

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ÉRITON BERNARDES BERÇACO

**EXUS, CUS E ECOS:
A POÉTICA ERÓTICO-SAGRADA DE WALDO
MOTTA**

VITÓRIA
2008

ÉRITON BERNARDES BERÇACO

**EXUS, CUS E ECOS:
A POÉTICA ERÓTICO-SAGRADA DE WALDO
MOTTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares.

VITÓRIA
2008

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES,
Brasil)

B485e Berçaco, Ériton Bernardes, 1980-
Éxus, cus e ecos : a poética erótico-sagrada de Waldo
Motta / Ériton Bernardes Berçaco. – 2008.
111 f. : il.

Orientador: Luís Eustáquio Soares.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Motta, Valdo, 1959- Crítica e interpretação. 2. Poesia.
3. Erotismo. 4. Literatura. I. Soares, Luís Eustáquio. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

ÉRITON BERNARDES BERÇACO

**EXUS, CUS E ECOS:
A POÉTICA ERÓTICO-SAGRADA DE WALDO MOTTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 26 de setembro de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. Wilberth Clayton Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

Prof. Dr. Wander Melo Miranda
Universidade Federal de Minas Gerais
Membro Titular

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos, por tudo! Muito obrigado!

RESUMO

Estudo da obra poética de Waldo Motta, mormente *Bundo e outros poemas*, a partir da perspectiva do conceito de erótico cunhado em Platão (*Um Banquete*), Georges Bataille (*O Erotismo*), Octavio Paz (*A dupla chama: amor e erotismo*), e à luz da concepção de sagrado cunhada por Mircea Eliade e Bataille. A partir de tais referências, investigam-se diálogos polifônicos (Bakhtin) que possibilitem a constatação de uma poética que se inscreve como mimese de mundos desautorizados numa literatura tida como ocidental. Busca-se perceber os efeitos de uma poesia que reitera certas relações analógicas de uma tradição literária, mas que lança mão da ironia (Octavio Paz) como recurso anticlanônico, num jogo que reflete e que contesta expectativas de uma poesia erótica “convencional”. Por fim, analisa-se a relação entre tais formas literárias do erótico e o contexto teológico/filosófico que as envolve.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; erotismo; sagrado; literatura.

RESUMEN

Estudio de la obra poética de Waldo Motta, especialmente *Bundo e outros poemas*, a partir de la perspectiva del concepto erótico inspirado en Platón (*Um Banquete*), Georges Bataille (*O Erotismo*), Octavio Paz (*A dupla chama: amor e erotismo*), y a la luz de la concepción de sagrado motivada por Mircea Eliade y Bataille. A partir de tales referencias, se investigan diálogos polifónicos (Bakhtin) que posibiliten la constatación de una poética que se inscribe como mímese de mundos desautorizados en una literatura considerada occidental. Se busca percibir los efectos de una poesía que reitera ciertas relaciones analógicas de una tradición literaria, no obstante, que utiliza la ironía (Octavio Paz) como recurso anticanónico, en un juego que refleja y contesta expectativas de una poesía erótica “convencional”. Por fin, se analiza la relación entre tales formas literarias del erótico y el contexto teológico/filosófico que las rodea.

PALABRAS CLAVE: poesía; erotismo; sagrado; literatura.

Objeto de amor

De tal ordem é e tão precioso
o que devo dizer-lhes
que não posso guardá-lo
sem que me oprima a sensação
de um roubo:
cu é lindo!

Fazei o que puderdes com esta
dádiva.
Quanto a mim dou graças
pelo que agora sei
e, mais que perdão, eu amo.¹

Adélia Prado

¹ PRADO, 1991, p. 319.

SUMÁRIO

EXUS...

FLORES FÉTIDAS: CHEIRO DE SEXO NO PAPEL, DE TINTA DE CU NO CÉU.....	10
1 DOU-LHE UMA, DOU-LHE DUAS... QUANTO VALE? BUNDO WAW? QUEM DÁ MAIS?	16
1.1 TRADUÇÃO	17
1.2 O POETA TECE, A CRÍTICA TOCA.....	23
1.3 O SUJEITO E A CIDADE	31
1.4 BUNDO, WAW E OUTROS POEMAS.....	34
1.5 TRADIÇÃO	40
1.6 MÚLTIPLOS SENTIDOS EM POUCAS PALAVRAS	41
1.7 POESIA E IMAGEM.....	42
1.8 EXATIDÃO.....	44
1.9 UTILIDADE	47

CUS...

2 ARTE X VIDA: O POETA, O MUNDO E O EROTISMO-ANAL-SAGRADO	50
2.1 <i>BUNDO</i> : A POESIA NO MUNDO	56
2.2 O ÓPIO E A CÓPIA	59
2.3 MIMESE MODERNA: DIÁLOGO.....	62
2.4 FORÇAS, FORMAS - O POETA, A LINGUAGEM E O MUNDO.....	68
2.5 MATAR O AUTOR É MATAR DE VEZ BURGUESES, BANIDOS, GAYS, E.....	74
2.6 ECOS DE CU – POR UM DIALOGISMO EM WALDO MOTTA.....	82
2.7 O ECO RECANTO: O LIMITE DA LINGUAGEM, AS FORMAS E AS COISAS	85

ECOS...

3 DEDILHANDO UMA ANTROPOFAGIA ANAL-RELIGIOSA: ANALOGIA, IRONIA, SAGRADO E PROFANO	89
3.1 NA PONTA DOS DEDOS E DA LÍNGUA	95
3.2 ENTRECORPOS: POESIA, RELIGIÃO, EROS	97
4 PERFUME DE FLOR: O VERBO, DO PRINCÍPIO AO FIM - CONCLUSÃO ..	102
4.1 EXUS/EROS: O AMOR CHUPA... ..	103
4.2 CUS: O CORPO E O MUNDO COMEM	103
4.3 ECOS: A PALAVRA MORDE:	104

REFERÊNCIAS.....	107
-------------------------	------------

EXUS...

FLORES FÉTIDAS: CHEIRO DE SEXO NO PAPEL, DE TINTA DE CU NO CÉU²

TRINCA DE SANTAS

JAGUAR
MORCEGO
SERPENTE.
TRÊS BESTAS SAGRADAS
QUE GUARDAM
A DIVINAL MORADA.
TRÊS ANJAS SAFADAS
TRÊS SANTAS ESTRANHAS
TRÊS MONSTRAS TARADAS
TRÊS BICHAS PAPONAS:
TRIO MORDECHUPACOME.³

Waldo Motta

O que seria o erotismo? Do que mesmo ele fala e sobre quem? E de que modo ele lambe o pau, o cu e cospe na página? Por que caminhos passa? Que caminhos cria, ou finge criar, já que parece viver em constante fricção, sem fim? Para onde aponta sua face? Seu rosto seria um entre muitos disfarces? Deus e demônios, Eros e Exus; quem estaria por trás, de lado, de quatro, à frente, em cima ou em baixo da cama – da mesa, da grama, do altar – de gatos, de gays, de seres seminus ou pelados, dados ao amor que une corpos? Como seria o erotismo de Waldo Motta? O que seria o erotismo sagrado de que ele fala? Seria algo que cheira ao Erotismo de Bataille? Além de com a literatura, seria seu diálogo com a filosofia, com a religião? Seu flerte parece ser com os deuses do amor, sejam eles de que mundo for, de que linguagem cor, de qualquer feitura.

