essa pantera
que me espreita, na tocaia, de quanto
encontro nestes périplos por caminhos
que conduzem, afinal, ao seu estômago.

E arredem de mim com essas arengas
filosóficas em que sempre se ensina
receitinhas de como virar merenda
do implacável e inelutável bicho.

Antes que a morte sobre mim desfeche
o fatal bote, quero, a todo instante,
do involuntário e complicado rito

de imolação a que chamam vida, quero
peidar-lhe, cuspir-lhe no rosto nefando.
Nem que ela ria de mim, fria, convicta.
(MOTTA, 1987, p. 18)

NO JARDIM DA COSTA PEREIRA

Se o que eu fora jazesse
sob a terra fresca e perfumada
deste jardim público;
se estas gramíneas e estas palmas lânguidas
fossem filamentos clorofilados de mim
e em cujas artérias corresse o meu sangue,
a seiva rubra cambiada em verde;
e se nessa minha existência vegetal
houvesse, ao menos de vez em quando,
esta brisa que neste instante acaricia

as folhas longas e lassas,
como se as ninasse para um sono
profundo e infinito...
Se o que eu fora jazesse
aqui diante de mim que estou imerso
na contemplação das folhas embaladas
pela brisa que perpassa, leve, suavemente...
Ah, eu tenho certeza de que seria feliz!
(MOTTA, 1987, p. 19)

É curioso que esses dois poemas tão díspares, tanto na forma quanto na abordagem de um mesmo tema, tenham sido publicados no mesmo livro. Na antologia *Eis o homem*, os textos figuram em sequência, lado a lado, e tal *proximidade* realça ainda mais as contradições.

Nesse par, o soneto “De morte” é o mais propriamente wáldico, uma vez que várias características do seu estilo figuram também em muitos outros poemas do autor, em todas as suas fases. Perfeitamente metrificado, o poema abusa da dicção mesclada de coloquialismos e erudição no seu intento de ridicularizar a morte, como no verso “peidar-lhe, cuspir-lhe no

rosto nefando”. Por mais que o sujeito reconheça a sua inevitabilidade, escolhe convictamente escarnecê-la, que é a sua maneira de demonstrar apego à vida.

O suicídio é um desconhecimento. O homem absurdo não pode fazer outra coisa senão esgotar tudo e se esgotar. O absurdo é sua tensão mais extrema, aquela que ele mantém constantemente com um esforço solitário, pois sabe que com essa consciência e com essa revolta dá testemunho cotidianamente de sua única verdade, que é o desafio (CAMUS, 2019, p. 61).

Ao recusar categoricamente as “arengas filosóficas” que ensinam a sucumbir, o “De morte” atesta de novo a completa rejeição de tudo que se pareça com apatia ou conformismo. Já o poema da página ao lado parece dizer exatamente o contrário. Em “Nos jardins da Costa Pereira” encontramos uma contemplação pacífica e melancólica bastante rara na lírica de Waldo Motta. Em termos formais, é o oposto do poema anterior: os versos são brancos e livres, a linguagem é elevada e não há nenhum indício de ironia. Ao contemplar a praça pública, o poeta se imagina morto e enterrado, como se “jazesse sob a terra fresca e perfumada”, em harmonia com a paisagem. Por mais que não conste no poema o preciso momento da morte, essa imagem de um possível pós-vida – consoante à vista da praça – é tranquilo e desejável. Trata-se da sutil melancolia de quem acredita que seria feliz se estivesse morto, diluído em formas não humanas pela natureza na cidade.

Há ainda duas outras composições em *O signo na pele* que versam sobre o mesmo tema e que reiteram, com muito mais sutileza, a contraditória relação com a morte. Estão certamente entre os preferidos do autor, pois figuram – ao contrário dos dois anteriores – também na antologia *Transpaixão* (2008). Vejamos o primeiro deles:

A HORA ADIADA

Depois de mim, este miserável
quarto de pensão, quantos não abrigará?

Os olhos se arrastam pelas coisas,
como os de quem, do limiar da morte,
olha pela última vez o mundo de que se desgarra.

Os parques móveis não me explicam;
esses cubos de concreto que compõem a cidade
não me explicam;
a lua, distante e neutra, as estrelas
omissas em sua intangibilidade

não me explicam.

Mas porque dessa coisa indefinida
e indócil e fechada que sou
vem esta vaga esperança
de me explicar a mim,
não me suicido,
por hoje.
(MOTTA, 1987, p. 23)

O questionamento que dá início aos versos de “A hora adiada” é similar às afirmações que inauguram “O momento profundo”. Ambos começam com o mesmo desencanto frente à vã repetição dos ciclos e à aparente falta de sentido de todas as coisas: uma contemplação melancólica que novamente nos remete ao *Eclesiastes*. Mais do que a pobreza (“miserável quarto de pensão”), o que incomoda é a sensação de ser somente *mais um* dos habitantes do quarto, item de uma sequência absurda e talvez interminável.

A segunda estrofe é bastante complexa: não havendo no poema indícios de força maior que leve o sujeito à morte (doença ou perseguição, por exemplo), tudo indica que a sensação de desterro descrita nesses versos provém do desejo do próprio poeta, talvez de camadas menos acessíveis da sua constituição psíquica, causada, provavelmente, pela sua frustração geral. Concomitantemente a essa “pulsão de morte”³⁶ está um notável apego à vida manifestado pelos olhos que “se arrastam pelas coisas”, com dificuldades para abandonar “o mundo de que se desgarra”. Há nisso uma flutuação de ânimo³⁷, ou seja, uma crise provocada pela coexistência num mesmo corpo de dois afetos diametralmente opostos: o poeta *quer* e também *não quer* morrer.

A terceira e a última estrofe do poema reforçam a ideia de conflito interno. O sujeito é ou está infeliz e não há nada no mundo (“cubos de concreto que compõem a cidade”) ou fora dele (“a lua, distante e neutra, as estrelas”) que o justifique. Ele cogita o suicídio e termina, por fim, por rejeitá-lo em nome de uma “vaga esperança”. Também nisso Waldo Motta soa parecido a um filósofo existencialista, se tivermos em conta, por exemplo, *O mito de Sísifo*: “Julgar se a

³⁶ O conceito da “pulsão de morte” (*Todestrieb*), originalmente proposto por Sabina Spielrein e posteriormente desenvolvido por Sigmund Freud, designa uma pulsão inerente do indivíduo rumo ao próprio aniquilamento. Há, nessa ideia, *semelhanças* com a reiterada abordagem do suicídio nos primeiros livros de Waldo Motta. “De origem inconsciente e, portanto, difícil de controlar, essa compulsão leva o sujeito a se colocar repetitivamente em situações dolorosas, réplicas de experiências antigas. Mesmo que não se possa eliminar qualquer vestígio de satisfação libidinal desse processo, o que contribui para torná-lo difícil de observar em estado puro, o simples princípio de prazer não pode explicá-lo” (PLON; ROUDINESCO, 1998, p. 631).

³⁷ “O estado da mente que provém de dois afetos contrários é chamado de flutuação de ânimo e está para o afeto assim como a dúvida está para a imaginação [...]; a flutuação de ânimo e a dúvida não diferem entre si a não ser por uma questão de grau” (SPINOZA, E III, p17s).

vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia” (CAMUS, 2019, p. 19). O poeta julga que sim: a sua motivação é a “vaga”, remota possibilidade de um dia “explicar-se a si”; o seu caminho de autoconhecimento, a poesia. Em textos como “O momento profundo”, “Biocídio” e “A hora adiada”, o liame que mantém o sujeito conectado à vida ainda é muito frágil. Ele constantemente deseja a morte, não porque haja algo melhor além, mas porque o presente lhe parece insuportável³⁸. Por sorte, o poeta é teimoso. A morte não é um consolo maior. Pelo contrário: render-se a ela por não conseguir manter-se vivo é uma ideia humilhante. Se, por um lado, a vida é difícil, por outro a morte é odiosa. É o que lemos em poemas como o já visto “De morte” e também neste:

EGOÍSTA

Eu queria ser imortal, eterno; que falta
de amor próprio nisso de o dia imolar-se
em contribuição à beleza do crepúsculo.

Se é preciso que a minha carne se transforme
em húmus para que flores espetaculares
nasçam do meu túmulo,
nunca, voluntariamente, morrerei.

Seres e coisas que dependeis da redução
de mim à condução de adubo, se não fosse
eu apenas um animal, obrigado
a passar por esta única rua, onde
o delgadíssimo fio de um alfange espera
o meu miserável pescoço,

ah, se a morte fosse facultativa,
por mim, seres e coisas futuros,
jamais existiríeis.
(MOTTA, 1987, p. 24)

Se “No jardim da Costa Pereira” o sujeito tem “certeza de que seria feliz” caso estivesse morto, devidamente absorvido pelas outras formas de vida que compõem a paisagem, neste poema ele diz exatamente o contrário: desejar viver em outros corpos que não no seu próprio,

³⁸ Pelo menos três proposições da *Ética* de Spinoza podem ajudar-nos a compreender a relação ambígua do poeta com o suicídio: 1. “Cada coisa esforça-se, tanto quanto está em si, por perseverar em seu ser” (SPINOZA, E III, p6); 2. “A força pela qual o homem persevera no existir é limitada e é superada, infinitamente, pela potência das causas exteriores” (SPINOZA, E III, p3); 3. “Finalmente, que aqueles que se suicidam têm o ânimo impotente e estão inteiramente dominados por causas exteriores e contrárias à sua natureza” (SPINOZA, E IV, p18s). Tendo em mente tais prerrogativas, acreditamos que a tentação do suicídio que lemos com frequência na poesia de Waldo Motta não decorre puramente da natureza ou personalidade do sujeito lírico, que deseja viver, mas de sua incompatibilidade com o mundo.

ao custo de obliterar a própria individualidade, é “falta de amor próprio”. O poeta, neste momento, odeia a morte como se ela nunca o houvesse tentado. Por mais detestável que lhe pareça a vida, agarra-se com todas as forças da sua existência. A hipótese belamente representada no poema anterior lhe parece não apenas insuficiente, mas ultrajante.

Esse poema de dicção elevada é um caso curiosíssimo se pensarmos na orientação religiosa de Waldo Motta, já perceptível – até certo ponto – em seus primeiros livros. Se, por um lado, ele faz uso de expressões comuns ao léxico litúrgico cristão, tais como “carne” e “imolar-se” para se referir ao corpo (humano) e a sua dor, por outro, esse apego tão ferrenho à existência material está na contramão das principais religiões do planeta, porque isso nada mais é do que egolatria (desde o título). A situação fica ainda mais delicada quando pensamos em termos de experiência mística, o que não raras vezes é mencionado – com razão – pela fortuna crítica do autor. Quando alguns dos seus leitores mais entusiasmados dizem, por exemplo, que “a poesia de Waldo está inserida numa linha de leitura/hermenêutica diretamente ligada à dos vates e santos” e o colocam ao lado de autores como São João da Cruz e Santa Teresa D’Ávila, entre outros (GASPARINI, 2009), eles certamente *não* estão referindo-se a poemas como “Egoísta”, comuns nos primeiros livros do autor.

Grosso modo, entende-se por mística “uma forma elevada de experiência religiosa, em que o sujeito sente a imediata presença de Deus ou de alguma realidade última e que resulta em uma expansão da consciência e em um sentimento de transcender o mundo comum” (PYE apud TUGENDHAT, 2013, p. 125). Para que tal experiência aconteça, portanto, é necessário *entrega*, o que implica em um rebaixamento do ego³⁹ em nome de algo maior do qual esse mesmo ego participa, segundo a fé do indivíduo. Em outras palavras, “o caminho para a mística consiste na relativização ou até na negação da importância que os desejos têm para o indivíduo; portanto, em uma *transformação da autocompreensão*” (TUGENDHAT, 2013, p. 134). O que o poeta oferece, porém, é a sua máxima *resistência*.

Nesse sentido, é perfeitamente plausível conceber uma mística ateia ou até mesmo materialista, a depender do conceito que se tem do *sagrado* ou da *realidade última*, mas é impossível falar em mística egocêntrica. Logo, o poema em questão é um extremo de lírica antimística, pois o anseio por imortalidade material e o desprezo pelos “seres futuros” radicalizam a separação entre o homem e a natureza, ou entre a parte e o todo, e isso impede

³⁹ Utilizamos a palavra “ego” como sinônimo de “eu”, ou seja, como “termo utilizado na filosofia e na psicologia para designar a pessoa humana como consciente de si e objeto do pensamento” (PLON; ROUDINESCO, 1998, p. 210).

qualquer experiência de união ou integralidade que está na base da experiência mística. Apesar disso, não se pode dizer que “Egoísta” e poemas semelhantes, como “De morte”, sejam irreligiosos.

Ainda que possam convergir e com frequência o façam, é preciso ter em mente que “mística” e “religião” são coisas diferentes, sobretudo se entendermos esta última em sua expressão doutrinária e normativa. Enquanto a mística, segundo Ernst Tugendhat, opera uma transformação no indivíduo através da relativização do ego, “o caminho da religião, ao contrário, consiste em não alterar os desejos e, em vez disso, proceder uma *transformação do mundo* mediante uma projeção do desejo” (TUGENDHAT, 2013, p. 134)⁴⁰. Não sendo possível falar em uma consciência religiosa explícita e desenvolvida na primeira fase da obra de Waldo Motta, mas havendo numerosas evidências de religiosidade e reflexões constantes sobre a existência, o convívio social e a participação do poético sobre a realidade, podemos verificar que uma espécie de cosmovisão poético-filosófico-religiosa começa a se formar já nos primeiros livros do escritor. Todos os poemas contraditórios sobre a morte são particularmente interessantes a esse respeito, pois indicam uma procura intensa não apenas de razão para continuar vivo, mas de um modo de ser e de agir sobre o mundo.

Por fim, é bom ressaltar que o sujeito nesses poemas não permanece estático em meio aos seus conflitos. A reiterada infelicidade que flerta com a autodestruição é exclusividade dessa primeira fase, mas, antes que ela acabe, já é possível observar uma discreta evolução nas suas representações. Uma relação afirmativa com a vida vai-se firmando, deixando pouco a pouco para trás tanto a atração quanto o ódio pela morte. É o que lemos, enfim, nos versos a seguir, publicados pela primeira vez em *O salário da loucura* (1984):

MORS ULTIMA RATIO⁴¹

e não há razões para babaquices
metafísicas em cabeça a prêmio.
antes que se consuma a sentença,
que se consuma a vida.
e que a morte seja humilde faxineira
a recolher somente a sucata,

⁴⁰ Isso é *precisamente* o que a poesia de Waldo Motta opera em sua fase madura.

⁴¹ Mote idêntico e elaboração formal semelhante pode ser encontrada no poema “Descartável”, também original de *Salário da loucura* (1984): “Tal o isqueiro sobre a mesa / súbito pode mascar / hélas / qualquer dia / o engenho de meu corpo / não terá mais serventia. / Mas enquanto o fim não chega / é usá-lo à revelia” (MOTTA, 1987, p. 125).

o bagaço do que fomos, só os restos
da festa que se fez a vida inteira.
(MOTTA, 1987, p. 126)

Além de erudição, o título em latim indica o tom filosófico e sapiencial de um poema moderno em termos formais. (Uma tradução aceitável para o título seria “Morte, a última razão”.) A ambiguidade é estratégica e bem sucedida: no adjetivo “ultima” há um sentido tanto teleológico, em que a morte figura como *finalidade* e *destino* de todos os seres vivos, quanto cronológico, indicando ser ela a última “razão” de uma série de outras, ocupando a posição mais distante. A depender do procedimento da leitura, o título sugere ao menos duas interpretações contrárias: a morte pode ser a principal razão que há ou a menor de todas elas. Ambas as possibilidades são perfeitamente cabíveis, mas o poema parece indicar que a última é a mais adequada.

Para variar, esse é um poema otimista. Ainda que a morte conste no título, seu verdadeiro foco é a vida. Os dois primeiros versos contradizem subitamente o tom sapiencial evocado pelo título, ao desprezarem peremptoriamente as “babaquices metafísicas”. Exatamente como já havia feito em “De morte” – cujo título, aliás, também pode ser lido em latim –, o poeta demonstra o seu furor contra qualquer pendor estoico ou conformista que ensine o homem a aceitar, pacificamente, o (seu) fim. A diferença é que, agora, ele não se demora em ataques contra a morte, tampouco contesta a sua inevitabilidade. Está mais preocupado em desfrutar a vida no corpo. Também o verbo reflexivo “consumir-se” traz a sua ambiguidade estratégica: antes que a morte se *concretize*, é preciso que a vida *se esgote*, isto é, que seja completa e plenamente aproveitada. O que a “humilde faxineira” virá recolher depois será, enfim, a “sucata”, o “bagaço”, “os restos” do corpo do homem, o verdadeiro lugar da “festa”.

A relação conturbada de Waldo Motta com a morte se atenua à medida que amadurece a potência erótica da sua lírica. Isso *não* significa – pelo menos não ainda – uma solução para todos os problemas, mas certamente dá um *sentido* para a existência, tal como ela é representada nos seus poemas. No fim das contas, o sentido que o poeta “infunde” na vida – tal como sugere em “O momento profundo” – é o homoerotismo. As constantes indagações sobre o absurdo da condição humana, a revolta contra a desigualdade social, a rejeição total ao conformismo e à apatia, a posição oscilante diante da morte e – principalmente – o desejo carnal são os fundamentos já evidentes da cosmovisão que o autor desenvolve ao longo da sua carreira.

2.5. Elementos de uma experiência homoafetiva: sexo, amor, solidão

Nada do que falarmos sobre a poesia de Waldo Motta terá alguma relevância se não considerarmos devidamente o homoerotismo. Este é, de longe, o principal componente da sua obra: todas as indagações do poeta – sobre o mundo ou sobre si mesmo – apontam direta ou indiretamente para a especificidade do seu desejo, de modo que nenhum outro elemento é tão decisivo para a construção da personalidade do sujeito lírico quanto este. Por isso mesmo, é importante ter em vista que o erotismo dos primeiros livros é muito diferente daquele das fases seguintes. As principais transformações da sua poética estão relacionadas à evolução na abordagem do tema com o passar do tempo.

A homoafetividade em Waldo Motta é explícita, orgulhosa e militante⁴². O desejo é expresso majoritariamente na primeira pessoa do singular e não faltam referências que identifiquem o sujeito lírico com o homem que escreve, seja a partir da (auto)descrição física (prosopografia), seja pelas constantes reflexões metapoéticas em que o autor desvela o seu processo criativo. Há nisso intenções manifestas que muito dialogam com o espírito da poesia marginal que pervade esses livros: a obra *deseja* ser lida como fruto direto das vivências que representa. Esse é um ponto importante do projeto literário, a respeito do qual o próprio autor afirma: “Não quero apenas escrever, mas também ser o que escrevo” (MOTTA, 1996, p. 11). Nesse sentido, o leitor *sabe*, *acredita* ou *espera* estar diante de uma poética concebida por um homem *gay* negro e periférico que reflete a sua condição e a de seus semelhantes. E a expectativa do leitor se intensifica quando ele tem a impressão de que o poeta coloca o próprio corpo no texto: em Waldo Motta, a experiência subjetiva agrega não apenas *credibilidade* aos relatos, mas também *pertinência política*, dada a posição marginalizada do escritor e o viés contracultural da sua literatura.

Considerando a totalidade da obra, a primeira fase é indiscutivelmente a mais autocentrada, fazendo-se notar pela presença recorrente de “um *eu* que se revela no texto, procurando, ao menos em tese, ser sincero (ou *parecer* sincero), tentando, pela introspecção, justificar sua subjetividade, sua individualidade, tanto para si como para o outro” (ARAÚJO, 2011, p. 12).

Outra observação pertinente é que a expressão da homossexualidade em Waldo Motta não se limita às representações da libido e das relações amorosas, mas envolve toda a linguagem, as

⁴²“Psicodélico” e “Calibre 24” são dois exemplos entre os poemas já comentados neste capítulo.

concepções estéticas e o comportamento em sociedade. A sua literatura nasce *queer*⁴³, no sentido em que desde muito cedo se apropria de um imaginário execrado pela heteronormatividade social para ressignificá-lo, transformando-o em algo positivo. Na prática, isso revela uma ampla exploração da cultura LGBTQIA+, inclusive dos seus estereótipos, como forma de confrontar o senso comum. As abundantes referências ao universo *gay* não devem ser lidas como puro espontaneísmo ou mera autorreferenciação, mas como posicionamento ético e escolha estética.

De todo o modo, o erotismo que encontramos nos primeiros livros de Waldo Motta é muito mais imediato e propriamente *afetivo-sexual*, e também mais ingênuo, do que em momentos posteriores. Isso se dá, entre outras razões, por não ainda não haver nada parecido com um projeto artístico consolidado nessa época, o que inclui o seu aspecto conceitual. O principal interesse do sujeito lírico parece ser experimentar e expressar os seus desejos *tal como os sente*, o que confere o aspecto confessional a boa parte dos seus primeiros poemas eróticos. Isso *não* significa que o autor seja negligente com a forma do texto, como sabemos.

É preciso considerar o estágio em que o escritor se encontra nessa época. Embora já seja possível observar diferentes forças motrizes na sua lírica, várias das quais já foram discutidas neste trabalho, a principal característica dessa fase – se pensarmos de modo estritamente literário – é a *procura* de um jeito poético. O escritor não obedece a nenhum parâmetro estético rigoroso. Permite-se variadas experimentações, como atesta o seu reconhecido ecletismo. Evidentemente, essa procura não se limita à técnica do verso, mas se reflete também na experiência humana contida no poema. Da mesma forma que a relação do sujeito com a morte muda sensivelmente com o avançar do tempo, também a expressão da sexualidade recebe contornos cada vez mais firmes, o que confirmaria o “processo de autoconhecimento e maturidade” alegado pelo autor em *Transpaixão* (MOTTA, 2008, p. 17). Mais do que qualquer outro componente da sua obra, o *desejo* é o fio condutor do seu amadurecimento.

Conforme já adiantamos, o homoerotismo dos primeiros livros de Waldo Motta está centralizado nos anseios e nas experiências do sujeito, sendo esta a base da sua atitude social e

⁴³“*Queer*’ aparece no inglês do século XVI para designar o que é ‘estranho’, ‘excêntrico’, ‘peculiar’. A partir do século XIX, a palavra começa a ser usada como um xingamento para caracterizar homossexuais e outros sujeitos com comportamentos sexuais aparentemente desviantes. No entanto, no final dos anos oitenta do século passado, o termo começa a ser apropriado por certos grupos LGBTQIA+ no interior de um processo de ressignificação no qual o significado pejorativo da palavra é desativado através de sua afirmação por aqueles a quem ela seria endereçada e que procura excluir” (SAFATLE, 2015, p. 178).

existencial. Ainda estamos muito afastados da espiritualização de abrangência cósmica que encontramos a partir de *Bundo e outros poemas* (1996). Talvez por isso mesmo as representações da homossexualidade sejam mais concretas nessa fase do que nas seguintes. Desejo sexual, carência afetiva, discriminação social, cotidiano na periferia, expressão deliberada da identidade LGBTQIA+ através do comportamento (lêxico, vestuário, trejeitos etc., tudo isto é mais visível no início da sua carreira do que na linguagem simbólica da sua maturidade).

Em seu livro *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), Octavio Paz nos oferece um parâmetro bastante razoável para as origens e a necessidade humana de erotismo, bem como as diferentes concepções de “amor” que encontramos na literatura. O seu ponto de vista é particularmente aplicável ao que lemos nos primeiros livros de Waldo Motta. Segundo o poeta mexicano, “o fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor” (PAZ, 1994, p. 7).

A mensagem de Octavio Paz é clara e parece mesmo óbvia em um primeiro instante: a raiz do desejo é biológica, propriamente “sexual”, e concerne às instintivas necessidades de prazer e sobrevivência; em um segundo momento, a psiquê humana reconfigura e redireciona a vontade do corpo de infinitas maneiras, para as mais variadas paragens, e faz do prazer não mais uma função do corpo, mas uma finalidade em si mesma. O amor, enfim, é uma forma de conexão superior e não necessariamente recíproca entre (pelo menos) duas partes, a qual é originada e – até certo ponto – motivada pelo erotismo, mas também alimentada por outros elementos. Sendo “amor” um conceito extremamente complexo, com incontáveis abordagens possíveis, é evidente que o poeta mexicano não se refere ao afeto em termos universais; volta-se, pelo contrário, a uma experiência específica, profundamente influenciada pela cultura, na qual o *amor* de um indivíduo por outro (ou por outros) nunca está completamente dissociado do componente erótico que lhe está na origem.

Ainda segundo Octavio Paz, o erotismo nasce da exclusivamente humana conjugação de desejo sexual e fantasia, sendo esta última, por sua vez, profundamente influenciada pelo imaginário fornecido pela cultura.

Antes de tudo, o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em

todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo. No ato erótico intervêm sempre dois ou mais, nunca um. Aqui aparece a primeira diferença entre a sexualidade animal e o erotismo humano: neste, um ou mais participantes podem ser um ente imaginário. Só os homens e as mulheres copulam com incubos e súcubos (PAZ, 1994, p. 16).

O erotismo, portanto, é desdobramento e complexificação do desejo sexual. Esta é uma leitura bastante específica – e, portanto, limitada – do fenômeno em questão: Octavio Paz não está interessado em expandir o conceito ou abordar o máximo das suas nuances, mas em explorar o que há de mais sensual no comportamento humano. A sua abordagem é perfeitamente compatível com o erotismo que encontramos nos primeiros livros de Waldo Motta, do qual o poema a seguir é exemplar:

DEVANEIO NO ÔNIBUS

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 urbana;

e sonho mil peripécias,
estrepolias de amor,
a prospecção completam
um do outro, até que ambos
estejamos lambuzados
e que, assim, nossos corpos saibam
a sal e sangue e baba e porra.
(MOTTA, 1987, p. 20)

O poema não segue nenhum esquema formal rígido: o ritmo é fluido e os versos são livres como o olhar do sujeito lírico, que “devaneia” ao imaginar situações eróticas de dentro do ônibus. Não nos escapa, porém, a sensualidade intencional de uma melodia que – na fantasia do passageiro – oscila entre languidez das preliminares (“a LÍngua a recoLHER o sal de um CORpo”, decassílabo em péon quarto) e o frenesi do ato concretizado (“a SAL e SANgue e BAba e PORra”, octossílabo jâmbico) à medida que aumenta a tensão erótica na sua mente. Além da música, o texto também recorre a fanopeias (“luz de uma lâmpada de 40 volts / ou de uma candeia a querosene / numa caxanga urbana”) e ainda a termos que apelam para o tato, o olfato e o paladar do leitor (“viscosos de poeira e suor”, “rude pano dos uniformes”, “estejamos lambuzados”), a fim de proporcionar uma experiência multissensorial condizente com a sensualidade das suas fantasias.

É interessante observar que a tensão erótica se desenvolve a partir dos sentidos, mas leva-os muito além da vivência imediata com o auxílio da imaginação – tal como sugere Octavio Paz. Ao começar o poema com “meus olhos borboleteiam / no interior do ônibus / a pousar de um a outro / par de coxas dos peões”, Waldo Motta subentende uma libido que é anterior à situação no transporte público e à qual o sujeito lírico quer satisfazer: os homens estranhos que entram no ônibus são os corpos suados e musculosos que lhe despertam atração física ao entrarem no seu campo de visão, ou seja, são objetos de desejo sexual. O “borboletear” dos olhos já indica certa feminilidade, que muito contrasta com a masculinidade “rude” dos “peões”, o que ajuda a definir os participantes e as suas funções no jogo erótico. A partir desse contato, a linguagem toma outros contornos, carrega-se de imagens sugestivas e desenvolve um ritmo próprio, que vai da lassidão dos olhares à violência explosiva do coito: o erotismo no poema torna-se mais e mais eloquente à medida em que a imaginação do sujeito o afasta da realidade imediata (o ônibus). A “porra” que encerra o último verso é o ápice das fantasias sexuais do sujeito – o orgasmo – e, ao mesmo tempo, a expressão material do desejo de um corpo: instinto e imaginação em uma mesma substância.

Vários dos elementos que encontramos em “Devaneio no ônibus” são frequentes nos poemas homoeróticos dos primeiros livros de Waldo Motta. Ainda que todos os órgãos dos sentidos sejam valorizados, os olhos ocupam uma posição privilegiada: o sujeito age ora como um *flanneur*, explorando despreocupado a paisagem urbana, ora como um caçador, procurando corpos afins e disponíveis: via de regra, o gatilho da sua libido é disparado pela visão. Isso nos ajuda a compreender a riqueza das suas descrições pictográficas e a forte presença de

elementos do cotidiano na periferia: transporte público, quarto de pensão, bares etc. Ainda que eventualmente haja espaço para a abstração, predominam as situações concretas, tais como flertes, consumo de álcool, sexo casual, entre outras. Essa proximidade com o dia-a-dia é expressa também em termos linguísticos, tanto pelo predomínio da coloquialidade quanto pela escolha deliberada de expressar a homossexualidade em termos explícitos, muitas vezes chulos. Sob vários aspectos, a experiência erótica é muito mais imediata e propriamente “sexual” nesta fase do que nas seguintes. Para Rodrigo Caldeira, isso está relacionado ao “grau confessional do autor”, que “transcende o vivido para se abrir, sem meias palavras, ao sonho, aspiração por demais íntima” (CALDEIRA, 2008/2009, p. 337).

“Devaneio no ônibus” também é um exemplo dos *padrões de masculinidade* recorrentes na poesia de Waldo Motta, sobretudo nessa época. Se, por um lado, o sujeito lírico não hesita em expressar ou mesmo exacerbar o que nele há de feminino, por outro seu desejo está plenamente orientado para a virilidade, complementarmente. Os homens cobiçados são sempre másculos – isto é, condizentes com as representações normativas de masculinidade cisgênero – e, quando a descrição dos seus traços avança, costumam ser negros, magros ou musculosos. Não possuem nome próprio e, de modo geral, nada nos é dado a saber das suas personalidades ou particularidades; são, na maioria das vezes, modelos de masculinidade ao invés de indivíduos. Costumam frequentar os mesmos ambientes que o sujeito, especialmente à noite.

Outro indício da sua obsessão pelo padrão propriamente viril e cisgênero de masculinidade é a grande recorrência da imagem do *pênis* nos seus poemas. Os escritos dessa fase são consideravelmente mais *falocêntricos* do que os da sua produção posterior, na qual sobressai o simbolismo do *ânus* – muito embora as imagens fálicas não estejam ausentes. Isso se deve, em parte, a uma mudança de perspectiva em relação à sexualidade: pelo menos até a coletânea *Eis o homem* (1987), muita atenção é dada ao corpo *do outro* como objeto de desejo, ao passo que a sua poesia madura tende a um adentramento cada vez profundo no sujeito desejante. Nesse início de carreira, o erotismo em Waldo Motta vem sempre acompanhado de uma *falta*, de um *outro* que o sujeito cobiça e, eventualmente, idealiza.

O poema a seguir, publicado originalmente em *As peripécias do coração* (1981) e posteriormente nas coletâneas *Eis o homem* (1987) e *Transpaixão* (1999), exemplifica o falocentrismo ao qual nos referimos:

ROSAS

Pousam os olhos,
insaciáveis,
de rosa em rosa,

nédias, lassas,
presas à ponta
de hastes fálicas.

A tessitura
de suas pétalas,
raro veludo,

faz com que eu pense
que vejo o sexo
de adolescentes.

Desabrochadas,
são só prepúcios
estraqalhados.

Mas se em botão,
róseos ou rubros,
oh tenras glandes,

que o só olhá-las
em mim conflagra
fomes exóticas.
(MOTTA, 1987, p. 83)

Há nesse poema uma conformidade notável entre o ritmo, o metro e a imagem evocada. Os tercetos, em que predomina o acento tônico na quarta sílaba, são bastante compatíveis com as figuras compactas dos botões de rosas, os quais – por sua vez – evocam “tenras glandes”. A regularidade da melodia e da repetição de certos fonemas (como “pétaLas” e “veLudo”, “desabRochadas”, “pRepúcios” e “estRaçalhados”, ou ainda “rubRos”, “gLandes” e “confLagRam”) reforça ainda mais a turgidez sensual dessas flores. O poema como um todo é comparável a uma grande roseira, senão a um jardim, de onde brotam adoráveis genitálias masculinas. Aqui, os olhos do sujeito “pousam” de botão em botão, da mesma forma que outrora “borboleteavam” sobre as “coxas dos peões” nos versos de “Devaneio no ônibus”: mais uma evidência da primazia da visão sobre os demais sentidos, ainda que o contemplar a “tessitura” de “raro veludo” nos remeta ao prazer tátil da pele. O desejo desse homem, enfim, expresso em termos vorazes como “insaciáveis” e “fomes exóticas”, é despertado pelo “só olhar” e pela conseqüente recordação do “sexo [masculino] / de adolescentes”. Sequer a visão

de um corpo humano é necessária. Basta que o sujeito imagine estar diante do (aliás, de vários) pênis para que ele fique incendiado.

Ao evidenciarmos, entre outros aspectos, o falocentrismo em uma determinada etapa da trajetória literária de Waldo Motta, a nossa intenção não é propor discussões moralistas acerca das suas concepções de masculinidade, mas chamar a atenção para as especificidades da sua escrita em determinada época e, mais do que isso, para a importância desse momento no que veio a ser o seu projeto lírico. Há que se ressaltar, ainda, a ousadia do autor em poetizar o desejo homoerótico em termos tão explícitos quanto elaborados esteticamente, num país reconhecidamente homofóbico como o Brasil (em meio a vários outros do globo). Poemas como “Rosas” são frutos de decisões conscientes de um poeta que busca afirmar a legitimidade e a beleza do seu modo de ser em ambiente hostil, bem como a tentativa de desenvolver um estilo próprio que não negligencie o cuidado técnico, a subjetividade e a ação política.

O poema a seguir, que também foi publicado em *As peripécias do coração* (1981) e republicado nas coletâneas subsequentes, é outro exemplo da concretude de um erotismo explícito, orgulhoso e voltado para o outro.

INICIAÇÃO AMOROSA

Vivia só me tocaiando.
E toda vez que eu saía com o estilingue
à caça de anuns, tizius, garriças,
em meio ao vasto mamonal,
Nanau me enrabava.
Eu via passarinhos!
(MOTTA, 1987, p. 73)

Os versos livres de extensão variada, o uso da primeira pessoa do singular e os verbos conjugados sempre no pretérito imperfeito aproximam o texto (brevíssimo, é verdade) das narrativas em prosa, ainda que os seus vários jogos de palavras lhe deem um colorido propriamente lírico. Embora curto, trata-se de um poema com ambiguidades estratégicas. O título “Iniciação amorosa” dá a entender que a experiência contada a seguir se refere ao início da vida sexual de alguém.

Todo o poema é construído sobre o duplo sentido das imagens da caça e do sexo. No primeiro verso, a palavra “tocaiando” é tanto o ato de vigiar uma presa, com vistas a capturá-la e devorá-la em seguida, quanto o de observar discreta e atentamente a pessoa desejada à espera

do momento oportuno de abordá-la. O sujeito lírico, de fato, está a caça de passarinhos, enquanto o observador oculto se acha no seu encaixo. A única rima do texto – “Nanau” e “mamonal” – deixa subentendida outra palavra com a mesma terminação que, embora ausente dos versos, é imediatamente evocada pelo teor da narrativa, a saber: *anal*. Por fim, os “passarinhos” avistados no desfecho são tanto literais quanto figurados, se considerarmos o prazer do coito.