A palavra “erotismo” vem do grego *erotikós* e significa o “que tem amor, paixão ou desejo intenso” (HOUAISS, 2002). O termo seria um derivado de Eros, “o deus do amor dos gregos – *Cupido* entre os romanos. Mais tarde, a psicanálise transformou-o em símbolo da vida, do desejo, cuja energia é a libido, princípio da ação”, é o que diz Jesus Antonio Durigan em seu livro *Erotismo e Literatura* (1986, p. 30). Um dos textos mais antigos sobre o erotismo é de Platão, que nos oferece um travado

² Melhor que se leia ao som de “As rosas não falam”, interpretada, apenas, por Gabriel Grossi e Marco Pereira. Disco: “Viva Cartola! 100 Anos”. Biscoito Fino, 2008.

³ Poema que integra *Terra sem mal*, livro ainda não publicado pelo autor.

diálogo, em *Um Banquete* (PLATÃO, s/d, p. 39-98), sobre o poder e origem do Deus do amor. Dentre os convivas, reunidos na casa de Agatão, Aristófanes (PLATÃO, s/d, p. 58-63) é o que faz um dos elogios mais conhecidos sobre o Amor (Eros). Segundo ele, houve um tempo em que, além dos sexos masculino e feminino, existia o andrógino, que era – por possuir dois sexos – mais forte que os demais. Por desafiar os deuses, os andróginos receberam de Zeus um castigo: foram seccionados em dois, para que ficassem fracos e úteis, como os outros humanos.

“Cada um de nós, portanto, é a meia-senha humana, um ser fendido, como os solhos, um feito em dois, cada qual sempre em demanda da meia-senha correspondente” (PLATÃO, s/d, p. 61). Cindida, cada metade saía à busca da outra, para voltar a ser uma. Essa união é selada por Eros, o ente que liga os homens e os torna um, ainda que por um instante, o do momento em que os corpos se unem no ato sexual erótico. A mesma potência de Eros é a contida na religião, cujo étimo é *religare*, ligar de novo, reatar. Erotismo e religião unem o homem, tornando-o pleno, forte.

De maneira similar, Georges Bataille concebe a ideia de erotismo como o meio pelo qual o homem busca sua completude. Para ele, a finalidade do erotismo é “substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 1987, p. 15). Sendo assim, a busca por uma “continuidade perdida” aponta para uma abordagem “essencialmente religiosa” (Idem).

Fundamentado nesse conceito de erotismo – cunhado por Platão e, de certo modo, reiterado por Bataille – e, baseado na ideia de Bataille de que religião e erotismo cumprem papéis similares e constituem significados semelhantes na teia poética em questão, é que se pretende investigar as acepções do erótico na obra poética do capixaba Waldo Motta, privilegiando neste percurso o livro *Bundo e outros poemas*, mas indo, sempre que julgar necessário, a outras fontes da obra, publicada ou não, do poeta. O interesse em estudar a poesia do autor capixaba deu-se pela constatação de que a procura pelo sagrado por meio do erótico parecia tomar outras cores, outros sentidos em sua poesia. Os versos parecem unir em sua textura ideias, signos e olhares aparentemente conflituosos, paradoxais; que, neles, parecem não ocupar posições antagônicas, bipolares. Ao contrário, a face poética de Motta – que

aqui se apresentará ora como waldiana, ora como mottiana – sugere uma reunião de diversos, por meio de certa rede analógica.

Na justificativa do projeto final do Grupo de Pesquisa Poesia e Prazer⁴, Wilberth Claython Ferreira Salgueiro atenta para o fato de que

Apesar de recorrente [...], dos primórdios aos dias atuais, o tema erótico tem sido, proporcionalmente à sua incontestável importância, muito pouco investigado. Raríssimos são os estudos que se dedica(ram) a percorrer comparativa e verticalmente o assunto, em busca de semelhanças e diferenças estéticas e históricas, formais e ideológicas. [grifos do autor]

Aqui, trataremos do erotismo na obra de Waldo Motta, cujos sujeitos poéticos apresentam, de modo polifônico e dialógico, uma voz que se lança de maneira a desmascarar as vozes do mundo, e a banir discursos elitistas, opressores, social e poeticamente. Essa voz reveladora expõe formas do erótico que se projetam bastante disformes, tanto do ponto de vista estético, como temático, procurando nutrir-se de padrões consagrados na arte literária, reincorporando-os a sua escrita inquieta e provocante.

O caminho para Deus, na obra proposta, expõe o inesperado, contrariando as expectativas mais burguesas e cristãs. O vil, o sujo, o nefando, o “pecador” são postos em posição privilegiada e deles também se faz o reino dos céus; são eles eleitos para um banquete erótico-anal. Nesse sentido, o erotismo-anal se coloca como o recurso que propicia o sujeito a (se) encontrar (com) o sagrado, (com) o divino. Esse encontro projeta-se pelo discernimento das coisas do mundo, pelo conhecimento profundo do cerne da palavra, da vida, da linguagem, do corpo e da alma humanos.

A poesia de Waldo Motta resulta de uma instigante elucubração, de uma pesquisa linguística e mitológica que deflagram as feições eróticas e místicas que compõem o centro de sua linguagem visceral, sua teia de intenções poéticas. O centro do universo, ou a via secreta que conduz o homem a Deus, pode estar no âmago da palavra, e, de certa forma, no centro anatômico do corpo. Essas referências surgem

⁴ Texto extraído do projeto final do Grupo de Pesquisa “Poesia e Prazer” – coordenado pelo professor Wilberth C. F. Salgueiro, do Departamento de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo – do qual fui pesquisador voluntário nos anos de 2003 e 2004.

como sinais de elevação do ser aos “píncaros da glória”, unindo-o, pelo prazer da realização erótica, a Deus, a sua “continuidade perdida”, para usar um termo de Bataille (1987). Segundo Barcellos, em *Poéticas do masculino* (2000, p. 82), “Valdo faz do erotismo anal o centro de seu universo poético”. A representação do centro também aparece como forma de unificação, de ação centrípeta e, também, um caminho para a existência divina. A busca por um centro em que todas as coisas giram é o que norteia, ou centraliza, a obra em questão.

O estudioso das religiões Mircea Eliade, em *O Sagrado e o Profano*, diz que, em diversas culturas religiosas,

[...] a comunicação com o Céu é expressa indiferentemente por certo número de imagens referentes todas ao *Axis mundi*: pilar (cf. a *universalis columna*), a escada (a escada de Jacó), montanha, árvore, cipós etc.; em torno desse eixo cósmico estende-se o “Mundo” (“nosso mundo”) – logo, o eixo encontra-se “ao meio”, no “umbigo da Terra”, é o Centro do Mundo. (1992, p.45).

O ânus, na obra de Motta, pode ser considerado o elemento erótico por excelência, pois representa o centro do universo. O ânus, ou o cu mesmo, é representado por numeráveis vocábulos sinônimos: antro, buraquinho, pedra, dorso, estreita via, caminho, etc. E é o ânus, cerne dos montes gêmeos ou dos glúteos, a metáfora da passagem, da ligação entre céu e terra, entre homem e Deus.

A incessante recorrência do tema erótico-sagrado, sob a forma poética, em obras de Motta como *Eis o homem* (1987), *Bundo* (1996), *Waw* (1996), *Transpaixão* (1999), *Recanto* (2002), e do inédito *Terra sem mal*, cria um campo em que leitor e obra se imbricam, num emaranhado de faces poéticas, falas imagéticas e num extenso universo de significados. A poesia parece assumir uma estrutura (jogo) que, ao mesmo tempo em que revela e parece olhar nos olhos, apunhala e desvela alguma expectativa do leitor deslumbrado; uma vez que inquieta seu olhar conservador e, possivelmente, cético. Trata-se do jogo e antijogo da analogia e ironia. A procura pelo outro, pela metade perdida, se dá, também, pelo autoconhecimento onanístico, o conhecimento de si, e o discernimento do sagrado. Porque o sagrado não só habita o corpo, mas é o corpo, como afirma Sartre, em epígrafe a um livro do escritor francês Jean Genet, no seguinte fragmento:

Cada criatura é o verbo encarnado. [...] cada uma delas se entreabre para deixar aparecer, em seu âmago, seu criador; em cada uma delas, formas múltiplas são graduadas hierarquicamente de forma a constituírem uma unidade. Cada uma é um microcosmo que simboliza todo o universo e, através dele, Deus, o criador do universo. (GENET, 1983, p. 49)

E sendo o corpo do homem um objeto erótico, o homoerotismo⁵ se institui, aqui, como o meio, ou o ritual, que propicia ao ser o encontro com Deus. E é na expectativa de se explorar esses novos enfoques, sob o olhar do poeta, que se pretende verificar as feições do erótico e como este se põe na interminável busca poética pelo sagrado.

É através dessa busca, via Motta, do sagrado no profano, e deste naquele, que o primeiro capítulo, “Dou-lhe uma, dou-lhe duas... quanto vale? Bundo Waw? Quem dá mais?”, procurará situar a obra poética de Waldo Motta dentro de uma produção artística contemporânea, apontando valores de sua escrita e confrontando-os com o que a história e crítica literária pontuam como elementos de valor na arte. Para tanto, buscar-se-á, na crítica à obra de Motta, pontos relevantes para confronto, análise e diálogo.

No segundo capítulo, “Arte x vida: o poeta, o mundo e o erotismo-anal-sagrado”, dando sequência a algumas discussões travadas no capítulo anterior, colocar-se-á em questão a relação entre arte e vida; uma arte que se propõe a transbordar para e pela vida. Buscar-se-á dialogar com algumas ideias teóricas da literatura e filosofia, como as que aborda Erich Auerbach (1998, p. 1-20) no primeiro capítulo de *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, por meio do qual se pode verificar a influência do estilo bíblico na obra de Motta, e todo um percurso por uma escrita marcada pela impureza de um devir homoerótico, anal. Também lançar-se-á mão do conceito de polifonia, de Mikhail Bakhtin (2003) – sobretudo no que tange ao processo dialógico com outras poéticas e outras culturas – e do da autorreferencialidade da linguagem defendido por Barthes (2006). Como base interativa, com a qual, em geral, concordo, Compagnon e seu mapeamento da teoria

⁵ O termo homoerotismo - utilizado, entre outros, pelo pesquisador Denílson Lopes – não pretende, aqui, esgotar, rotular, ou reduzir o conceito de erotismo que se busca investigar. Mas, pelo contrário, aparece no sentido de contribuir como mais uma alternativa para se referir ao erotismo sob a perspectiva homossexual.

literária em *O Demônio da Teoria* (2003) soma voz a esta análise, também, carregada de vozes.

No terceiro e último capítulo, “Dedilhando uma antropofagia anal-religiosa: analogia e ironia, sagrado e profano”, apoiar-me-ei nos conceitos de analogia e de ironia de Octavio Paz (1998, p. 89-114), para o qual a história da literatura ocidental é a história do jogo, sempre tenso, entre analogia e ironia. A primeira, a analogia, a partir da força de Eros, joga com a ideia de que o mundo é um cosmo de semelhanças, que tudo reflete tudo, o sagrado e o profano, o baixo-ventre e o cérebro, Deus e o homem. Já a ironia é uma espécie de jogo anti-analógico, porque serve exatamente pra jogar uma pedra no jogo de espelhos proposto pela analogia. Waldo Motta torna sagrado o profano, propondo uma analogia a partir do profano-anal. Logo, propõe uma analogia a partir do que a tradição ocidental elegeu como o lugar da ironia, o lugar do profano.

Para o diálogo intertextual que se pretende nesta leitura do mundo textual de Motta – O crítico seria, na acepção de Compagnon, também um escritor “porque ele fala do livro como o escritor fala do mundo” (COMPAGNON, 2003, p. 137) – trazem-se à baila **Exus**, como representação das divindades, do próprio Eros, da própria poesia que é meio, caminho, passagem para o gozo supremo do homem: o encontro com Deus.

O lugar sagrado, as possibilidades de contato, de diálogo: os **Cus**, como representação do erotismo, do ato, do ritual, do próprio corpo do homem e do texto.

Por fim, os **Ecos** dessa poética da alteridade são a fala que grita, que ecoa ao mundo uma suposta verdade: a da religião/poesia erótica-anal-sagrada. Essa “Trinca” de santas, de elementos, de entidades que chupam, mordem, comem.

Vamos ao banquete!

1 DOU-LHE UMA, DOU-LHE DUAS... QUANTO VALE? BUNDO WAW? QUEM DÁ MAIS?

[...] a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. [...]. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Idéia. [...] Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita [...]

(Octavio Paz)

As citações sobre a obra de Waldo Motta, que se seguem, incluindo as análises da obra, remetem a uma ideia de valor literário. Primeiramente, a escolha de um autor pelo crítico traz em si um juízo de valor: sendo este positivo ou negativo, ou ambos, de acordo com o olhar que se lança sobre a obra e o que esta permite a partir de sua leitura. O tema valor tem sido discutido e perseguido por alguns escritores desde a Antiguidade. De lá pra cá, algumas características formais ou conteudistas tornaram-se recorrentes nas expressões artísticas criando o que se poderia chamar de tradição e dela o chamado cânone literário. Na Modernidade, algumas características inovadoras na arte, que romperam com a tradição, também foram consideradas de valor literário. A Novidade, por exemplo, é um desses valores.

Para o estudo proposto, que problematiza o valor na obra de Waldo Motta, algumas leituras foram privilegiadas, mormente o capítulo “Valor?”, do livro *O Demônio da Teoria*, em que Antoine Compagnon (2003) traz ao leitor algumas considerações sobre arte, cânone, que são de grande relevância para se pensar o valor numa linha histórica da crítica e da teoria literária. Outra obra sobre valor literário da qual se lançou mão foi *Altas Literaturas*, de Leyla Perrone-Moisés (1998), em que a autora

elege alguns “escritores-críticos” como seu objeto de estudo. No livro, ela expõe o que esses autores elegem como valor e analisa suas razões.

No ano de 1996, o livro *Bundo e outros poemas*, do poeta capixaba Waldo Motta⁶ foi lançado pela editora da Unicamp. Organizada pelas pesquisadoras Berta Waldman e Iumna Maria Simon, com apresentação de José Celso Martinez Correa, a obra teve repercussão nacional e internacional e rendeu ao autor, além de muita polêmica – devido, principalmente, à temática e a fatores estéticos e éticos que compõem sua poesia –, a indicação ao prêmio Jabuti de 1997.