O vocábulo “enrabava” também merece atenção especial. A sua ambiguidade semântica consiste na noção de sexo penetrativo em uma palavra considerada chula, que alude à anatomia animal (rabo), o que muito combina com as constantes referências à caça ao longo de todo o poema. Há, pois, certa bestialização na imagem dos homens que transam no meio do mato (“mamonal”), algo que – a depender dos referenciais de quem lê – pode causar excitação ou repulsa ou ambas. De todo o modo, apesar do nome sugestivo, a relação sexual é perfeitamente casual: não há nenhum vínculo, nenhum envolvimento afetivo maior, evidente, entre os personagens dessa curta narrativa poética. O único nome próprio mencionado – algo, aliás, bastante raro na lírica erótica de Waldo Motta – é mais uma rima bem colocada e sugestão de uma modalidade sexual do que a designação de uma pessoa.

É digno de nota que fantasias sexuais e encontros casuais estejam entre as imagens mais recorrentes dessa fase. Isso porque, pelo menos a tal altura, a efemeridade é uma constante na poesia erótica de Waldo Motta. Não há satisfação alguma, mas um desejo constante, implacável, que empurra o sujeito para diversos encontros fortuitos – reais ou imaginários – que, em essência, pouco diferem entre si. Os parceiros são, basicamente, corpos masculinos sem personalidade com os quais o sujeito interage por certo tempo, em busca de prazer. Na construção desse erotismo estritamente sexual, imediato e concreto, o autor está particularmente atento à musicalidade do verso e ao colorido das suas descrições pictóricas: tal como nos seus encontros, tudo consiste em estimular a imaginação e satisfazer os sentidos. É o que nos mostra o poema a seguir, publicado pela primeira vez em *Salário da loucura* (1984) e republicado nas antologias posteriores:

ROSBIFE E BOFE

em meio a varejeiras & mitingas
que sobrevoam restos de comida
meus olhos te abordam você manja
e me sorri com a boca entupida
de cheeseburger & coca-cola

e viva que só ela a balconista
saca tudo a sacana mas quem liga?
você cofia o buço e repousa
a mão despudorada na braguilha
te pisco assentindo meu pau sobe
na hora e entro numas que esta noite
não vou bater punheta no banheiro.⁴⁴
(MOTTA, 1987, p. 123)

Neste poema, assim como em “Iniciação amorosa”, notamos a predileção do escritor pelo *duplo sentido*: o título evoca simultaneamente as imagens da refeição (almoço) e do desejo erótico, uma vez que “bofe” pode significar tanto as vísceras de um animal quanto um homem atraente, segundo expressão popular entre LGBTQIA+. O predomínio de decassílabos acentuados sobre a quinta e a décima sílabas poéticas contrastam, de certo modo, com a ausência de maiúsculas e vírgulas. Apesar do ritmo metricamente bem demarcado (com poucas irregularidades), a falta de pausas no interior dos versos dá à dicção poética uma aparência de espontaneidade. Assim como em “Devaneio no ônibus” (“Meus olhos borboleteiam”) e em “Rosas” (“Pousam os olhos / insaciáveis”), em “Rosbife e bofe”, o contato visual serve de gatilho para a libido da situação descrita pelo sujeito lírico: o flerte de dois desconhecidos em uma lanchonete.

No verso “meus olhos te abordam você manja”, mais uma vez a recorrência de palavras relacionadas à vista nos dá uma amostra da concretude e da importância da sensorialidade na poesia erótica de Waldo Motta nessa época. A palavra “manja”, aliás, é outra ambiguidade estratégica do autor, pois evoca as noções de “percepção” (o homem na outra mesa compreendeu as intenções do sujeito) e de “comer” (pela paronomásia com a palavra “manjar”, sinônimo de “comida”). Desse corpo que olha e come, ao qual o poema se dirige, não nos é dado saber quase nada. Intuímos que seja um homem porque a palavra “bofe” consta no título, mas dele não há nenhuma descrição física, nenhum traço psicológico, nada além do fato de olhar, comer e ter uma braguilha entre as pernas. Tal como um jogo de olhares, o texto cala muito mais do que diz: fica a cargo da imaginação do leitor a forma do cenário, o aspecto físico dos atores, a vivacidade da garçonete e, principalmente, o desfecho

⁴⁴Cena muito semelhante é retratada em “Pegação”, do livro *As peripécias do coração* (1982). Neste poema, o sujeito lírico também trava contato visual com outro homem em um bar, ao que se segue um provável encontro sexual. Seguem as duas últimas estrofes: “Apreensivo, o bofe, na mesa defronte, / arranja logo um pretexto esfarrapado, / despede-se dos adônis tupiniquins / e sai, não sem antes passar rente a mim // e de dizer rapidamente que me espera / perto do muro da Igreja Velha. / Ponho uma cédula sobre a mesa encardida / e também saio, sob gracejos e assobios” (MOTTA, 1987, p. 78).

da estória. Afinal, não temos como saber, com certeza, se o sujeito lírico não irá “bater punheta no banheiro”.

Um detalhe, porém, é inquestionável: não há nada no poema que indique algo além de desejo sexual na relação entre os dois personagens. Mais uma vez, trata-se de um encontro casual, cuja única finalidade é o prazer. Tomados isoladamente, poemas como “Devaneio no ônibus”, “Rosas”, “Iniciação amorosa” e “Rosbife e bofe”, entre outros, são perfeitos no seu homoerotismo obscuro, orgulhoso e bem humorado. Quando pensados em conjunto, porém, percebe-se que a insistência nessas situações tão estimulantes quanto superficiais escondem necessidades jamais supridas por completo. Isso porque, paralelamente a esses textos sensuais e afirmativos, há uma série de outros bem menos felizes (em termos de conteúdo, não de estética), quando não deveras autodestrutivos. São escritos que versam sobre crises existenciais, suicídio, indignação política e carência afetiva, muitos dos quais já foram analisados neste trabalho. Todos eles estão, de modo mais ou menos explícito, conectados à homoafetividade.

É verdade que o homoerotismo de Waldo Motta, como tudo em sua poesia, comporta uma notável heterogeneidade de experiências e anseios. O poema a seguir, original de *Obras de arteiro* (1982) e presente nas antologias posteriores, é uma exceção à regra dos encontros casuais recorrentes na obra do poeta mateense. Se pensarmos na primeira fase da sua lírica como um todo, “Em teu peito pasto” nos dá uma boa dimensão das outras necessidades ou expectativas do sujeito lírico waldiano em relação ao sexo.

EM TEU PEITO PASTO

Em teu peito, pasto
desta égua famélica,
entre tuas coxas
frouxas ao assédio,
nesta tesa e tensa
haste do 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.
(MOTTA, 1987, p. 53)

Nada neste poema é fortuito ou casual, a começar pela forma. Os versos curtos, pentassílabos (e eventualmente quadrissílabos), possuem um ritmo oscilante, por vezes interrompidos pela pausa de uma vírgula (“em teu peito, pasto”, “dos lábios, na ostra”, “rapaz, dos labores”). Graças à articulação de paronomásias (“peito” e “pasto”, “coxas” e “frouxas”, “tesa” e “tensa”), de rimas toantes nos primeiros momentos (“famélica”, “assédio”, “sexo”) e consoantes nos finais (“olores”, “sabores”, “labores”, “furores”, “dissabores”), os versos geram uma musicalidade que, apesar de bem demarcada, passa longe da monotonia. Imagético, o texto waldiano recorre à sensualidade das metáforas para descrição pictórica do corpo desejado (“pasto / desta égua famélica”, “haste do teu sexo”, “dunas da bunda”, “concha bivalve”, “ostra / sôfrega da língua”) e não se esquece dos devidos estímulos ao tato, ao paladar e ao olfato (“tesa e tensa”, “olores / e sabores vários”). Tal como convém ao amante, o poeta não negligencia nenhum dos sentidos do leitor.

Por contraste, salta aos olhos que “Em teu peito, pasto” esteja em um livro tão pessimista como *Obras de arteiro* (1982). Ainda que as imagens evocadas estejam todas relacionadas ao ato sexual, nenhuma delas aponta para qualquer tipo de objetificação das partes envolvidas – algo que, de modo geral, é comum nos escritos desse período. Pelo contrário, o corpo do outro é a restauração e a plenitude do sujeito. O lirismo expande o prazer a ponto de compensar a vida dura do homem que, naquele momento, “se refaz”. O tempo presente é absoluto e, enquanto dura a participação do poema, não existe nada além desses dois corpos: o amante, “égua famélica”, pode ser quem ele é e obter o que deseja até a máxima potência.

Poemas como este são raros não apenas no volume em questão, mas na fase em que se inserem. Muito mais recorrentes são aqueles em que o sujeito lírico amarga de solidão ou, conforme já tivemos a oportunidade de ver, deleita-se com flertes, sexo casual e outras situações furtivas. Ora, não há nenhum moralismo cristão e nem a mais leve sombra de remorso na obra de Waldo Motta, em qualquer época de sua carreira, mas o conjunto dos seus livros – especialmente os primeiros – aponta para necessidades que vão além do prazer imediato. Mesmo que boa parte da sua lírica celebre abertamente a liberdade sexual e a homoafetividade, inclusive como forma de autoafirmação estética e política, não falta –

inclusive nessa época – a devida crítica à sua condição afetiva. Por mais que o próprio autor reconheça “certa ingenuidade” (MOTTA, 2008, p. 15) nos primeiros livros, não raramente os seus poemas atestam uma reflexão tanto a respeito das circunstâncias sociais da experiência homossexual quanto das suas necessidades íntimas enquanto sujeito. Certamente não é a falta, mas, sim, o excesso de cogitações que confere à expressão das suas vivências certo desgosto, que mesmo o sarcasmo mais cortante não é capaz de disfarçar.

Os seis poemas a seguir fazem parte de uma composição maior, intitulada “Wonderful gay world ou vidinha de viado”, podendo também ser lidos individualmente. Foram publicados pela primeira vez em *Salário da loucura* (1984) e republicados na íntegra em *Eis o homem* (1987); na coletânea *Transpaixão* (1999), porém, encontram-se somente o terceiro e o quarto da série, o que pode indicar tanto uma revisão crítica do autor em um momento posterior quanto mera predileção por esses em detrimento dos demais. Tomados em conjunto, podem ser lidos como uma *sátira agridoce* da experiência homossexual.

WONDERFUL GAY WORLD OU VIDINHA DE VIADO

1 – MARCAÇÃO

a Danielle

marcou o encontro
e marcou
e marcou bobeira na praça
mesquita neto dos babados
entre putas malucos e quejandos
aí
a bicha
 veio o bicho
 disse cobras & lagartos
 botou o gato
 abaixo de cachorro

2 – FOSSA

a mona de equê cinematograficamente
espichada no sofá em decúbito dorsal
com uma tonelada de etaba na cabeça
devorando nervosa a décima primeira unha
e vagindo em coro com roberto carlos sua
atroz dor de cotovelo por alguém que não vem

3 – ROTINA

lavar e enxaguar ca-pri-cho-sa-men-te o rabo

botar no corpo raspado de gilete até os ossos
as roupas mais fechantes e na bolsa a navalha
para eventuais babados e desbundar pela noite
atrás do nem sempre fácil pau nosso de cada dia

4 – PAU & CIRCO

pelos números colhidos e conferidos in loco
onze em dez mariquinhas & mariconas gostam
digo a-do-ram mas a-do-ram mes-mo é horóscopo
novelas modas desfiles tricas futricas
fechas babados etaba bofes e o caralho

5 – DISCRIMINAÇÃO

Ser ou não ser mariquinha ou maricona
não é questão, o buraco é mais embaixo.
Tudo é mesmo viado, o que pode ser entendido
como uma bela metáfora ou abjeto adjetivo.
E um homem é um homem é um homem, nunca um
nome qualquer que lhe ponham, tenho dito, saudações.

6 – ESPÍRITO DE PORCO

no decálogo da bicha esperta
o primeiro mandamento paradoxalmente
é tirar o reto da reta quando o pau
ameaça comer em certas situações
(MOTTA, 1987, p. 127-132)

O título da série nos dá uma boa ideia do que nos espera em cada um dos poemas numerados que se seguem. Com “Wonderful gay world”, alude-se a um suposto *glamour* ou, ainda, à alegria de um mundo povoado por rapazes femininos e ousados, bem como por *drag queens* e/ou travestis extravagantes. Se a expressão em inglês denota, por um lado, sofisticação e ludicidade, a alternativa “vidinha de viado”, em bom português coloquial, faz cair por terra as ilusões há pouco evocadas: “vidinha” é um diminutivo pejorativo para a existência de certo indivíduo ou grupo; “viado”, escrito com “i” ao invés de “e”, é também um dos principais xingamentos da língua portuguesa falada no Brasil, o que muito diz sobre a posição desprivilegiada do homossexual em nossa cultura. Essa antítese é um recurso humorístico bastante utilizado para ressaltar a distância entre a “expectativa” e a “realidade” acerca de determinada temática ou atividade. Nesse sentido, uma das leituras possíveis para o sarcasmo do autor é “jogar” com o fato de que o cotidiano das “bichas” está muito distante da exuberância orgulhosa que muitos, por vezes, buscam ostentar.

Já que se trata de um conjunto relativamente extenso e variado, seria demasiado prolixo – para os nossos propósitos – debruçar-se sobre as particularidades formais de cada um dos seis poemas, cujos versos variam com frequência em ritmo, extensão e disposição. Comum a eles são o registro coloquial, a fluência em pajubá⁴⁵ (“mona”, “equê”, “etaba”, etc.), jogos de palavras e expressões de duplo sentido (“marcação”, “pau nosso de cada dia”, “pau & circo”, “o buraco é mais embaixo”, “tirar o reto da reta” etc.) e a ausência de maiúsculas e vírgulas (com exceção texto de número 5), o que confere agilidade e espontaneidade à dicção poética. De todas as estratégias estéticas do poeta, o registro linguístico é o que verdadeiramente *diz quem ele é* ou, em outras palavras, aquele que melhor o localiza dentro do amplo espectro da comunidade LGBTQIA+. Isso porque a expressão da homossexualidade em textos como esses não é e não pretende ser universalizante, mas opta por abordar, principalmente, o cotidiano dos mais marginalizados: homens afeminados e/ou travestis pobres, solitários(as), que com frequência se prostituem. Via de regra, esses(as) são os(as) verdadeiros(as) protagonistas da poesia *queer* de Waldo Motta, sobretudo nos seus primeiros livros.

Uma das características mais evidentes da série é a exploração de diversos estereótipos acerca dos homossexuais na periferia. Alguns deles: comportamento escandaloso e agressivo (“veio o bicho / disse cobras & lagartos / botou o gato / abaixo de cachorro”); a “bicha” solitária e melodramática que sofre por causa de algum homem (“e vagindo em coro com roberto carlos sua / atroz dor de cotovelo por alguém que não vem”); a extravagância das “monas de equê” ou travestis (“com uma tonelada de etaba na cabeça”, “botar no corpo raspado de gilete até os ossos / as roupas mais fechantes [...]”); a obsessão pelo pênis (“onze em dez mariquinhas & mariconas gostam / digo a-do-ram mas a-do-ram mes-mo é horóscopo / [...] / fechas babados etaba bofes e o caralho”); malandragem (“o primeiro mandamento paradoxalmente / é tirar o reto da reta quando o pau / ameaça comer em certas situações”).

Essas certamente não são as únicas maneiras de interpretar os versos mencionados, inclusive porque é hábito do poeta o uso estratégico das ambiguidades. Em todo o caso, é interessante observar que em momento algum o poeta lança mão desses estereótipos para criticar ou fazer troça do *modo de ser* dessas pessoas, como é costume ocorrer em textos humorísticos das mais variadas espécies. Pelo contrário, há um sentimento não apenas de familiaridade em cada

⁴⁵Também chamado de pajubá, “o bajubá é conhecido como uma linguagem de uso que faz parte da interação e da construção da identidade de grupo LGBTQIA+. Usada inicialmente por travestis, o bajubá acabou se expandindo para o grupo, o que tem possibilitado transformações, incorporações e ressignificações de muitos vocábulos” (ANDRADE et al., 2018, p. 37).

uma dessas imagens. O sujeito lírico *pertence* a esse grupo e o *admira*, o que se faz notar tanto pelo registro linguístico quanto pela segurança tranquila de quem fala do que conhece de perto. Eventualmente, porém, todo esse humor e intimidade pode mascarar a seriedade de situações como as focalizadas.

Se dissemos anteriormente que o “*Wonderful gay world* ou vidinha de viado” é uma *sátira agri-doce* é porque, embora o conjunto não use de ironia para *atacar* o estilo de vida do grupo em questão, o seu principal trunfo é fazer graça com situações sérias e muitas vezes degradantes do cotidiano de muitos homossexuais pobres: a crítica se dirige não tanto aos “bofes” e às “monas”, mas à sociedade. Os textos 1 e 2 abordam, cada um à sua maneira, as (extremamente) complicadas relações afetivas de homens *gays* afeminados e travestis – o que pode facilmente ser relacionado à objetificação sexual. Ainda que outras leituras sejam possíveis, tudo indica que o poema 3 seja a descrição da “rotina” de uma travesti que se prostitui diariamente: lavar o ânus “ca-pri-cho-sa-men-te” e raspar a pele “até os ossos” não são apenas sinais de vaidade, mas exigências do trabalho; a “navalha / para eventuais babados” é um conhecido instrumento de defesa pessoal do(a)s profissionais do sexo que trabalham à noite, nas ruas, e o “pau nosso de cada dia” é uma referência evidente ao “pão nosso” da oração ensinada por Jesus Cristo (BÍBLIA, Mt 6:11), uma metáfora para o alimento conquistado “com o suor do próprio rosto” (BÍBLIA, Ge 3:19). Enfim, o “Espírito de porco” da sexta e última parte é a destreza da “bicha esperta”, mas também é uma tática de sobrevivência necessária para quem está exposto(a) aos mais variados tipos de violência.

O quinto poema do conjunto é o mais direto e eloquente de todos. É mais sisudo do que os demais e é o único a usar vírgulas e maiúsculas. O seu mote é o preconceito social, o que já se acha no título, a sua mensagem parece clara: com “um homem é um homem é um homem, nunca um / nome qualquer que lhe ponham”, o sujeito lírico advoga por igualdade em defesa das “mariquinhas” e “mariconas” – o que o inclui, por certo. Além de se destacar pelo contraste, “Discriminação” é a parte séria que acrescenta sentido às outras, mais engraçadas, chamando a atenção para o fato de que essa “Vidinha de viado” que ele demonstra conhecer bem realmente não é maravilhosa (“*Wonderful*”), mas é e sempre será uma vida humana e, como tal, digna. Revela, ainda, que a alegria, o gozo, a solidão e o medo da sua condição são vividos de maneira consciente – e que, no meio de tantos sentimentos e situações tão díspares, existem, ainda, demandas não atendidas por – entre outras coisas – respeito e reciprocidade afetiva.

Há que se observar que, no que tange o desejo sexual, “Wonderful gay world...” não escapa à já verificada *objetificação falocêntrica dos corpos masculinos* – algo particularmente visível no poema “4 - Pau & circo”. Seria um erro grosseiro, porém, afirmar que nisso se resume a expressão erótica e homoafetiva da lírica de Waldo Motta, mesmo no início da sua carreira literária. O mais adequado é reconhecer que esse é um aspecto relevante, que, como tal, deve ser considerado, tendo em vista tanto o contexto sociocultural do qual provém quanto as demais características da obra do autor. Esse modo explícito e elaborado de abordar a homossexualidade é uma escolha estética e política consciente, sobretudo se levarmos em conta tratar-se de um poeta negro e pobre que escreve na periferia de um país extremamente desigual, racista e homofóbico como o Brasil: nesse sentido, um homem que fala abertamente das suas práticas sexuais e daquilo que mais o atrai no corpo masculino, que reflete a cultura dos seus pares e que não abre mão da sofisticação literária – antes reivindica-a – engaja-se num exercício constante de transgressão. Além disso, nem tudo é “pegação” e “sexo casual” nas escrituras do vate capixaba.

O *amor* ou, mais especificamente, a necessidade do amor é um tema delicado e de extrema importância para compreendermos o que veio a ser a poesia madura de Waldo Motta. Referimo-nos evidentemente a uma modalidade bastante específica do sentimento, tal como a conceituou Octavio Paz: a “misteriosa inclinação passional por uma única pessoa, quer dizer, transformação do ‘objeto erótico’ em um indivíduo livre e único” (PAZ, 1994, p. 35). Sobretudo nos primeiros livros do poeta capixaba, é difícil não relacionar o homoerotismo tantas vezes obsceno e as intensas crises existenciais com a implacável *carência* que atravessa a obra. É notável, por exemplo, que as relações sexuais ocorram quase sempre com homens estranhos, reais ou imaginários, com os quais não há nenhum envolvimento afetivo⁴⁶; nos poemas propriamente *amorosos*, por outro lado, o sujeito geralmente está sozinho e triste, queixando-se, refletindo seja sobre sua condição, seja sobre a natureza do sentimento. A necessidade do amor é ainda maior que a do sexo. Os primeiros títulos do poeta dão a impressão de que o sujeito lírico tem pouca ou nenhuma familiaridade com essa forma *superior* de amar ou, pelo menos, com a *reciprocidade* do sentimento.

Dos livros iniciais de Waldo Motta, *As peripécias do coração* (1982) é o que mais espaço dedica ao sentimento e suas consequências sobre o sujeito. O poema a seguir, republicado

⁴⁶Exemplos entre os poemas já mencionados: “Devaneio no ônibus”, “Iniciação amorosa”, “Rosbife e bofe”, “Wonderful gay world ou vidinha de viado”, entre outros.

somente na antologia *Eis o homem* (1987), é uma ode ao amor entre iguais. É, também, uma reflexão solitária e uma defesa aguerrida, embora delicada, da sua própria afetividade.

VARIAÇÃO

Este modo de amar, inda que vário,
por que pelos outros renegado há de
ser, se até mesmo de jardins contrários,
flor absurda, nasce a felicidade [?].

Sob qualquer indumentária, a essência
do amor é sempre a mesma, incorruptível.
Cabe ao ser, na breve existência
vestir-lhe o corpo às vezes incrível,

a cujos olhos divinos, o sexo,
como já se disse, é um acidente.
Porque amar não implica num nexa

perfeito entre corpos diferentes.
E o amor a que ansiamos genuflexos
costuma estar em nosso equivalente.
(MOTTA, 1987, p. 74)

Eis é uma evidência da habilidade e do interesse de Waldo Motta pelas formas consagradas da tradição literária, apesar das muitas afinidades com o estilo e as convicções da poesia marginal brasileira. Ao menos desde Petrarca, o soneto é um metro extremamente eficaz para se falar de amor. O primeiro verso explica o título: “vário” é o “modo de amar” do sujeito, que se diferencia da maioria por desejar um par do mesmo sexo. Embora se dedique a um objeto abstrato e não descreva alguma situação concreta entre amantes, não há nenhuma tentativa de imparcialidade: o pronome “este”, palavra inaugural do poema, subentende que o sentimento está próximo do sujeito lírico, que se empenha em justificar o *seu* afeto ao compará-lo com os demais. Explicar os mecanismos do amor é um tentar explicar-se a si mesmo.

Ainda que se chame “Variação”, o foco do poema está na semelhança e não na diferença entre homo e heteroafetividade, afinal: “sob qualquer indumentária / a essência do amor é sempre a mesma”. Esse apelo à unicidade justifica, talvez, a escolha de termos semanticamente complementares (“essência” e “existência”, “diferentes” e “equivalentes”) para compor algumas rimas do soneto. E não é somente a recorrência de metáforas (“jardins contrários” para sexos opostos, “flor absurda” para felicidade e amor, “indumentária” para orientação

sexual, etc.) e o pendur metafísico (“essência”, “olhos divinos”) que conferem um acento *sapiencial* ao texto, mas também a abordagem generalizadora que entende o amor como um fenômeno fundamentalmente único – ainda que variável – e concernente à natureza humana. Isso se considerarmos que a primeira pessoa do plural em “ansiamos” pode tanto ser restrita a um grupo específico de indivíduos, no qual o sujeito se inclui, quanto estendida para toda a humanidade.

Aliás, o verso “e o amor a que ansiamos genuflexos” é o que do poema melhor representa essa época na trajetória de Waldo Motta. O amor é sempre um anseio: algo que o sujeito lírico *não* tem e que ele *deseja* desesperadamente. Imagens como essa – um homem que espera (ou implora) de joelhos a chegada de outro homem que o ame – não tornarão a se repetir na sua obra. É verdade que o sentimento possui uma importância crucial também na segunda fase da obra do autor, mas sua compreensão já não será a mesma. Nos primeiros livros, a solidão e a necessidade de amor correspondido têm relação inextricável com experiências que são específicas desse estágio, tais como as constantes crises existenciais e a relação conflituosa com a morte.

De modo geral, o sujeito lírico waldiano aparenta ter pouca ou nenhuma experiência com relações amorosas estáveis, algo do qual se ressentir com frequência. Talvez se deva a essa pouca familiaridade a sua postura instável em relação ao amor, que oscila entre o ceticismo e a idealização do afeto. Exemplos dignos de nota desse segundo caso são os dois poemas sobre a lua no livro *As peripécias do coração* (1982), republicados posteriormente em *Eis o homem* (1987):

A LUA

Glande sem piroca
dum michê sideral
que ninguém repara...⁴⁷

Bunda imaculada

⁴⁷Há, também, outro poema com temática semelhante intitulado “Lua (visões)”, publicado pela primeira vez no livro *Obras de arteiro* (1982). Embora não haja neste nenhuma menção ao amor, o texto em muito se assemelha aos outros dois, seja pela forma do verso quanto pela postura contemplativa e irreverente diante do astro. A imagem da “glande decepada” é quase idêntica à que se encontra em “A Lua”. Ei-lo: “Rês de nácar / que pasce / noite adentro / no vasto pasto / do firmamento. // Glande decepada / a algum ciclope / e jogada às formigas / que constelam o céu. // Tadinha! / Quem te encheu, ó lua, / o lindo rostinho / de tanta porrada?” (MOTTA, 1987, p. 61).

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.
(MOTTA, 1987, p. 81)

O POETA E A LUA

Putá solitária
nas ruas do céu,
à cata de alguém,
por que tanto espias
com tanto ardor
deste modo assim?
Não vês que também
eu ando ao léu
à caça do mesmo
que buscas, febril?
Putá sideral,
eu procuro enfim
um amor, um corpo
que não seja vário
mas igual de mim.
(MOTTA, 1987, p. 82)

O mote de ambos é idêntico: o sujeito lírico (“poeta”) contempla a lua, vê nela insinuações eróticas (“glande solitária”, “bunda imaculada”, “puta solitária”, “puta sideral”) e reflete a solidão comum que os transtorna. Há também semelhança na forma: versos sempre curtos, em sua maioria pentassílabos, e poucas rimas, irregulares e inconstantes durante a maior parte do tempo (“imaculada” e “pelado” com pequena variação na última vogal, “alguém” e “também” separados por três versos), mas sempre perfeitas ao final de cada poema (“fome” e “consome”, “enfim” e “mim”). Fora o fato de figurarem lado a lado nos livros que os contêm, tamanha semelhança de forma e conteúdo permite que os dois textos sejam lidos como variações de um único. O segundo, porém, é mais explícito: não se contenta em observar a solidão da lua, mas fala da sua própria e identifica o “amor” com um “corpo” masculino, “igual” ao seu.

É bastante compreensível que nenhum desses dois escritos figure na coletânea *Transpaixão* (1999), organizada e publicada em um momento de maior maturidade da carreira do autor. São poemas tristes sobre sujeitos (a “lua” ou o “poeta”) frustrados com a própria solidão que depositam as suas esperanças de felicidade na chegada de um “amor” que nunca vem: nada

poderia estar mais distante do espírito pleno e autocentrado do “Bundo” waldiano do que isso. Quando, pensando em seus primeiros livros, o escritor menciona certa “ingenuidade” envolvendo, também, “ilusões amorosas” no prefácio dessa mesma antologia (MOTTA, 2009, p. 15), tudo indica que ele se refere a momentos como esses. Por mais que não faltem oportunidades de convívio social e prazer a dois, a poesia primeira de Waldo Motta – sobre a qual impera soberana a primeira pessoa do singular – é sobre um homem negro, *gay*, pobre e extremamente solitário vivendo em uma periferia no interior do Espírito Santo, em conflito consigo mesmo e com o mundo. Neste momento da sua vida, o *amor* de outro homem que o deseje e compreenda parece ser o seu maior anseio ou, quem sabe, a sua maior esperança. Os poemas sobre a lua reforçam ainda mais a importância da *noite* e o seu simbolismo para esta fase da vida poética do autor capixaba. Haver muito mais poemas noturnos do que diurnos corrobora a construção da *persona* boêmia, promíscua, melancólica e em constantes crises existenciais, que encontramos nos primeiros livros de Waldo Motta. No texto a seguir, que também foi publicado originalmente em *As peripécias do coração* (1982), compreende-se um pouco mais sobre o impacto que essas horas do dia causam no sujeito waldiano.

DENTRO DA NOITE

Esbarra na tez sombria
da noite densa a vista,

e esbarrar na face indócil
é como se me aumentasse

inda mais a solidão
e a carência da carne

que me acometem justo
a essa hora noturna

em que é impossível achar
um ser humano que possa

deter esta coisa pânica
a me pungir as entranhas.

Cheio de amor, e vazio,
recolho-me, e, subordinado,

por mim ecoa o vagido
da alma só dentro da noite.
(MOTTA, 1987, p. 94)

Elaborado em dísticos irregulares (mas em sua maioria heptassílabos), com versos brancos, “Dentro da noite” é outro poema sobre solidão inconformada. O ritmo uniforme das estrofes condiz com a monotonia da “hora noturna” que o homem atravessa sozinho, a contragosto. A noite costuma ser um catalisador poderoso na poesia de Waldo Motta, intensificando o que quer o sujeito sinta naquele momento, especialmente a angústia⁴⁸. Aqui não é diferente: ela é a “tez sombria”, a “face indócil” que aumenta “inda mais” (pois já é grande,) a “carência da carne”, essa “coisa pânica” a “pungir as entranhas”. O amor do qual se está “cheio” não deve ser entendido de modo amplo, mas restrito: trata-se especificamente da afeição que se tem por quem possui o corpo desejado e está disposto a compartilhá-lo. Se o solitário se diz “vazio” não é porque não tenha mais nada ou porque coisa alguma ocupe espaço no seu ser, mas porque lhe falta completamente a única coisa capaz de saciá-lo. O lamento da sua “alma”, então, “ecoa” “dentro da noite”, como se esta fosse um enorme deserto, tão vazio quanto ele diz estar. Não ter a única coisa que se quer é como estar sozinho no meio do nada.

Esse poema deixa implícito, mas com suficiente evidência, outro aspecto importantíssimo para a compreensão dessa fase tão frutífera quanto tumultuada da trajetória do escritor: a crença de que o amor é algo essencialmente *bom*. Referimo-nos especificamente ao amor *erótico*, isto é, uma afeição especial entre dois amantes que jamais está completamente desvinculada das necessidades ou da memória do corpo⁴⁹. Ainda que aparente ter pouca ou nenhuma experiência com relacionamentos amorosos estáveis, o sujeito lírico waldiano deseja ardentemente a correspondência desse afeto e resente-se com frequência de não possuí-lo. Se, por um lado, o homem nesses poemas não hesita em poetizar o seu desejo de variadas formas, por outro também demonstra com frequência pessimismo ou desilusão a respeito das relações humanas.

Outro poema de *As peripécias do coração* (1982) nos dá um exemplo desse ceticismo. Ao mesmo tempo em que revela anseios íntimos de reciprocidade afetiva, usa do próprio desgosto em relação aos homens – no caso, o sexo desejado – para debochar das próprias fantasias.

⁴⁸ Exemplos de poemas “noturnos” comentados neste capítulo: “Psicodélico”, “Pensando em casa”, “Poemas cambiantes”, “A hora adiada”, “*Wonderful gay world* ou vidinha de viado”, “A lua” e “O poeta e a lua”.

⁴⁹ “O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível” (PAZ, 1994, p. 15).

PESADELO

O frio enrosca-se por mim todo.
Empertigo-me na poltrona do ônibus.
O bofe ao lado dorme a sono solto.
Mas quanto me conforta sua presença.

Corro os olhos pela paisagem.
Chove.
O vento faz cafuné
em coqueiros assanhados.
Uma casinha de estuque
com flores singelas
ao rés do chão
em que uma rês pasce,
meu Deus, que lindo!

E imagino uma vidinha bucólica
com qualquer um, inclusive o bofe ao lado.

Mas depois, o bofe ao lado bebe pinga,
e me xinga e me espanca,
e ronca que nem porco,
na mesma cama que, insone, choro...

Então, acordo.
(MOTTA, 1987, p. 76)

Sob vários aspectos, o poema acima pode ser lido como uma variação negativa de “Devaneio no ônibus”. É uma narrativa em versos livres, cujo lirismo se faz sentir pelo colorido das descrições pictográficas antropomorfizadas (“o vento faz cafuné / em coqueiros assanhados”) e pelas figuras de linguagem, como paronomásias e polissíndetos (“ao RÊS do chão / em que uma RÊS pasce”, “E me xinga E me espanca / E ronca que nem porco”). No que se refere à ficção, o sujeito lírico de “Pesadelo” também está em um ônibus; ao invés de deixar que seus olhos “borboleteiem” entre as “coxas dos peões”, ele os faz “correr pela paisagem” – outro exemplo do apego à visualidade na poesia daquela época. Tampouco falta, enfim, erotismo às fantasias do passageiro, ainda que desta vez a sua mente o conduza a situações muito menos excitantes.

Tanto em “Devaneio no ônibus” quanto em “Rosas” e “Pesadelo”, é interessante observar como as necessidades eróticas e afetivas do sujeito atuam sobre a paisagem, *não importando* o que nela esteja contido: basta que a imagem provoque algum mínimo prazer – de qualquer espécie – para que a ótica waldiana desenhe sobre elas alguma situação homoerótica. No caso deste último texto, não há nada na imagem da “casinha de estuque” que aponte para a

“vidinha bucólica / com qualquer um” suscitada na mente do passageiro: trata-se evidentemente da projeção de desejos prévios que, ao menos desta vez, *não* se contentam com prazer sexual. Aliás, tais inclinações podem ser percebidas desde os primeiros versos: o frio “enrosca-se” pelo seu corpo, como se fosse um animal (uma serpente, por exemplo); ao invés de encolher-se ou tiritar de frio, o passageiro “empertiga-se” – termo que pode significar tanto “enrijecer-se” quanto “comportar-se com altivez” – ao lado de um “bofe” cuja mera presença o “conforta”; em sua imaginação, enfim, até os coqueiros agitados pelo vento são “assanhados”... A paisagem na janela é uma contingência a mais sobre os olhos de um homem cuja imaginação recria todas as coisas à imagem do seu desejo.

A quebra de expectativa (reviravolta) operada pela quarta estrofe faz mais do que desiludir o passageiro e provocar o riso no leitor. Ela revela uma opinião prévia sobre o comportamento dos homens viris que tanto atraem o sujeito lírico waldiano de modo geral. Sim, porque também em “Pesadelo” o protagonista coloca-se em uma posição culturalmente atribuída ao feminino: o “bofe” que “bebe pinga” e age com violência se comporta como um marido autoritário, enquanto o outro se assemelha à esposa submissa que “chora” na cama. Há que se levar em consideração que a imagem do pai de família alcoólatra e agressivo e da mulher passiva é recorrente nos livros de Waldo Motta⁵⁰. Ainda que se trate de pura imaginação, o sonho tem efeito semelhante ao de um *choque de realidade*, uma vez que as suas fantasias são devassadas por aquilo que ele acredita ser a vida *de fato*. Nesse sentido, o despertar no último verso (“Então acordo”) é ambíguo: por um lado, é humorístico, pois opera uma nova reviravolta ao revelar que o passageiro já não imaginava de olhos abertos, mas dormia; por outro lado, é sério, pois arranca o sonhador das suas ilusões e o devolve à frieza do real.