Foi, também, a partir da publicação de *Bundo e outros poemas*, que Motta ganhou, em 2000, do *Landeshauptstadt München Kulturreferat* (Departamento de Cultura de Munique), uma bolsa e uma estadia de três meses na Alemanha. Foi indicado pelo Instituto Goethe, de São Paulo, e concorreu ao prêmio com candidatos de quarenta países. Ganhou outra bolsa, do mesmo Instituto, para estudar alemão no Instituto Goethe da Sonnenstrasse, em Munique, onde conviveu por vinte dias com estudantes de vários países, recitando e cantando poemas em sala de aula. Em seguida, foi convidado pela Universidade da Califórnia, em Berkeley, Estados Unidos, para participar do programa literário *Writer-in-residence*, em 2002⁷.

1.1 Tradução

Atualmente, o poeta está concluindo a tradução do livro infantil *Was ich am See zu sehen bekam*, da escritora eslovaca Jana Bodnárová (2003), a partir da tradução alemã de Renata Sako Hoess. O título em português ainda não foi definido, o autor oscila entre *Visões do Lago Starnberger* e *Visagens do Lago Starnberger*.

Em matéria de tradução, Motta já havia, em 1997, traduzido o capítulo I, “A criação”, do livro bíblico *Gênesis*, com o sugestivo título “Recreação”, que, embora,

⁶ Por questões linguísticas e numerológicas, a partir da publicação de *Recanto, poema das sete letras*, em 2002, o poeta alterou a inicial “V” de seu nome para “W”. Neste trabalho, serão usadas ambas as grafias, quando se fizer necessário. “Valdo” para referências ao autor datadas até o lançamento de *Recanto* e “Waldo” para as outras referências.

⁷ Essas informações, e outras que se seguem, foram colhidas no site oficial do autor e em conversas com o próprio autor.

foneticamente, remeta à criação, ou recriação – recriar, criar de novo -, semanticamente, significa brincadeira, passatempo, deleite. Sendo ele um estudioso de textos bíblicos, o resultado mostra a dedicação e o labor do poeta, que buscou o texto original em hebraico e o desnudou, ou o vestiu, no idioma português. Segue um fragmento do texto⁸:

RECREAÇÃO

(Transdição poética da cosmogonia narrada em Gênesis 1: 1–31 e 2: 1–3, a partir do original hebraico, em chave escatológica)

1

NO IMO DE SI, CONCEBEU O NUME
O CÉU E A TERRA.

2

E A TERRA ERA
INFORME E ERMA; E ERA A TREVA
SOBRE A FACE DO ABISMO; E SOBRE A FACE
DAS ÁGUAS PAIRAVA O ALMONUME

3

E DISSE O NUME: HAJA LUME. E HOUE LUME.

4

E AÍ VIU QUÃO O LUME ERA BOM;
E DIVIDIU O DEVA LUME E TREVA.

5

E CHAMOU DIA AO LUME; E À TREVA NOITE.
E ERA A TARDEMANHÃ NO EVO UM.

Trata-se de uma tradução poética, que fica evidente não só pela disposição formal dos versos, predominantemente decassílabos, mas também pela escolha dos vocábulos, ricos em sonoridade, o que acentua o aspecto rítmico do texto e traduz certo gosto do poeta pelo anagrama, pela exploração da palavra até o máximo que ela possa oferecer ao poema, seja esta uma contribuição do ponto de vista do signficante (a cadeia sonora) ou do significado (o conceito).

No segundo verso da estrofe precedida pelo número “4”, “E dividiu o **deva** lume e **treva**.” [grifos meus], lume é o dia, a claridade, a luz, símbolos também da presença divina; o “deva”, enquanto treva, é a noite, a escuridão, a sombra. Tanto da palavra “deva” quanto da “treva”, pode-se extrair “Eva”, a companheira de Adão no Paraíso,

⁸ “Versão, ainda não publicada, realizada pelo poeta Waldo Motta entre 18 de maio e 23 de junho de 1997”.

segundo a crença cristã. Eva é, ao mesmo tempo, enviada de Deus, uma presença feminina que dignifica o homem, como, também, sua perdição: a treva. Segundo o livro sagrado dos cristãos, Eva é seduzida pela serpente e comete o pecado original, levando, por meio de sua persuasão (pela palavra), seu companheiro, Adão, a cometer o mesmo pecado: comer a fruta proibida. Com isso, ambos são destituídos do paraíso.

Na poética de Motta, explicitamente homoerótica masculina, a figura feminina parece ocupar o lugar dessa “Eva” que leva o homem ao pecado. A mulher seria a detentora das mazelas da humanidade – vide o poema “Retornai, desgraças” (MOTTA, 1996, p. 47), em que a caixa de Pandora, que, segundo a mitologia, guardava todos os males do mundo, é comparada ao órgão sexual feminino: a “buceta de Pandora”. Sendo assim, Eva, para o poeta, poderia ser mais que uma disseminadora do pecado, mas o próprio pecado, o que nos faz pensar que Eva poderia ter enganado a própria serpente e não o contrário; já que, na poética mottiana, o fruto de uma relação heterossexual, homem e mulher, seria um produto maligno; enquanto a relação homoerótica masculina – ou, ironicamente, o bom uso da serpente (pênis) – elevaria seus comensais aos céus.

A mulher, ao seduzir o homem, estaria, assim, enganando a própria serpente, levando aquele ao mau uso de sua potencialidade erótica e, conseqüentemente, afastando-o do prometido encontro com Deus por meio do homoerotismo-anal masculino. A promessa do encontro com o sagrado se cumpre pelo erotismo anal do homem com o homem. Ao que parece, à mulher não é reservado um lugar em sua poética teológica. Essa constatação parece evidente, no poema “A canção do Senhor” (1996, p. 49-53):

AI, VARÕES SOBERBOS E PERVERSOS,
 QUE ME OFENDEIS BUSCANDO NAS MULHERES
 O QUE EM NENHUMA MULHER ENCONTRAREIS,
 MALDITOS SOIS DESDE O INSTANTE
 EM QUE FOSTES CONCEBIDOS,
 DESDE O DIA EM QUE VOSSOS PAIS
 AO COMER O FRUTO PROIBIDO
 VIOLARAM A URNA INTERDITA,
 E, INFRINGINDO A LEI DO PARAÍSO,
 FUNDARAM TODA SORTE DE DESGRAÇAS:
 FOME, PESTE, GUERRA E MORTE
 - TOLAS VÍTIMAS DE SUAS TRAPAÇAS!

Ao comer a fruta proibida, o órgão sexual feminino, o varão cai em pecado e, como consequência, toda a humanidade é assolada por inúmeros males, como a fome e outras desgraças. Sob o ponto de vista biológico da espécie humana, essa afirmação, feita em tom de fúria pelo eu-lírico, que fala como o Deus decepcionado com seus varões eleitos, remete a um atrofiamento da espécie humana; pois, para a crença cristã, Adão e Eva, uma vez sem o ato sexual não procriariam e as gerações futuras não existiriam. Adão incorre no erro, come da fruta proibida, uma possível e forte metáfora da cópula com Eva. Esse pecado, biblicamente conhecido e condenado por Deus, é o responsável por todas as gerações futuras e, segundo o eu-poético, por todos os males que assolam a terra.

Por outro lado, é preciso, aqui, que nos desfamiliarizemos, nos desloquemos da concepção de vida biológica que conhecemos, cuja procriação depende exclusivamente do ato sexual entre pessoas de sexos opostos. Para compreender a fúria do Deus na poesia de Motta, podemos seguir por este caminho: Deus havia feito planos distintos para o homem Adão e para a mulher Eva. Mas, ambos infringiram a ordem divina: “Você pode comer de todas as árvores do jardim. Mas não pode comer da árvore do conhecimento do bem e do mal, porque no dia em que dela comer, com certeza você morrerá” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 15).

Além de referências da mitologia, é com base na narrativa literária bíblica que se fundamenta grande parte da poesia de Motta, mormente em *Bundo e outros poemas* (1996). O texto bíblico “A Criação”, por exemplo, é uma referência para que o poeta fundamente sua “tese” de que o homem foi feito não para ter filhos com a mulher, esta seria apenas sua companheira, uma amiga, o que não significa que ambos procriariam, ou teriam um envolvimento sexual.

Uma visita ao livro de *Gênesis* é interessante para observar que homem e mulher só deram origem a outras gerações após comerem do tal fruto proibido. E Deus foi claro ao dizer que o ato pecaminoso assolaria toda a humanidade vindoura: “Já que você deu ouvidos à sua mulher e comeu da árvore cujo fruto eu lhe tinha proibido comer, maldita seja a terra por sua causa” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 17). Depois disso, Deus expulsou Adão e Eva do paraíso, do jardim do Éden. Diante desse lugar

sagrado, lugar das delícias eternas, Deus colocou “querubins e a espada chamejante, para guardar o caminho da árvore da vida” (Idem, p. 17). Eis o caminho da árvore da vida de que tanto fala o poeta capixaba. Sua escrita homoerótica funda o que poderíamos chamar de teologia do masculino. Segundo sua poética, a via sagrada, a árvore da vida, o jardim das delícias, o Éden, está em nosso próprio corpo, por meio do qual podemos transcender e chegar ao convívio de Deus e, evidentemente, nos redimir do pecado original.

Se nos detivermos, porém, apenas a essa leitura da obra de Motta, deixaremos de fora do leque de possibilidades significativas a mulher. E o que estaria reservado à mulher, ao feminino, na obra em questão? Relendo alguns dos poemas de *Bundo* (1996), em que aparece a figura da mulher, da deusa ou do feminino (“Oferenda à mãe primeira”, p. 35; “Retornai, desgraças”, p. 47; “Anunciação”, p. 33; “Anima X animus”, p. 56; “A canção do Senhor”, p. 49), observa-se que o poeta aborda o feminino sob perspectivas diferentes. Vejamos o poema “Anunciação”:

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

Nesse poema, uma Nossa Senhora furiosa mostra-se injuriada com o povo que não louva a Deus, não busca as alegrias do gozo da pedra santa (metáfora de nádegas) e do caminho do Senhor (metáfora de ânus). A figura feminina, aqui, compartilha da ideia de que é por meio do erotismo-anal-sagrado que os homens se livrarão das pragas e desgraças do mundo.

A fala ambígua da personagem “Nossa Senhora do Buraco Negro, Sujo e Fedorento” insinua que qualquer um de nós pode ser “o caralhudo”, de quem ela, personificação do buraco sagrado, é a “teteia”. Em “Oferenda à mãe primeira”, p. 35, a mulher, ou o feminino, tem um tratamento digno, embora de uma perspectiva homoerótica. Um eu-lírico louva a “Mãe das profundezas/ matriz oculta dos homens, dos deuses” por ser ela “fonte da imperecível luz,/ celestial rainha”. A ideia de

mulher-rainha, santa, é a de que esta figura feminina seja, em sua poesia, o homem ao avesso. O feminino é a caracterização das entranhas, do rego sagrado, do local de penetração das falanges da mão, do verbo do poeta. Em “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 [...]), inspirado em matriz junguiana, o feminino e o masculino aparecem em relação de paridade, ainda que o tratamento temático, numa perspectiva andrógina, talvez não agrade a feministas e a machistas.

No poema “Retornai, desgraças”, um dos mais fortes candidatos ao repúdio dos militantes do politicamente correto, o poeta critica a opressão dos seres humanos pelos deuses olímpicos e lança-lhes pragas por terem planejado as desgraças da humanidade através de uma mulher robótica.

Retornai, desgraças,
à buceta de Pandora!
E que ela se foda!
Volvei, sinistros e terrores,
aos putos que vos pariram,
aos vossos diabólicos mentores!
Ao inferno de vossos deuses
E todos os seus belos artifícios! (MOTTA, 1996, p. 47)

Ademais, a crítica se dirige também à mulher enquanto bibelô, fantoche e instrumento de enganação, e não contra todas as mulheres.

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.

1.2 O poeta tece, a crítica toca⁹

E sob distintos olhares, *Bundo e outros poemas*, desde seu advento, tem sido acolhido pela crítica literária e provocado muita discussão em torno de sua escrita inquietante. Aclamado por muitos, depreciado por outros, instiga a leitura de todos. O próprio nome do livro, *Bundo*, que provém da cultura africana e significa “indivíduo do povo africano bundo, língua de negro, língua errada, maneira errada de falar e ser, coisa ruim, coisa ordinária, ou o marido da bunda, como diz o poeta” (SIMON, 1998. p. 177), já desperta a curiosidade do leitor e antecipa que algo bastante provocador está para ser dito: um labor poético que ousa revelar uma verdade, ainda que seja, essa verdade poética, o risco de assumir uma possibilidade de verdade, a saber: o caminho a Deus. Esse caminho é desvelado a cada enlace verbal em seus poemas, cuja seleção lexical é um misto de termos chulos com outros tantos eruditos, todos convertidos numa poética viva, instigante, apocalíptica, de traço predominantemente coloquial, irônico, “macunaímico”, à maneira de Waldo Motta.

Entre os diversos autores que esquadriharam – uns mais profundamente, outros menos – a obra do poeta capixaba, estão críticos como Roberto Schwarz (2000, p. 03), que disse que a poesia de Waldo Motta, com sua “posição estética, religiosa e sexual [...] cria ângulos novos” no cenário da literatura brasileira contemporânea; José Carlos Barcelos, que afirma que “a poesia de Waldo Motta é um acontecimento. Possivelmente desde Adélia Prado, não surgia na literatura brasileira poeta tão original e inconfundível” (BARCELLOS, 2000); e Gabriel Albuquerque, que, em sua acepção, afirma que Motta “constrói sua poesia a partir de suas experiências mais intensamente humanas (a sexualidade, a pobreza, a raiva...) para dar uma dimensão do que é ser o outro no Brasil”. E acrescenta, “é desse lugar de exclusão que a voz do poeta ecoa” (ALBUQUERQUE, 2005).

Considero que “o lugar da exclusão”, a que se refere Albuquerque, seja o de uma poética que incorpora uma infinidade de vozes recusadas, coma a anal, a que Motta, desterritorializando os cerebrais, epistêmicos e culturais centros de poder, deu o nome de *cucentrismo*, invertendo a referência transcendental de nossa civilização

⁹ Referência ao artigo “O poeta põe, a crítica toca”, de Glauco Mattoso para a coletânea *Artes e ofícios da poesia*, organizada por Augusto Massi. (Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991, p. 162).

logocêntrica; ou a de classe, fundada no trabalho assalariado, pois Motta, e a sua poesia, parte de uma poética da vadiagem, incorporando uma policromia de vozes dissonantes, como a voz bíblica, principalmente a do mundo hebraico, além de temas extraídos da cultura afro-brasileira – bem como as referências à língua nagô (ioruba), entre outras –, como busca de matéria para sua poesia. Como exemplos, pode-se citar o haicai “NO CU/ DE EXU/ A LUZ” (1996, p. 69), em que a figura de Exu, intercessor entre o plano terrestre e o espiritual, nas crenças afro-brasileiras, se põe também como o depositário da luz, da sabedoria, da transcendência, revelando uma comunhão entre substantivos semanticamente antagônicos, que se fundem na teologia-poética de Waldo Motta.