O pessimismo de Waldo Motta com as relações amorosas não está desconectado do seu desgosto geral pelo mundo, manifesto nos seus escritos por um viés tanto social quanto existencial. Entretanto, sendo o homoerotismo a principal força motriz da sua obra, não é de pouca importância que o homem negro, pobre e *gay* poetizado por tantos anos na sua obra “contente-se”, quando muito, com encontros fortuitos reais ou imaginários em que ambas as partes se objetificam, ao mesmo tempo em que padece de toda sorte de abalos interiores, sendo a solidão o pior deles. Apesar do escracho, do engajamento, do prazer da obscenidade e do indiscutível orgulho que esse homem demonstra ter por ser exatamente quem é, ainda assim a experiência geral de homoafetividade que encontramos nos seus primeiros livros é

⁵⁰São exemplos os poemas “Milton”, “Tascília” e “Pensando em casa”, comentados neste capítulo.

triste. Ultrapassada a arena do sexo, as esperanças do sujeito waldiano com outros homens são sempre frustradas.

No folclore brasileiro, a expressão “cabeça de burro enterrada” significa um lugar amaldiçoado pela má sorte, onde todos os planos costumam ser frustrados sem razão aparente que justifique os recorrentes fracassos. Essa pode ser uma das inspirações por trás do poema “Cabeça-de-jegue”, original de *Salário da loucura* (1984), que versa, justamente, sobre repetidas decepções amorosas. Além do fato, é claro, de que o jegue (assim como burro) é simbolicamente relacionado à estupidez na cultura brasileira.

CABEÇA-DE-JEGUE

em termos de amor sou mesmo um quadrúpede
pataco patau pererê pererê
contudo com tantas patadas na fuça
nas duras lições ao largo nem mesmo
assim aprendi o alfabestiário

e por serem mui frequentes as mancadas e os coices
no focinho desta égua sem rabo e sem conserto
o remédio mais indicado para esta paixonite
obtusagudepressivogalopantedesembestada
neste peito pisado e sapateado

o remédio
é equável e equino
que seja o mesmo o capim da solidão
que rumino amuado em estrebares das quebradas
aonde vou carpirezar o terço e meio de milongas
dorzinhas de multicórnio no ombro público do álcool
(MOTTA, 1987, p. 120)

Diferentemente do que encontramos em “Pesadelo”, esses versos brancos e livres estão muito distantes da prosa. A ausência de maiúsculas e sinais de pontuação confere velocidade à dicção poética, dinamizada por sua vez pelo uso abundante de aliterações (“pataco patau pererê pererê”, “patadas”, “peito pisado e sapateado”, “equável e equino”, “rumino amuado”) e palavras-valise (“alfabestiário”, “obtusagudepressivogalopantedesembestada”, “estrebares”, “carpirezar”, “multicórnio”). A irregularidade rítmica, a falta de pausas bem demarcadas e os numerosos jogos de palavras colaboram para evocar a irracionalidade furiosa que o sujeito parece atribuir a si mesmo. Isso porque a figura de linguagem mais eloquente em “Cabeça-de-jegue” é, como sugere o próprio título, a zoomorfização. Esse homem desiludido dá a si mesmo o corpo e o comportamento de um animal: é um “quadrúpede” que leva “patadas na

fuça”, “égua sem rabo” que “remói” o “capim” da solidão. A imagem “equina” que o sujeito desenha para si serve de metáfora para a sua incapacidade de agir racionalmente “em termos de amor”.

Há muita ênfase na recorrência das decepções afetivas, em imagens como “tantas patadas”, “por serem mui frequentes às mancadas” e “neste peito pisado e sapateado”. Nisso consiste a bestialidade do sujeito lírico, segundo o próprio: insistir nos mesmos erros a despeito dos inúmeros fracassos. “Duras lições” que, no entanto, não são (ou não são *apenas*) de ordem cognitiva, mas afetiva. Em comum nos poemas “Dentro da noite”, “Pesadelo” e “Cabeça-de-jegue”, acha-se justamente a suscetibilidade do ego lírico às “paixonites” ou, melhor dizendo, a expressão de uma comovente carência afetiva que em muito ultrapassa o desejo sexual – sem, contudo, estar desvinculado dele –, mesclada com decepção, ceticismo ou desesperança. A imagem do amor como algo essencialmente bom, porém inacessível, é um dos pontos fulcrais da dos primeiros livros de Waldo Motta. O tema será desenvolvido até a exaustão no segundo ciclo da sua carreira; já na sua maturidade, todas as esperanças a esse respeito serão completamente abandonadas. Não seria exagero dizer que as constantes reflexões sobre o amor e o erotismo, num contexto de marginalidade social e melancólica solidão, estão na base do que veio a ser a doutrina homoerótica no coração de *Bundo e outros poemas* (1996).

3. 1987-1996: “EM BUSCA DO ESSENCIAL”

Nas palavras do próprio escritor, a publicação de *Salário da loucura* em 1984 representou o “encerramento de um ciclo” (MOTTA, 2008, p. 15), de que a coletânea *Eis o homem* (1987) configura o saldo de experiências. A partir de então, inicia-se um período de procura intensa e consciente por respostas para os seus principais questionamentos, no qual o poeta vai “aos quintos e píncaros do conhecimento, em busca do essencial” (MOTTA, 2008, p. 15). Conforme já discutido no primeiro capítulo do nosso trabalho, a motivação fundamental dessa busca foi tentar compreender melhor um “tão singular e problemático *comportamento* sexual” e “as desencontradas e conflitivas *relações* sexuais” (MOTTA, 1986, p. 9), em tempos de epidemia de Aids em escala mundial.

Sob certo ponto de vista, não há nenhuma questão essencialmente *nova* no que veio a ser produzido desse momento em diante, pois – conforme tivemos a oportunidade de verificar – a homoafetividade e a necessidade de autoconhecimento sempre foram forças motrizes decisivas no processo criativo do autor. O que muda efetivamente é o *modus operandi* do homem diante de si mesmo, do mundo e do fazer poético: o aprofundamento do escritor em seus velhos questionamentos torna-o mais criterioso, pois o seu interesse maior migra da “abordagem sincera de suas experiências [pessoais]” (MOTTA, 1996, p. 9) para a compreensão da sua própria natureza (humana). De todo o modo, não se pode falar em rompimento ou mudança radical de uma fase para outra, pois há elementos típicos dos primeiros livros que persistem nessa época – especialmente nos poemas de *Waw* – até desaparecerem de vez a partir de *Bundo* (1996). Bem entendido, trata-se de um período de transição.

Exemplo do aprofundamento que caracteriza o segundo ciclo da poesia wáldica é a crescente espiritualização do sujeito lírico, colocada em termos cada vez mais explícitos. Por mais que o interesse pelo sagrado seja onipresente ao longo da obra – como atestam, por exemplo, o título e as dedicatórias piedosas de *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980), bem como a reiterada identificação com vates e profetas –, a partir de *Poiezen* (1990) esse elemento recebe contornos mais definidos e passa a ser abordado com maior frequência. A nova pertinência das questões do espírito traz consequências estéticas, uma vez que gêneros literários e simbologias típicas de diferentes tradições religiosas (budismo, cristianismo, candomblé, etc.) passam a exercer maior influência sobre o seu estilo. É nesse segundo ciclo, como parte das

pesquisas e reflexões do escritor, que a doutrina poética da sua maturidade literária *começa* a ser esboçada.

O poema a seguir foi publicado pela primeira vez em *Salário da loucura* (1984) e, portanto, é imediatamente anterior ao novo ciclo em questão. Embora imagens do divino não estejam ausentes, “Deus” como *tema* é algo pouco explorado nos primeiros livros do autor, o que faz de “Obsessão” um texto excepcional nesse período. Dada a proximidade que o poeta sempre demonstrou com o universo religioso, ainda que de maneira difusa, não seria exagero afirmar que esta é uma evidência concreta do *tipo* de interesse que Waldo Motta sempre alimentou pelo Sagrado. Ao mesmo tempo, é um índice das transformações que estão por vir 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)

“Deus” é a “obsessão” do sujeito lírico. O primeiro verso traz uma revelação: trata-se de algo sério, pungente, que o indivíduo não é capaz (“não posso”) de conter em si. O travessão que inicia o segundo verso é índice de oralidade, de fala e, de fato, o poema se estrutura como um grande *desabafo* para o leitor/interlocutor. O engenho do escritor no que se refere à forma é

admirável: os versos possuem um ritmo bem demarcado, entre os quais predominam os quadrissílabos brancos (se excetuarmos a rima imperfeita “aflIgE”/“progreDIssE”, na terceira estrofe), e utilizam pouquíssimas inversões sintáticas (“inquieta pulga”, por exemplo). Isso dá ao texto uma aparência (ilusória) de pouca elaboração que muito convém à confissão de alguém aflito: uma estrofe inteira como “Deus me aflige / como doença / que progredisse / secretamente” funciona bem tanto em verso quanto em prosa, e o mesmo se pode dizer de dísticos perfeitamente quadrissílabos como “Deus me persegue / como um remorso”. Uma interpretação possível é de que o incômodo causado pelo pensamento obsessivo é algo antigo, guardado por longo tempo, que agora finalmente vem à tona.

Comum na lírica waldiana como um todo é o prazer pelo contraste, agora aplicado à divindade. As metáforas evocadas para referir-se à presença de Deus na sua mente passam longe da imagem sublime que a nossa cultura tende a associar ao Sagrado. Não há solenidade, nenhuma reverência ou admiração. São imagens corriqueiras, por vezes com dimensões insignificantes, cuja semelhança está no *incômodo* que provocam: “troço”, “inseto”, “pulga”, “doença”, “bicho de estimação”, “remorso”. Há no texto uma ideia fixa e uma relação confusa, conturbada com o objeto de desejo. O sujeito dá a entender que não o quer, que gostaria de não pensar a seu respeito, e representa a si mesmo como alguém perseguido e atormentado quando, na verdade, é *ele* que persegue – com o pensamento e com o sentimento – a ideia de Deus. Obsessivamente.

Com isso não queremos dizer que o sujeito lírico *mente* ao falar do divino nesses termos. O que acontece é que ele se expressa a partir de uma dimensão *racional*, quando o impacto da ideia sobre a sua consciência é de natureza fundamentalmente afetiva⁵¹. Deus é uma paixão⁵² intelectual do indivíduo, algo que o afeta e interfere em sua maneira de pensar. Não está no seu poder decidir sobre a presença do divino em sua mente, pois “se o escorraço, / Deus me perdoa / e volta, à toa”⁵³. De todas as imagens, talvez o “remorso” seja a mais precisa para ilustrar essa relação conflituosa com o Sagrado: mal estar, ressentimento, uma espécie de autocensura sobre algo que fazemos ou deixamos de fazer. A ideia persiste e, tal como um

⁵¹ Abordamos a noção de *afeto* a partir das definições da *Ética* de Spinoza: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. *Explicação*. Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão” (SPINOZA, E III, d3e3).

⁵² Entendemos *paixão* como padecimento, ou seja, algo que incide sobre o sujeito e altera o seu modo de pensar e – consequentemente – de agir. Ver definição de “afeto”, nota 51.

⁵³ Interessante: “volta, à toa”. O poema parece estar jogando com a expressão “volta à tona”.

“inseto algures / na noite insone”, inferniza a razão e a sensibilidade do sujeito como uma demanda reprimida⁵⁴.

É importante não confundir demais a noção de “Deus”, que encontramos em Waldo Motta, com as ideias difundidas pelas religiões institucionalizadas e o senso comum. Essa mesma noção, aliás, é dinâmica e recebe diferentes abordagens com o passar dos anos. De todo o modo, o interesse pelas questões do espírito está – desde o começo – intimamente conectado à busca de autoconhecimento e de respostas para as questões colocadas pela vida em sociedade ou, mais amplamente, pela própria existência. No período que se segue à publicação de *Salário da loucura* (1984), essa necessidade de reflexão tona-se mais e mais imperiosa.

O que leremos agora é fruto da introspecção que caracteriza essa época. “Recado na 28ª primavera” não pertence a nenhum livro (individual) de Waldo Motta. Foi divulgado pela primeira vez em 1999, apenas no prefácio da coletânea *Transpaixão*; os versos foram dispostos lado a lado, horizontalmente, com o auxílio de barras. O escritor, que nasceu em outubro de 1959, alega que o poema foi escrito aos 28 anos de idade (MOTTA, 2008, p. 15). Supondo que a “primavera” no título seja uma referência ao seu aniversário – uma associação bastante comum no Brasil, além do fato de que a primavera é a estação correspondente ao mês de outubro no hemisfério sul –, é muito provável que o ano seja 1987. Isso faz do poema em questão – que aqui reproduzimos em sua disposição original – o primeiro escrito conhecido desse novo ciclo.

RECADO NA 28ª PRIMAVERA

Tudo bem: mudar a vida.
Tudo bem: mudar o mundo.
Quanto há que nesta lida
se desgastam, iracundos?

E pensar que a mudança
requerida só se faz
quando o nosso ego alcança
o altiplano da paz.

O que está fora provém
do que está dentro do ser.

⁵⁴ “Para Sigmund Freud, o *recalque* designa o processo que visa manter no inconsciente todas as ideias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora de prazer, afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em fonte de desprazer. Freud, que modificou diversas vezes sua definição e seu campo de ação, considera que o recalque é constitutivo do núcleo original do inconsciente” (PLON; ROUDINESCO, 1998, p. 647).

E só muda o mundo quem
pode isso conceber.
(MOTTA, 2008, p. 15-16)

A estrutura do poema – três quadras de versos heptassílabos com rimas alternadas – é bastante convencional. Soma-se a sua forma simples o teor idealista, utópico (“mudar a vida”, “mudar o mundo”) e também categórico de quem julga já conhecer a solução dos seus problemas (“a mudança / requerida *só se faz*”, “e *só muda o mundo quem / pode isso conceber*”). A sensação de ingenuidade é inevitável e essa talvez seja uma das razões pelas quais o texto não tenha sido inserido em qualquer dos livros que vieram a ser publicados desde então, fora o prefácio de *Transpaixão*. Entretanto, se considerarmos o título do poema e a sua provável alusão ao aniversário do autor (ou do sujeito lírico), é possível interpretá-lo como um exercício íntimo de contemplação e autorreflexão. Essa possibilidade torna a sua leitura muito mais interessante, inclusive pelo fato de a composição não fazer parte de nenhuma publicação específica.

“Mudar o mundo” é um anseio constante desde os primórdios da “poesia belicosa” de Waldo Motta, que – como sabemos – tende à indignação por se recusar peremptoriamente a adotar qualquer postura conformista. Quando o sujeito lírico se pergunta “quantos há que nesta lida / se desgastam, iracundos?”, sabemos que ele próprio se inclui na resposta. Porém, a proposição apresentada na segunda estrofe soa como uma descoberta e, de fato, possui um grau considerável de novidade nas escrituras wáldicas: a “paz” do “ego” como condição indispensável para a “mudança requerida”. Isso significa que estar bem consigo mesmo passa a ser uma necessidade urgente: nada mais compreensível para alguém que constantemente está às voltas com dilemas existenciais, conflitos internos e solidão. Autoconhecimento como poder de transformação – inclusive social – é uma reflexão pertinente para quem começa um novo ano de vida.

A afirmação de que “o que está fora provém / do que está dentro do ser” reflete um ensinamento conhecido por diferentes tradições religiosas, há milênios. No cristianismo, isso pode ser exemplificado pela pessoa de Jesus, quando diz: “a boca fala daquilo de que o coração está cheio” (BÍBLIA, Mt 12:34). Quando o escritor diz estar “em busca do essencial” (MOTTA, 2008, p. 15) nessa época da sua vida, ele certamente se refere ao “ser” que faz dele alguém *único*, mas – ainda assim – *humano* e, como tal, semelhante a todos os outros. Nada impede que o leitor interprete essa palavra em termos metafísicos e, portanto, como algo eterno, mas acreditamos que a leitura existencialista ainda seja a mais adequada – isto é, uma

essência que decorre de um modo particular de *existência* e que, consciente disso, assume a responsabilidade de *tornar-se* algo novo, melhor. Só que, para que isso possa acontecer, antes é necessário *conhecer-se*. Os versos finais são assertivos: é impossível “mudar o mundo”, efetivamente, sem maturidade.

Os efeitos estéticos desse *aprofundamento* são graduais, porém notáveis desde o início do processo: ainda que permaneça o predomínio da primeira pessoa do singular, a escrita torna-se menos confessional e mais reflexiva; verifica-se uma progressiva *espiritualização* do sujeito lírico, colocada em termos cada vez mais explícitos; a reflexão *metapoética* acompanha a busca de autoconhecimento, posto que – tal como sucede aos vates – esse ofício sagrado interfere nas configurações do ser individual; enfim, a experiência erótica alcança uma nova dimensão amorosa na qual o prazer do corpo, menos objetificado e mais conectado ao sentimento, se apresenta como possibilidade de transcendência.

Das três fases em que dividimos a obra de Waldo Motta para melhor compreendê-la, a segunda é a mais breve – o que convém a uma época de transição. Somente dois títulos desse período vieram a lume: o brevíssimo *Poiezen*, de 1990, e o polissêmico *Waw*, concluído em 1991. Este último, infelizmente, nunca foi publicado na íntegra em edição independente; tudo que nos chegou são os textos inseridos na segunda seção de *Bundo e outros poemas* (1996). Dada a exiguidade do nosso material, o estudo do ciclo será feito em duas partes, cada uma delas dedicada às particularidades desses volumes.

3.1. POIEZEN: reflexões sobre o nume, o nome e o homem

Como bem observou Rodrigo Caldeira, o prefácio da professora Deny Gomes no livro *Salário da loucura* (1984) representou o reconhecimento de Waldo Motta – um escritor independente – em âmbito acadêmico (CALDEIRA, 2008/2009, p. 337). A publicação da coletânea *Eis o homem* três anos depois (1987), pela Fundação Ceciliano Abel de Almeida, ligada à Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), consolidou o prestígio do escritor entre os leitores capixabas e ampliou consideravelmente o seu alcance, dadas a qualidade editorial e a maior divulgação proporcionadas pelo amparo das instituições. Em 1990, o poeta faz sua primeira incursão no mercado literário fora do seu estado natal com *Poiezen*, editado por Massao Ohno. Àquela época, o artista gráfico já era conhecido por divulgar escritores de grande relevo como Roberto Piva e Hilda Hilst.

O livro traz várias inovações para a obra. A primeira e mais evidente é a sua notável homogeneidade, tanto formal quanto temática. No seu interior constam apenas dez poemas, sete dos quais não possuem título – algo inédito até então. Ao contrário do que ocorria nos volumes anteriores, que versavam sobre várias considerações e experiências, com o predomínio deste ou daquele aspecto, em *Poiezen* (1990) a estrutura é muito mais lógica e unificada. A organização dos textos revela o progresso de uma reflexão marcada por constantes indagações e descobertas. Um único tema pervade todas as páginas: a criação poética. Cada texto, porém, contempla o processo de um ponto de vista diferente.

Ocidente e Oriente se encontram no título da obra, que é a expressão perfeita para o grau de síntese, de sincretismo e de paradoxo no que será lido. Essa palavra-valise consiste na junção do verbo grego *poiéo*⁵⁵, que significa *criar* e está na raiz etimológica da palavra “poesia”, e do termo *Zen*, que designa uma variante budista profundamente influenciada pelo taoísmo e amplamente reverenciada no Japão. Se, por um lado, a primeira metade do título é a que verdadeiramente alude ao tema do livro, a segunda é a que melhor designa a sua abordagem, isto é, o modo pelo qual o poeta se aproxima do seu objeto. Embora não se possa dizer que *Poiezen* (1990) seja um livro de orientação budista, há nele um forte pendor à meditação, refletido em sua estética, que muito nos remete a literaturas e filosofias orientais.

Convém analisar com mais minúcia o nome *Poiezen*, a começar por sua face ocidental. Contida na palavra “poesia”, que normalmente denota uma modalidade específica – ainda que ampla – de arte verbal, está a noção arcaica de *poiēsis*⁵⁶ que, como bem frisou Platão em *O banquete*, representa “toda ação que promove a passagem do não-ser ao ser” (PLATÃO, *Symp.* 205b). Tal polissemia abre inúmeras possibilidades para a imaginação de um poeta, cujo ofício consiste em *criar* por meio da palavra. Se somarmos a significação etimológica (criação) com a pragmática (arte verbal) evidentes nesse único termo, é concebível que toda e qualquer criação possua em si uma dimensão essencialmente *poética* e, portanto, alguma conexão com a *linguagem*. Logo, absolutamente tudo na experiência humana poderia ser interpretado pelo viés da poesia, uma vez que a própria linguagem é uma criação humana e, ao mesmo tempo, a nossa única possibilidade de inteligir o real⁵⁷.

⁵⁵ “ποιω (έ): fazer, preparar, criar, produzir, construir, executar, preparar” (BÖLTING, 1953, p. 474).

⁵⁶ “ποίησις, έως”: f. poesia, criação, produção, composição, fabricação” (BÖLTING, 1953, p. 473).

⁵⁷ No que concordamos com a proposição wittgensteiniana que diz: “*Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt*” (WITTGENSTEIN, 1984, p. 67). Em tradução nossa: “Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo”.

Acreditemos ou não em tais conexões, esse parece ser o viés de Waldo Motta em *Poiezen* (1990), que constantemente parte da reflexão metapoética para refletir sobre a condição humana. Nesse processo, leva-se em consideração tanto o papel de quem cria, quanto o de quem assimila o criado. No que concerne ao realizador, a noção de *poiesis* contida no título do livro também é alusiva ao *prazer* envolvido no ato criativo: a sensação pressiona o artífice na direção do artefato ou, em outras palavras, a função e a compensação do *poietes*⁵⁸ no processo. Esta é, afinal, a posição do escritor que, ao contemplar a natureza do seu ofício, busca compreender a si mesmo.

Designamos por *poiesis*, compreendida no sentido aristotélico da “faculdade poética”, o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos, que Agostinho ainda reservava a Deus e que, desde o Renascimento, foi cada vez mais reivindicada como distintivo do artista, autônomo. Como a afirmação estética produtiva fundamental, a *poiesis* corresponde à caracterização de Hegel sobre a arte, segundo a qual o indivíduo, pela criação artística, pode satisfazer a sua necessidade geral de “sentir-se em casa, no mundo”, ao “retirar do mundo exterior a sua dura estranheza” e convertê-la em sua própria obra. Nesta atividade, o homem alcança um saber que se distingue tanto do conhecimento conceitual, quanto da atividade finalística do artesanato passível de reprodução (JAUSS, 1979, p. 79-80).

A busca de autoconsciência, por sua vez, justifica a face oriental do livro. É comum ouvir que, de todas as correntes budistas, o Zen⁵⁹ é a menos teórica. Há quem o chame, inclusive, de “revolt of the Chinese mind against the intellectual Buddhism of India” (HUMPHREYS, 2005, p. 2005)⁶⁰. Trata-se, por assim dizer, de um estilo de vida pragmático e minimalista, mas isso não significa que não haja fortes convicções por trás de cada gesto. De todo o modo, especulações intelectuais tendem a ser pouco estimuladas – embora não sejam proibidas – para não distrair o indivíduo do que realmente interessa. O principal objetivo é a experiência imediata do real, na qual se desfazem as dicotomias que separam o ser humano da natureza.

⁵⁸ “ποιητής οὖ: m. poeta, criador, autor” (BÖLTING, 1953, p. 473).

⁵⁹ Origens etimológicas: “The word Zen is the Japanese equivalent of the Chinese Ch’an or Ch’an-na, derived from the Sk. Dhyāna, usually translated as ‘meditation’. This, however, gives an erroneous conception of Zen, which cannot be confined to any particular practice. Although meditation is a part of Zen training, Zen itself includes every possible form of activity” (HUMPHREYS, 2005, p. 266). Em tradução nossa: “A palavra Zen é o equivalente japonês do chinês Ch’an ou Ch’an-na, derivada do sânscrito Dhyāna, usualmente traduzido como ‘meditação’. Isso, no entanto, passa uma impressão equivocada do Zen, que não pode ser confinado em nenhuma prática particular. Ainda que a meditação faça parte do treinamento Zen, o Zen em si inclui toda forma possível de atividade”.

⁶⁰ “Revolta da mente chinesa contra o budismo intelectual da Índia” (tradução nossa).

De acordo com Daisetz Teitaro Suzuki, professor de filosofia budista e um dos principais divulgadores do Zen no ocidente,

a ideia básica do Zen é a de entrar em contato com os trabalhos íntimos do nosso ser da maneira mais direta possível, sem necessitar de alguma coisa externa superimposta. Portanto, tudo que aparenta ser uma autoridade externa é rejeitado pelo Zen. Uma fé absoluta é colocada no ser interno do homem. Qualquer autoridade que possa ter o Zen provém de dentro. Isto é verdadeiro no sentido estrito da palavra. Até a faculdade do raciocínio não é considerada final ou absoluta. Ao contrário, ela impede a mente de entrar em comunicação direta consigo mesma. O intelecto realiza sua missão quando age como intermediário e o Zen nada tem a ver com intermediários, exceto quando deseja comunicar-se com os outros. Por essas razões, todas as escrituras são meramente tentativas e provisórias. Não há nelas finalidade. O fato central da vida como é vivida é o que o Zen deseja captar e assim mesmo da maneira mais direta e vital. O Zen diz ser o espírito do budismo, mas de fato ele é o espírito de todas as religiões e filosofias. Quando o Zen é compreendido completamente, a paz absoluta da mente é alcançada, e o homem vive conforme ele deve viver. Que mais podemos desejar? (SUZUKI, 1961, p. 44).

Correntes filosóficas (ou espirituais) como o taoísmo e o budismo influenciaram profundamente as artes de diferentes comunidades do extremo leste asiático ao longo dos séculos⁶¹. Boa parte da pintura chinesa entre os séculos XIII e XVIII ou ainda a beleza concisa dos haikais japoneses são exemplos da importância da contemplação nas culturas orientais: busca-se antes *evocar* um estado de espírito do que *figurar* a paisagem em detalhes⁶². A presença humana – com suas paixões e interferências sobre o meio – é minimizada diante da natureza: observa-se mais do que se age. De modo geral, tem-se a impressão de que o artista almeja menos chamar a atenção para o artefato *em si* (o desenho, a

⁶¹ A respeito da presença budista nas artes chinesas (sec XIII), E. H. Gombrich ressalta a importância da religião no desenvolvimento de uma nova abordagem estética do mundo: “Buddhism influenced Chinese art not only by providing the artists with new tasks. It introduced an entirely new approach to pictures, a reverence for the artist’s achievement such as did not exist either in ancient Greece or in Europe up to the time of Renaissance. The Chinese were the first people who did not think of the making of pictures as a rather menial task, but who placed the painter on the same level as the inspired poet” (GOMBRICH, 1995, p. 150). Em tradução nossa: “O budismo influenciou a arte chinesa não apenas proporcionando novas tarefas aos artistas. Ele introduziu uma abordagem completamente nova das imagens, uma reverência pelas conquistas do artista como não existia nem na Grécia antiga nem na Europa do Renascimento. Os chineses foram o primeiro povo a não pensar na criação de imagens como um tipo de trabalho braçal, mas a colocar o pintor no mesmo nível do poeta inspirado”.

⁶² “The Chinese, therefore, consider it childish to look for details in pictures and then to compare them with the real world. They want, rather, to find in them the visible traces of the artist’s enthusiasm” (GOMBRICH, 1995, p. 153). Em tradução nossa: “Os chineses, portanto, consideram infantil procurar por detalhes nas imagens e então compará-las com o mundo real. Eles querem, antes, encontrar nelas os traços visíveis do entusiasmo do artista”.

pintura, o poema, etc.) do que para o objeto a ser contemplado, o que facilitaria a transição dos seus apreciadores da fixação dos sentidos para o estado meditativo.

Esse minimalismo essencialista é, talvez, a semelhança mais evidente entre o breve *Poiezen* (1990) e certas tradições orientais. Os dez poemas, todos eles muito curtos, contemplam a criação poética e as suas relações com a condição humana. Esse é um livro de perguntas abertas, (auto)contemplação e descobertas. Se, por um lado, seus escritos não ocultam a intensa especulação intelectual que lhe está na origem – algo que, até certo ponto, o afastaria dos ideais do Zen –, por outro reconhecem sistematicamente a insuficiência das elucubrações mentais na representação do real. Como sintoma da progressiva espiritualização do poeta há a crença, patente neste volume, em uma *unidade* a percorrer a existência em suas diferentes manifestações – o que também o aproxima do zen-budismo. A obra, no entanto, é sincrética e também comporta símbolos oriundos do cristianismo e do candomblé.

O seguinte poema, sem título, inicia o percurso:

Vozes que me elaboram em surdina
um único poeta as profere
desde o ubíquo âmago de tudo
Vozes que me destecem o enredo
do mundo inaugurando outro drama
que só no amor pode encontrar desfecho
(MOTTA, 1990, p. 11)

Os versos brancos e a pontuação ausente podem transmitir uma falsa impressão de espontaneidade em um poema perfeitamente simétrico. Dois tercetos estão implícitos na estrofe única, ambos iniciados por anáfora (“Vozes que me...”): o primeiro deles aponta para a origem (“... me *elaboram* em surdina / [...] / *desde* o ubíquo âmago de tudo”), enquanto o segundo sugere uma finalidade para toda a criação (“... me *destecem* o enredo / [...] / que só no amor pode encontrar *desfecho*”). O texto ainda é temperado por antíteses: “vozes” que trabalham “*em surdina*”; “vozes” (no plural) proferidas por “*um único poeta*”; “*ubíquo âmago*”. Por fim, a palavra “drama” faz alusão paronomástica a *trama*, que é sinônimo de “enredo”, ambas relacionadas ao ato de “*(des)tecer*”, assim como a palavra *texto*, implicada na composição.

A posição do poema no volume é estratégica. Waldo Motta utiliza o recurso clássico da *invocação*⁶³ para inaugurar o livro à maneira dos aedos. Ao invés das musas, o sujeito lírico recorre às “vozes” de um “único poeta”, que o “elaboram” e ao mundo. Desde os primeiros versos, fica patente o propósito metapoético de *Poiezen* (1990) à maneira de uma cosmogênese verbal. Curiosamente, não há nenhum pedido, como sóiam fazer os antigos; nenhuma *intenção* é colocada, mas uma *crença*. Com esse chamado, o indivíduo *invoca* a presença dessas vozes, que serão testemunhas do que ainda virá, ao mesmo tempo em que *evoca* uma imagem específica na mente do leitor, a qual deverá acompanhá-lo ao longo de todo o percurso literário. Com tal gesto, o autor cumpre um ritual e estabelece as diretrizes da obra.

O escritor não antecipa nenhuma chave hermenêutica para esses diferentes símbolos. O leitor deve interpretá-los por si mesmo a partir das conexões que eles mantêm entre si no corpo do texto. Ora, o título do livro, como vimos, sugere relações entre a criação poética (*poiesis*) e certa leitura unificada do cosmos (*zen*), e este primeiro poema confirma tais suspeitas. Ao dizer que “vozes” o elaboram e ao mundo, o sujeito lírico relaciona a diversidade fenomênica com a linguagem. Quando afirma, porém, que “um único *poeta* as profere”, ele aponta não apenas para uma *origem comum*, mas também para uma *conexão* entre todas as coisas. Nesse sentido, a polifonia criadora age conforme um desígnio, segundo certa harmonia. Quando fala, enfim, de um “ubíquo âmago de tudo”, ele recorre a uma noção simbólica e paradoxal constantemente referida ao Sagrado: algo que é, ao mesmo tempo, *onipresente* e *central*⁶⁴. O “poeta”, nesse sentido, ocupa a mesma posição de *Deus* na cultura judaico-cristã e – tal como ocorre na mitologia bíblica – tudo realiza através da *palavra*⁶⁵.

Enquanto a primeira metade do poema sugere uma origem comum para a multiplicidade, a segunda descreve o desenvolvimento no tempo e a *finalidade* de tudo. Aquilo que em “O momento profundo” era visto com pessimismo, isto é, o caráter cíclico da existência (“do ventre da noite raia o dia, filho / que se entranha de novo, quando a tarde finda”), aqui é

⁶³ “INVOCACÃO – Uma das partes da Epopeia, consiste na súplica do poeta aos deuses para que o auxiliem na criação de sua obra. Geralmente situada no princípio do poema [...], a invocação pode recorrer noutro momento, quando a ajuda sobrenatural se torna imprescindível” (MOISÉS, 1988, p. 294).

⁶⁴ Tendo por base a psicologia analítica de C. G. Jung e os estudos de Mircea Eliade sobre religião, Raïssa Cavalcanti afirma que “as imagens do Centro são as expressões de um centro espiritual encontradas nas mais diversas culturas. Difundidas universalmente através dos mitos e da arte sagrada de todos os povos, as imagens do Centro indicam relação de significado existente entre as expressões artísticas e espirituais, entre Deus e o homem” (CAVALCANTI, 2008, p. 3).

⁶⁵ Na mitologia bíblica, Deus cria o mundo através de comandos verbais. “No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas. Deus *disse*: ‘Haja luz’, a houve luz” (Gn 1, 1-3, destaque nosso).

contemplado com certa alegria, pois se encontra teleologicamente justificado pelo “amor”. Aliás, a imagem de um mundo-texto constantemente tecido e desfeito por diversas “vozes” de um “único poeta” nos faz pensar no sudário de Penélope⁶⁶, que ganha tempo costurando e desmanchando a sua obra enquanto espera o retorno do seu esposo. Com uma diferença: o “amor” que “desfecha” a criação no primeiro escrito de *Poiezen* (1990) dificilmente poderia ser limitado ao vínculo de desejo e afeição entre duas (ou mais) pessoas, bem descrito por Octavio Paz em *A dupla chama* (PAZ, 1994, p. 35).

O sujeito lírico waldiano (novamente) age como um profeta ao afirmar que esse “novo drama” (cósmico, relativo ao “mundo”) só pode “encontrar desfecho” no “amor”. O postulado carrega uma dimensão metafísica, pois se refere ao *sentido* e à *finalidade* da existência e, portanto, não pode ser experimentado senão pela *fé* ou, mais provável, pela *sensibilidade poética*; todavia, não há nada no texto que confine o sentimento à sua dimensão *erótica* ou *sexual*. Aliás, nada o limita de forma alguma.

Aberto e polissêmico, esse “amor” tem certa proximidade com as proposições da *Ética* de Spinoza, que definem o afeto como “uma alegria⁶⁷ acompanhada da ideia de uma causa exterior” a tocar os seres (SPINOZA, E III, d6) e que – em última análise – é a melhor forma de se relacionar com Deus⁶⁸, entendido por sua vez como a substância de todas as coisas⁶⁹ e, portanto, análogo ao “único poeta” mencionado no segundo verso. Outra interpretação pertinente o aproxima da tradição cristã, para a qual, na ausência do amor (ágape)⁷⁰, todas as línguas (ou “vozes”) seriam “como o bronze que soa / ou como címbalo que retine” (1 Cor 13, 1). O sentimento, maior do que a “fé” e a “esperança” (1 Cor 13, 13), é o único a ficar

⁶⁶ “Penélope é a esposa de Ulisses, cuja fidelidade conjugal lhe granjeou a fama e a tornou universalmente célebre na lenda e na literatura antigas. Durante os vinte anos em que o marido esteve ausente em virtude da Guerra de Troia, ela conservou-se fiel aos votos matrimoniais, sendo, de entre as mulheres dos heróis que participaram em tal guerra, praticamente a única que não sucumbiu aos ‘demônios da ausência’. [...] Todos os pretendentes a quem ela recusava a sua mão se iam instalando no palácio de Ulisses, vivendo continuamente em clima de festa, dilapidando aos poucos a fortuna de Penélope, na contínua esperança de a verem ceder ao seu assédio. Por ver que nada serviam as constantes e veementes censuras que dirigia aos pretendentes, Penélope arquitetou um plano astucioso: disse-lhes que escolheria um deles para marido assim que acabasse de tecer a mortalha de Laertes. Esse dia demoraria a chegar, porquanto ela desmanchava de noite o trabalho executado durante o dia. Ao fim de três anos, contudo, uma escrava pôs a descoberto o seu segredo, invalidando assim o plano urdido por Penélope para ganhar tempo” (GRIMAL, 2005, p. 364-365)

⁶⁷ “A alegria é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma perfeição maior” (SPINOZA, E III, d1e2).