No poema “A Exu Ganesha” (1996, p. 36), o Orixá africano é associado ao Deus da mitologia hindu, ambos são reverenciados como guardiões da “estreita via” – sinônimo de ânus, para o poeta. Outro exemplo é o poema “Preceituário para racistas com receita de reбуçado e contra receita de angu” (1996, p. 98), cujo primeiro verso, precedido de travessão, como se fosse uma fala, ou um subtítulo, é “– canto afro”:

Quem atiča o tição
sabe do risco que corre,
sabe que ao bulir com fogo
é arriscado se queimar,
[...]
Portanto, todo cuidado
é pouco quando se atiča
o tição, quando se bole
com o fogo, pelo risco
de transformar reбуçado
em ração para a racinha
ordinária dos racistas.

De acordo com Deneval Siqueira de Azevedo Filho, esse poema, em redondilha maior, representa uma postura do poeta também assinalada em outros poemas de *Waw*, publicado como a segunda parte de *Bundo*. Em *Waw*, segundo Azevedo Filho, o poeta “(re)visita a cultura negra, relê-a, sempre preocupado com questões etimológicas, com o agregar de palavras que copulam semanticamente”. (AZEVEDO FILHO, 2003, p. 176)

O crítico literário Oscar Gama Filho (apud NEVES 2006), define a poesia de Motta como “um turbilhão de sarcasmo e de críticas à sociedade de classes e à opressão ao homossexual, ao negro, ao desviante, ao miserável, etc”. E Roberto Schwartz, fazendo uma leitura de *Bundo e outros poemas*, afirma que a poesia de Motta, frente às produções contemporâneas, é

um ponto de força novo, diferente na cultura brasileira. É uma poesia que toma o ânus do poeta como centro do universo simbólico. A partir daí mobiliza bastante leitura bíblica, disposição herética, leitura dos modernistas, capacidade de formulação, talento retórico e fúria social. O ponto de vista e a bibliografia fogem ao corrente, mas o tratamento da opressão social, racial e sexual não tem nada de exótico. (SCHWARTZ, 2004, p.19)

Por outro lado, ainda que a fortuna crítica do poeta inscreva-o, para interpretar sua poesia, como poeta de segmentos sociais e culturais – além do corporal, o cu – marginalizados, ele não se põe exclusivamente como defensor das causas desse ou daquele grupo. Uma coisa é ter em sua poesia um sujeito lírico homoerótico, outra é defender de maneira redundante e gasta as reivindicações políticas dos homossexuais, fazendo de sua poesia uma bandeira exclusiva de tal causa. Quando me refiro desse modo a tais reivindicações é pelo fato de que, se estamos falando de uma poética ricamente homoerótica, parece claro que o homem homoerótico representado, antes de ser um alienado à realidade social, é um ser da ficção, sem nenhuma obrigação literária de representar esta ou aquela nuance do mundo dito sensível, o que não quer dizer que não a represente nunca e que em nenhum momento este sujeito seja um elemento representativo dos gays. Tanto a arte pela arte – ou a arte sem fins, defendida por Kant (apud COMPAGNON, 2003, p. 228) – quanto a arte pela vida – num certo sentido, defendida por Eliot (apud COMPAGNON, 2003, p. 228-229) – não deixarão de ser arte por terem feito suas escolhas. Além disso, não se pode esperar que a arte desempenhe este ou aquele papel só porque eu, enquanto crítico, sustento que ela deva assumir esta ou aquela bandeira social, por exemplo. O contrário – esperar da arte toda a higienização da ausência de engajamento – também não me parece pertinente. É como diz Leyla Perrone-Moisés a respeito do que comumente se diz sobre os escritores modernos. Segundo a pesquisadora: “Em geral, os modernos assumem a concepção kantiana da arte como ‘finalidade sem fim’, afirmam a independência do objeto estético. Atribuir-lhes, entretanto, um projeto de fechamento da arte em si mesma, ‘alienada’

da história e da sociedade, é uma brutal simplificação”. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 164)

Se a escrita de Motta não explicita uma defesa engajada das minorias, também não vira as costas para os seres do que ele chama de “inframundo”. Se sua poesia não assume a representação esperada, por alguns, desta ou daquela voz, talvez seja porque acredita que estas vozes não careçam de tal representação, ou simplesmente porque em meio a vários caminhos possíveis, optou pelo que menos se engana com “prestação de favores”: a arte livre de representações saturadas de vozes muitas vezes reincidentes e, por isso, gastas. Ou, ainda – e, talvez, a explicação mais pertinente –, porque tenha o poeta se dedicado a outra representação, de temática menos corriqueira, ou mais inovadora, e não menos engajada: a que se refere ao erotismo-anal-sagrado, tema que parece estar acima de qualquer outro em sua poesia.

Um exemplo de que em sua poética o sujeito lírico não ignora possíveis reivindicações dos menos favorecidos socialmente (sejam gays, negros e/ou pobres) é o poema “Margarida” (1996, p. 94). Nesse texto, observa-se uma leitura crítica do universo em que o sujeito lírico, homossexual, está inserido. “Margarida” expõe as facetas da personagem título, chamando a atenção para questões de gênero, de identidade e o direito de se assumir essa diversidade. Citando o poema: “Margarida tanto pode/ ser nome de flor/ como de mona de equê/ ou mona de amapô”, [...] “é um nome de mulher,/ inda que o neguem os músculos/ do rapaz chamado Sérgio,/ contido em Margarida”. Margarida é flor que contém o odor masculino, a virilidade de quem lhe dá corpo. O rapaz Sérgio toma para si este nome e os atributos femininos, travestindo-se em feminilidade. “Margarida”, o poema, recorta os aspectos diversos da sexualidade humana ao expor o desejo de um rapaz que quer parecer “mona”, isto é, mulher, na linguagem gay. Uma mona de “equê”, ou seja, de mentira, de faz-de-conta. Sérgio é o que ele quer ser, não o que seu gênero determina. A aparência feminina de Margarida é sua bandeira, sua luta contra a sexualidade determinada pela certidão de nascimento em que lhe dão Sérgio como nome. Mas, sobre o rapaz de músculos viris aflora-se a aura feminina, degenerando Sérgio e florescendo Margarida.

Seguindo na discussão da postura poética de Waldo Motta, é preciso pensar que uma coisa é estabelecer releituras homoeróticas da Bíblia, outra é levar a cabo reivindicações políticas dos hebreus. Uma coisa é lançar mão da língua e de elementos culturais como costumes e crenças afro-brasileiros, indígenas, etc, outra é defender em sua poética uma postura politicamente correta contra o racismo, a ponto de ser considerada uma poética estritamente política; nesse sentido, coletivista. Ao contrário, também não seria pertinente caracterizá-la como uma poética apolítica, individualista, em que a ética fosse exaurida em detrimento de uma estética gratuita.

Para a pesquisadora lumna Maria Simon, em seu ensaio sobre a obra de Motta, sua poesia

não avoca a si reivindicações étnicas ou particulares, nem políticas das minorias ou identitárias, não compromete o protesto e seu registro da experiência cultural à margem, ao contrário exige que os pobres e marginais partilhem o legado da cultura universal. Parecem evidentes as vantagens que esta posição tem para a criação poética, ampliando seu alcance e sua relevância [...] (SIMON, 1999, p.79)

O que se pode dizer dos poemas de Waldo Motta é que eles não ignoram as incursões do sujeito nas diversas culturas e em suas mazelas, e se, em toda sua poética, esse olhar particular do sujeito não é sempre um grito em defesa dos seus iguais, também não se pode dizer que este está alheio ao que eles carecem. Pode parecer, então, que caímos no famigerado relativismo da arte, tão temido por Kant (Apud COMPAGNON, 2003, p. 232), em que tudo pode, tudo é arte. O que se busca aqui não é um relativismo total, em que tudo é possível, mas defender uma arte que ocupa um lugar entre o que se chama de arte politicamente engajada e, ao mesmo tempo, uma arte com preocupações estéticas. Poder-se-ia dizer que, na obra em análise, ética e estética andam juntas.

Um ponto de vista um tanto quanto preconceituoso e carente de uma análise mais profunda é o do crítico Miguel Sanches Neto. Segundo ele, “Waldo Motta, em uma grande **confusão de símbolos**, operando rudimentos de culturas tão díspares quanto a [sic] afro-brasileira e a hebraica, entre outras, faz uma leitura homossexual da bíblia” (SANCHES NETO, 1997) [grifos meus].

Ao que parece, não há uma confusão de símbolos, mas uma comunhão destes. Símbolos como o monte santo, por exemplo, que aparece em alguns poemas de *Bundo*, são retomados em outros poemas como montes gêmeos, murundu, morrão, rochedo, montanha sagrada e penedo, numa clara referência ao que o poeta chama de morada de Deus, ao antro que guarda a passagem aos céus, ao orifício anal. A árvore sagrada, outro símbolo, pode ser comparada ao dorso, ao lombo, à coluna vertebral¹⁰, ao cóccix, em sua poética. E ela aparece na escrita em questão não como elemento que confunde o leitor, mas como ponto de contato com outros símbolos semelhantes que estabelecem relação lógica entre si, fundindo conceitos propostos por esta poética.

É possível observar, por exemplo, que as diversas referências às mitologias e literaturas cristãs, gregas, afros, orientais têm o intuito de somar valores aos símbolos que compõem a obra poética em análise e não promover o que o crítico chama de “confusão”. Um bom exemplo é o primeiro poema de *Bundo*, “Descobrimientos” (1996, p.21):

Aqui vou eu, bundo, pando,
ó país que almejo e canto,
terra desolada, bela adormecida,
virgem por salvar!

Gênios perversos, bestas solertes,
hostes medonhas, greis infernais,
aqui vou eu, verbo em riste,
arredai!

Hidras, quimeras, anfisbenas, lâmias,
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,
graais, aqui eis!

¹⁰ Segundo Waldo Motta, “em hebraico, as palavras árvore e coluna vertebral ou esqueleto são cognatas. Ou melhor, esqueleto e coluna vertebral parecem derivar da palavra árvore”. MOTTA, 2004. “Oficina Poiesis”.

Nesse poema, um eu-lírico vaidoso, anuncia sua chegada e nos mostra a que veio. Entoa seu canto para todos os povos, pedindo, na segunda estrofe, que todos os animais mitológicos, guardiões das moradas sagradas ou malditos defensores de seus mundos, se afastem, abram caminho para seu rito poético. Sua poesia é entoada para todos os “cidadãos”, sejam os da ideal Pasárgada de Bandeira; os da fértil Cólquida, onde corre leite e mel, segundo a mitologia grega; ou os de Vitória no Espírito Santo, a ilha do mel, ou Guananira na língua tupi.

Para todos os povos e suas culturas, a poesia que se enuncia e se anuncia promete ser o santo graal, o maná dos deuses, o elixir que a tudo cura e que garante vida eterna: eis a proposta de *Bundo*. Percebe-se que os símbolos da mitologia tupi, grega, hindu ou ioruba não se confundem, mas se fundem, confluem em um círculo cujos sons e sentidos poéticos se completam, se imbricam, se erguem como “verbo em riste”, se excitam e jorram a poesia de Waldo Motta, o leite sagrado no dorso do mundo. Isso é o que também poderíamos chamar de projeto poético do autor.

Alguns críticos poderiam dizer que na chamada era pós-moderna não se percebe mais um projeto literário, uma utopia, valores modernos; mas Waldo Motta não se limita às estéticas, tendências ou modismos de nosso tempo, ele dialoga com a tradição e também quebra com esta. Bebe de valores dos antepassados literários, dos modernos, e também parece duvidar bastante de qualquer seriedade letrada. Um exemplo disso são as referências explícitas à Bíblia, a Dante, a Drummond, a jargões populares, falas do povo, entre outros, bebendo de seus valores (pela analogia), mas também decepcionando (pela ironia) algumas “normas” da “boa” literatura, quando diz revelar uma verdade, por exemplo, em tempos em que a verdade é quase sempre um valor refutado, já que para muitos a única verdade é que não há uma verdade, ou que haja muitas.

Sanches Neto diz, ainda, que

Atualizar algumas passagens dos textos sagrados, numa tentativa desesperada de dar legitimidade sacra à sua preferência erótica é pretexto para um exercício escatológico gratuito. Indignado pelo fato de na cultura ocidental o homossexualismo ter passado como o amor que não ousa dizer o nome, ele transforma os seus poemas numa girândola de palavrões. A sua agressividade lexical está aliada a uma visão esotérica-apocalíptica

[sic] que nos faz corar, não pelos termos chulos, mas pela ingenuidade do autor. Valdo Motta escrevendo poesia consegue ser apenas engajado. E aí está o seu problema enquanto poeta. (SANCHES NETO, 1997)

Enquanto para Sanches Neto as palavras de baixo calão configuram o que ele chama de “girândola de palavrões”, para Oscar Gama (apud NEVES, 2006),

nessa poesia feita de antíteses, o chulo nunca é vulgar, e o que parece vulgar nunca é um clichê, mas sim um metaclichê, ou seja, um clichê sobre os clichês, um clichê cuja função é, ao mesmo tempo, tanto incorporar todas as partes da realidade (terminando com a separação entre fatos poéticos e não-poéticos), quanto satirizar os clichês que inundam as realidades poética e existencial. Em Valdo Motta, clássico e popular são duas faces da mesma moeda e o amor é uma busca sem limites e despida de regras, busca que passa pelo deboche e pelo erótico com que capta o mundo.

Não é muito difícil perceber, para um leitor atento, quiçá assíduo da poesia de Motta – o que é dever do crítico –, que não se trata de um exercício escatológico ou de um atirar de palavrões meramente gratuitos, como afirma Sanches Neto. Não há, também, uma clara legitimação por meio de textos sagrados do que ele chama de “preferência erótica”; é preciso verificar e mostrar em algum de seus poemas onde isso ficaria claro.