⁶⁸ “Por Deus compreendo um ente absolutamente infinito, isto é, uma substância que consiste de infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita” (SPINOZA, E I, d6).

⁶⁹ “Além de Deus, não pode existir nem ser concebida nenhuma substância” (SPINOZA, E I, p14); “Tudo o que existe, existe em Deus, e sem Deus, nada pode existir nem ser concebido” (SPINOZA, E I, p15).

⁷⁰ “ἀγάπη : f. Afeição, ternura, amor, ágape, caridade” (BÖLTING, 1953, p. 3). A palavra grega, presente na versão original da passagem bíblica citada, também costuma ser traduzida em português como *caridade*.

“quando vier a perfeição” e tudo o que é “limitado” desaparecer (1 Cor 13, 10). Seja como for, tanto o poeta quanto o apóstolo e o filósofo parecem concordar que a expressão do amor não pode ser limitada a uma única vivência ou tipo de relação, mas pode ser estendida – inclusive – à totalidade do cosmos. Essa experiência total do amor seria, enfim, o destino último – ou o melhor “desfecho” – da condição humana.

A inspiração religiosa que mencionamos ao abordar as possíveis significações do sentimento parece confirmar-se no segundo texto da obra. O título, por si só, já é bastante sugestivo a esse respeito:

FILHO DO HOMEM

Hominal lume que a boca urde
em palavras animadas de amor
flor do húmus do imundo mundo

Hominal lume que a treva gera
transmute-vos em cosmos este amor
sempiterno em que os seres têm pascigo
e morte consoante seus caprichos
(MOTTA, 1990, p. 13)

Ainda que menos simétrico, o novo poema possui uma estrutura bastante regular, da qual destacamos: a divisão em duas partes iniciadas por anáfora (“Hominal lume que a...”), desta vez dispostas em estrofes distintas; o ritmo constante, em versos que oscilam entre oito e dez sílabas poéticas; ausência de rimas perfeitas e de sinais de pontuação, o que confere à leitura agilidade e impressão de espontaneidade. Outra semelhança com o texto anterior é o gosto pela dicção elevada e o contraste, expresso em imagens como “flor do húmus” e “lume que a treva gera”. A começar pelo título, essa linguagem simbólica e paradoxal é outra evidência do interesse crescente do autor pelo Sagrado nessa fase da sua trajetória literária.

Na tradição cristã, a expressão “Filho do Homem” é constantemente utilizada como epíteto para Jesus Cristo, entendido a princípio como o *Messias* anunciado pelos profetas⁷¹ e, posteriormente, como encarnação do Deus de Israel. Dado o assumido interesse do escritor pela literatura bíblica, não há razão para duvidar de que a referência ao cristianismo seja intencional. Sobretudo porque, no *Evangelho segundo João* e também nas epístolas do

⁷¹ Exemplo: “Pois sabeis que o Senhor mesmo vos dará um sinal: / Eis que a jovem está grávida / e dará a luz a um filho / e dar-lhe-á o nome de Emanuel.” Nota da *Bíblia de Jerusalém* (2002, p. 1265) sobre a palavra “jovem”: “A tradução grega traz ‘a virgem’, precisando assim o termo hebraico ‘*almah*’ que designa, quer a donzela, quer uma jovem casada recentemente, sem explicitar mais”.

apóstolo, Jesus é identificado como o “Verbo” coeterno com Criador, através do qual todas as coisas foram feitas (Jo 1, 1-3); ao mesmo tempo, é o “filho unigênito” enviado para expiar os pecados da humanidade, como prova do amor de Deus⁷². Nesse sentido, faz todo sentido que Ele seja a metáfora perfeita para a *poesia*, verdadeiro tema desses versos.

Além da referência explícita contida no título, a própria estrutura do texto é semelhante ao de uma oração cristã: invocação seguida de prece. Na primeira estrofe, o sujeito lírico volta-se devotamente para o objeto da sua contemplação: ao referir-se ao “Filho do Homem” como “hominal lume que a boca gera”, o autor dá continuidade à reflexão sobre a “elaboração” pelas “vozes” mencionadas no poema anterior; o termo “urde” remete novamente ao ato de *tecer* e, portanto, ao campo semântico da palavra *texto*; as imagens “lume” e “flor” dão à arte verbal um aspecto de inequívoca beleza, em contraste com o “húmus do imundo mundo” de onde provém; por fim, o “amor” que “anima” as “palavras” confirma as interpretações já feitas sobre o sentimento, que participa da criação de modo desinteressado. Com esses atributos, temos o retrato simbólico do poder da linguagem poética, que será confirmado e ampliado na segunda parte.

No quarto verso, a palavra “treva” ocupa a mesma posição de “boca” no verso inaugural do poema. Somada à expressão “imundo mundo” que encerra a primeira estrofe, ela reforça a imagem pessimista da realidade que encontramos na obra de Waldo Motta desde os seus primórdios. Este mundo triste e obscuro, bem ou mal, está na origem de toda a criação poética, uma vez que ela é uma atividade humana (ou “*hominal*”). Desta vez, porém, a presença do “amor” – sempre no final do segundo verso de cada estrofe – dá certa esperança à contemplação do sujeito. É em tal sentido que se orienta a sua prece: ele espera que o sentimento, que recompensa (“pascigo”) e castiga (“morte”) os “seres” segundo o mérito de cada um (“seus caprichos”), “transmute” o “huminal lume” em “cosmos”⁷³, isto é, que a poesia seja bela, em contraposição ao caos (“treva”) e à imundície do mundo.

Com esses dois poemas, Waldo Motta delinea tanto as *prerrogativas* quanto o *objetivo* e o *desejo* que constituem e animam a obra. A linguagem poética (ou *criadora*) é sentida e entendida como metáfora para o dinamismo da existência (“Vozes que me elaboram em surdina”), bem como um vínculo comum para a diversidade fenomênica (“um único poeta as

⁷²“Pois Deus amou tanto o mundo, / que entregou o seu Filho único, / para que todo o que nele crê não pereça, / mas tenha vida eterna” (Jo 3, 16).

⁷³ Palavra de origem grega. “κόσμος oĩ: m. cosmos, universo, mundo, adorno, enfeite, ornamento, decência, glória, honra, louvor” (BÖLTING, 1953, p. 343).

profere”); o “amor” é a destinação e a justificativa do “drama” humano (onde ele “pode encontrar desfecho”), mas também a força motriz que estimula a criação verbal enquanto atividade consciente (“hominal lume que a boca gera”); o anseio do indivíduo é contrapor o “cosmos” ao caos do “imundo mundo” e, com isso, proclamar as conexões entre a poesia e a vida. A influência de diferentes tradições religiosas pode ser sentida na forma do texto e ainda mais nas imagens escolhidas para compor as suas reflexões; na obra do vate mateense, este é o início de um caminho sem volta.

Os próximos escritos de *Poiezen* (1990) não apenas desdobram os elementos já colocados, mas também adicionam um novo componente às reflexões, a saber: a posição do indivíduo. O *poeta* – desta vez entendido como o sujeito lírico que pensa o próprio ofício – deseja compreender o seu papel no “drama” em questão. Ao invés da contemplação passiva, o homem que escreve busca um novo rumo para a sua atividade – o que, aliás, condiz com o empenho de Waldo Motta diz ter neste ciclo da sua carreira. Vejamos:

Sovar-te de nomes
até a exaustão
transformar-te em pão
para muitas fomes

sabendo que o nome
se ao homem sustém
torna-o refém
também o consome
(MOTTA, 1990, p. 17)

O poema repete a estrutura bipartida e simétrica dos poemas anteriores. Neste, temos duas quadras de versos pentassílabos, com esquemas rítmicos fixos (A-B-B-A), cada uma delas relacionada a uma etapa do processo: a primeira se volta para o momento preciso da *poiesis*, representada pela imagem da feitura do pão, com vistas à *intenções* do artífice; a segunda refere-se à *aisthesis*⁷⁴, isto é, aos efeitos da linguagem poética sobre o homem, o que inclui aquilo que *escapa* ao artífice.

Decerto que tais questionamentos metapoéticos podem ser estendidos à linguagem de modo geral. Onde antes havia “vozes”, “boca” e “palavras”, agora há “nomes”: todos eles são termos referentes à comunicação verbal. Neste poema, contudo, a imagem “sovar-te de

⁷⁴ *Aisthesis* segundo a já mencionada concepção de Hans Robert Jauss, segundo o qual o termo designa o “prazer estético da percepção reconhecedora e do conhecimento perceptivo” (JAUSS, 1979, p. 80).

nomes” põe em relevo o caráter irrevogavelmente arbitrário e referencial da linguagem. Ela subentende que este “tu”, ao qual o sujeito se volta, é, ao menos em sua origem, *inominado* ou *inominável*, cabendo ao ser humano identificá-lo através de palavras. Aceita esta hipótese e levando em conta as reflexões dos textos anteriores, abrem-se diversas possibilidades hermenêuticas para o interlocutor misterioso, que pode ser: Deus, a natureza (aqui entendida como a realidade material exterior ao indivíduo), o amor, a poesia etc. Seja como for, a “sova” é um ato humano que vem suprir anseios igualmente humanos; daí a metáfora do “pão” e das “fomes”.

Ora, o símbolo escolhido pelo poeta para representar a hominal necessidade de linguagem é outra evidência do seu interesse pela tradição cristã. Na Bíblia em geral e especialmente no Novo Testamento, o pão é o alimento por excelência⁷⁵. Jesus Cristo, ao ensinar a multidão a rezar, instrui-a a pedir “o pão nosso de cada dia” para que nada lhes falte – não apenas comida. Às vésperas da sua morte, ele mesmo – que no *Evangelho segundo João* é chamado de “Verbo”⁷⁶ e também de “pão da vida”⁷⁷ – reúne os seus discípulos para repartir o pão e dizer, referindo-se ao seu destino eminente: “Isto é o meu corpo que é dado por vós. Fazei isto em minha memória” (Lc 22, 19). No poema de Waldo Motta, o sujeito lírico relaciona a arte verbal (“sovar-te de nomes / até a exaustão”) com a feitura do pão, para enfatizar a importância da linguagem na vida do ser humano, cuja necessidade por palavras é análoga àquela por comida. No fim das contas, a linguagem poética é a *forma* pela qual o indivíduo transforma esse misterioso “tu” em algo palatável, capaz de saciar “muitas fomes”. Isso, aliás, é coerente com a obra de um escritor que, desde os seus primeiros livros, vê a si mesmo como um vate e demonstra acreditar que a poesia é um caminho para a plena realização humana.

A segunda estrofe contempla a outra face desse processo. Ao dizer que a palavra “sustém” o “homem” na mesma medida em que o aprisiona (“torna-o refém”), o sujeito lírico demonstra reconhecer que a linguagem não apenas define, mas também limita as noções que temos do mundo e de nós mesmos (cf. WITTGENSTEIN, 1984, p. 67). Essa fatalidade verbal, no entanto, não é colocada de modo pessimista. Ser “consumido” pela multiplicidade dos “nomes” é um fato concernente à condição humana, do qual o poeta demonstra consciência e

⁷⁵Pão como metonímia para alimento: “Mas Jesus respondeu: ‘Está escrito: / Não só de pão vive o homem, / mas de toda palavra que sai da boca de Deus’” (Mt 4, 4).

⁷⁶ “E o Verbo se fez carne, / e habitou em nós; / e nós vimos a sua glória, / glória que ele tem junto ao Pai / como Filho único, / cheio de graça e de verdade” (Jo 1, 14).

⁷⁷ “Eu sou o pão da vida. / Quem vem a mim, nunca mais terá fome, / e o que crê em mim nunca mais terá sede” (Jo 6, 35).

também certa responsabilidade. A palavra “sabendo” é índice dessa percepção: ele insiste em seu ofício de matar “fomes” com “nomes”, mesmo ciente de que eles são perigosos. O que não significa que tudo esteja resolvido em sua mente.

Se comparado com os demais livros do autor, em qualquer fase, *Poiezen* (1990) é um livro de menos certezas absolutas. Ainda que não falem afirmações, elas parecem estar mais próximas da intuição do que da assertividade. Quando o sujeito diz, por exemplo, testemunhar um drama “que só no amor pode encontrar desfecho”, é possível interpretar o seu gesto como uma demonstração de fé e também como a expressão da sua esperança. Isso porque, tomado de modo geral, a dicção da obra está mais associada à introspecção meditativa – o que condiz com o *Zen* que está no seu título – do que da revelação de novas verdades, tal como ocorre na poesia madura do escritor. Uma evidência dessa postura é a recorrência de *perguntas abertas*, colocadas em poemas curtíssimos como o seguinte:

Dividir o nume
em nomes e nomes:
nisso se resume
a vida do homem?
(MOTTA, 1990, p. 23)

A simplicidade formal do texto – uma quadra única de versos pentassílabos com rimas alternadas – é diretamente proporcional à complexidade do questionamento. Esta é uma estratégia bem sucedida do poeta, que rapidamente fixa na memória do leitor uma pergunta que, por sua natureza abstrata, exigirá longa meditação. O novo poema estende a reflexão dos anteriores: a palavra “nume” é uma nova alusão ao “tu” invisível que o sujeito lírico buscava transformar em “pão” e, também, ao “único poeta” do texto inaugural, ainda que vistos sob outro ponto de vista. Desta vez, ao invés de criar ou “elaborar” algo novo e palatável, o ato de nomear é contemplado como uma “divisão”.

A paronomásia “nume” e “nome” conforma tanto uma semelhança fônica quanto uma antítese conceitual. O primeiro termo, com frequência associado ao Sagrado, subentende no poema uma unidade que o sujeito pretende “dividir” em “nomes”. Nisso Waldo Motta está próximo de filosofias orientais não dualistas como o taoísmo, o budismo e algumas vertentes do hinduísmo, que negam a individualidade do ego (e de todas as coisas) em nome de uma cosmovisão essencialmente monista. Note-se, por exemplo, as semelhanças entre o poema de Waldo Motta e o texto que inaugura o *Tao Te Ching*:

O insondável (Tao) que se pode sondar
Não é o verdadeiro Insondável.
O Inconcebível que se pode conceber
Não indica o Inconcebível.
No Inominável está a origem do Universo.
O que é Nominável constitui a mãe de todos os seres.
O Ser indigita a Fonte Incognoscível.
O Existir nos leva pelos canais cognoscíveis.
Ser e Existir são a Realidade total.
A diferença entre Ser e Existir
É apenas de nomes.
Misterioso é o fundo
Da sua *unidade*.
Eis em que consiste a sabedoria suprema.
(LAO-TSÉ 1: destaques nossos)

Comum entre a escrita contemplativa de *Poiezen* (1990) e a sabedoria taoista é a crença em uma unidade *numinosa* da diversidade nomeável dos fenômenos. Qualquer tentativa de nomear a “fonte incognoscível” é uma forma de “dividi-lo” e – consequentemente – falseá-lo. No entanto, poeta e sábio insistem na tarefa de versar sobre o “Inconcebível”, cada um em seu próprio universo semântico, na esperança de que aquilo que escapa a todo entendimento possa – talvez – tocar o coração de alguém.

O escritor está ciente de que “o nome / se ao homem sustém / torna-o refém / também o consome”. O poema anterior nos ajuda a compreender o atual: com estes versos, o sujeito lírico de *Poiezen* (1990) nos avisa que escapar à linguagem não é uma possibilidade para o ser humano. “Dividir o nume”, nesse sentido, é a única forma de representar o que quer que seja a seu respeito. Se considerarmos que o *numinoso*, em Waldo Motta, comporta bem mais do que uma interpretação – podendo ser identificado com o Sagrado, a poesia, o “amor”, a realidade ou ainda de outras formas, a depender da abordagem do leitor –, essas reflexões metapoéticas ganham contornos existenciais mais nítidos a cada escrito do autor.

Contemplar a linguagem é, como bem observou Wittgenstein, contemplar os limites da experiência humana. Para poetas como Waldo Motta, no entanto, a poesia é uma tentativa constante de superá-los. A pergunta que encerra a quadra (“nisso se resume / a vida do homem?”) aponta justamente para essas limitações, acerca das quais o sujeito lírico parece não estar tão convencido. Sua indagação torna-se mais compreensível no poema a seguir:

Antes e depois do nome
que nos divide e exila

da utopia, o que somos?
(MOTTA, 1990, p. 25)

Com apenas três versos heptassílabos, o poema de Waldo Motta nos remete aos haicais da tradição zen japonesa⁷⁸. Ao invés do “nome” ou de um “tu” indefinido, o sujeito lírico se volta a uma primeira pessoa do plural que – dado o teor abrangente de suas reflexões anteriores – certamente envolve todo o gênero humano. Colocando-se ao mesmo tempo como sujeito e objeto da ação de nomear “que nos divide e exila”, ele se pergunta sobre a existência que nos cabe *fora* da linguagem. Sendo assim, a “utopia” do poeta é *mística*⁷⁹.

As ideias de que a linguagem (“nome”) fragmenta e distorce a realidade (“divide o nome”) e aprisiona a percepção do ser humano (“torna-o refém”), por mais aprazível que pareça (“pão / para muitas fomes”), e de que exista uma unidade essencial (“utopia”) além do império da palavra (“antes e depois do nome”) estão muito próximas da noção de *maya*⁸⁰, um conceito que certas correntes budistas herdaram do hinduísmo. A sua tradução mais comum é *ilusão*, termo carregado de conotações negativas que só cobre o aspecto mais superficial do original sânscrito. Entendido de modo amplo, *maya* é manifestação fenomênica do universo. *Grosso modo*, é tudo aquilo que os seres vivos são capazes de experimentar com os sentidos. O seu domínio não se restringe à linguagem, mas a todo e qualquer processo de percepção e de significação (semiose). No momento em que o homem *percebe* o mundo ao seu redor como algo destacado de si, coloca-se em relação dialógica com ele e, conseqüentemente, opera uma divisão da unidade (supostamente) fundamental. Com isso, a tradição hindu nos ensina que a

⁷⁸ “HAICAI – [...] Poema japonês caracterizado pela brevidade, compõe-se de três versos, que somam dezessete sílabas, o primeiro e o terceiro com cinco, e o segundo com sete. [...] Semelhante pela forma ao epigrama, o haikai deve concentrar em reduzido espaço um pensamento poético e/ou filosófico, geralmente inspirado nas mudanças que o ciclo das estações provoca no Universo. Destituído de rima no original, o haikai pressupõe a leitura silenciosa, visual e mental a um só tempo, e encerra força onomatopaica ou imitativa, de modo que se fundam a carga semântica e a massa sonora, a percepção e o significado. Busca alcançar o Reino da Sensação, das melodias jamais ouvidas, das peregrinas emoções desencadeadas pela comunhão, instantânea e fugaz, com a eternidade e a imortalidade; expressar uma sensação nova, um imprevisto significado de súbito apreendido no espetáculo perene da vida e da Natureza, pela associação espontânea e alógica, de aspectos até então distantes e separados. [...] A estrutura tripartite do haikai como que reproduz, pictoricamente, a milenar sabedoria que nele se plasma” (MOISÉS, 1988, p. 271).

⁷⁹ Segundo o *Tractatus logico-philosophicus*, “Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische” (WITTGENSTEIN, 1984, p. 85). Em tradução nossa: “Todavia existe o Impronunciável. Ele se mostra, é o Místico”.

⁸⁰ “Lit. illusion, and popularly used in this sense. Philosophically, whereas that alone which is changeless and eternal is real, the phenomenal universe, subject to differentiation and impermanence, is *maya*” (HUMPHREYS, 2005, p. 138). Em tradução nossa: “Literalmente ilusão, e popularmente usada nesse sentido. Filosoficamente, considerando que apenas o que é imutável e eterno é real, o universo fenomênico, sujeito a diferenciação e impermanência, é *maya*”.

realidade nunca é experimentada *per se*, de maneira única e integral, mas apenas de modo refratário (e, portanto, imperfeito), pela mediação do intelecto.

Mutatis mutandis, noções análogas podem ser encontradas na literatura bíblica – com a qual Waldo Motta possui assumidamente grandes afinidades. No livro do Gênesis, a cisão entre o humano e o Sagrado ocorre no preciso momento em que Adão e Eva se apoderam do “conhecimento do bem e do mal”, através do qual passam a ter uma nova percepção da realidade em que foram criados e, exatamente por isso, são expulsos do paraíso por Deus⁸¹. Alguns milênios depois, o apóstolo Paulo comenta as virtudes do amor em sua *Primeira epístola aos Coríntios*, na qual anuncia o encontro final com Deus da seguinte maneira: “Agora vemos em espelho / e de maneira confusa, / mas, depois, veremos face a face. / Agora meu conhecimento é limitado, / mas, depois, conhecerei como sou conhecido” (1 Cor 13, 12). Pois bem: tanto o vate capixaba quanto o Apóstolo dos Gentios demonstram acreditar em uma realidade *última* – da qual a empírica é somente uma parte – que o ser humano, em seu estado atual, não é capaz de acessar. Outra similaridade em ambos é a crença de que o *amor* (ágape), amplo e irrestrito, é condição *sine qua non* para o reencontro com o Divino.

Para além das concepções religiosas, a questão de uma origem comum ou de uma possível unidade para a diversidade é um tema exaustivamente debatido na filosofia e nas ciências. É possível observar, por exemplo, proximidades entre os escritos de *Poiezen* (1990) lidos até agora e o monismo racionalista da *Ética* de Spinoza. Tomemos, por exemplo, as imagens do “nume” (singular) e dos “nomes” (plural), em grande parte compatíveis com as noções de “Deus” e suas “afecções”⁸². Para o filósofo holandês, “Deus” é *natureza naturante*, ou seja, a substância de todas as coisas; em última análise, é a única coisa que verdadeiramente existe, razão pela qual vem perfeitamente identificada com a natureza. Todo o resto, aquilo que podemos apreender individualmente, é *natureza naturada*, ou seja, as incontáveis manifestações particulares dessa substância única. Em essência, tudo é *Deus* ou a *Natureza*, algo que, todavia, só pode ser percebido pela mente finita através dos seus infinitos atributos⁸³. Algo semelhante ocorre na cosmovisão waldiana neste momento de sua trajetória,

⁸¹“Depois disse Iahweh Deus: ‘Se o homem já é como um de nós, versado no bem e no mal, que agora ele não estenda a mão e colha também da árvore da vida, e coma e viva para sempre!’ E Iahweh Deus o expulsou do jardim de Éden para cultivar o solo de onde fora tirado. Ele baniu o homem e colocou, diante do jardim de Éden, os querubins e a chama da espada fulgurante para guardar o caminho da árvore da vida” (Gn 3, 22-24).

⁸²“Por modo compreendo as afecções de uma substância, ou seja, aquilo que existe em outra coisa, por meio da qual é também concebido” (SPINOZA, E I, d5).

⁸³“Por atributo compreendo aquilo que, de uma substância, o intelecto percebe como constituindo a sua essência” (SPINOZA, E I, d4).

que incessantemente “divide o nune” em “nomes e nomes”. Mais do que isso: poeta e filósofo também concordam que o *amor* é a maneira mais perfeita de se relacionar com o essencial de que todos os indivíduos fazem parte⁸⁴.

As duas últimas indagações do sujeito lírico refletem certo desconforto com os limites da linguagem e, por conseguinte, da criação poética e do próprio ser humano diante da existência. Tudo até agora parece abstrato demais e, para leitores mais interessados nas questões práticas da vida em sociedade, as reflexões metapoéticas de Waldo Motta podem soar improdutivas. No entanto, essa procura por *sentido* – na própria vida, na poesia e no mundo – tem uma conexão intrínseca com a sua *práxis*: a questão essencial é saber se vale a pena continuar trilhando esse caminho, se isso faz alguma diferença nas partes ou no todo. Nesse sentido, *Poiezen* (1990) é a expressão perfeita da busca por autoconhecimento e maturidade literária, que caracteriza a segunda fase da obra do autor. Tudo o que virá a seguir será invariavelmente afetado por essas escolhas, das quais já podemos reconhecer os principais direcionamentos.

Aparentemente, tudo se resumiria em “dividir o nune / em nomes e nomes” sem jamais *revelar* coisa alguma, antes engrossando o véu de *maya* que, sob a aparência do “nome”, nos “divide e exila / da utopia”. Ainda assim, a poesia é “pão / para muitas fomes”: com isto, o sujeito lírico dá a entender que a arte (verbal, neste caso) tem o poder de saciar determinados anseios que estão conectados à necessidade humana de *sentido* – ainda que, no fim das contas, caiba ao próprio indivíduo a tarefa de criá-lo. Ora, desejamos respostas somente porque temos o poder de elaborar perguntas, ou seja, porque somos seres linguísticos; no entanto, encontrar uma resposta satisfatória não depende apenas de nós, mas do objeto da nossa curiosidade, pois a linguagem que irá perscrutá-lo tem seus *limites*. O sentido de qualquer coisa, segundo o autor de “O momento profundo”, é sempre uma resposta a uma necessidade *humana*. Sendo assim, “infundir” um sentido na vida é sempre *criá-lo* através da linguagem. É, portanto, um ato *poético* (*poiesis*).

Os versos a seguir podem ser interpretados como uma resposta, se não para o que somos fora da linguagem, ao menos para a ação do indivíduo diante da criação poética. Onde antes o sujeito enfatizava o aspecto social da poesia (“mas se eu gritar gritar gritar talvez / desperte os

⁸⁴ Spinoza refere-se ao “amor intelectual”, isto é, da alegria que provém do conhecimento de Deus. “O amor intelectual da mente para com Deus é o próprio amor de Deus, com o qual ele ama a si mesmo, não enquanto é infinito, mas enquanto pode ser explicado por meio da essência da mente humana, considerada sob a perspectiva da eternidade; isto é, o amor intelectual da mente para com Deus é uma parte do amor infinito com que Deus ama a si mesmo” (SPINOZA, E V, p36).

homens dessa catalepsia”), agora é posta em relevo a motivação afetiva de sua atividade: o “amor”, do qual se fala desde o primeiro escrito de *Poiezen* (1990). Vale ressaltar que um argumento *não* invalida o outro, antes o complementa e fortalece.

Peixe exaltado
pela boca morro
em cada palavra

mas se mato fomes
persisto secreto
no que me consome
(MOTTA, 1990, p. 33)

Os dois tercetos em versos pentassílabos (com exceção de “peixe exaltado”, quadrissílabo) repetem a estrutura binária e complementar de textos anteriores. Neste poema, o efeito é apresentado antes da causa: a primeira estrofe reflete a posição do indivíduo a partir da metáfora do “peixe exaltado” que, fogado pelo anzol, “morre pela boca”, tal como o homem padeceria ao lidar com palavras; a segunda parte complementa e justifica a primeira ao falar da sua motivação, demonstrando que a consciência do poeta precede e acompanha a sua “morte” lenta. Com isso, o sujeito lírico apresenta o *sentido* que justifica a sua prática sob a forma de uma escolha. Demonstra, enfim, estar ciente de todas as consequências e de ser responsável por seus atos.

De fato, o “amor” não é mencionado em nenhum dos versos. A sua presença, porém, pode ser verificada tanto na linguagem simbólica do poema quanto na relação deste com os demais textos do livro. Para isso, recorremos novamente às Sagradas Escrituras, que desde os primórdios influenciaram o vate capixaba. Consta nos Evangelhos que Jesus Cristo, mais de uma vez, multiplicou milagrosamente “pão” e “peixe” para saciar a fome da multidão que o seguia⁸⁵ – exatamente os mesmos que encontramos em *Poiezen* (1990).

O peixe é símbolo de Jesus Cristo, cujo maior gesto – para aqueles que o amam e seguem – foi dar a própria vida para a remissão dos pecados da humanidade, como prova de amor, para que todos sejam salvos. O sujeito lírico waldiano segue-lhe o exemplo e pretende realizar exatamente a mesma coisa através da linguagem poética. Ele sabe que morre “a cada palavra”, pois o “nome”, “se ao homem sustém / torna-o refém / também o consome”. E, apesar disso, “persiste secreto” em sua tarefa de “matar fomes”. A poesia, nesse sentido, é a

⁸⁵ Mt 14, 13-21; Mt 15, 32-39; Mc 6, 31-44; Mc 8, 1-9; Lc 9, 10-17; Jo 6, 5-15.

sua autoimolação. A sua única recompensa, além da “morte pela boca”, é a satisfação de ser ele mesmo – “em cada palavra” – alimento. É neste amor “sempiterno em que os seres têm pascigo / e morte consoante seus caprichos” que o “drama” do poeta “pode ter desfecho”. *Isto* é o que dá sentido à prática.

A cada novo texto, *Poiezen* (1990) nos fornece evidências da importância crescente da *religiosidade* na obra de Waldo Motta. Com a leitura dos seus primeiros livros percebemos que essa influência nunca esteve completamente ausente, haja vista – por exemplo – as constantes referências à Bíblia e a identificação do poeta com profetas e vates, refletida no seu estilo e na sua crença na poesia não como *fim* em si mesma, mas como *meio* de transformação pessoal e social. Todavia, nunca esse referencial havia sido tão bem estruturado como agora. Essa articulação cada vez mais consciente da sua expressão religiosa nos habilita a dizer que a doutrina de vida-poética da sua maturidade – cujas principais forças motrizes estão presentes, ainda que de modo difuso, desde o início da sua carreira – começa a tomar sua forma definitiva neste segundo ciclo. O poema a seguir reforça tal convicção:

IAÔ

A E I O U
(MOTTA, 1990, p. 37)

Essa é a primeira incursão de Waldo Motta na poesia anagramática, que terá especial relevância em sua obra madura. A forma triangular do poema supõe um *ápice*, com uma só palavra, e uma base que contém todas as suas letras e ainda outras⁸⁶. Com isso, subentende-se que o vocábulo “iaô”, que é o primeiro a ser lido, esteja *oculto* nas vogais do alfabeto latino. Para uma lírica pretensamente apocalíptica como a do escritor capixaba, espera-se que tal ocorrência não passe como mera casualidade aos olhos do leitor – sobretudo levando em consideração a importância das vogais para a língua portuguesa. Ao colher três de cinco letras (ou fonemas vocálicos) para formar uma palavra carregada de significações esotéricas e religiosas, o autor age como se revelasse um segredo escondido na estrutura do idioma.

⁸⁶ A composição pode ser lida como um caso de poesia concreta – “afroconcretista”, diríamos.

No Brasil, a interpretação mais corrente da palavra destacada está inserida no universo das religiões de matriz africana. No candomblé, *iaô*⁸⁷ ou *filho(a) de santo* é a designação do(a) iniciado(a) nos preceitos e nas práticas do culto dos orixás e que, no espaço de alguns anos, assumirá a liderança do terreiro sob a função de *pai* ou *mãe de santo* (respectivamente *babalorixá* e *ialorixá*). A imagem, portanto, tem similaridade com os sacerdotes, vates e profetas que tanto inspiram a relação do escritor com a criação poética. Na ficção literária de Waldo Motta, o “iaô” está oculto nas vogais do alfabeto: com isto, subentende-se que a relação entre significante e significado pode não ser tão arbitrária; com isto ainda, o poema parece supor que o conhecimento do numinoso pode ser acessado pelo escrutínio da própria linguagem que o representa.

Tudo diz muito sobre o modo pelo qual o autor compreende o seu processo criativo. Se antes o sujeito lírico waldiano era como que “ordenhado” pela “esfereográfica”, desta vez é ele quem extrai da linguagem e seus símbolos significados (supostamente) ocultos. Uma consequência dessa nova postura é uma escrita menos confessional – o que não significa que as questões suscitadas em sua obra digam menos respeito às vivências do homem que escreve, mas que o seu foco não está mais na “abordagem sincera” de suas experiências (MOTTA, 1996, p. 9), sejam elas episódios do cotidiano ou dificuldades psicológicas. A primeira pessoa do singular continua sendo o ponto de vista privilegiado da lírica de Waldo Motta, mas com outro norte. Vejamos como tal se reflete no texto:

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 da nossa lenda.
Até que me enjoe o rito
e ao silêncio Eu me renda.
(MOTTA, 1990, p. 39)

⁸⁷ “Iaô [*iyawó*]: esposa jovem; filha ou filho de santo; grau inferior da carreira iniciática dos que entram em transe de orixá” (PRANDI, 2001, p. 566). Há quem diferencie *iaôs* de *omorixás* segundo o gênero.

Este é o poema mais longo de *Poiezen* (1990). Tal como os anteriores, possui uma estrutura formal bastante regular. Cada uma das três estrofes – quadras de rimas alternadas em que predominam os heptassílabos – representa um estágio diferente de uma mesma reflexão. O sujeito: 1. indaga sobre o seu destino no fim dos tempos (“Deus!, o que será de mim?”); 2. cogita a pior possibilidade (“Oxalá não venha o Cujo / me punir a mim. Sou réu?”) e cogita uma saída, como forma de provar que não tem medo do futuro (“Dividido em zil, eu fujo / inteiro para outro céu”); 3. justifica as suas atitudes (“Só cumpro os infinitos / números da nossa lenda”) e demonstra estar tranquilo em relação ao final mais provável (“Até que me enjoe o rito / e ao silêncio eu me renda”). Sem obter melhor resposta (2) para a pergunta original (1), a solução do indivíduo é acolher a sua condição no tempo presente (3).

Sincrético desde o título, “Exu Yang” confirma e reforça a influência do candomblé verificada no escrito anterior e também o pendor orientalizante de *Poiezen* (1990). Entretanto, essa conjunção de símbolos deve ser analisada com cautela, sobretudo no que diz respeito ao elemento africano. Isso porque, “na época dos primeiros contatos de missionários cristãos com os iorubás na África, Exu foi grosseiramente identificado pelos europeus com o diabo e ele carrega esse fardo até os dias de hoje” (PRANDI, 2001, p. 21). Tal ignorância sobrecarregou a entidade de conotações negativas que pouco ou nada têm a ver com a sua concepção original. Levando em consideração que o poema de Waldo Motta joga com o dualismo cristão, representado nas imagens de “Deus” e do “Cujo”, uma interpretação apressada poderia associar este último com a divindade constante no título. A nosso ver, nada poderia ser mais equivocado.

No candomblé, Exu é sempre o primeiro a ser reverenciado, “pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro. Sem ele, orixás e humanos não podem se comunicar” (PRANDI, 2001, p. 20). Senhor das encruzilhadas⁸⁸, é conhecido (e temido) como um grande trapaceiro; um de seus passatempos preferidos é enganar aqueles que não o reverenciam como o esperado. Ao invés de subjugar-los à força, Exu induz os seus desafetos ao erro através da astúcia para que eles mesmos, em razão da própria ignorância, provoquem a própria ruína⁸⁹. Com igual empenho, é ele quem auxilia os seus preferidos a escolherem o

⁸⁸ “Exu é o mensageiro, responsável pela comunicação deste mundo (*Ayé*) com o mundo dos deuses (*Orum*). [...] Ele é o senhor de todos os caminhos e de todas as direções. Por isso, as oferendas que lhe são dirigidas devem ser colocadas nas encruzilhadas” (LIGIÉRO, 1993, p. 54).

⁸⁹ Exemplo das artimanhas de Exu em um de seus mitos: “Dois camponeses amigos puseram-se bem cedo / a trabalhar em suas roças, / mas um e outro deixaram de louvar Exu. / Exu, que sempre lhes havia dado chuva e

caminho certo, tomarem a melhor decisão e se expressarem de modo eficiente, a fim de que recebam as graças que vêm do Orum⁹⁰.

A cosmovisão que engendrou Exu não opera com dicotomias do tipo *bem e mal* que caracterizam o cristianismo, de modo que a sua identificação com o Diabo pelo senso comum carece de sentido. Isso porque

para os iorubás tradicionais e os seguidores de sua religião nas Américas, os orixás são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum, também chamado de Olofin em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, *ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana*” (PRANDI, 2001, p. 20, destaques nossos).

Em tal sentido, Exu é a divindade do movimento e de tudo aquilo que conforma o dinamismo do cosmos – e nisso carrega semelhanças relevantes com o *Eros* da mitologia grega⁹¹. “Também chamado Legba, Bará e Eleguá, sem a sua participação não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica” (PRANDI, 2001, p. 20-21). É, também, o mestre dos processos racionais, das coisas feitas pelo homem, das trocas, da semiose e, conseqüentemente, da linguagem e da comunicação, ou seja, daquilo que mobiliza e coloca os indivíduos em contato uns com os outros. As travessuras desse deus são um alerta para que os seres humanos mantenham atenção redobrada em tudo o que pensam e fazem. A encruzilhada é um símbolo da relação de Exu com as escolhas que efetuamos.

Interessa-nos sobremaneira a relação dessa entidade com os processos comunicativos. Da mesma forma que é impossível chegar aos demais orixás senão por intermédio de Exu, o ser humano depende da linguagem para inteligir a sua experiência no mundo e para se expressar.

boas colheitas! / Exu ficou furioso. / Usando um boné pontudo / de um lado branco e do outro vermelho, / Exu caminhou na divisa das roças, / tendo um à sua direita / e o outro à sua esquerda. / Passou entre os dois amigos / e os cumprimentou enfaticamente. / Os camponeses entreolharam-se. Quem era o desconhecido? / ‘Quem é o desconhecido de barrete branco?’, perguntou um. / ‘Quem é o desconhecido de barrete vermelho?’, questionou o outro. / ‘O barrete era branco, branco’, frisou um. / Não, o barrete era vermelho’, garantiu o outro. / Branco. Vermelho. Branco. Vermelho. / Para um, o desconhecido usava um boné branco, / para o outro, um boné vermelho. / Começaram a discutir sobre a cor do barrete. / Branco. / Vermelho. / Branco. / Vermelho. / Terminaram brigando a golpes de enxada, / mataram-se mutuamente. / Exu cantava e dançava. / Exu estava vingado” (PRANDI, 2001, p. 49).

⁹⁰ “Orum [orun]: Céu, mundo sobrenatural, mundo dos orixás; cada um dos nove mundos paralelos da concepção iorubá” (PRANDI, 2001, p. 569).

⁹¹ Na *Teogonia* de Hesíodo, Eros figura entre os deuses primordiais. “Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também / Terra de amplo seio, de todos sede irreválvel sempre, / dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado, / e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias, / e Eros: o mais belo entre Deuses todos e dos homens todos / ele doma no peito o espírito e a prudente vontade” (HESÍODO, *Theog.* 116-123).

Seguindo essa lógica e considerando o universo semântico de *Poiezen* (1990), Exu representa a nossa capacidade de dar “nomes” ao “nume”. A noção de “Yang”, que Waldo Motta extrai da cultura chinesa, reforça aquilo que em Exu existe de masculino, dinâmico, luminoso e ativo⁹². Tal conjunção simbólica, entendida dessa maneira, enaltece o aspecto *criativo* e *transformador* da linguagem humana, que é – afinal – um dos motores das reflexões metapoéticas da obra. Em suma: sem Exu, não existe *poiesis*.

Longe de designar o “Cujo”, “Exu Yang” é uma referência ao próprio sujeito lírico, que, nestes versos, se expressa na primeira pessoa do singular. É um modo de colocar-se no mundo e tem a ver com o fato de ele ser poeta. Há no texto um homem que, não tendo nem conhecimento nem poder sobre o futuro, pensa em seu próprio fim (“Quando o último ser vivo / for somente nome (enfim!) / nas páginas do Hiperlivro, / Deus!, o que será de mim?”). Como sabemos, a morte é um tema tão recorrente quanto mal resolvido em boa parte da lírica de Waldo Motta. Desta vez, porém, o indivíduo não demonstra medo e tampouco a abjeção de escritos anteriores. Investido da astúcia de Exu, ele esnoba uma possível desgraça no pós-vida representada pela imagem do “Cujo” – este que, sim, é alusão ao Diabo do cristianismo – e foge “inteiro para outro céu”. A palavra “zil”, aliás, não consta nos dicionários da língua portuguesa. Tudo indica tratar-se de um termo a mais inventado ou descoberto pelo escritor para referir-se à incontável multiplicidade de “nomes” que o ser humano usa para “dividir o nume”.

Na terceira estrofe, temos um sujeito perfeitamente seguro dos seus atos. Ao dizer que “apenas cumpre” algo, ele se exime de qualquer acusação possível; o que quer que esse homem faça participa de um suposto dever ou missão que ele realiza sem culpa. Dado o contexto de *Poiezen* (1990), é válido considerar que isso diga respeito à criação poética. A construção “os infinitos / números da nossa lenda” soa hermética, mas talvez seja lícito

⁹² “The fundamental concept of yin and yang is simply that there are two basic aspects of reality within the world of nature and human activity. Originally, the term yin referred to the shady side of a natural landscape, and yang referred to the sunny side. At some point, someone decided to extend the meaning of those terms so that they became “shorthand” for everything in life that is comprised of natural counterparts. Such counterparts as wetness and dryness, passivity and activity, femininity and masculinity, can be called “complementary opposites”; i.e., they are totally different and yet naturally complete each other: neither could exist by itself, because each gives both existence and meaning to the other” (KIRKLAND, 2005, p. 221). Em tradução nossa: “O conceito fundamental de yin e yang é simplesmente que esses são os dois aspectos básicos da realidade contidos no mundo da natureza e da atividade humana. Originalmente, o termo yin referia-se ao lado sombrio da paisagem natural, e yang referia-se ao ensolarado. Em certo ponto, alguém decidiu estender o significado desses termos, então eles se tornaram um ‘atalho’ para tudo na vida que possa ser compreendido como contrapartes naturais. Tais como umidade e aridez, passividade e atividade, feminilidade e masculinidade, podem ser chamados ‘opostos complementares’, isto é, eles são totalmente diferentes e se complementam naturalmente: um não pode existir sem o outro, porque cada um dá existência e significado ao outro”.

interpretá-la a partir de símbolos *análogos* contidos na própria. A palavra “nume”, por exemplo, está contida em “números”; com isso retornamos à ideia de uma unidade na multiplicidade, segundo a qual os “nomes” são (quase) tão “infinitos” quanto os “números”. Por fim, o que dá sentido à palavra “lenda” é certamente o pronome “nossa” que o antecede: indica uma narrativa da qual o sujeito lírico e seus semelhantes, o que certamente inclui o interlocutor (leitor), participam. Algo como a vida ou a existência.

Por fim, os versos finais trazem outra das conhecidas ambiguidades estratégicas de Waldo Motta. Isso porque a palavra “rito”, neles presentes, comporta pelo menos duas interpretações, complementares: o ato da criação artística, ato consciente que condiz com a noção de *poiesis* que atravessa o livro, e o fato de estar vivo, cujo futuro incerto é matéria de reflexão neste poema. Ambiguidade similar encontramos na palavra “silêncio”, que pode referir-se tanto ao fim da atividade verbal quanto à morte do homem. Dado o contexto da obra, tudo indica que a interpretação metapoética dessas imagens é a mais adequada, mas isso não significa que as alusões ao fim da vida sejam fortuitas. Tal como convém a um deus malandro como Exu, o sujeito só deixará de “cumprir” a sua função quando “enjoar do rito” e não por temer uma possível punição do “Cujo”. Seja como for, com isso o dito sujeito dá mostras não apenas de coragem, mas autoconsciência. O poeta faz uma escolha e age por convicção. A morte não o incomoda (mais).

A análise progressiva dos escritos de *Poiezen* (1990) confirma o novo direcionamento que caracteriza a lírica do escritor neste segundo ciclo da sua trajetória literária. Este livro, tomado isoladamente do conjunto da obra, não simboliza uma transformação radical no estilo do autor, mas uma etapa de *transição*. Fato inédito até o seu lançamento, temos um trabalho consideravelmente homogêneo em termos de forma e conteúdo. Neste, as reflexões metapoéticas estão intrinsecamente conectadas à necessidade de autoconhecimento, o que reitera a postura do autor que deseja “ser aquilo que escreve” (MOTTA, 1996, p. 11). Finalmente, esta é a primeira evidência de uma escrita que não é apenas influenciada, mas *estruturada* a partir de elementos do universo religioso. Com a nova abordagem da existência e da criação poética, estão sedimentadas as bases da cosmovisão homoerótica que caracterizará a escrita madura de Waldo Motta.

3.2. WAW: ascensão e queda de uma ideia de amor

O início da década de 1990 foi extremamente produtivo para Waldo Motta, a essa altura empenhado em pesquisas e reflexões “em busca do essencial” (MOTTA, 2008, p. 15). O poeta concluiu *Waw* em 1991, um ano após a publicação de *Poiezen* pela editora de Massao Ohno. O novo livro, no entanto, *jamais foi publicado na íntegra*. Esse é um dado relevante se considerarmos que o autor, àquela época, já estava habituado a divulgar o seu trabalho de forma independente. A razão mais provável, como sugeriu Iumna Maria Simon, é a de que o autor talvez “pretendesse uma repercussão maior que a da província, com publicação à altura de seus progressos” (SIMON, 2004, p. 210).

Tudo o que de *Waw* chegou até nós foram os *outros poemas* presentes na segunda seção de *Bundo*, em 1996. Em termos estruturais, o novo livro conserva várias semelhanças com os títulos anteriores a *Eis o homem* (1987). Como o conhecemos, ele possui considerável variedade formal e temática, bem como a preponderância dos elementos social e erótico – ao contrário do que ocorre em *Poiezen* (1990). Entretanto, há nele um cuidado estético indiscutivelmente superior e uma abordagem diferenciada de antigas questões, que não nos permitem enquadrá-lo como um mero refluxo da sua poesia juvenil. Por fim, a presença constante de referências ao Sagrado de diferentes tradições espirituais indica uma continuidade nas reflexões iniciadas na publicação anterior.

O título do livro seria um achado poético por si só, não fosse o fato de que o leitor necessita das explicações do escritor para compreender a maior parte dos seus significados intencionais. Seja como for, dar a devida atenção a essa palavra tão curta quanto misteriosa pode enriquecer enormemente a experiência da leitura.

Com poemas escritos entre 82 e 91, *Waw* significa travessia, passagem, ponte; é o nome da 6ª letra do alfabeto hebraico⁹³ e designa o anzol, o gancho⁹⁴ ou colchete, além da conjunção aditiva *e*⁹⁵. Ligação, liama, laço, amor, sexo, erotismo, tudo isso está contido

⁹³ O sistema de escrita hebraico, também conhecido como *Alef-beit*, é um consonantário de 22 letras lido da direita para a esquerda. Ele também utilizado por outras línguas faladas pela comunidade judaica na diáspora, tais como o ídiche e o ladino. A sexta letra desse alfabeto (ו) chama-se *waw* ou *vav* (וּ).

⁹⁴ “Gancho: sm. וּ, אַנְקוּל, קָרֵס” (MORE; HATZAMRI, 2004, p. 135). A semelhança entre a forma gráfica da letra *waw* (ו) e o objeto gancho (וּ) é intencional.

⁹⁵ A gramática hebraica não admite palavras de uma só letra. Por isso, a conjunção *e* (ו) é sempre acoplada ao próximo termo da sentença. Exemplo: 1. pão (לֶחֶם); 2. água (מַיִם); 3. pão e água (לֶחֶם וּמַיִם). Além de remeter à forma gráfica de um gancho, o fato da conjunção *e* (ו) figurar sempre presa à palavra que se segue também alude ao uso prático do mesmo objeto.

no simbolismo do número 6⁹⁶. 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 (MOTTA, 2000a, p. 59-60).

Além de todos esses significados possíveis, o título do livro ainda pode ser recebido como uma interjeição que denota admiração ou espanto (uau!). Levando em consideração que, sem recusar nenhuma leitura possível, a pronúncia preferida do autor para o termo *waw* é “vau” – que denota a parte rasa de um rio, lago ou mar por onde é possível passar a pé – ainda é possível interpretar a palavra-título de modo figurado como “oportunidade”. A grande recorrência de significados referidos à ideia de *conexão* reforça a pertinência do elemento amoroso destacado pelo escritor, o que é amplamente comprovado pelos poemas do volume. A atenção à língua do povo judeu não é repentina. Além do interesse que ele sempre alimentou pelas Sagradas Escrituras, é nessa época (1991) que Waldo Motta começa a se aprofundar – como autodidata – no conhecimento de correntes religiosas, místicas e/ou esotéricas, tais como a numerologia e a cabala. A influência desta última sobre a literatura do escritor capixaba pode ser percebida, por exemplo, em sua postura mística ou mistificadora perante a linguagem. Para muitos cabalistas, a língua hebraica possui uma dimensão sagrada, pois foi em tal língua que Deus comunicou a Sua lei (Torá) a Moisés. Sendo assim, cada palavra, cada letra do *Alef-beit* possuiria um simbolismo oculto de caráter numinoso e não arbitrário.

Resumidamente, o que acontece quando um místico se confronta com as escrituras sagradas de sua tradição é o seguinte: o texto sagrado é escorificado e descobre-se nele uma nova dimensão. Em outras

⁹⁶ Além de poeta, Waldo Motta também é numerólogo. O simbolismo que o poeta atribui ao número *seis* é reconhecido no ocidente há mais de dois milênios. “Pitágoras já considerava o 6 um número perfeito no século VI a. C., por ele ser tanto a soma quanto o produto dos três primeiros números: $1 + 2 + 3$ é igual a 6, assim como $1 \times 2 \times 3$. [...] O hexágono, cujo comprimento de lado é exatamente igual ao raio da circunferência que o circunda, é o módulo de construção ideal, e é encontrado na natureza, por exemplo, nos favos das colmeias de abelhas ou no anel de benzol” (BANZHAF, 2009, p. 63-64). “A estrela de seis pontas foi interpretada, sobretudo no Ocidente cristão, como símbolo da penetração mútua do céu e da terra, do visível e do invisível, do mundo divino e do terreno” (BANZHAF, 2009, p. 66). “No Tarô, é a carta *Os Amantes* que coloca em evidência a unificação bem-sucedida dos opostos. [...] O atrito de opostos não produz apenas calor, ardor e paixão, mas também faz surgir o novo. Em decorrência disso, o 6 é interpretado como um número fecundo, e a cifra 6 como um movimento que sai de si e gera algo a partir de si mesmo” (BANZHAF, 2009, p. 68).

palavras: o texto sagrado perde sua forma e, para o místico, adquire uma nova. A questão do significado torna-se suprema. O místico transforma o texto sagrado, sendo o ponto crucial desta metamorfose o fato de que a rígida, clara, inequívoca palavra de revelação é impregnada de um significado *infinito*. A palavra que reivindica a mais alta autoridade é como que aberta, descerrada, para acolher a experiência do místico (SCHOLEM, 2002, p. 19-20).

Isso nos ajuda a compreender não apenas o título *Waw* como também a composição do poema *Iaô*, o qual já comentamos, e todos os experimentos etimológicos e anagramáticos que o poeta viria a realizar em sua produção madura. Afinal, “a genialidade das exegeses místicas reside na fantástica precisão com que, a partir das palavras exatas do texto, derivam sua transformação das Escrituras para um *corpus symbolicum*” (SCHOLEM, 2002, p. 23). Contudo, não nos precipitemos: o autor nunca *adere* totalmente a uma ou outra crença (como o zen-budismo ou a Cabala), mas *adapta* aquilo que mais interessa ao seu contexto como forma de enriquecer a sua ficção poética e de auxiliá-lo em sua compreensão do mundo.

Bem observadas, todas as interpretações da palavra *Waw* relacionadas à língua e à cultura hebraicas têm por base a noção de *elo* ou *ligação*: a letra *waw* (ו) deve seu nome e sua forma gráfica ao objeto *gancho* (ו), que, assim como a conjunção *e*, tem a função de conectar duas (ou mais) partes distintas. A noção encontra-se amplamente desenvolvida nos poemas do livro tanto em sentido metapoético quanto afetivo. Ainda que a obra não possua a mesma unidade formal e, sobretudo, temática de *Bundo* (1996), o *amor* realmente é o tema que ali sobressai. Conforme pudemos verificar na análise de *Poiezen* (1990), ele é uma das obsessões de Waldo Motta nessa fase de sua trajetória. Só que, ao contrário do que ocorre no livro anterior, em *Waw* o componente erótico e propriamente sexual possui enorme relevância. Retornamos, assim, ao amor segundo a concepção de Octavio Paz, todavia, experimentado de maneira nova.

Waw é um trabalho de transição e ruptura. Ele se aprofunda nas principais questões levantadas na primeira fase da obra, especialmente no que se refere à homoafetividade. O sujeito lírico demonstra uma notável autoconfiança advinda da experiência; problemas antigos como a tentação do suicídio parecem atenuados, quando não superados. Há nele, enfim, a radicalização de uma ideia de amor que, a partir de *Bundo* (1996), perderá a sua pertinência para dar lugar a uma relação completamente nova com o corpo e o Sagrado. As experiências contidas neste volume são cruciais para o que veio a ser a doutrina poética que consolidou Waldo Motta na cena literária brasileira. Por tal razão, a nossa análise dará prioridade a textos

que falem diretamente ao poder da palavra e à experiência homoerótica, pois estes são – a nosso ver – os elementos preponderantes da cosmovisão poética em vias de formação.

O poema “Religião”, que comentamos no primeiro capítulo deste trabalho, é importantíssimo para a compreensão das escrituras wáldicas não apenas em sua segunda fase, mas de modo geral. É ele que inaugura e define as diretrizes deste novo livro. Sendo assim, é válido revisitá-lo para que, à luz de um novo ponto de vista, verifiquemos em que consiste a *conexão* aludida pelo título da obra a partir do seu viés metapoético.

RELIGIÃO

A poesia é a minha
sacrossanta escritura,
cruzada evangélica
que deflagro deste púlpito.

Só ela me salvará
da guela [sic] do abismo.
Já não digo como ponte
que me religue
a algum distante céu,
mas como pinguela mesmo,
elo entre alheios eus.
(MOTTA, 2008, p. 53)

A escolha deste texto para iniciar a aventura amorosa de *Waw* não é fortuita. Isso porque uma das interpretações mais difundidas da palavra “religião”, no Ocidente, é aquela difundida pelos primeiros cristãos⁹⁷, ou seja, a de uma *religação* com o Sagrado, o que por sua vez está próxima da ideia de conexão implícita no título da obra⁹⁸. As imagens evocadas pelo poema confirmam essa hipótese quando dizem que a poesia – religião do sujeito lírico – é um “elo entre alheios eus”. Ao inaugurar a sua obra com tais palavras, o escritor comunica aos leitores

⁹⁷ A esse respeito, vale recordar as observações de Cristiane de Azevedo: “As discussões a respeito do conceito de *religio* serão retomadas por vários escritores cristãos que buscaram nomear a verdade contida no Cristianismo em oposição aos ‘erros’ do paganismo. Imediatamente foi necessário traçar fronteiras para estabelecer os limites da verdadeira religião. Assim, uma nova compreensão para o termo surgiu através da imposição de diferenças e de exclusões. [...] Ao se criar um domínio específico para a religião, surge também o espaço do não religioso, do profano” (AZEVEDO, 2010, p. 92). No caso de Waldo Motta, o *religare* consiste em uma reconexão com a verdade, ou seja, numa tomada de consciência da dimensão Sagrada do corpo e do mundo. Isso nada tem a ver com o descolamento de uma suposta contraparte profana, uma vez que a poesia wáldica não admite uma tal polaridade.

⁹⁸ “Até na fantasia etimológica, que é um de seus fortes, Waldo 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” (SIMON, 2004, p. 219).

o *tipo* de poesia que ele escreve, isto é, as suas escolhas estéticas e intenções. Com isso, deixa expresso o desejo de que seu livro seja lido como um objeto de devoção religiosa, ainda que pouco ou nada convencional.

Esse poema de versos livres nos ensina a ler a obra completa do seu autor. “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” (SANTOS, 2015, p. 46). Ao contrário do cristianismo institucionalizado e outras seitas, a religião poética de vate mateense não almeja transcendência (“distante céu”), mas plenitude (“elo entre alheios eus”). Pela escrita, o sujeito lírico waldiano estabelece uma conexão – “elo”, *waw* – tanto com seus semelhantes quanto com as diferentes facetas da própria personalidade, a depender do viés pelo qual o lemos. É, ainda, a “sacrossanta escritura” através da qual o poeta dá sentido ao absurdo (ou seja, salva-se da “guela do abismo”) e interfere na ordem do mundo: a expressão “cruzada evangélica” é outro modo de se referir à sua “poesia belicosa” e pouco afeita ao conformismo.

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 as expedições militares de inspiração cristã que ocorreram durante a Idade Média e tinham como objetivo ocupar a Terra Prometida, a Terra Santa, mas, no contexto do poema, o valor evangelizador desta cruzada, enuncia a divulgação e a comunhão com diversos “eus” (SANTOS, 2013, p. 29).

A partir do momento em que a religiosidade passa a ser uma componente *estrutural* da lírica do autor, ao contrário das referências esporádicas em seus primeiros livros, é preciso não confundir o seu ímpeto com as noções de fé partilhadas pelo senso comum, especialmente no contexto de um país majoritariamente cristão como o Brasil. Longe de aderir a qualquer crença reconhecível, a sua *poiesis* está empenhada em construir uma nova doutrina na qual a criação estética, a ação política, o desejo erótico e o furor espiritual encontram-se interligados de forma inextrincável. “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” (SANTOS, 2013, p. 26).

Assim sendo, o primeiro escrito de *Waw* pretende introduzir o leitor em uma busca por conexão (consigo mesmo, com seus semelhantes, com o Sagrado) através da poesia. Tal

confirma as afirmações do escritor ao definir a segunda fase da sua carreira literária como uma “busca pelo essencial”. Todavia, este não é um volume homogêneo como *Poiezen* (1990), no qual predomina a reflexão metapoética e existencial. Há questões de outra ordem, presentes desde os primeiros livros do autor, e ainda não desenvolvidas de modo satisfatório. A principal delas é a homoafetividade. O erotismo é a principal força motriz desse novo título e a sua expressão é muito diferente daquela que encontramos em suas obras anteriores. O contexto histórico nos ajuda a compreender a nova abordagem do poeta em relação ao seu desejo. Autor de uma poesia abertamente *gay* e publicando ativamente desde o final da década de 1970, Waldo Motta testemunhou de perto a epidemia de Aids e a sua repercussão nefasta a nível mundial. Embora a sua publicação só tenha ocorrido em 1996, e ainda assim de modo incompleto (como parte de *Bundo e outros poemas*), a escrita de *Waw* foi concluída em 1991, ou seja, pouco depois dos picos da doença na década de 1980.

Uma pesquisa, realizada em 1991, apontava que 71% das pessoas entrevistadas, em todo o Brasil, tinham medo de pegar Aids. Na esteira do medo, naturalmente, a prática homossexual aparecia como a grande vilã, ainda quando não explicitamente. De forma às vezes mais direta, às vezes mais sutil, assistiu-se ao curso de uma série de revisões, em todas as frentes, como tentativas ideológicas de “proteger-se” da epidemia da Aids combatendo o “vírus” da homossexualidade – num fantástico e alarmante jogo de inversão. Ante o fantasma da morte, elegeram-se um bode expiatório, como sempre acontece nas grandes calamidades públicas e nas fobias daí resultantes. De execrado, o homossexualismo tornou-se maldito (TREVISAN, 2000, p. 449).

Neste período de intensa demonização da homossexualidade, alimentada pelo moralismo pseudocristão e amplificada pela mídia sensacionalista, repensar a própria conduta sexual tornou-se algo compulsório para a comunidade LGBTQIA+. Para artistas engajados como Waldo Motta, resistir passou a ser um imperativo ético ainda maior e, também, uma necessidade vital.

Em dois poemas de *Waw*, o escritor compara os efeitos psicológicos da epidemia como uma *descida aos infernos*. Este é um deles:

HÁS DE IR AO ID

Hás
de
ir

ao
Id

Hás
de
ir
ao
Hades

Hás
de
apegar
-te a
toda e qualquer
merda
neste
mar de
Hás de enfrentar
a nado
o nada
para enfim dar
a Lugarnenhum

Hás de ir ao Id,
hás de ir ao Hades,
apesar de Cérbero
a tudo atento
com seus mil ouvidos
e olhos cibernéticos,
apesar de toda a
hiperinfernália
de ritmos pânticos,
sabores e odores
e cores e sons
alucifeéricos
do Leviatan.

Hás de ir ao Id,
hás de ir ao Hades,
derrotar Satan
e as potestades.
(MOTTA, 1996, p. 87)

O título “Hás de ir ao Id” é uma alusão fônica à palavra Aids. As referências à mitologia grega e à contemporaneidade cumprem funções simbólicas. Pelo menos desde a Antiga Grécia, a *catábase*⁹⁹ – isto é, a viagem ao mundo dos mortos – é um *topos*¹⁰⁰ extremamente

⁹⁹ “O vocábulo *catábase* (κατάβασις), composto pela preposição *κατά*, que exprime um movimento para baixo, e pelo substantivo *βασις*, passo, sequência, proveniente do verbo *βαίνω*, que quer dizer, afastar as pernas através do andar, etimologicamente significa ‘caminhar no sentido para baixo’, denotando, portanto, uma descida. Em

frutífero na cultura ocidental. Um dos mitos mais conhecidos é o 12º trabalho de Hércules¹⁰¹, que desce aos infernos para derrotar Cérbero¹⁰², o cão monstruoso de Hades, custode das almas que lá se encontravam. Vale mencionar, enfim, que esse simbolismo não é ignorado pela tradição cristã que o escritor capixaba tanto aprecia, segundo a qual existe um Deus que “desceu à mansão dos mortos, ressuscitou ao terceiro dia e subiu aos céus”¹⁰³. Seja qual for o seu registro, a descida é um dos maiores atos de coragem, senão o maior, de que um herói é capaz. O feito equivale a uma vitória sobre a morte e tem, por isso, o mesmo valor de um “rito de passagem, necessário à lapidação do herói de modo a prepará-lo para a assunção de um novo posto” (ALBERTIM, 2008, p. 9).

A descensão de Waldo Motta começa na *forma gráfica* do poema. As três primeiras estrofes possuem semelhança icônica com *escadas* que, em função da linearidade da linguagem verbal, conduzem necessariamente para baixo. O sujeito lírico, porém, não se refere a um submundo metafísico, mas psíquico. O imperativo “Hás / de / ir / ao / Id” supõe o dever ou a necessidade urgente de acessar a camada mais profunda do ser¹⁰⁴. Ao identificar o “Id” com o “Hades”, o poeta nos remete aquele que é, certamente, o mais básico de todos os instintos: o apego à vida, cuja consequência imediata é o *medo da morte*¹⁰⁵. Como sabemos, esse é um

contraponto, há a ἀνάβασις, formado pela preposição, que exprime um movimento para cima, e pelo verbo βαίω, significando, desse modo, uma subida, caminhar para cima. A κατάβασις, com a conseguinte ἀνάβασις, está presente na tradição mítica grega, representando um ritual de passagem, que é caracterizado pela transformação do herói submetido a esse ritual, passando ele por uma separação de um status anterior, depois por uma fase limiar entre duas posições e em seguida, pela incorporação a uma nova condição. Dentro desse quadro, encontram-se os mitos de Hércules, Odisseus, Orfeu, Teseu e Pirítoos, todos eles protagonistas de uma descida aos Infernos, cuja consequência foi a transformação desses heróis para uma nova condição” (ALBERTIM, 2008, p.51).

¹⁰⁰ “Topos – Grego, lugar; plural: *topoi*. Na retórica clássica, os tópicos eram não só a matéria dos argumentos como também os lugares-comuns formais (*loci communes*) empregados pelos oradores na composição dos seus discursos” (MOISÉS, 1988, p. 494).

¹⁰¹ “Hércules, a quem os Latinos chamavam Hércules, é o herói mais popular e o mais célebre de toda a mitologia clássica” (GRIMAL, 2005, p. 205). “Os doze trabalhos são as façanhas que Hércules executou às ordens de seu primo Euristeu. [...] Segundo Eurípides, Hércules teria desejado regressar a Argos e Euristeu teria consentido nisso, mas com a condição de que ele lhe executasse primeiro alguns trabalhos, os principais dos quais tinham como fim libertar o mundo dum certo número de monstros” (GRIMAL, 2005, p. 207).

¹⁰² “Cérbero é o ‘cão do Hades’, um dos monstros que guardavam o reino dos Mortos: impedia que os vivos lá entrassem e, sobretudo, que alguém de lá saísse. A imagem mais corrente que dele se dava era a seguinte: três cabeças de cão, cauda formada por uma serpente e, no dorso, uma multidão de cabeças de serpente levantadas. [...] Estava acorrentado diante da porta do Inferno e aterrorizava as almas no momento em que lá entravam” (GRIMAL, 2005, p. 83).

¹⁰³ Trecho do *Credo dos apóstolos*, também conhecido como *Credo*, profissão de fé católica recitada tanto em âmbito litúrgico quanto doméstico.

¹⁰⁴ Em psicanálise, o *id* ou *isso* “é concebido como um conjunto de conteúdos de natureza pulsional e de ordem inconsciente” (PLON; ROUDINESCO, 1998, p. 399).

¹⁰⁵ No que anuímos com a proposição spinoziana, segundo a qual “cada coisa esforça-se, tanto quanto está em si, por perseverar em seu ser” (SPINOZA, E III, p6).

tema muito caro à lírica do autor. Além disso, ressoa implicitamente na sonoridade desses versos a palavra Aids como propulsora de tal busca.

A disposição insólita dos versos da terceira estrofe – com extensões variáveis e recuos – condiz com a turbulência das suas imagens. “Mar de” é anagrama de “merda”: mergulhado nessa imundície está alguém que luta com todas as forças para não se afogar. Com essa metáfora fecal, o poeta alude ao pânico de quem não tem escolha senão enfrentar o medo de morrer. Também são anagramáticos os versos “a nado” e “o nada”, que retomam a ideia recorrente do desespero diante do absurdo. Não basta enfrentar o Hades contido no Id, é preciso fazê-lo na ausência de qualquer entendimento. Não há nenhuma recompensa à vista e tampouco algo que justifique a jornada senão, quem sabe, a própria vontade de viver que alimenta o temor da morte.

Iumna Maria Simon é bastante crítica com as ousadias estéticas do escritor neste texto, em especial no que tange a representação da contemporaneidade.

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 irrealidade mitológica parece ter mais verossimilhança do que a encarnação dessas potestades em referências reais (SIMON, 2004, p. 218).

Discordamos, todavia, da opinião da teórica, que – ao menos neste momento – parece projetar sobre o poema os seus parâmetros particulares de ação social, sem considerar as peculiaridades do universo semântico de Waldo Motta. Além de configurar uma luta comum, a viagem do sujeito lírico às profundezas de si também é um drama íntimo, sentido como tal. O encontro da dicção profética com a aventura épica é absolutamente intencional, de modo que as associações entre a contemporaneidade e as potestades infernais cumprem funções simbólicas. Alegoria que é do estado psicológico de um homem *gay* em meio ao caos social

da Aids, pensamos não haver razão suficiente para reduzir as suas críticas ao caos da contemporaneidade a simples moralismo egocêntrico.

Cada imagem é uma faceta do contexto histórico e social que lhe está na origem. “Cérbero”, a fera de três cabeças que guarda as portas do Tártaro, é a forma fantástica de um mundo “com mil ouvidos / e olhos cibernéticos”, cuja tecnologia antes amplifica o desespero do que o atenua, como seria de se esperar. A monstrosidade é compatível com a história de pessoas que, além testemunharem de perto a morte de incontáveis amigos e companheiros ainda jovens, foram responsabilizadas pela própria tragédia e repetidamente condenadas ao inferno pela mídia sensacionalista e pela multidão ignorante. Tudo nesse poema nos parece compatível com a condição de um ser homossexual assumido e militante em tempos de *câncer gay*, vituperado em toda a parte, como se a desgraça fosse um castigo divino pela depravação da pederastia.

Não por acaso a epidemia da Aids foi imediatamente associada à peste. No decorrer da História, o imaginário coletivo sempre encarou as doenças de massa como castigos impostos. Tal ideia veio cair como uma luva, no caso da Aids. Seu advento propiciou, na contemporaneidade, esse raro momento de *peste* que derruba as máscaras. [...] Ou seja, a ideia de punição ligada ao sexo é aqui bastante relevante, sobretudo porque de início, no Ocidente, a doença física da Aids ficou diretamente associada à “doença moral” da homossexualidade, no entender de tantos conservadores contemporâneos. [...] Em resumo, salvo prova em contrário, o doente de Aids é culpado de sua doença. Se diante da fatalidade do câncer as pessoas sadias sentem pena, diante da Aids elas tendem a sentir raiva, a partir de um julgamento moral que a vê como *doença do corpo* resultante de uma *alma conspurcada* (TREVISAN, 2000, p. 436-437).

E por falar em “almas conspurcadas”, não é por acaso que a parafernália vira “*hiperinfernália*” e o nome de Lúcifer sobressai em “alucifeérico”. Assim sendo, ir ao Id / Hades e “derrotar Satan” representaria, ao mesmo tempo, o conhecimento de si mesmo (“Id”), a superação dos próprios medos (“potestades”) e a vitória sobre o mundo infernal (“Hades”). Não se trata de uma redução do confronto social a categorias maniqueístas, mas de uma forma de fortalecer o ser psíquico extremamente fragilizado, para que ele resista.

Para que não haja dúvidas sobre a relação entre as imagens eloquentes de “Hás de ir ao Id” e a epidemia, basta um breve olhar no escrito da página imediatamente posterior:

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.
(MOTTA, 1996, p. 88)

Com a palavra “Aids” estampada no título, este poema pode ser lido como uma variação do precedente. O escritor repete as principais imagens e versa sobre o mesmo tema, isto é, a catábese em direção à morte (“hás de ir ao Id. / para depor Hades”) como metáfora do adentramento psíquico necessário à superação do pânico difundido entre os homossexuais em tempos de epidemia (“poderes / que impedem a mútua doação dos seres”). Nesta composição e na anterior, o “tu” ao qual o sujeito lírico se dirige pode tanto ser um interlocutor imaginário quanto o leitor ou ainda o próprio *eu* que pronuncia ou escreve essas palavras. Aqui, porém, o viés autorreflexivo ganha força pela presença de metapoesia no segundo verso. Além do fato de que “doar odes” faz referência metonímica¹⁰⁶ à criação poética, o texto – apesar do tema funesto – realmente se aproxima do gênero *ode*, que, na língua portuguesa, é conhecido pela dicção elevada, entre outros aspectos¹⁰⁷. A forma escolhida, deveras, colabora para acentuar a gravidade da aventura.

Ainda de acordo com o segundo verso, a missão poética de “doar odes” deve ser levada até as últimas consequências. Além de fazer uma referência implícita à Bíblia¹⁰⁸, a palavra “odre” –

¹⁰⁶ “Odes” no lugar de “poemas”.

¹⁰⁷ “ODE – grego *oidê*, canto. De remota origem grega, inicialmente a ode consistia num poema destinado ao canto. Sinônimo, pois, de canção, reduzia-se a um cantar monódico, interpretado pelo próprio autor [...]. Com o desenvolvimento do lirismo coral, a ode ganha maior desembaraço formal e apodera-se de temas novos, ligados à vida heroica: exaltam-se os vencedores na guerra e nos jogos olímpicos, e os povos e cidades cuja magnitude se reflete na glória dos heróis. [...] Entre os romanos, a ode altera-se. [...] Quanto aos temas, colhe-os na experiência pessoal, biográfica ou íntima, e vaza-os em estâncias regulares, análogas às utilizadas por Alceu, Safo e Anacreonte. [...] Praticamente abandonada durante a Idade Média, a ode renasce com o Humanismo (século XV), sobretudo após a publicação das obras de Píndaro, levada a efeito na Itália, em 1513. Em pouco tempo, a moda se espalha na Europa, e assim permanece, com altos e baixos e variações regionais, até o crepúsculo do século XVIII. [...] Com o romantismo, a ode perdeu algo de seu fascínio, mas continuou a ser cultivada, agora sob formas e matizes novos, de cunho subjetivista, emprestado pela estética vigente [...]. No curso dessa transformação histórica, a ode resguardou sempre a sua atmosfera grave, solene, próxima do drama e da poesia épica. Contudo, variou no tocante a assuntos e esquemas métricos” (MOISÉS, 1988, p. 372-374).

¹⁰⁸ A palavra “odre”, em contexto brasileiro, é incomum. A sua utilização se dá principalmente em contextos religiosos, em função de determinadas *traduções* dos Evangelhos.

paronomásica tanto com “ode” quanto com “podre” – designa um recipiente. Nesse sentido, a *doação* à qual o sujeito lírico se impõe inclui não somente o *conteúdo* do seu trabalho (“odes”), mas também o *continente*, isto é, o *ser* que sustenta a criação poética em suas dimensões físicas, intelectuais e espirituais (“de todos os modos”). Fica estabelecido, portanto, que a luta contra o “reino” de “Hades” requer a entrega total e irrestrita do indivíduo, o que, por sua vez, nos leva à noção religiosa de sacrifício. E que seja rápido: o poema enfatiza a urgência da viagem reiteradamente (“enquanto se pode”, “já não é mais cedo”), o que nos diz muito sobre o estado psicológico da comunidade LGBTQIA+ em meio à epidemia de Aids. Longe de submeter o desejo a normas sociais, o poeta faz uma defesa apaixonada do seu modo de ser em um momento extremamente crítico. “Isento de ódio, imune ao medo”, a descida aos infernos de si mesmo (“Id”) deve ser um processo de libertação para a vida plena daquilo que se é.

Por mais que não estejam desconectados, há uma diferença considerável entre o erotismo que encontramos agora, em imagens como “a mútua doação dos seres”, e aquele de outrora, mais recorrente nos primeiros livros do autor. Também é digna de nota a ideia de *união* implícita nesse verso, em tudo condizente com a noção de *vínculo* presente no título *Waw*. Não nos parece ingenuidade relacionar a busca por conexão e autoconhecimento – frequente nos poemas da segunda fase de Waldo Motta – com a lírica tão lasciva quanto solitária e melancólica dos primeiros anos. Antes, a escrita dá indícios de que o seu estado atual é um desdobramento de experiências anteriores, especialmente as dolorosas. O texto a seguir – que retoma o tópico infernal sob um viés afetivo – é exemplo disso:

REVISITANDO O INFERNO NA PAIXÃO

Em águas tantas vezes navegadas
de dor em dor, no dia a dia, ser
o bêbado batel entre corais
(arrais e co-arrais já enjoados),
assim vagando em círculos, sem mais
combustível além do desespero,
em águas tantas vezes navegadas.
(MOTTA, 1996, p. 109)

Se nos dois poemas anteriores o inferno era uma profundidade para onde o sujeito lírico se dirigia conscientemente, neste ele é o oposto: uma imensa superfície, sem nenhum rumo à vista, da qual o indivíduo procura escapar a todo custo, em vão. Ainda que os versos,

novamente decassílabos, não deixem claro no que consiste todo esse vagar, o título nos serve de farol mais uma vez. Isso porque a palavra “paixão”, em suas conotações mais frequentes, simboliza tanto um grande sofrimento quanto um igualmente grande desejo. Cientes de que a leitura dos livros anteriores, caso ocorra, auxilia ou ao menos interfere na recepção dos atuais, não será despropositado dizer que essa paisagem infernal seja a representação de um estado psicológico relacionado a repetidas desilusões amorosas, como sói acontecer na obra de Waldo Motta.

Apesar do fundo épico e ao contrário do que ocorre nos textos anteriores, o sujeito lírico deste não possui nada de heroico: coloca-se, antes, como vítima das circunstâncias. O leitor não tem necessidade de conhecer Camões¹⁰⁹ ou Rimbaud¹¹⁰ para identificar-se, quem sabe, com esse avesso de Vasco da Gama a percorrer, desesperado, “águas tantas vezes navegadas”. O *bateau ivre* de Waldo Motta, tripulado por “arrais e co-arrais enjoados” e “vagando em círculos”, é metáfora para uma rotina de desilusões (“de dor em dor, no dia a dia”), com a qual o indivíduo é incapaz de se habituar. O poema começa e termina com o mesmo verso, o que enfatiza o “desespero” de quem se encontra confinado em um círculo vicioso. Interpretado à luz do título e pelo conjunto do livro, essas conhecidas águas são o mesmo “inferno” que o sujeito revisita “na paixão” (por alguém).

De fato, a principal força motriz de *Waw* – e de tudo o mais que autor escreveu nessa época – é o amor em suas diferentes concepções. Aparentemente, tal é um reflexo da necessidade, admitida pelo próprio poeta, de repensar as suas “conflituosas relações sexuais”. As motivações para tanto são de toda a ordem: *social*, como demonstram textos como “Hás de ir ao Id” e “Nos dias de Aids”; *existencial*, como revela a metapoesia de *Poiezen* (1990); *afetiva*, como atesta “Revisitando o inferno na paixão” e ainda outros que estamos para analisar. Efetivamente, a poesia erótica e amorosa que encontramos em *Waw* difere de tudo o que o autor havia concebido até então. No contexto geral da obra, acreditamos que essa nova produção dificilmente viria a lume sem os experimentos da sua lírica inicial. De modo semelhante, ela nos parece imprescindível para a boa compreensão da doutrina poética dos anos seguintes.

¹⁰⁹ O primeiro verso do poema de Waldo Motta é referência a *Os Lusíadas*, épico de Luis Vaz de Camões protagonizado por Vasco da Gama. “As armas e os Barões assinalados / Que da Ocidental praia Lusitana / Por mares nunca de antes navegados / Passaram ainda além da Taprobana/ [...]” (CAMÕES, *Lusíadas* I, 1-4).

¹¹⁰ “Bêbado batel” é uma tradução possível para “Bateau ivre”, um poema bastante conhecido de Arthur Rimbaud (1984, p. 94).

Diferentemente do que ocorre na maior parte da lírica waldiana (em qualquer fase), o erotismo amoroso de *Waw* é bem menos sexualizado. Em vez do puro prazer dos sentidos e da obsessão objetificante pelo corpo masculino, neste as vontades do poeta parecem estar direcionadas a um único indivíduo. Por um rapaz jovem e negro de olhos claros, o amor do sujeito lírico eleva-se paulatinamente do desejo sensual à união cósmica.

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.
(MOTTA, 1996, p. 108)

“Guido” não é um desconhecido avistado em ônibus ou bares com quem o sujeito, eventualmente, troca olhares. É um homem negro dotado de olhos verdes e nome próprio, bonito a ponto de o poeta dedicar-lhe pentassílabos perfeitos e compará-lo aos astros. Desde os anagramas iniciais “bofe” e “febo”, a sensualidade desse jovem possui contornos cósmicos e fantásticos (“sol noturno”, “lua amorenada”, “sátiro moreno”), consoantes aos efeitos que provocam naquele que o contempla. A sagacidade do escritor não escapou à sua crítica, que, a respeito de poemas como esse, soube reconhecer

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 (BARCELLOS, 2000, p. 82).

Nas duas estrofes iniciais, os dois primeiros versos são dedicados ao rapaz e os dois últimos, referidos ao sujeito: com isto, o escritor reforça o impacto da beleza do “sátiro” sobre quem o veja. Na última, porém, a estrutura se desfaz, quando o sujeito se dirige ao amado na segunda

pessoa do singular, o que acentua a tom reverencial no olhar do sujeito. Para uma poesia tão apegada à visão como a de Waldo Motta, versos como “vedem-me de ver-te” e “os teus olhos verdes” são extremamente eloquentes.

Ainda que erótico o poema, chama a atenção que o foco do sujeito lírico esteja no homem amado e não no ato sexual. Ao contrário do que costuma ocorrer em sua produção inicial, os poemas libidinosos de *Waw* não se referem a terceiros, como quem contasse um episódio a mais da sua vida sexual agitada na *ausência* dos seus parceiros, do qual raramente se sabe o nome. Desta vez, o poeta está diante do objeto do seu desejo e se dirige diretamente a ele, na segunda pessoa do singular, no presente do indicativo. Também é comum o uso do imperativo. Nunca para dar ordens, antes para pedir – como se rogasse uma graça a alguém que, sabe-se, tem poder sobre ele. A *humildade* do sujeito lírico em poemas como esses é algo raro na obra de Waldo Motta, que sempre deu preferência ao escracho e à empostação profética. Outro exemplo é o que segue:

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!
(MOTTA, 1996, p. 111)

Mesmo sem uma estrutura tão definida quanto a do poema precedente, os versos livres desta “Saudação” conservam o mesmo tom elevado de antes, oscilando entre a intimidade amorosa e a devoção. Nesta composição, a característica mais evidente do amado é a juventude e não a cor da pele. Todavia, o epíteto “erê” – de origem africana – remete-nos imediatamente à tez “amorenada” de “Guido”. Tal semelhança em poemas tão próximos de um mesmo livro permite-nos supor que o homem desejado – fruto da ficção poética de Waldo Motta e de uma nova abordagem do erotismo – seja o mesmo nos dois textos.

Mais do que o escrito anterior, “Saudação ao menino” se destaca pela profusão de símbolos do universo religioso (“templo”, “semente de luz”, “carma”, “Deus queira”). Isso envolve o amor do homem e do menino em uma aura de sacralidade que eleva o desejo humano às raias do divino, sem, contudo, abrir mão de sutilezas propriamente eróticas. Se admitirmos, por

exemplo, que a palavra “templo” no primeiro verso pode ser metáfora de *casa*, mas também de *corpo* – por influência do Novo Testamento¹¹¹ –, tudo o que vem depois ganha conotação sensuais. Nesse sentido, a união amorosa que o sujeito anseia – que, no caso do poeta em questão, necessariamente inclui a conjunção carnal – eleva-se à condição de *unio mystica*, simbolizada pela relação simbiótica da “bromélia no tronco da mangueira”. Essa convergência entre o erotismo e a religiosidade é justamente a base da doutrina poética que encontraremos na obra madura do escritor capixaba, ainda que com outros direcionamentos. Ainda sobre o rapaz apaixonante de Waldo Motta, temos – enfim – este poema:

DAS PRIMÍCIAS

Regado o chão a humilhações e angústias,
agora é hora de gozar searas.
Por louro da vitória deste amor
o fato te conduz à minha porta,
guri maravilha, erê vagabundo,
puro ouro manchado de vilezas
arraigadas no código das feras,
obra em construção que a mão divina
cumulará de graças e dons, prêmio
à inocência insana deste amor.
(MOTTA, 1996, p. 112)

Com boa dose de elogios e decassílabos, o poeta entoia uma ode ao erê – ao seu modo. “Das primícias” reitera e complementa o que lemos na página anterior, em “Saudação ao menino”: a aparição de um rapaz que, por caminhos desconhecidos, alcança a morada do sujeito lírico, o qual prontamente o recebe, arrebatado por um misto de paixão juvenil e paternalismo, convicto de que a presença do “(e)febo” em sua vida é – para ambos – a compensação dos descaminhos de outrora. Depois de mais de uma década de produção literária de forte cunho homoerótico, esses são poemas de Waldo Motta em que encontramos *felicidade* no amor entre homens.

A repetição do tema da chegada nos dois poemas citados – que, em *Waw*, se encontram lado a lado – reforça a impressão de que a experiência do amor é algo longamente esperado pelo sujeito lírico. Isso é perfeitamente compatível com a fatura de poemas tristes que o poeta escreveu sobre a solidão e suas desventuras afetivas nos primeiros livros. Os versos iniciais de

¹¹¹ “Ou não sabeis que o vosso corpo é templo do Espírito Santo, que está em vós e que recebestes de Deus? ... e que, portanto, não pertenceis a vós mesmos? Alguém pagou alto preço pelo vosso resgate, glorificai, portanto, a Deus em vosso corpo” (1 Cor 6, 19-20).

“Das primícias” confirmam nossas suspeitas: “Regado o chão a humilhações e angústias, / agora é hora de gozar searas”. Momentos como este parecem dialogar com a produção inicial do autor. É como se o homem wáldico tivesse, finalmente, realizado os seus maiores anseios. Um detalhe, no entanto, salta aos olhos das representações desse rapaz de sonho: ele mal se move. Com exceção do “fato” ou dos “ventos” terem-no conduzido ao “templo” do sujeito lírico, o “erê vagabundo” é antes um objeto estático, digno de máxima admiração, do que um homem dotado de vontades que agisse – reciprocamente – na direção do amante. Este, porém, parece contentar-se com um amor unilateral, contanto que o repositório de tanta paixão reprimida esteja por perto. Em “Saudação ao menino”, por exemplo, o sujeito deixa claro que não se preocupa com as origens, com o passado ou com as motivações do seu amado, mas tão somente com a sua presença (“Que vento te traz ao meu templo, / semente de luz, não importa”); não obstante, convida-o insistentemente para o seu convívio, oferecendo-se a si mesmo como suprimento de todas as necessidades do jovem (“Vive em mim, de mim, menino, qual / bromélia no tronco da mangueira”). Em “Das primícias”, o foco na juventude do amado parece eximi-lo de maiores responsabilidades (“guri maravilha, erê vagabundo, / puro ouro manchado de vilezas / arraigadas no código das feras”). Rendido à “inocência insana deste amor”, o sujeito lírico waldiano age de modo paternal, enquanto evidencia reiteradamente a sua completa submissão.

Tamanha entrega poderá ser melhor compreendida a partir das concepções de amor que a justificam. Nesta segunda fase da obra de Waldo Motta, o sentimento não apenas é motor de toda a criação poética, mas também o sentido que justifica a existência. Não por acaso, a sua ação sobre o mundo é expressa em termos religiosos.

DO AMOR

Tu, que, sem pudor, unes céu e lama
e moves astros, ventos, águas, seres;
Tu, que, secretamente, amalgamas
forças opostas e tantos poderes;

Tu, que me arquitetas e engendras
e sem cujo favor já não existo;
Tu, que és a mais bela das legendas
e se nos revela Diabo e Cristo;

de Ti, que nos precedes e sucedes
no tempo, que transcendes, tenho sede
e fome, ó Nume, que ao abismo arrastas

minha alma, tornando-a puta e casta.
(MOTTA, 1996, p. 115)

A imagem do afeto que encontramos em “Do amor” está próxima do que lemos em *Poiezen* (1990), em especial naquilo que toca a sua identificação com o Sagrado (“Nume”). Neste poema, contudo, a componente erótica é mais visível. Aqui, o amor é uma potência cósmica que movimenta e conecta a criação – algo muito semelhante ao Eros da *Teogonia* hesiódica e ao “Verbo” do *Evangelho segundo João*, ambos já mencionados neste trabalho. Nele não se encontra apenas a face positiva do mundo, como apregoa a religiosidade cristã, mas o seu conteúdo total (“unes céu e lama”, “amalgamas / forças opostas e tantos poderes”, “se nos revela Diabo e Cristo”, “que ao abismo arrastas minha alma / tornando-a puta e casta”).

Este é, em última análise, o verdadeiro *vínculo* aludido pela palavra *Waw* e a razão pela qual o afeto é vivenciado de maneira religiosa no livro analisado. Tal como supõem os textos dedicados ao “sátiro moreno” ou mesmo a dicção apocalíptica de “Nos dias de Aids”, a “mútua união dos seres” – em todas as suas dimensões – é a manifestação microcósmica da perfeição do mundo. A expressão mais perfeita dessa concepção do amor, confinada na fase mais breve das escrituras wáldicas, é o poema a seguir:

AS BRINCADEIRAS SÉRIAS

Por amor, sou aio e amo
de quem amo, e o persigo,
me abomino na lama,

enfrento qualquer perigo.
Se amo mesmo quem amo
sou meu próprio inimigo,

pois matei o que morreu
em mim ao me dar sem dó
à mó que moeu o meu eu.

Só pode amar quem moeu
seu eu na amorosa mó,
e desse pó renasceu.
(MOTTA, 1996, p. 116)

Quatro tercetos de versos heptassílabos de ritmo variável e uma sequência rígida de rimas (ABA-BAB-CDC-CDC) conferem ao poema uma musicalidade bem demarcada, mas não monótona. Essa combinação de fluidez e rigor condiz com o sentimento ao mesmo tempo

lúdico e grave que o título evoca. É possível que um leitor distraído, num primeiro momento, veja pouca ou nenhuma relação entre as palavras “brincadeiras sérias” e o tom elevado, heroico e sapiencial dessa escrita. Não nos esqueçamos, porém, que o sujeito lírico de *Waw* em mais de uma ocasião se dirige a um interlocutor mais jovem, cuja diferença de idade o autoriza a chamá-lo de “guri maravilha” e “erê vagabundo”; a proximidade do homem amado com a infância justificaria o título, que aparentemente faz referência à “inocência insana deste amor”. Nada nos impede, porém, de tomar o poema de feição isolada e ver nessas “brincadeiras sérias” o que pode haver de paradoxal na experiência amorosa como um todo – algo que, aliás, é bem explorado no texto.

Em poemas como “Guido”, “Saudação ao menino” e “Das primícias”, o foco está no homem amado; em “Do amor”, no sentimento; em “As brincadeiras sérias”, por sua vez, o sujeito fala de si. Essa é a sua forma particular de viver o afeto no seu auge. Ser “aio e amo / ao mesmo tempo” é compatível com o cuidado paternal e a servidão apaixonada que encontramos nos escritos dedicados ao “sátiro moreno”. Ciente de todos os contrastes, o sujeito escolhe o paradoxo como expressão do seu amor por excelência. Mais do que recurso estético, a insistência nas antíteses é a ocasião perfeita para Waldo Motta exacerbar o seu furor místico. Por mais que o contexto de *Waw* situe o amor de “As brincadeiras sérias” nos domínios do erotismo, posto que se encontra conectado aos demais textos do livro, o poema é arquitetado para dar ao leitor a maior liberdade possível de interpretação. Não há, no texto, nenhuma menção explícita à sexualidade ou a qualquer outro domínio em que o amor ocupe uma posição privilegiada (tais como amizade, família, devoção religiosa, etc.). O que temos é o sentimento na sua potência máxima; qualquer que seja o direcionamento que o autor dê a ele, a sua interpretação encontrará terreno fértil. No entanto, há uma componente *mística* notável nesses versos. O sujeito opera uma formidável relativização do eu¹¹² quando propõe a morte do ego como condição para a plenitude do amor – momento, aliás, raríssimo na lírica de Waldo Motta. O terceto que encerra o poema possui paralelos em diversas tradições espirituais, no Ocidente e no Oriente. Jesus prega o mesmo com outras palavras, e certamente com *outras intenções*, quando diz: “pois aquele que quiser salvar a sua vida, a perderá, mas o que perder sua vida por causa de mim, a encontrará” (Mt 16, 25).

¹¹² Neste ponto retomamos o pensamento de Ernst Tugendhat, para quem “a mística consiste em transcender ou relativizar a sua própria *egocentricidade*; uma egocentricidade que outros animais que não dizem ‘eu’ não possuem” (TUGENDHAT, 2013, p. 2). O que Waldo Motta faz em “As brincadeiras sérias” é justamente *matar* esse “eu”, ou seja, retirar a centralidade do ego em nome de algo maior.

Os poemas de *Waw* dão mostras suficientes de uma religiosidade poética e homoerótica em vias de formação. A principal diferença deste segundo ciclo das escrituras wáldicas – aqui entendida como um período de transição – e a sua obra madura é, sem dúvida, a primazia do *amor*. Isso não é nenhuma surpresa para quem leu os primeiros livros do autor com a devida atenção. A entrega total ao afeto é um momento longamente aguardado pelo sujeito lírico waldiano, que para ela se preparou ao longo de mais de uma década de intensa autorreflexão colocada em versos. Essa supervalorização do amor é – em parte – uma resposta a antigos anseios e também fruto de um longo período de solidão, melancolia e instabilidade psíquica, corroboradas pela desumanização da marginalidade social. Através dela, o poeta apresenta possibilidades para a experiência homossexual até então pouco exploradas em sua literatura. No entanto, essa inaudita felicidade tem um fim, após o qual um novo percurso se inicia. Com “As brincadeiras sérias”, a poesia amorosa de Waldo Motta chega ao seu ápice. O que vem logo em seguida, porém, interrompe bruscamente o crescendo de plenitude afetiva que se erigia até então.

TURBA

Quereis fugir
ondas em pânico?
Não há onde ir.
(MOTTA, 1996, p. 117)

Com esses três versos, o sujeito lírico de *Waw* despenca do êxtase amoroso (“As brincadeiras sérias”) ao pavor mais desesperançado. A tomar pelo título, as “ondas em pânico” projetam a imagem de uma multidão atônita e assustada, vítima de circunstâncias inescapáveis. Faz-nos pensar na “hiperinfernália” de “Hás de ir ao Id” ou, quem sabe, na ausência do “Nume” amoroso, do qual – há poucas páginas – o poeta dizia ter “fome e sede”. Seja como for, o tema do amor idealizado não tornará a aparecer na poesia de Waldo Motta depois de “Turba”. Em seu lugar, começa a esboçar-se a figura de um homem forte e autossuficiente, motivado pela própria missão.

EAD WALD

*Vale mais o bom nome que muitas
riquezas; e a boa graça mais
que prata e ouro.*

Seja pelo vau do
rio ou mar, seja
pelo abismo, ó Valdo,
conforme desejas,

és o pão ausente
nessa mesa posta
(tanta, tanta gente
cevada com bosta).

Crias quantas pontes
podes. Doas odes
ao demo inocente
do reino de Hades.

Reféns de anteontens,
hordas de exus,
salvam-se em ti, fonte
de verdade, luz

pública, e tão mais
bela e pujante
quanto mais e mais
sejas adamante.
(MOTTA, 1996, p. 119)

Com este poema, o sujeito lírico transfere a sua atenção do jovem amado e das artimanhas do amor para si mesmo – ou melhor, para a imagem que tem de si mesmo. O título faz alusão ao nome de batismo do autor (Edivaldo). A epígrafe bíblica joga com essas qualidades implícitas e, ao mesmo tempo, prenuncia o apelo sapiencial do texto: “bom nome” é o do poeta que, sendo nobre, é mais valioso do que aquilo que ele não tem; o seu verdadeiro valor reside no que lhe é interior. Não obstante, o escritor é mencionado logo na primeira estrofe (“Valdo”) como destinatário da sua mensagem. Enfim, o uso da segunda pessoa do singular e a métrica rigorosa – quadras de versos pentassilábicos (com poucas oscilações) e rimas constantes, alternadas – colaboram para dar ao poema o seu tom elevado e grave.

[...] 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 palinódias¹¹³, o poema recolhe temas e procedimentos do livro, invertendo porém a ordem usual dos termos que estruturam a contradição central dos demais poemas: começa

¹¹³ “PALINÓDIA – Grego *palinoidía*, canto repetido. [...] O termo passou a designar todo poema em que o poeta nega o que afirmou em outro” (MOISÉS, 1988, p. 383).

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” (SIMON, 2004, p. 219).

De fato, “Ead Wald” retoma diferentes tópicos já abordados em *Waw*, entre eles a metapoesia de “Religião” (“crias quantas pontes / poderes”) e o pessimismo que encontramos em “Hás de ir ao Id” e “Nos dias de Aids” (“doas odes / ao demo inocente / do reino de Hades”). Mais do que isto: ele alimenta a imagem grandiloquente do poeta que, desde seus primeiros livros, é identificado com profetas e vates, ou seja, homens santos ou privilegiados incumbidos de missão salvífica. A sua tarefa, no caso, é criar “pontes” por meio das suas “odes”, que (re)conectem homens perdidos (“refêns de anteontens, / hordas de exus”) à sua “verdade”. Finalmente, a exortação para que esse “Valdo” seja “adamante” é um elogio à firmeza, algo muito compreensível em uma obra tão cheia de desilusões sociais e pessoais. Tão mais “belo” e “pujante” ele será quanto mais duro e resistente ele se fizer.

Não nos escapa, enfim, a relação implícita que a rima rica “vau do” e “Valdo” estabelece com o título do livro. Em “Religião”, consta que a poesia é uma “pinguela mesmo / elo entre alheios eus”; em “Ead Wald”, o sujeito lírico dá a si mesmo a tarefa de criar “pontes”: o título do livro, enfim, por meio de numerosas conotações simbólicas, remete-nos à ideia de *vínculo*. Após inúmeras crises existenciais e desilusões afetivas, tendo por base uma imagem tão pessimista do mundo, a criação poética parece ser a conexão mais autêntica – ou, pelo menos, a mais confiável – entre o homem e “alheios eus”. Isso nos ajuda a compreender esse retorno do sujeito lírico a si mesmo e à consideração do seu ofício após a completa entrega amorosa, que, de modo inédito, encontramos em *Waw*.

Com o poema a seguir, último do livro, o poeta encerra mais um ciclo:

DAS MUTAÇÕES

Se és mesmo sincero, hás de mover
o Céu, a Terra e as potestades.
Se os mapas não indicam tua rota
nestas águas, apela à estrela íntima.
Dissipa em teu peito e na frente
o desejo de amar que te oprime.
Em solo de 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.
(MOTTA, 1996, p. 120)

É de se surpreender que, após as sucessivas declarações de afeto em “Guido”, “Saudação ao menino” e “Das primícias”, bem como do furor apaixonado de “Do amor” e “As brincadeiras sérias”, o escritor escolha justamente “Das mutações” para encerrar a aventura poético-amorosa de *Waw*. O poema é uma resposta – e um retorno – às águas exasperantes de “Revisitando o inferno na paixão” – todavia, de modo muito mais sereno. De maneira semelhante ao que ocorre em “Ead Wald”, o sujeito lírico dirige-se a si mesmo na segunda pessoa do singular com palavras elevadas, anunciando boas novas. Os versos iniciais, que atribui poderes extraordinários à sinceridade, são análogos à pregação evangélica segundo a qual a fé move montanhas¹¹⁴. Trata-se, mais de uma vez, de uma exortação para que esse homem confie no seu valor e na força das próprias palavras, a fim de que encontre em si (“apela à estrela íntima”) aquilo que o mundo lhe nega.

De modo ainda mais explícito do que ocorre com “o bêbado batel entre corais”, no presente poema o autor faz questão de enfatizar que as “águas” são metáforas de *recorrentes decepções afetivas*. Não é de pouca monta que o mesmo homem que, há pouco, dizia ter “sede e fome” de amor, elevando-o à categoria de “Nume”, agora diga, com espantosa tranquilidade: “dissipa em teu peito e na frente / o desejo de amar que te oprime”. Uma tal serenidade, porém, não esconde o seu ressentimento: nesta altura da sua vida, o sujeito lírico waldiano prefere vagar em águas infernais a ancorar o seu barco em “solo de desdém”. Na poesia de Motta, esses versos representam um novo rompimento. O *amor*, entendido como desdobramento afetivo da pulsão erótica entre (no mínimo) dois indivíduos, jamais tornará a ser representado com a complacência de antes. Cada vez mais, o vate conduzirá o seu barco para dentro de si mesmo, até que encontra, no motor dos seus tormentos e prazeres, a resposta para todos os problemas ele que enfrenta.

Breve, porém riquíssima em variedade estética e referencial simbólico, essa segunda fase da obra do escritor capixaba é resultado de um olhar renovado para antigas questões, bem como

¹¹⁴ “Jesus respondeu-lhes: ‘Por causa da fraqueza da vossa fé, pois em verdade vos digo: se tiverdes fé como um grão de mostarda, direis a esta montanha: transporta-te daqui para lá, e ela se transportará, e nada vos será impossível’ (Mt 17, 20).

do crescente interesse dele pelo fenômeno religioso em suas variadas expressões. Trata-se de um período de enorme amadurecimento literário, no qual o autor reestrutura a matéria-prima já presente em sua produção, a fim de dar-lhe um novo rumo. Bem entendido, o segundo e último livro desses anos – *Waw* – é, de fato, a *ponte* que conecta o antigo Waldo Motta ao novo, sacralizado por meio do desejo (“Nume”) e da palavra (“nome”), criador de um novo mundo à sua imagem e semelhança.

4. 1996-PRESENTE: APONTAMENTOS SOBRE UMA COSMOVISÃO HOMOERÓTICA

Notório que Waldo Motta é – felizmente – um poeta vivo. Assim, se houver, a sua produção futura poderá trazer *novidades temáticas e/ou formais*, em relação ao que já vimos e ao que veremos no presente capítulo. Tendo em conta tal possibilidade, por estratégia argumentativa, optamos por não fazer agora uma análise mais detalhada das composições do poeta, tal como as já efetuadas, sobretudo nos dois capítulos anteriores, denominando então “Apontamentos” um exame da última fase – até 2020 – da produção waldiana. Com tal denominação, pretendemos deixar claro o *caráter ainda em aberto de uma obra em curso*, pois não temos como saber se tal fase ganhará inéditas facetas, mantendo, contudo, as suas características fundamentais ou, até, sofrendo transformações profundas, que não espantariam, num artista que se enxerga como “paradoxal” (MOTTA, 2008, p. 16). De todo o modo, a interpretação mais sintética efetuada de ora em diante pressupõe o que anteriormente concluímos, com maior esmiuçamento. Feita esta observação inicial, seguimos rumo ao término do nosso trabalho.

A análise progressiva da lírica de Waldo Motta confirma, em grande parte, as alegações do autor sobre a sua trajetória. Aceitemos ou não, na íntegra, a sua poesia como “um drama espiritual, a princípio inconsciente, em que [o poeta] luta contra tudo e todos pela realização plena do potencial divino” (MOTTA, 2008, p. 17), o fato é que os poemas publicados nos livros anteriores a *Eis o homem* (1987) realmente evidenciam “frustradas buscas na exterioridade” (MOTTA, 2008, p. 17), sob a forma de reiteradas “desilusões nas relações afetivas, sociais [e] nos credos” (MOTTA, 2008, p. 17). Crises existenciais, excesso de idealismo e sucessivas decepções amorosas são temas recorrentes de uma época em que um sujeito lírico extremamente solitário buscava satisfazer as suas necessidades nas relações interpessoais.

Às vésperas da década de 1990, inicia-se um gradativo aprofundamento nas questões do corpo e do espírito. A fim de amadurecer o seu estilo e de melhor compreender o seu “tão singular e problemático comportamento sexual”, o poeta começa a estudar “tudo o que a cultura pudesse dizer” (MOTTA, 1996, p. 9) a respeito das suas principais obsessões: a poesia e o erotismo. A linguagem simbólica de diferentes tradições religiosas passa a ocupar uma posição de destaque na sua escrita, o que proporciona um novo olhar a propósito de antigas inquietações.

Nessa fase de impressionantes descobertas, a temática amorosa é levada literalmente às últimas consequências. Dizemos “literalmente” porque, depois de *Waw*, as esperanças de realização a dois são abandonadas em definitivo (considerados os trabalhos até hoje publicados).

Os leitores precisaram esperar alguns anos para conhecer as últimas peripécias de amor do sujeito lírico waldiano. Isso porque *Waw*, concluído (segundo o autor) em 1991, só foi lançado em 1996, de modo incompleto, como seção especial do aclamado *Bundo e outros poemas*. Com este livro, o escritor alcança a sua expressão literária (ao que parece) definitiva. Em suas próprias palavras: “fechei o segundo e abri o terceiro ciclo, que sintetiza e supera os anteriores, resolvendo os meus conflitos e dilemas no conagraçamento geral de vozes diversas [...] que proclamam uma só mensagem, inevitavelmente paradoxal” (MOTTA, 2008, p. 16).

De fato, não há nada nessa nova era da poesia wáldica que se pareça com as pulsões suicidas do passado, tampouco com a carência afetiva que o levava a escrever poemas para a lua¹¹⁵ ou abnegadas declarações de amor. Em vez disso, emerge dos seus versos um homem confiante que aparenta ter encontrado a solução de todos os problemas (*dele* e do mundo inteiro). À sua grandiloquente e paradoxal mensagem, o poeta deu o nome “erotismo sagrado” (MOTTA, 2000a, p. 62). No universo ficcional de Waldo Motta, essa misteriosa sabedoria – agora revelada – estaria escondida nos números, nas línguas, nos textos sagrados e símbolos de diferentes tradições espirituais, em toda a parte. Daí o “conagraçamento geral de vozes diversas”, que nada mais é do que o imenso aparato intertextual¹¹⁶ que o escritor articula na sua doutrina poética.

A terceira e definitiva fase da obra poética de Waldo Motta consiste, até a presente data, nos seguintes títulos: *Bundo e outros poemas* (1996), até hoje o livro mais popular do autor; *Transpaixão*, coletânea de 1999 republicada em 2008, na qual o escritor revisita a sua trajetória já sob o viés de uma nova cosmovisão; *Recanto* (2002), longo poema anagramático e homoerótico composto pelas letras que formam a palavra-título; e *Terra sem mal* (2015), volume longamente engendrado no qual o poeta explora e reinterpreta a cultura tupi-guarani no contexto do seu “erotismo sagrado”. Nesse meio tempo, o autor também integrou

¹¹⁵ Alguns exemplos são os poemas “A lua”, “O poeta e a lua” e “Lua (visões)”, mencionados no segundo capítulo deste trabalho.

¹¹⁶ No que anuímos com o célebre conceito de “intertextualidade”, segundo o qual “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

diferentes antologias¹¹⁷, além de compartilhar parte da sua produção em mídias digitais. A mensagem essencial de todos esses títulos é a mesma: “o sagrado é o sacro, e o grande segredo é que em nosso rabo está o Santo dos santos, o Céu dos céus” (MOTTA, 2008, p. 17). Tal como as definições do poeta demonstram, alguns dos aspectos notáveis da sua lírica madura são o apuro técnico a habilidade de jogar com ambiguidades (“o sagrado é o sacro”) e conjugação de elementos de diferentes tradições em um único *corpus poético*, que, no mais das vezes, *contradiz as interpretações mais comuns* dessas mesmas fontes. Por meio de numerosas citações, mais ou menos explícitas, e da articulação de símbolos igualmente abundantes, o sujeito lírico dá a entender que a sua doutrina poética não é uma invenção sua, mas uma descoberta que ele – pelo dom da sabedoria¹¹⁸ – revela à humanidade, com o fito de salvá-la. Nesse universo ficcional, o homoerotismo é uma força cósmica e numinosa que, como tal, pode ser reconhecida não apenas nas Escrituras Sagradas, mas na própria natureza... Não apenas o vasto repertório de referências, mas também – e principalmente – o novo método de composição poética é uma consequência do seu contato com variadas correntes esotéricas e religiosas. Profundamente influenciado pelos autores místicos, dentre os quais destacamos os profetas bíblicos¹¹⁹ e os cabalistas, Waldo Motta desdenha a interpretação *canônica* dos textos sagrados em nome da compreensão *alegórica* que mais convém a sua poética. Motivado pela convicção de que o desejo homoerótico é o Sagrado que as doutrinas tradicionais *escondem*, o sujeito lírico passa a esquadrihar tudo o que está ao seu alcance – línguas, números, símbolos, textos, etc. – à cata de conexões simbólicas, procedimento a que o poeta dá o nome de “método analógico”¹²⁰.

Em *A cabala e seu simbolismo* (2002), Gershom Scholem afirma que

¹¹⁷ Exemplos de coletâneas com poemas de Waldo Motta: *A parte que nos toca: literatura brasileira feita no Espírito Santo* (MARVILLA; NEVES, 2000), *Poesia gay brasileira* (MACHADO; MOURA, 2017) e *Esses poetas: uma antologia dos anos 90* (HOLLANDA, 2001).

¹¹⁸ “Cada um recebe o dom de manifestar o Espírito para a utilidade de todos. A um, o Espírito dá a mensagem de sabedoria, a outro, a palavra de ciência segundo o mesmo Espírito; a outro, o mesmo Espírito dá a fé; a outro ainda, milagres; a outro, a profecia; a outro, o discernimento dos espíritos; a outro, o dom de falar em línguas, a outro ainda, o dom de as interpretar. Mas é o único e mesmo Espírito Santo que isso tudo realiza, distribuindo a cada um os seus dons, conforme lhe apraz” (1 Cor 12, 7-11).

¹¹⁹ “Na filosofia medieval, tanto dos árabes como dos judeus, foi desenvolvida uma teoria acerca do profetismo que implica uma identificação do profeta com o místico” (SCHOLEM, 2002, p. 17).

¹²⁰ “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” (MOTTA, 2000a, p.63). Claro que, por ser simbólica, tal “matemática” não é “rigorosa” e que tal via interpretativa não foi uma invenção do poeta, mas decorre de uma tradição que se perde no tempo.

um místico é um homem que foi favorecido por uma experiência imediata, e, para ele, real, do divino, da realidade última, ou que pelo menos se esforça para conseguir uma tal experiência. Sua experiência pode sobrevir-lhe através de uma iluminação repentina, ou pode ser o resultado de prolongados e, amiúde, complicados preparativos. Do ponto de vista histórico, a busca mística do divino ocorre, quase exclusivamente, no âmbito de uma tradição prescrita – as exceções parecem restringir-se aos tempos modernos, com a dissolução de todos os laços tradicionais (SCHOLEM, 2002, p. 12).

As definições de Scholem expressam bem o modo pelo qual o sujeito lírico waldiano se coloca a partir de *Bundo e outros poemas* (1996): como um místico dos tempos modernos. Tal qual os antigos, o vate capixaba se compraz em extrair das Sagradas Escrituras – e do que mais lhe der na telha – “significados simbólicos” e de descobrir nelas “uma nova profundidade” (SCHOLEM, 2002, p. 20). *Difere* deles, porém, no que se refere ao respeito pela autoridade religiosa estabelecida. Se, em outros tempos, esses homens e mulheres buscaram comunicar as suas experiências diretas com o Sagrado *sem* ultrapassar os limites das tradições sob as quais se encontravam¹²¹ – inclusive como forma de legitimar os seus próprios relatos –, Waldo Motta procura realizar exatamente o oposto. Não submetido a nenhuma doutrina específica, ele pretende superar todas elas pela criação (ou revelação) de uma nova, através da poesia.

Tal independência espiritual concedeu ao poeta uma grande liberdade criativa. O seu único mestre é o desejo homoerótico, a pedra angular da sua literatura desde sempre. Sendo assim, todo e qualquer material ao seu alcance – de qualquer origem – passa a ser válido, desde que seja possível estabelecer com ele conexões de sentido. De acordo com o escritor, trata-se de uma descoberta obtida ao longo de anos de estudos (como autodidata) da linguagem simbólica de diferentes tradições religiosas, bem como de idiomas, números e do que mais a sua sensibilidade poética encontrasse. Seja como for, o fato é que o poeta bebe em todas as fontes que estão ao seu alcance, não sem antes passar essas águas pelo filtro do desejo que sempre fundamentou a sua escrita.

Ao ler as primeiras informações sobre a plenipotenciária energia kundalini fiquei perplexo e maravilhado, com a sensação de que

¹²¹ “Como é que um místico pode ser um conservador, um campeão e intérprete da autoridade religiosa? Como é capaz de fazer o que os grandes místicos do catolicismo fizeram, ou os sufis, como Ghazali, e a maioria dos místicos judeus? A resposta é que esses místicos parecem redescobrir as fontes da autoridade tradicional. Ao perceber as bases antigas dessa autoridade, eles não sentem desejo de modificá-la. Pelo contrário, tentam preservá-la no seu sentido mais estrito” (SCHOLEM, 2000, p. 14).

encontrara o sonhado caminho para a grande viagem do autoconhecimento. E logo, por uma dessas providências inescrutáveis, fiquei sabendo que o conhecimento (a tão decantada gnose!), em contexto bíblico, tem conotações eróticas, sensoriais. E aprendi bastante sobre o simbolismo do corpo (o Templo, sede do reino dos céus!), o suficiente para entender o que as religiões em geral escondem para impedir a experiência total com o Deus vivo. Algumas noções de língua hebraica e numerologia, somadas a escassas contribuições da Cabala e às preciosidades garimpadas no constante estudo dos símbolos, me permitiram ler e entender muitas das regiões indevassadas e cautelosamente evitadas pelos que leem e pesquisam a Bíblia (MOTTA, 1996, p. 9-10).

A última seção de *Bundo e outros poemas* (1996), imediatamente após os escritos de *Waw*, chama-se “Revelações do Juízo Final”. Nesta parte, o poeta fornece uma série de chaves hermenêuticas – acompanhadas dos respectivos versículos – que, em tese, comprovariam a presença do componente homoerótico na Bíblia. Cada uma delas evidencia a engenhosidade com a qual o autor se aproxima dos textos sagrados para concatenar a sua cosmovisão homoerótica. Um exemplo:

+ Somente pelas costas podemos contemplar/adorar/conhecer a Deus (conhecimento, ou gnose, em contexto bíblico, tem conotação erótica e sexual, cf. Gênesis 4:1.25; 24:16; Mateus 1:25):

Êxodo 33:21-23
(MOTTA, 1996, p. 121)

Waldo Motta está certo quando diz que o conhecimento, “em contexto bíblico, tem conotação erótica e sexual”, mas não especifica *em que consiste* tal relação de sentido. Isso é estratégico. De fato, em língua hebraica, o verbo *laadat* (לדעת)¹²² – que costuma ser traduzido como “conhecer” – pode, em alguns contextos, ser lido como metáfora e eufemismo para o ato sexual, o que ainda ocorre na versão contemporânea da língua. É nesse sentido que o texto bíblico emprega a palavra ao dizer, por exemplo, que Adão “*conheceu* Eva, sua mulher” (Gn 4, 1) ou que José recebeu Maria em casa, como sua esposa, “mas não a *conheceu* até o dia em que ela deu à luz um filho” (Mt 1, 25). Isso não significa, evidentemente, que *o conhecimento de Deus* se dê por vias eróticas, como supõe o poeta. Todavia, ao evidenciar conexões linguísticas entre o sexual e o sapiencial que *já existem* – em algum nível – na literatura

¹²² “Conhecer: v. "לדעת//להניר" (HAMTZARI; MORE-HAMTZARI, 2004, p.63).

bíblica, ele conduz a fantasia do leitor através da sua ficção com notável eficiência. Afinal, não foi ele que inventou essas estórias: elas estão no Livro...

Outra artimanha do escritor é colocar os conceitos de *conhecimento* e de *gnose* no mesmo plano, como se fossem sinônimos também na língua portuguesa. Em suas origens etimológicas, a palavra grega *gnosis* designa, efetivamente, o conhecimento¹²³, mas a história se encarregou de dar ao termo a conotação esotérica que dele temos hoje¹²⁴. Dizer, portanto, que conhecimento é gnose está correto, mas só até certo ponto, e não há nada do ponto de vista histórico que justifique tais correlações sobre as passagens bíblicas assinaladas. Waldo Motta, porém, desdenha o rigor acadêmico em nome da sensibilidade poética: a seu ver, existem conexões simbólicas ocultas nesses conceitos que cabe a ele revelar. Por meio dessa série de relações analógicas arbitrárias, chegamos ao seguinte reciocínio: 1. conhecimento é gnose; 2. conhecimento, na Bíblia, tem conotações eróticas e sexuais; 3. erotismo é gnose, caminho que conduz ao Sagrado.

Se, no exemplo que citamos parágrafos acima, o que está entre parênteses já parece bastante ousado, a chave de leitura *em si* vai mais longe. O poeta diz que “*somente pelas costas podemos contemplar/adorar/conhecer a Deus*”, sendo que este último verbo – conforme acabamos de verificar – possuiria conotações eróticas. Os versículos de *Êxodo* destacados como evidência da sua interpretação correspondem à seguinte passagem:

E Iahweh disse ainda: “Eis aqui um lugar junto a mim; põe-te sobre a rocha. *Quando passar a minha glória, colocar-te-ei na fenda da rocha e cobrir-te-ei com a palma da mão até que eu tenha passado. Depois tirarei a palma da mão e me verás pelas costas.* Minha face, porém, não se pode ver” (Ex 33, 21-23: destaques nossos).

Não bastasse o conhecimento do Sagrado se dar por vias eróticas, ele ainda acontece pela retaguarda. Segundo a exegese bíblica de Waldo Motta, o gesto de Deus perante Moisés não

¹²³ “γνώσις, εως: f. Conhecimento, noção, razão, sabedoria, sagacidade, notícia, fama” (BÖLTING, 1953, p. 167).

¹²⁴ “Gnosis: Direct knowledge of the divine, which itself provides salvation. For the ancient Gnostics, gnosis existed within the framework of cosmology, myth, anthropology, and praxis used within their groups. There, gnosis was not only illumination, but was accompanied by an understanding, as expressed in the *Excerpts from Theodotus*, of ‘who we were, what we have become, where we were, wherein we were cast, where we are going, what we are freed from, what birth is and what rebirth is’” (SMITH, 2009, p. 102). Em tradução nossa: “Gnose: conhecimento direto do divino, que leva à salvação. Para os antigos gnósticos, a gnose existia inserida no âmbito da cosmologia, mito, antropologia e em práticas mantidas no interior desses grupos. Ali, a gnose não era apenas iluminação, mas se via acompanhada por uma compreensão, tal como está expresso nos *Excertos de Theodotu*, de ‘quem nós fomos, o que nos tornamos, de onde estávamos, no que fomos lançados, o que estamos fazendo, para onde estamos indo, do que fomos libertados, o que é nascimento e o que é renascimento’”.

consiste apenas em ocultar o Seu rosto, mas também em mostrar *outra coisa*. Iahweh é uma divindade masculina e só admite que os seus profetas o vejam *por trás*; há nisso algo de misterioso, segundo o poeta. Some-se a isso a alegada conotação erótica da gnose em contexto bíblico e nós chegaremos, enfim, a um postulado homoerótico: se é verdade que “somente pelas costas podemos contemplar/adorar/*conhecer* a Deus”, então a parte traseira do corpo humano – criado à imagem e semelhança de Todo-Poderoso¹²⁵ – possui uma dimensão divina. Outras chaves hermenêuticas de *Bundo...* (1996) reforçam essa interpretação, tais como:

+ O senhor, com suas delícias, está à tua destra (costas/traseiro):

Salmos 16:8;11; 17:7; Isaías 30:21
(MOTTA, 1996, p. 121)

+ Deus está no meio, centro, íntimo, ventre (קרב) de cada um de nós, e o reino celestial também:

Deuteronômio 7:21; Números 11:20; 14:9-14 e 42;
Lucas 17:21
(MOTTA, 1996, p. 121)

+ Monte, montanha, colina, outeiro, rochedo, rocha, penha, pedreira, pedra, terra, barro, pó etc. Nomes da morada celeste e do antro teofânico, esses tropos aludem aos glúteos, ao ânus, ao cóccix – área do chakra basal:

Deuteronômio 32:4.15.18, 19.30-34; Salmos 28:1,2;
30:7,8; 68:16; 72:3, 78:34,35; 85:10-12; 87:1,2; 95:1,2;
99:9; 102:14; 144:1; Isaías 2:2,3; 6:3; 11:8,9; 17:10;
25:6-12; 26:4; 45:8; 65:16; Jó 19:25; Miqueias 4:1,2; Joel
3:17,18 etc.
(MOTTA, 1996, p. 122)

Também é digna de nota a semelhança entre as leituras alegóricas de Waldo Motta e da exegese católica. Naturalmente essa proximidade não está nos resultados, mas nos *procedimentos*. Em *Simbolismo e interpretação* (2014), Tzvetan Todorov comenta as estratégias patrísticas de interpretação, cujo representante mais emblemático é Santo

¹²⁵ “Deus disse: ‘Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança, e que eles dominem sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra’” (Gn 1, 26).

Agostinho¹²⁶. Segundo o teórico, “O indício que engaja a interpretação não se encontra, portanto, no próprio texto, mas em sua confrontação incessante com outro texto (o da doutrina católica) e na diferença possível entre os dois” (TODOROV, 2014, p. 118-119). Isso significa, na prática, que o texto interpretado (no caso, a Bíblia) não será considerado de modo autônomo, mas sempre à sombra de uma interpretação prévia. Metáforas e alegorias são, nesse sentido, as ferramentas com as quais os exegetas adaptam a linguagem “rígida” dos Livros Sagrados às suas próprias intenções. Onde os Pais da Igreja Católica tudo figuravam para validar a doutrina cristã, o vate capixaba o faz para revelar o seu sagrado homoerotismo. Essa aproximação, digamos, *sui generis* da língua hebraica e da simbologia judaico-cristã não se limita a passagens isoladas do Livro, mas à religião como um todo. O texto a seguir nos dá uma noção ainda melhor do tipo de leitura que Waldo Motta – em sua ficção poética – propõe não apenas dessa tradição espiritual, mas de tudo o que está ao seu alcance.

SALMO 1

¹Felizardo o varão
que em rodinhas iníquas não se mete,
e em rotas errantes não afinca,
e em rodas gozadeiras não estaca;
²cujo deleite é a lei divina
e a dita medita dia e noite.
³Sendo como a árvore plantada
à beira (ou arriba) do ribeiro,
frutifica em seu tempo, e não perde o vigor.
Tudo quanto faz prospera.
⁴Ao inverso dos perversos,
que ao vento se espalham, palha.
⁵Daí, a conclusão:
iníquos não se elevam ao juízo,
e nem errantes à roda do justo.
⁶É que a rota do reto a Deus enleva,
e a do resto leva à perdição.
(MOTTA, 2000b, p. 224)

Esta é uma paródia ou, caso aceitemos a alegação do escritor, uma *tradução poética* do primeiro salmo da Bíblia¹²⁷. Saltam aos olhos traços típicos do estilo do autor, tais como a

¹²⁶ “Mostremos em primeiro lugar o meio de descobrir se a expressão é própria ou figurada. Vamos resumir. Tudo aquilo que, na palavra divina, tomada no sentido próprio, não pode se referir nem à honestidade dos costumes nem à verdade da fé, está dito, saibam, no sentido figurado” (AGOSTINHO apud TODOROV, 2014, p. 119).

¹²⁷ ¹Feliz o homem / que não vai ao conselho dos ímpios, / não para no caminho dos pecadores, / nem se assenta na roda dos zombadores. / ²Pelo contrário: / seu prazer está na Lei de Iahweh, / e medita sua Lei, dia e noite. /

fatura de paronomásias (“rota” e “roda”, “e a dita medita”, “espalham, palha”, “rota do reto”, entre outras) e, principalmente, de ambiguidades estratégicas. Estas últimas são, certamente, o grande trunfo do poema. Não há nenhuma ousadia estética ou semântica na versão de Waldo Motta que não possua *alguma* relação com o texto original: uma breve comparação com qualquer tradução oficial é o suficiente para comprová-lo. O poeta, no entanto, tem bons motivos para dizer “varão” em vez de “homem”, “roda do justo” no lugar de “conselho dos justos”, e assim por diante. O leitor não terá a menor dificuldade de perceber de que a “rota do reto”, por exemplo, carrega conotações morais e também *anatômicas*. Neste universo ficcional, contudo, o sujeito lírico sustenta que essas coincidências não são meros trocadilhos, mas significados ocultos que nos “enlevam a Deus”.

Para que não restem dúvidas sobre o endereço da divindade no corpo humano, tampouco sobre as estratégias intertextuais do escritor, o poema a seguir é categórico:

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 do 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 fogo do dragão
e o criancião adentrará
a mão
na forja serpentecostal.

EX 33:21
SL 68:15, 16, 19, 20; 78:34,35.
IS 33:14
IS 11:8; SL 144:1

Desejo ser o hóspede cativo
deste tabernáculo supremo,

³Ele é como árvore / plantada junto a riachos: / dá seu fruto no tempo devido / e suas folhas nunca murcham; / tudo o que ele faz é bem sucedido. / ⁴Não são assim os ímpios! / Pelo contrário: / são como a palha que o vento dispersa... / ⁵Por isso os ímpios não ficarão de pé no Julgamento, / nem os pecadores no conselho dos justos. / ⁶Sim, Iahweh conhece o caminho dos justos, / mas o caminho dos ímpios perece (Sl 1).

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, p. 31)	SL 15:1; 27:4,5 SL 91:1 PR 11:30; ZC 3:10; MQ 4:4 AP 22:2, 14, 19; GN 49:11 JO 15:1
---	---

Sob a pena de Waldo Motta, o que seria o *tabernáculo* – habitação divina na época do Êxodo – transforma-se em algo como *taverna (no) cu de Deus*. Essa é uma “tradução” fônica do título em latim, a qual certamente ironiza as tradições católicas. Através da manipulação de numerosas passagens bíblicas, devidamente citadas ao lado dos versos correspondentes, o poeta costura a sua própria homilia homoerótica: na primeira estrofe, ele revela onde fica “a casa do Deus dos deuses”; na segunda, indica a sua doutrina (“desposando este rochedo / podereis vencer a morte”) e anuncia os seus prediletos, dignos de “adentrar / a mão / na forja serpentecostal”; na terceira e última, enfim, declara o seu amor piedoso por meio de louvores semelhantes aos salmos que lhe inspiram.

Esses versos não apenas imitam deliberadamente o tom ora devocional, ora apocalíptico dos profetas do Antigo Testamento, como também ridicularizam a exegese moralista das denominações cristãs tradicionais. Esse movimento, que é simultaneamente crítico e laudatório, é perfeitamente estratégico na poesia madura do vate capixaba:

São intencionais as feições de cantochão e ladainha, as nuances pregacionais e os ecos do ramerrão dos enjoadíssimos profetas. Que homenagem. Ao mesmo tempo, imito por crítica a oratória, os rituais e liturgias mesmerizantes dos cultos religiosos. Se uso a paródia contra os enganadores, os que sofrem pela Justiça e pela Verdade só podem merecer de mim paráfrases, isto é, a continuidade de seu ministério (MOTTA, 1996, p. 12-13: destaques nossos).

A depender do viés pelo qual o lemos, portanto, um único poema pode ser tanto paródia quanto paráfrase de algum discurso religioso. Isto, é claro, se aceitarmos participar da ficção poética do sujeito lírico, para quem a mensagem do seu “erotismo sagrado” estaria implícita na linguagem simbólica de mais de uma tradição espiritual.

Por mais que em *Bundo e outros poemas* (1996) sobressaiam referências à Bíblia e à cultura judaico-cristã em geral, é necessário ressaltar que a escrita de Waldo Motta é – em todas as suas fases – essencialmente *sincretista*. O autor se compraz em misturar elementos de origens

as mais diversas em um único *corpus* literário, mas nem sempre se dá ao trabalho de explicar e explicitar as suas fontes – como acontece, por exemplo, com os versículos citados em “Taberna culu dei” e nas “Chaves de leitura bíblica”. Eventualmente, o leitor nem sequer percebe a diversidade de símbolos que convergem em um mesmo texto, o que de forma alguma, entretanto, compromete a experiência literária. Um exemplo disso é a “forja serpentecostal” ao fim da segunda estrofe, que pode ser, ao mesmo tempo:

- a morada do *ser pentecostal*, em alusão à descida do Espírito Santo sobre os apóstolos e ao milagre das línguas de fogo no dia de Pentecostes¹²⁸;
- o recanto da *serpente costal*, em referência à “plenipotenciária energia kundalini¹²⁹” que o poeta menciona, maravilhado, na introdução de *Bundo e outros poemas* (1996, p. 9);
- uma referência indireta ao sexo anal através das imagens da penetrável “forja” e da fállica “serpente”.

Com isto percebemos que o tecido intertextual da maturidade de Waldo Motta possui várias camadas de sentido, nem todas imediatamente perceptíveis. A cada nova imagem ou símbolo que o leitor é capaz de flagrar, abre-se para ele um novo percurso hermenêutico, que, todavia, redundará sempre em homoerotismo. Assim, a ficção poética do autor nos induz a crer que todos os caminhos conduzem a essa boa nova.

Em termos estritamente literários, essa mística consiste em um grande jogo linguístico ou, dito de outra forma, em pura *poesia*. De modo análogo ao dos cabalistas, o sujeito lírico busca não somente *comunicar*, mas também *legitimar* experiências e descobertas por meio de

¹²⁸ “Tendo se completado o dia de Pentecostes, estavam todos reunidos no mesmo lugar. De repente, veio do céu um ruído como o agitar-se de um vendaval impetuoso, que encheu toda a casa onde se encontravam. Apareceram-lhe, então, línguas de fogo, que se repartiam e que pousaram sobre cada um deles. E todos ficaram repletos do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito lhes cedia se exprimissem” (At 2, 1-4).

¹²⁹ “The Kundalini is represented in the form of a serpent coiled around the spine that lies sleeping in Muladhara, the lowest cakra. Feuerstein defined the Kundalini as “a microcosmic manifestation of the primordia Energy, or Shakti. It is the Universal Power as it is connected with the finite body-mind.” The object is to awaken Kundalini through ritual practices and to enable her ascent up the Sushumna nadi through the cakra system. When it reaches the topmost cakra the blissful union of Siva and Sakti occurs. This leads to a far-reaching transformation of the personality” (JUNG, 1996, p. XXV). Em tradução nossa: “A Kundalini é representada na forma de uma serpente enrolada ao redor da espinha e que repousa adormecida em Muladhara, o mais baixo dos chakras. Feuerstein definiu Kundalini como ‘uma manifestação microcós mica da energia primordial, ou Shakti. É o poder universal tal como está conectado com o corpo e a mente finitos. O objetivo é despertar Kundalini através de práticas rituais e de possibilitar sua ascensão pelo nadi Sushumna através do sistema de chakras. Quando ela alcança o chakra mais elevado ocorre a feliz união entre Shiva e Shakti”.

desdobramentos das fontes originais¹³⁰. Para isso, é de extrema importância que o poema nunca se afaste completamente dos textos ou símbolos mencionados, mas que estabeleça com eles constantes relações de sentido; toda e qualquer interpretação nova deve ser justificável *de alguma forma*, mas não necessariamente por meio da ciência linguística, da história ou da tradição religiosa. Ao contrário dos antigos, o homem wáldico não está submetido a nenhuma doutrina prévia, mas a uma autoridade *interior*, que é o desejo homoerótico. Nada o impede, portanto, de apropriar-se de diversos enunciados a seu bel prazer e de fazer de si mesmo – por vias poéticas – o senhor de uma nova ortodoxia. Afinal, conforme o próprio autor estipula:

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* (MOTTA, 2000a, p. 62: destaques nossos).

Acerca da declaração acima, é necessário elucidar certos pontos para não incorrer em contradição. Isso porque, *por um lado*, a obra madura de Waldo Motta se articula como um desvelamento do real¹³¹, cabendo ao poeta somente explicitar as estruturas de um mistério que *já* estaria contido na linguagem simbólica das religiões e até mesmo na natureza; *por outro*, o escritor dá a entender que a sua doutrina nada mais é do que uma invenção de “imaginação poética”, como tudo o que concerne ao “reino espiritual” preso à dimensão da experiência humana. Efetivamente, isoladas, as duas leituras são possíveis e constituem um desafio a mais para a compreensão de um autor que, em suas próprias palavras, “não é dialético, mas paradoxal” (MOTTA, 2000a, p. 63).

O poeta, consoante à psicologia junguiana, parece acreditar que o Sagrado é uma dimensão psíquica do homem. No entanto, reconhecer a dimensão psicológica do sentimento religioso não equivale a dizer que ele é uma invenção do ser consciente; pelo contrário, tal prerrogativa ressalta a participação das camadas profundas da psique humana¹³², inacessíveis ao

¹³⁰ “O místico transforma o texto sagrado, sendo o ponto crucial desta metamorfose o fato de que a rígida, clara, inequívoca palavra de revelação é impregnada de um significado *infinito*” (SCHOLEM, 2002, p. 20).

¹³¹ “Mas a doutrina que prego não é invenção, é uma descoberta; acredito piamente que encontrei a palavra perdida, secreta, e que nada me impede de anunciá-la, e nem a ninguém, apesar de Borges e do Imperador Amarelo” (MOTTA, 2008, p. 17).

¹³² “Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*. Pero esse estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia personal, sino que es innato: lo llamado *inconsciente colectivo*. He elegido la expresión ‘colectivo’ porque este inconsciente no

pensamento mais racional, sobre o modo pelo qual o indivíduo experimenta e compreende a existência. Isso equivale a dizer que o homem escreve as suas narrativas e, ao mesmo tempo, é escrito por elas; ele se define a partir das suas vivências e as compreende de acordo com aquilo que ele é: o seu controle sobre ambos os processos é sempre relativo. Logo, a afirmação de que “o reino espiritual é o reino da imaginação poética” não significa *necessariamente* que essas projeções estejam por completo desconectadas da realidade empírica ou sejam mero fruto do arbítrio.

Ao mesmo tempo, o poeta tem plena consciência de agir no plano da linguagem. A partir do momento em que ele se propõe a escrever *poesia* e, através dela, estabelecer uma nova relação com o mundo, ele sabe que o seu trabalho terá forçosamente uma dimensão criativa e – portanto – artificial. Por maior que sejam as suas pretensões de verdade, o ser linguístico é simplesmente incapaz de ultrapassar os domínios da representação. Logo, o que quer que ele faça sempre poderá ser compreendido – em algum nível – como *ficção*; no seu universo semântico, isso equivale a “dar nomes ao Nume”. Em tal consiste a *poiesis* do vate capixaba: em sua tentativa de *revelar* a dimensão homoerótica de Deus e do mundo, o poeta *cria* – a seu modo – uma nova realidade.

“Agora, consagro-me à formulação de uma nova visão de mundo, sustentada por uma nova poética, cuja força maior está no estilo paraclético (i.é., apocalíptico, escatológico) que inventei, sob a inspiração dos bons ares do Espírito Santo, creio” (MOTTA, 2008, p. 17). Essa “nova visão do mundo” é o que chamamos, neste trabalho, de *cosmovisão homoerótica*: uma forma de interpretar ou experimentar a realidade a partir do desejo masculino. Uma vez que, neste universo ficcional concebido à luz da homossexualidade, a sua mensagem não é invenção, mas *revelação*, nada mais adequado do que expressá-la em termos apocalípticos. Com isso, Motta eleva a sua sempiterna identificação com vates e profetas ao paroxismo: a sua escrita passa a refletir a expressão dos autores bíblicos e também de oráculos de outras culturas, cujo ímpeto não é o de criar belos artefatos poéticos, mas de anunciar supostas verdades obtidas pela proximidade com o Sagrado. A própria apresentação do seu novo estilo

es de naturaleza individual sino *universal*, es decir, que em contraste com la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos em todas partes y em todos los individuos” (JUNG, 1974, p. 10). Em tradução nossa: “Um extrato em certa medida superficial do inconsciente é, sem dúvida, pessoal. Nós o chamamos *inconsciente pessoal*. Porém, esse extrato descansa sobre outro mais profundo que não se origina na experiência pessoal, mas é inato: o chamado *inconsciente coletivo*. Escolhi a expressão ‘coletivo’ porque este inconsciente não é de natureza individual, mas universal, ou seja, em contraste com a psique individual, ele tem conteúdos e modos de comportamento que são, *cum grano salis*, os mesmos em todas as partes e em todos os indivíduos”.

é um exemplo disso: ao dizer que o “inventou” sob a “inspiração dos bons ares do Espírito Santo”, ele certamente não se limita à atmosfera de seu estado local, mas à noção bíblica do sopro de Deus que, desde a criação do mundo, inspira os homens que o inspiram¹³³.

E se é verdade, enfim, que “cada um tem o céu que imagina”, o céu que Waldo Motta deseja revelar à humanidade é este:

CéU

(MOTTA, 2010a)

Fazendo valer a máxima poundiana segundo a qual “grande literatura é linguagem carregada de sentido até o máximo grau possível” (POUND, 2006, p. 32), o poema acima é a síntese perfeita da teologia wáldica. De modo análogo ao que já vimos em “Iaô”, de *Poiezen* (1990), a diagramação do texto põe em relevo três diferentes palavras supostamente contidas em um único signo linguístico: “cu”, em maiúsculas; “é”, em minúscula; e “céu”, pela soma de todas as letras¹³⁴. Conforme a leitura de Ériton Berçaco, “assim, o céu e a terra não ocupam lugares distintos, o céu está na terra. E ambos são a mesma coisa” (BERÇACO, 2008, p. 43). A sua mensagem é inequívoca: o ânus é verdadeiro paraíso, a morada de Deus no corpo, portal de transcendência, o segredo que as doutrinas oficiais escondem e que a natureza revela, eixo ao redor do qual gravita a lírica madura do vate mateense em louvor e adoração.

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

¹³³ “Então Iahweh Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente” (Gn 2, 7).

¹³⁴ Tal como se passava em “Iaô”, notamos aqui outro diálogo com o concretismo.

adequado chamá-lo de erotismo sagrado. Adoremos, pois, a Deus em seus tabernáculos vivos, alegrando as nossas entranhas (MOTTA, 2000a, p. 62).

Por essas razões, o ânus é o centro da cosmovisão homoerótica que o autor elabora de *Bundo e outros poemas* (1996) em diante. Em última análise, a obra madura de Waldo Motta consiste justamente na sacralização da homossexualidade pela interpretação de variados símbolos e pela constante releitura – paródia e paráfrase – do legado cultural de diferentes tradições religiosas, bem como de correntes esotéricas e do cânone literário. O foco dessa nova doutrina, porém, não está na *afetividade* que era tão cara à poesia da primeira e da segunda fase, mas na *sensorialidade* e na *espiritualidade* – que, a esta altura, não são mais do que aspectos complementares de uma mesma experiência. Em outras palavras, o poeta não busca mais a sua realização no *outro*, como ocorria até então, mas em *si mesmo*: daí a preponderância do ânus nesta nova era em contraste com o falocentrismo da sua lírica imatura.

Com essa atual abordagem do homoerotismo, a obra do poeta capixaba – que sempre foi engajada – aumenta consideravelmente a sua relevância social, mesmo que de maneira *sui generis*. Não se trata apenas de uma exaltação orgulhosa da diversidade sexual, mas de uma afrontosa subversão de antigos valores. O autor não se contenta em atacar o discurso religioso, que, há séculos, é um dos principais motores do preconceito homofóbico. Ele vai mais longe: apropria-se dele e inverte os seus vetores, utilizando-se das suas fontes mais preciosas para elevar o seu modo de ser ao máximo da dignidade. Com boas doses de Bíblia e de outras mitologias, a poesia wáldica transforma em suprema beatitude aquilo que, para muitos, ainda é um pecado mortal¹³⁵.

Há que se ressaltar, ainda, que essa poesia religiosamente *gay* é transgressora mesmo para os padrões da literatura LGBTQIA+ da época¹³⁶. Isso não apenas devido à proximidade com o Sagrado, mas, sobretudo, à sua orgulhosa analidade. Como bem observou José Carlos Barcellos, o coito anal sempre foi visto como fator de desumanização: ser penetrado equivaleria a submeter-se ao outro e, conseqüentemente, colocar-se abaixo da condição de homem.

¹³⁵ “Não te deitarás com um homem como se deita com uma mulher. É uma abominação” (Gn 18, 22).

¹³⁶ No que tange o caráter supostamente desumanizador do sexo anal, o autor deste trabalho apresentou discussão semelhante na comunicação “*No cu / de Exu / a Luz*”: religiosidade, homoerotismo e transgressão na poesia maldita e sagrada de Waldo Motta (MARTINUZZO, 2019, p. 5126-5138).

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. 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, [...], mas como unidade vital profunda e indecomponível (BARCELLOS, 2000, p. 82).

As origens desse preconceito remontam à Antiguidade¹³⁷: entre gregos e romanos, por exemplo, que até hoje são famosos pela diversidade das suas práticas eróticas, a virilidade ou *virtude* masculina não era medida em termos de orientação sexual, senão pela capacidade de subjugar o outro a sua vontade. Por mais que as noções de sexualidade no Ocidente tenham mudado radicalmente com o passar do tempo, resquícios dessa antiga mentalidade ainda se fazem notar mesmo entre os homossexuais, uma vez que boa parte deles – conscientemente ou não – reproduzem os parâmetros da heteronormatividade em suas próprias relações.

Aqui está o eixo do problema sexual com meninos romanos: um jovem cidadão, caso se entregasse ao prazer de um adulto, estaria se comportando de modo similar a um escravo, pois estaria se submetendo ao prazer do outro, uma prática inaceitável para os conceitos de masculinidade (*uirtus*) romana. Nesse ponto, a imagem romana é muito diversa da nossa, pois para eles o que diminuía a masculinidade do jovem não era o sexo com outro homem, mas sim a submissão, que nesse caso se daria pela relação sexual: daí podemos deduzir que a ideia de submissão é que contava, não a do sexo. Estar submetido a outro indivíduo, mesmo que mulher, constituía uma *infâmia* (desonra) para o cidadão (FLORES, 2017, p. 16).

Verdade seja dita, a exaltação da passividade¹³⁸ no sexo entre homens está presente na poesia de Waldo Motta desde os seus primeiros livros. A partir de *Bundo e outros poemas* (1996), porém, a experiência ganha contornos transcendentais. O ânus se torna um objeto de culto.

¹³⁷ A seguinte fábula de Esopo é um exemplo da antiguidade desse preconceito na literatura: “Quando fez o homem, Zeus deu-lhe uma série de apetrechos, mas se esqueceu de lhe dar o pudor. Por isso, sem saber onde colocá-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 despudorados” (ESOPO, P 109).

¹³⁸ Com o termo “passividade”, neste caso específico, referimo-nos à posição daquele que é penetrado durante relações sexuais entre homens.

Sexo e masturbação anais não são *apenas* práticas eróticas, mas rituais religiosos. Com isso, o poeta faz mais do que eliminar as distâncias entre o Sagrado e o Profano, mas fundi-los, ou – melhor dizendo – revelar a unidade intrínseca e indissolúvel entre os dois planos. Alguns exemplos (o primeiro deles sem título no original):

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 atiça
o fogo da vida em nosso rabo.
(MOTTA, 1996, p. 30)

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)

ENDEREÇO DA SALVAÇÃO

Todos os caminhos
que se abrem para o mundo
não valem o caminho interdito.
É preciso ensinar a porta certa
da casa de Deus
e franquear aos miseráveis
as riquezas
ocultas em suas próprias entranhas.
(MOTTA, 1996, p. 34)

Idêntica correlação podemos encontrar no livro *Terra sem mal* (2015). O próprio título¹³⁹, aliás, é uma metáfora para o ânus a partir das crenças dos tupi-guaranis. O longo poema “Assim disse o trovão”, do qual separamos os seguintes fragmentos, é um exemplo:

¹³⁹ “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 pesquisas linguísticas de Waldo” (DEMARCHI, 2015, p. 6-7).

ASSIM DISSE O TROVÃO

[...]

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

[...]

Eis o que vos diz Rudá:
meu querido Kwaí,
chega de andar atrás,
do que está atrás de vós.

E assim fala Tupã,
sendo esta a resposta:
as montanhas do poente
acham-se em tuas costas.

[...]

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.
E de uma vez por todas
deixai de ser tão bocós.
Chega desse quiproquó!

Chova graças em toró
sobre quem ame o loló.
(MOTTA, 2015, p. 30-33)

Desse modo, a religiosidade incomum de Waldo Motta vai de encontro às concepções usuais do Sagrado como algo totalmente separado do profano¹⁴⁰. Sob o viés de tal teologia corporal,

¹⁴⁰ “Le sacré est saturé d’être. Puissance sacrée, cela dit à la fois réalité, pérennité et efficacité. L’opposition sacré-profane se traduit souvent comme une opposition entre *réel* et *irréel* ou le pseudo-réel. Entendons-nous : il ne faut pas s’attendre à retrouver dans les langues archaïques cette terminologie des philosophes: réel-irréel, etc., mais la chose y est. Il est donc naturel que l’homme religieux désire profondément *être*, participer à la réalité, se saturer de puissance” (ELIADE, 1987, p. 18). Em tradução nossa: “O sagrado é saturado de ser. Poder sagrado, isso indica realidade, perenidade e eficácia. A oposição sagrado-profano frequentemente se traduz como uma oposição entre *real* e *irreal* ou *pseudo-real*. Ouçamos: não há necessidade de parar para procurar em línguas

o Sacro não apenas pode, mas deve ser tocado. Contudo, quem vê nesse gesto uma mera *profanação* do Cristianismo ou de qualquer outra doutrina acerta apenas *em parte*. De fato, o poeta se apropria de algo outrora retirado e o “restitui ao uso comum dos homens”, tal como defende Agambem (2007, p. 58); todavia, não o faz para que o público lance mão dele como bem entenda. Ele propõe outros usos. A intenção do vate não é eliminar a categoria do Sagrado, mas *transformá-la*. Ao invés de abolir a religiosidade, ele termina por criar uma nova; logo, não é possível falar tão só em profanação, pois o aspecto *devocional* que caracteriza o Sagrado permanece intacto. O que muda é a forma de se relacionar com Ele.

Conforme tivemos a oportunidade de verificar, boa parte das escrituras wáldicas traz um indivíduo que se compraz em falar de si mesmo. A primeira pessoa do singular não é apenas o sujeito, mas também o principal ou um dos principais objetos de interesse da obra. Tal fato permanece nesta nova e definitiva fase, todavia, com uma nova abordagem. Ao colocar-se como profeta de uma inédita visão de mundo, ele se apresenta como um homem forte e confiante, muito diferente daquele que conhecemos nos primeiros livros do autor. Por uma razão simples: ele não procura mais nada, pois encontrou tudo o que precisava em si mesmo. *Grosso modo*, a mensagem essencial da sua doutrina tem a ver precisamente com a segurança de que a verdadeira realização pessoal não está *fora*, mas *dentro* de cada um. O ânus, nesse sentido, é o símbolo máximo dessa plenitude interior. Sob vários aspectos, a sacralização homoerótica do corpo é tanto uma reafirmação do orgulho que o sujeito lírico sempre teve – de ser quem ele é – quanto uma resposta às recorrentes desilusões sociais e afetivas.

Os textos inaugurais de *Bundo e outros poemas* (1996) e *Terra sem mal* (2015) são evidências dessa nova abordagem. Em ambos, que são os principais títulos da poesia madura de Waldo Motta, o sujeito lírico inicia a sua aventura apocalíptica apresentando a si mesmo. O primeiro deles:

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,

arcaicas essa terminologia de filósofos: real-irreal etc., mas a coisa está lá. É, portanto, natural que o homem religioso deseje profundamente *ser*, participar da realidade, se saturar de poder”.

aqui vou eu, verbo em riste,
arredai!

Hídras, quimeras, anfisbenas, lâmias,
górgonas, gárgulas, ogros, exus,
anhangás, humbabas,
abracadabra!

Eldorados, thules, surgas, agarthas,
cimérias, hespérias, pasárgadas, cólquidas,
xangrilás, cocanhas, saléns, guanániras,
reinos miríficos, mundos arcanos,
céus interditos, aqui estou eu!

Velocinos, tesouros,
manás, elixires,
grais, aqui eis!
(MOTTA, 1996, p. 21)

Neste que é o primeiro poema de *Bundo...* (1996), o sujeito lírico anuncia a sua chegada em termos grandiosos. Ele constrói para si a imagem de um corajoso explorador que, desbravando territórios inóspitos (como sugere o título “Descobrimientos”), cumpre uma missão heroica. Além de comporem uma rima imperfeita (“bundo, pando”), os adjetivos do primeiro verso nos dão as impressões iniciais tanto do homem quanto da sua missão: o termo “bundo” é uma clara alusão às nádegas, uma vez que “pando” se refere à sua forma curva, arredondada. Nada mais adequado para uma doutrina poética fundamentada sobre a sacralidade do ânus: “Bundo”, herói e título da obra, é o mensageiro e a mensagem, a bunda.

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 (SIMON, 2004, p. 221-222).

Os versos livres não disfarçam a estrutura bem amarrada do poema: primeiro, o sujeito-lírico apresenta a si mesmo e anuncia a sua chegada ao “país” almejado, o que provavelmente indica o conjunto dos destinatários da obra (os leitores, habitantes da “terra desolada”

waldiana, em eco à de T. S. Eliot); em seguida, escreve-se o catálogo de entidades negativas a derrotar; e, por fim, o elenco dos símbolos positivos a conquistar. Há nisso uma sequência lógica: o herói vem (primeira estrofe), vê (segunda e terceira estrofes, referentes aos inimigos que o poeta/profeta ameaça com o “verbo em riste”) e vence (terceira e quarta estrofes, que contêm as recompensas). Cheio de coragem e confiança (“aqui vou eu”, “aqui estou eu”, “aqui eis”), reiteradas por sucessivas exclamações, o homem wáldico inicia o seu ministério com a certeza da vitória iminente.

O *catálogo* é um recurso fartamente utilizado na lírica madura de Waldo Motta. Um dos pontos fortes de “Descobrimentos” é justamente a habilidade do escritor em reunir símbolos análogos de diferentes origens em um todo harmonioso; ainda que o leitor desconheça o significado desta ou daquela palavra, o ritmo e a similaridade das demais se encarregam de conduzir o seu entendimento pelos caminhos do herói. Não obstante a sua evidente função estética, a diversidade de nomes citados pelo sujeito lírico possui um significado simbólico: todas essas imagens estão contidas em um mesmo “país que almejo e canto”, ou seja, no local/mundo em que o poeta/profeta se encontra. Ao identificar os seus desafios e recompensas com termos retirados de variadas culturas, quer o homem wáldico dizer que sua mensagem é universal. Isso combina com a abordagem sincrética e apocalíptica que o escritor sustentará a partir de então.

A construção de uma personalidade forte para o sujeito lírico é um dos maiores diferenciais dessa nova fase. Solidão, vontade de morrer, carência afetiva e idealização amorosa são temas sepultados. Não há, efetivamente, nenhuma busca na exterioridade: tudo o que o indivíduo necessita para a sua realização plena encontra-se no seu próprio corpo, mais especificamente na “rota do reto”. Convencido de – nada menos – ter encontrado “a solução para todos os problemas” (MOTTA, 2008, p. 17) e de vê-la confirmada nas mais variadas fontes do saber, o poeta investe-se de uma inaudita *autoridade*. A identificação com a figura do vate, presente desde os primeiros volumes do escritor, realiza-se plenamente no estilo destes novos tempos. Em outras palavras, o poeta *diviniza* o sujeito lírico e *cria* para ele – por meio do verbo – um mundo à sua imagem. Outro exemplo desse egocentrismo de matizes religiosos é o poema a seguir, que é o primeiro de outro livro (*Terra sem mal*):

NUMINOSNAMEN

Ein Traum aber auch Wirklichkeit.
Um sonho, mas também realidade.

Glaub ich im Wald zu stehen. Siehe:
Acho que estou no mato. Vejam:
 Feldafing, Höhenbergstraße und Villa
Feldafing, Höhenbergstraße e Villa
 Waldberta, hier bin ich, und Wald heiß ich:
Waldberta, aqui estou, e eu sou Waldo.
 Jeden Tag, ich mir sage: ohne Zweifel
Digo a mim, cada dia: sem dúvida,
 Na endlich, erreiche ich hier mein Ziel.
Finalmente, alcancei aqui meu fim.
 Zur Erlösung führt diese gute Straße.
À salvação leva esta boa estrada.
 Das ist ein magischer Ort, wo fang ich
Este é um lugar mágico, onde cacei
 Und richte das Wild des Waldes ab.
E amansei as feras da floresta.
 Ein Hinterwäldler (Wald), der immer sucht
Um caipira (Waldo), que sempre caça
 Wie ein Wild die Weisheit und das Licht,
Como um louco a ciência e a luz,
 Wurde hier in der Villa Waldberta,
Foi aqui, na Villa Waldberta,
 Feldafing, gefangen, eigentlich.
Feldafing, a caça verdadeira.
 (MOTTA, 2015, p. 17)

Como sabemos, o livro *Terra sem mal* (2015) tem uma longa história. Segundo declarações do autor, as primeiras pesquisas acerca da língua e da cultura tupi-guarani ocorreram ainda na segunda metade da década de 1990. Foi graças ao projeto deste volume que, ainda em 2000, Waldo Motta foi premiado com uma residência artística na Villa Waldberta, em Munique, na Alemanha¹⁴¹. Isso explica a decisão do poeta: inaugurar a nova publicação com um texto bilíngue. O título em alemão e o itálico dos versos em português dão a entender que o idioma germânico é a expressão verdadeira do poema, muito embora o escritor o tenha concebido inicialmente na sua língua materna.

O título resgata as noções de “nume” e “nome”, preciosos na obra do autor capixaba. Ao contrário do que ocorre em *Poiezen* (1996), no entanto, o sujeito lírico sugere que existem relações não tão arbitrárias entre uma e outra palavra. Em tradução literal, “Numinosnamen” é algo próximo de “nome numinoso”; o seu aspecto divino viria não de eventual ação do poeta, mas da sua própria natureza. Lendo o texto, não tardamos em descobrir que o “nome” referido pelo título é “Wald”, que representa “mato” ou “floresta” (“Glaube ich im *Wald* zu stehen”,

¹⁴¹ “Com o projeto deste livro o autor foi premiado pelo Landeshauptstadt München Kulturferrat (Departamento de Cultura de Munique) e Fundação Villa Waldberta, com uma bolsa e estadia de 3 meses na Alemanha, entre novembro de 2001 e janeiro de 2002, após indicação do Instituto Goethe, de São Paulo” (MOTTA, 2015, p. 11).

“Und richte das Wild des *Waldes* ab”); o homem (“Und *Wald* bin ich”) e o local onde ele se encontra (“Wurde hier in der Villa *Waldberta*”). Ao chamá-lo de “numinoso”, o sujeito confere ao próprio nome – e, por consequência, a si mesmo – uma dimensão sagrada.

Do início ao fim, o poema joga com a polissemia da palavra “Wald”. Pela identificação nominal e numinosa do homem com o lugar onde está, tudo o que se diz de um pode *e deve* ser relacionado ao outro. Logo, quando o sujeito afirma “*alcancei aqui meu fim*”, a palavra “aqui” designa tanto o seu próprio corpo quanto a “Villa *Waldberta*”. A mesma lógica se aplica ao verso “*à salvação leva esta boa estrada*”. Quando revela, também, “*este é um lugar mágico, onde cacei / [...] / e amancei as feras da floresta*”, o poeta é – simultaneamente – o caçador e a floresta, com as suas feras. Os últimos versos, enfim, reiteram essa unidade: se o “*caipira (Waldo), que sempre caça / [...] / como um louco a ciência e a luz*”, termina por se tornar – naquele local (Villa *Waldberta* = Wald = Waldo) – “*a caça verdadeira*”, isto significa que esse mesmo caipira é a própria encarnação da ciência e da luz. Assim, o poeta reforça a convicção máxima da sua obra madura, segundo a qual a verdadeira “transcendência de nossas limitações pode ser conseguida pela aceitação prévia da imanência divina, isto é, da natureza e do caráter divino ou celestial em nosso ser concreto, material” (MOTTA, 2008, p. 18).

A esta altura, parece-nos evidente que a teologia homoerótica de Waldo Motta lhe oferece uma série de vantagens práticas. Uma vez que o foco da sua experiência poético-erótica é o contato direto com o Sagrado através do corpo – e *não* a afetividade, isto é, o amor entre indivíduos –, o sujeito lírico encontra-se finalmente a salvo das fantasias e das recorrentes desilusões sentimentais que o atormentavam desde o início da sua trajetória. Sob um ponto de vista social, observa-se um novo direcionamento para a sua literatura: não apenas a transgressão pela desobediência orgulhosa e irreverente, mas a subversão das normas por meio de apropriação e inversão dos discursos opressores, em particular do religioso: o que era abominável e digno do inferno torna-se a própria expressão do Sagrado. Finalmente, no que diz respeito à questão existencial, não há mais razão para conflitos de qualquer ordem, pois esta nova experiência de mundo é perfeitamente compatível com a natureza do indivíduo. Uma vez que conformar-se ou adaptar-se ao que quer que seja nunca foi uma opção, e sendo o mero confronto insuficiente, o poeta vai mais longe: cria – ou revela – uma nova realidade que em tudo confirme a sua grandeza.

Uma questão de não pouca relevância na sua obra é, por exemplo, a posição da mulher e do feminino na sua cosmovisão homoerótica. É compreensível que, como escritor *gay* militante que sempre foi, Waldo Motta privilegie as vivências do seu grupo como forma de visibilizar um setor da sociedade desde sempre marginalizado. Nesse sentido, também é evidente que o autor não tem e nunca teve a pretensão de representar todo o espectro LGBTQIA+ em sua literatura, o que – aliás – escapa às possibilidades de qualquer ser humano, por mais bem intencionado que seja. Ainda que, eventualmente, a sua lírica também reflita experiências de grupos que lhe estão próximos, como as travestis, o Erotismo Sagrado que investigamos neste trabalho é essencialmente *masculino* e *cisgênero*. Não haveria nisso nenhum problema, não fosse pelo fato de que, em seu esforço de sacralizar o homoerotismo masculino, a doutrina wáldica não apenas negligencia o gênero feminino, mas eleva uma forma específica de sexualidade *acima* das outras.

Dito de outra forma, a poesia wáldica não sugere uma revisão, mas uma inversão: o desejo homoerótico passa a ser o verdadeiro caminho e a heterossexualidade, o novo desvio. Isto leva a uma análise interessante dos espelhismos e contrariedades em geral presentes nas relações heterossexuais, enfocadas na composição a seguir:

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)

O poema é estruturado a partir de dísticos simétricos no interior de uma estrofe única. A cada dois pares de versos, o segundo inverte a ordem dos fatores (“homem” e “mulher”) contidos no primeiro e, com isso, a forma do texto reflete o espelhamento invertido dos gêneros, que lhe serve de tema. Trata-se, do começo ao fim, de uma análise da heterossexualidade. A partir

das *noções junguianas* de “animus” e “anima”¹⁴², o sujeito lírico proclama – em tom afirmativo e sapiencial – que homens e mulheres se iludem ao buscar no sexo oposto a sua completude. Considerando-se a habilidade do escritor em trabalhar com ambiguidades, o “x” ou *versus* que separa o masculino do feminino no título *parece* simbolizar uma suposta união de opostos, mas efetivamente representa o enfrentamento de dois adversários. “Reflexo invertido” e “miragem do caminho” são sinônimos de enganos, não raro dolorosos. Sendo assim, a conclusão do oráculo abre-nos, ao menos, duas possibilidades: por um lado, uma leitura intimista, segundo a qual cada um deve procurar *em si mesmo* aquilo de que necessita; por outro, uma interpretação expressamente homossexual: o homem encontra o que procura *no próprio homem* e a mulher, *na própria mulher*.

Se em “Animus x Anima”, a conjunção de homens e mulheres é uma ilusão de indivíduos, no escrito (sem título) da página ao lado a união carnal dos sexos opostos é um mal de dimensões cósmicas:

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)

O poema acima pode ser lido como uma continuação do anterior. A sua estrutura é progressiva: a primeira estrofe é composta por dois dísticos e se refere aos danos que a união de homens e mulheres provoca nos indivíduos, de modo semelhante ao que ocorre em “Animus x Ânima”; a segunda, formada por dois tercetos, estende a maldição dos casais ao restante do cosmos; a única quadra da terceira e última estrofe, enfim, versa sobre a dimensão

¹⁴² “Anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem” (JUNG, 2008, p. 234). “A personificação masculina do inconsciente da mulher – o *animus* – apresenta, tal como a *anima* no homem, aspectos positivos e negativos” (JUNG, 2008, p. 251).

espiritual da desgraça humana. Em meio a imagens de autodestruição e corrupção universal, curiosamente, a cosmovisão homoerótica de Waldo Motta transforma a heterossexualidade (cisgênero) em sacrilégio.

Em seu afã de elevar o homoerotismo à sacralidade, parece-nos que a poeta termina por reforçar um binarismo questionável no que concerne à sexualidade humana, este que é – em última análise – a matriz dos preconceitos que o afligem. Conforme já verificamos em declarações do próprio autor, a sua religião poética considera que nenhuma modalidade de prazer anal pode ser chamada propriamente de *ato sexual*, posto que o ânus é um órgão neutro (MOTTA, 2000a, p. 62). Sendo este “a morada do Deus dos deuses”, todos os indivíduos estariam a uma igual distância do Paraíso, o que faria do “erotismo sagrado” de Waldo Motta uma doutrina radicalmente democrática. Isso não é verdade. Toda a sua linguagem simbólica está orientada na direção de uma cosmovisão homoerótica estritamente *masculina*. Mesmo dentro desse espectro visivelmente reduzido, aqueles capazes de sentir prazer por essas vias ainda seriam privilegiados em relação aos demais, uma vez que – *e aqui seguimos a trilha da exegese waldiana* – “Deus ama quem dá com alegria” (2 Cor 9, 7).

De fato, há pouco espaço para a mulher na cosmovisão homoerótica waldiana, pelo simples fato de que essa não é uma preocupação do autor¹⁴³. Acreditamos, porém, que seria equivocado julgar o legado do escritor *tão só* a partir dos limites da sua representatividade. Concordando ou não com a sua obra, a análise progressiva desta demonstra ser essa nova realidade poética – *criada* ou *revelada* em seus livros – o fruto maduro de uma longa e bastante específica experiência de mundo. É, pois, consequência de uma série de incômodos e indagações de ordem íntima, mas também social. A sua abordagem desde sempre aberta e orgulhosa da homossexualidade não apenas dá visibilidade a um grupo historicamente marginalizado, como também subverte o discurso preconceituoso das igrejas e do senso comum. Com todas as suas limitações, a poesia de Waldo Motta continua sendo extremamente libertária, o que nos leva a terminar subscrevendo o juízo abaixo:

Mesmo quando agredido por sua arrogância temática, será difícil ao leitor/a esquivar-se do seu apelo poético legítimo, cuja mistura indigesta faz da obra de Waldo Motta um caso raro de “cosmovisão

¹⁴³ “Ao que parece, apesar do que já foi observado sobre o espaço dedicado à mulher na obra waldiana, seria preciso que outra poética desse conta de uma teologia feminina. Vale dizer que há poéticas e poéticas, com temáticas, formas e projetos distintos – no caso de Motta, tal qual os modernistas, podemos falar de um projeto poético, que, ao que parece, é o do erotismo-anal-sagrado masculino –, e cada uma delas pode ou não atender aos anseios de leitores ávidos por saciar seus olhares vários” (BERÇACO, 2008, p. 23).

homoerótica”, na moderna poesia brasileira – em tudo contrário àquela “irreverência banalizada” e digestiva, que visa apenas um novo consumo no mercado da sexualidade. Através de suas inquietudes religiosas e homossexuais, Valdo “ousa uma meditação sobre o contemporâneo e suas contradições”, no dizer de Iumna Simon. E o faz como ninguém (TREVISAN, 2000, p. 269).

CONCLUSÃO

A vida não tem sentido, a não ser
este que nós mesmos lhe infundimos.
(MOTTA, 1987, p. 11)

Buscamos compreender a trajetória literária de Waldo Motta tal como ela se nos apresenta: como “um percurso de autoconhecimento e maturidade” (MOTTA, 2008, p. 17). Conforme tivemos o prazer de verificar, essa definitivamente não é uma estrada em linha reta, mas um caminho cheio de curvas, desvios, retornos e surpresas. Cientes de ser esta a obra de uma vida, optamos por estudá-la como um único *corpus* poético, sem – com isso – negligenciar as particularidades de cada uma das suas etapas. A análise progressiva da sua lírica, segundo a ordem cronológica, permitiu-nos acompanhar a evolução do estilo do poeta à medida que novas indagações surgiam. Tarefa árdua, mas igualmente recompensadora.

Desde o início, nosso principal objetivo sempre foi investigar o paulatino desenvolvimento da cosmovisão homoerótica das escrituras wáldicas, isto é, o seu modo de experimentar e compreender a existência sob o prisma do desejo masculino. Por mais que essa desafiadora visão de mundo só encontre a sua forma plena a partir de *Bundo e outros poemas* (1996), partimos da premissa de que os principais elementos do que viria a ser o “erotismo sagrado” waldiano já se faziam notar, ainda que de difusamente, desde os primeiros títulos do autor. Com isso não nos referimos somente à expressão da homossexualidade e à vivência reflexiva da marginalidade social, mas também ao interesse pelo Sagrado e, principalmente, à fé na potência transformadora da poesia. Nossas leituras se revelaram frutíferas e, com grande interesse, foi possível testemunhar os anseios e reflexões de um homem inquieto ao longo de sua vida, até o momento em que todos esses componentes se articulassem ao redor de uma doutrina poética engenhosa e libertária.

Erram terrivelmente aqueles que não dão à poesia juvenil de Waldo Motta o valor e a atenção que ela merece. Por desatenção, muitos dos seus admiradores perdem uma grande oportunidade de compreender melhor tudo o que veio depois. De fato, o escritor tem motivos de sobra para se orgulhar da poesia promíscua e belicosa que ele sempre escreveu. A sua escrita nasce da pobreza e fala alto, desde sempre, em favor dos pobres; é tão negra e tão *gay* quanto corajosa e irreverente, disposta a ser exatamente aquilo que se é até as últimas consequências. Obra de um poeta, enfim, que sempre se identificou com profetas e vates; que desde os primeiros momentos acreditou na poesia como um veículo de transformação pessoal

e social; que nunca admitiu o conformismo e a apatia; e que sempre procurou na poesia – de maneiras diferentes ao longo da vida – uma forma de existir plenamente. Cada um desses aspectos foi suficientemente abordado em nossas análises sem, contudo, naturalmente esgotar as possibilidades que a lírica waldiana oferece.

O tempo e a necessária autocrítica se encarregaram de dar novos rumos à poética do autor. Após o breve, porém intenso período de reflexões e pesquisas que caracteriza a fase intermediária de sua obra, a sua escrita ganha contornos religiosos cada vez mais definidos. A doutrina poética da sua maturidade, enfim, não deixa de ser uma resposta a todas as desilusões e indagações de ordem íntima, social e existencial que os seus poemas desde o início retrataram com apaixonada veemência. Por meio do verbo poético e da engenhosa articulação intertextual de variadas tradições espirituais e simbologias várias, Waldo Motta *cria* ou *revela* uma nova realidade, na qual o desejo homoerótico participa da ordem cósmica do mundo. Aquilo que antes era pecado e abominação torna-se, sob o seu comando, a nova regra, deliciosa via de redenção. O ânus como símbolo do centro nesta revolucionária cosmovisão poética simboliza a máxima dignidade do corpo, que, em suas palavras, constitui “o caráter divino ou celestial em nosso ser concreto, material” (MOTTA, 2008, p. 18).

Concordemos ou não com as soluções que a lírica waldiana oferece para os dramas do mundo, parece-nos evidente que domínio técnico pelo qual o autor sustenta a sua cosmovisão homoerótica justifica a sua posição privilegiada nas letras brasileiras. Mais do que isso, ela nos dá mostras do poder que a literatura possui de questionar o contemporâneo e elaborar novas realidades estéticas, sociais, afetivas e espirituais. Com este trabalho, enfim, deixamos nossa contribuição à fortuna crítica do escritor e à posteridade do seu legado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2005.
- ALBERTIM, Alcione Lucena de. *Catábase de Eneias: um ato piedoso*. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.
- ALVES, Marco Antônio Souza. *A autoria em função a partir de Foucault: autor, discurso, sujeito e poder*. Revista Matraca, Rio de Janeiro, v. 22, n° 37, jul/dez. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12957/matraca.2015.19932>. Acesso em: 08/09/2019.
- ALVES, Rubem. *O que é religião?* São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- ANDRADE, Karyella dos Santos; ANDRADE, Luciana C. e Silva; GONÇALVES, Sheila de Carvalho P.; PORTO, Filipe. *Bajubá: linguagem de grupo LGBTT como representação sócio-histórica e cultural*. Revista Desafios, v. 5, n. 4, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.23593652201854p36>. Acesso em: 08/01/2020.
- ANÔNIMO. *Meditações sobre os 22 arcanos maiores do Tarô*. Tradução de Benôni Ramos. São Paulo: Paulus, 1989.
- ARAÚJO, Pedro Galas. *O trato desfeito: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- ARISTÓTELES. *El hombre de genio y la melancolía*. Tradução (para o espanhol) de Cristina Serna. Barcelona: Quaderns Crema, 1996.
- ARISTÓTELES. Arte poética. In. ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- AZEVEDO, Cristiane A. de. *À procura do conceito de religio: entre o relegere e o religare*. Revista Religare, 7 (1), p. 90-96, março de 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/religare/article/view/9773/5351>. Acesso em: 12/02/2020.
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira. *A poética maldita de Waldo Motta: melancolia e desencanto na marginalidade periférica*. Revista Estação Literária, v. 12, p. 272-283, jan. de 2014.
- BANZHAF, Hajo. *Simbolismo e o significado dos números*. Tradução de Thaís Balázs. São Paulo: Pensamento, 2009.
- BARCELLOS, José Carlos. Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodrê. In. PEDROSA, Célia (org). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *Rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.
- BENDHIF-SYLAS, Myriam. *Une histoire de l'écrivain maudit*. Acta fabula, vol. 6, n° 2, Été 2005. Disponível em: <http://www.fabula.org/revue/document980.php>. Acesso em: 05/03/2018.

- BERÇACO, Ériton. *Exus, cus e ecos: a poesia erótico-sagrada de Waldo Motta*. Dissertação, 26/09/2008, 111f. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008.
- BÍBLIA – *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.
- BÖLTING, Rudolf. *Dicionário grego-português*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1953.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRISSETTE, Pascal. *La malédiction littéraire: constitution et transformation d'un mythe*. Tese (Ph. D. en Langue et littérature françaises). Département de Langue et Littérature Françaises. Université McGill, Montréal, 2003.
- BRISSETTE, Pascal. *Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire*. ConTEXTES [En ligne], 12 de maio de 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/contextes/1392> Acesso em: 10/11/2018.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALDEIRA, Rodrigo Leite. *Waldo Motta: poesia, crítica, problema*. Contexto: Revista do programa de pós-graduação em Letras da Ufes, nº 15 e 16, 2008/2009, p. 334-345.
- CAMÕES, Luis Vaz de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Instituto Camões, 2000.
- CAMPBELL, Joseph. *The hero with a Thousand faces*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2019.
- CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CHALHUB, Samira. *Funções da linguagem*. São Paulo: Ática, 1990.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio da Janeiro: José Olímpio, 2009.
- CÍCERO, Antônio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CICERONE. *La natura divina*. Tradução (para o italiano) de Cesare Marco Calcante. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1992.
- COUTINHO, Fernanda Maria Abreu. *Pierre Bourdieu e a gênese do campo literário*. Revista de Letras, nº 25, vol. 1/2, jan/dez 2003, p. 53-39. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl25Art09.pdf>. Acesso em: 24/10/2018.
- DEMARCHI, Ademir. O caminho da Terra sem mal. In: MOTTA, Waldo. *Terra sem mal*. São Paulo: Patuá, 2015.
- ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1987.
- ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1997.
- FLORES, Guilherme Gontijo. Que cada um cante seu amor. In: CARVALHO, Raimundo; FLORES, Guilherme Gontijo; GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles; OLIVA NETO, João

- Ângelo (Orgs). *Por que calar nossos amores?: Poesia homoerótica latina*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.
- GASPARINI, Fernando. *Poesia mística no Brasil: o legado de Waldo Motta*. Portal Overmundo, 2009. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/poesia-mistica-no-brasil-o-legado-de-waldo-motta>. Acesso em: 14/09/2019.
- GOMBRICH, Ernst H. *The story of art*. London: Phaidon, 1995.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HATZAMRI, Abraham; MORE-HATZAMRI, Shoshana. *Dicionário Português-Hebraico e Hebraico-Português*. São Paulo: Sêfer, 2004.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, Fundação da Biblioteca Nacional, 2001.
- HUMPHREYS, Christmas. *A popular dictionary of Buddhism*. London: Curzon, 2005.
- ISER, Wolfgang. *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. Tradução (para o inglês) de David Henry Wilson. Baltimore and London: 1993.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2011.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poíesis, aísthesis e katharsis. In: LIMA, Luis Costa (org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Tradução (para o espanhol) de Miguel Murmis. Buenos Aires: Paidós, 1974.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- JUNG, Carl Gustav. *The psychology of Kundalini Yoga: notes of the seminar given in 1932 by C. G. Jung*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- KIRKLAND, Russel. *Taoism: the enduring tradition*. New York and London: Routledge, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAO-TSÉ. *Tao Te Ching: o livro que revela Deus*. Tradução de Huberto Rohden. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- MACHADO, Amanda; MOURA, Marina (org). *Poesia gay brasileira*. São Paulo: Machado, 2017.
- MARTINUZZO, Marcel. “No cu / de Exu / a luz”: religiosidade, homoerotismo e transgressão na poesia maldita e sagrada de Waldo Motta. Anais do XVI Congresso Internacional Abralic, 2019, p. 5126-5138.

- MARVILLA, Miguel; NEVES, Reinaldo Santos (Org). *A parte que nos toca: literatura brasileira produzida no Espírito Santo*. Vitória: Florecultura, 2000.
- MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Sel., intr. e notas José Miguel Wisnick. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- MOTTA, Valdo. *As peripécias do coração*. São Mateus: Centro de Cultura Negra do Vale do Cricaré, 1982.
- MOTTA, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Unicamp, 1996.
- 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. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000a.
- MOTTA, Valdo. *Poiezen*. São Paulo: Massao Ohno, 1990.
- MOTTA, Valdo. *Salário da loucura*. São Mateus: Tipografia Santos, 1984.
- MOTTA, Valdo. Salmo 1. In: MARVILLA, Miguel; NEVES, Reinaldo Santos. *A parte que nos toca: literatura brasileira produzida no Espírito Santo*. Vitória: Florecultura, 2000.
- MOTTA, Valdo; OLIVEIRA, Wilbett. *Os anjos proscritos e outros poemas*. São Mateus: Edição dos Autores, 1980.
- MOTTA, Waldo. *Acenort – Recanto*. Blog do autor, 2012. Disponível em: <http://waldomotta.blogspot.com/2012/01/acenort-recanto-poema-das-7-letras.html>. Acesso em: 17/03/2020.
- MOTTA, Waldo. *CéU*. Blog do autor, 2010a. Disponível em: <http://waldomotta.blogspot.com/2010/11/poema-waldo-motta.html>. Acesso em: 14/03/2020.
- MOTTA, Waldo. *Entrevista à estudante Rebecca Hudson / Universidade Livre de Berlin*. Blog do autor, 2010b. Disponível em: <http://waldomotta.blogspot.com/2010/04/entrevista-estudante-rebecca-hudson.html>. Acesso em: 10/11/2018.
- MOTTA, Waldo. *Transpaixão*. Vitória: Edufes, 2008.
- MOTTA, Waldo. *Terra sem mal*. São Paulo: Patuá, 2015.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista*. 3ª ed. rev. e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1987. Vol. 2.
- NASCIMENTO, Érick Teodósio do. *A ascensão da epifania em contos modernos e contemporâneos*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFC. Fortaleza, 2016.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Waldir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Colho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PLATÃO. *O banquete*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesies, Une saison en enfer, Illuminations*. Paris: Gallimard, 1984.
- SAFATLE, Vladimir. Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. In: BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Regina Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SALGUEIRO, Wilberth. *Retrospectiva, de Waldo Motta*. Rascunho, fev-2019. Disponível em: <http://rascunho.com.br/retrospectiva-de-waldo-motta/>. Acesso em: 25/04/2019.
- SANTOS, Ricardo Alves dos. *A escrita religiosa e homoerótica do poeta contemporâneo Waldo Motta*. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.
- SANTOS, Ricardo Alves dos. *A poética profanada de Waldo Motta*. Revista Estação Literária, Londrina, v. 13, p. 40-61, jan/2015.
- SARTRE, Jean Paul. O existencialismo é um humanismo. In: PESSANHA, José Américo Motta (org). *SARTRE*. Coleção Os Pensadores. Tradução de Vergílio Ferreira, Luiz Roberto Salinas Fortes e Bento Prado Junior. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada*. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2011.
- SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. Tradução de Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SICULUS, Diodorus. *Library* (Bibliotheca Historica). Tradução (para o inglês) de C. H. Oldfather. London: William Heinemann, 1989. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0084>. Acesso em: 10/11/2018.
- SIMON, Iumna Maria. *Revelação e desencanto: a poesia de Waldo Motta*. In: Revista Novos Estudos, nº 70, p. 209-233. São Paulo, 2004.
- SIMON, Iumna Maria. *Sobre a poesia de Waldo Motta*. Revista USP, 1998, nº 36, p. 172-177. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i36p172-177>. Acesso em: 25/04/2019.
- SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- STRABO. *The Geography of Strabo*. Translation by W. Falconer and Hans Claude Hamilton. London: George Bell & Sons, 1903. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0239>. Acesso em: 10/11/2018.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Introdução ao zen-budismo*. Tradução de Murilo Nunes de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- TODOROV, Tzvetan. *Literatura y significación*. Tradução para o espanhol de Gonzalo Suárez Gomez. Barcelona: Planeta, 1971.

TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretação*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Unesp, 2014.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TUGENDHAT, Ernst. *Egocentricidade e mística*. Tradução de Adriano Naves de Brito e Valério Rohden. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

VERLAINE, Paul. *Les poètes maudits*. Paris: Léon Vanier, 1888. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72580r/f6.image>. Acesso em: 10/11/2018.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus; Tagebücher 1914-1916; Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Zettel*. Edição bilíngue com tradução (para o espanhol) de Octávio Castro e Carlos Ulises Moulines. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.