O poeta vai à Bíblia sim, e a outros escritos religiosos verificar evidências do erotismo-sagrado, e expõe isso em seus versos, mas não se trata de validar uma orientação sexual, ao contrário é um exercício, um método de criação, de maneira que não se trata de um tratado científico sobre a Bíblia, por meio do qual se quer provar algo. A Bíblia, como outros textos sagrados, precisa ser tomada como literatura, ficção, com a qual se constroem textos, se dialoga, se recria. E, ao que me consta, é desse enlace lúdico com obras de referência que se nutre a poesia de Motta. O tom é sempre solene, tal qual ao de um líder religioso, mas sua matéria é a poesia, seu objeto é a literatura, por mais que o que se anuncia seja uma teologia erótica. Uma teologia que pretende elevar o homem à plena satisfação, ao deleite do corpo com o ser divino. E este é o que poderíamos chamar de projeto literário de Motta. O que significa dizer que sua *poíesis* pretende “a defesa de um projeto artístico coerente e de um projeto social utópico (integrar arte e vida)” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 187).

1.3 O sujeito e a cidade

Dizer que o projeto poético de Waldo Motta compreende um viés social utópico significa dizer que sua poesia, predominantemente mística – cujos objetivos maiores são o encontro do homem com o ser divino e sua busca pelo Deus que há em si –, tem como sujeito o homem, mesmo em momentos em que ele fala como Deus. É ele quem assume a voz na poesia mottiana, não um ser etéreo. E este é um sujeito que vaga pelo mundo, pelas ruas da cidade, ora à busca de sexo, ora suspenso de prazeres puramente carnais.

Em *Bundo*, o eu-lírico é o próprio homem-deus, que ecoa sua voz, seu grito de liberdade aos homens que devem segui-lo. Mas, é por meio do corpo, da entrega à carne, não de maneira aleatória, mas como num ritual, que esse homem a quem se destina sua poesia chegará ao reino sagrado. Em *Waw*, o sujeito, inserido no ambiente urbano, busca nesse espaço da cidade saciar seus desejos espírito-carnais. E mesmo concordando com o escritor americano Edmund White, autor de *Flâneur, um passeio pelos paradoxos de Paris* – que afirma que “ser gay e caçar talvez seja uma extensão da própria essência do flâneur” (PALLONE, 2002) –, na realidade urbana de Motta, este sujeito poético configura-se não mais como aquele *flâneur* que caminha aparentemente desinteressado, sem ser notado, na Paris de Baudelaire. Este sujeito, mais contemporâneo – para alguns teóricos: pós-moderno –, revela-se um estranho que se faz notar, ainda que pelo estranhamento (*entfremdung*) que provoca e que, ao mesmo tempo, sente diante da cidade.

A cidade, no poema “Sede de Hades”, como o próprio título diz, é comparada à morada de Hades, ou o seu espaço. Na mitologia grega, Hades é o deus do mundo inferior, do mundo dos mortos, cujo nome preferia-se não pronunciar. A Sede de Hades remete tanto à ideia de lugar, onde o deus grego reside, quanto à sensação provocada pelo desejo de beber algo, de ter sede de. O sujeito, frente à cidade, tanto pode considerá-la um lugar de morte, ou querer, desejar a morte dessa cidade alienante. Vejamos um fragmento do poema:

[...]
Cidade, teus sortilégios,
tua indústria de prazeres,
teus apelos e cantadas,

teus prêmios e honrarias
não subornam o poeta.

Recuso teus dons e rasgo
teu colorido estandarte,
cago e cuspo em tua cara
e arraso o teu império. (MOTTA, 1996, p.89)

A cidade, nesse poema, não é um lugar de deslumbre aos olhos do sujeito que a vê. Mas é, sem dúvida, um lugar com o qual se dialoga, por meio do qual se arquiteta a fúria de um *flâneur* marginalizado, que em troca a marginaliza, a põe como colonizadora de desejos, impositora de sentidos. Contra essa postura superior, o poeta se faz anárquico, rebelde, não cumprindo com os papéis sociais impostos por esta sede de formas e cores sociais. O poeta caga e cospe na cara daquela que se coloca como outra, contrária aos seus anseios.

A cidade, como aponta André Bueno (2002, p. 217), configura-se, como o lugar outro da alteridade, da alienação, e, por consequência, do mal-estar. Na busca de um encontro consigo, de uma raiz que possa sustentá-lo em um ambiente tão hostil, o sujeito-lírico em Motta mergulha vorazmente em culturas distantes, como a indígena (em poemas ainda não publicados, que deverão ser reunidos no livro *Terra sem mal*) e a afro-brasileira. Somando-se a essa incursão do sujeito em suas culturas, a recorrência frequente a jargões, a palavras e palavrões de um campo semântico típico entre gays, constitui uma marca, uma busca por um espaço em meio ao emaranhado de linguagens urbanas. Assim, a teia textual de Motta é tecida. E é dessa maneira que seu sujeito se põe e se impõe socialmente em seu projeto poético.

No poema “Ah, corpo!”, de Waw (In: *Bundo*, 1996), o bofe – caracterizado como “magro e subnutrido”, transparente “(de fomes recolhidas pela ascese/ um tanto forçada pela pindaíba)” –, que visita o quarto de pensão do sujeito lírico, é o retrato do corpo miserável, que não tem o que comer. Os últimos versos do poema revelam o estado terminal do rapaz:

Sucedo que no auge das viagens,
intempestivamente trovejante
um burburinho de fome nas tripas do santo
eleva-se aos píncaros, de onde, constrangido,
o bofe despenca e, ploft!, se espatifa no concreto,

em sua ordinária e infame realidade
de pele e osso e necessidades. (MOTTA, 1996, p. 107)

O poema revela e, por isso, problematiza a miséria humana por que passam milhares de pessoas em todo o mundo. Mas, a fúria social, a denúncia, em defesa de seres desnutridos, racial e/ou sexualmente discriminados, não é a maior preocupação da matéria poética do escritor capixaba. Este sujeito, cujo espaço é cunhado na urbanidade, tem um claro desejo de elevar-se espiritualmente, pelo corpo. Porque essa carência é mais que a de pão ou “pau”, mas a de se encontrar eroticamente com Deus. Eis um valor literário que se pode dizer universal: a busca humana por um Deus, a busca do homem por sua completude, por sua outra metade.

Essa temática tece os versos de *Bundo*, construídos a partir de uma perspectiva mais teológica que literária – considerando-se, claro, o sentido corrente de literário, pois, em Motta, como em outros escritores, faz-se necessária uma reavaliação e rediscussão sobre o impreciso conceito de literatura, que sempre pode ser revisto e rediscutido: “haverá um estatuto próprio da literatura? E esse estatuto, caso haja, não foi fundado por uma doxa, que agora se vê abalada por iniciativas plurais de emancipação?”, questiona Salgueiro em *Forças & Formas* (SALGUEIRO, 2002, p. 239) –, embora ainda seja a linguagem poética o meio de sua expressão.

Quando, anteriormente, a ideia de projeto e utopia em Motta foi mencionada, tal proposição pretendeu pontuar que o poeta não escreve aleatoriamente, despreocupado com seus temas, e suas formas, colhendo poesia em qualquer coisa ou lugar. Sobre as tendências poéticas contemporâneas, Perrone-Moisés constata que

Os novos escritores, afinados com os hábitos alimentícios deste fim de século, publicam livros light, para serem consumidos rapidamente. Na falta de idéias novas, muitos deles voltam a um classicismo acadêmico; glosam, citam, pasticham textos de escritores do passado; outros imitam as formas da mídia, adotam temas de impacto e um estilo rápido e seco, concorrendo com as páginas policiais dos jornais ou, melhor, com os noticiários “aqui e agora”; outros, ainda, se comprazem na contemplação narcísica do “pequeno eu”, sem pretender ou conseguir dar o salto proustiano para o universal. [...] Grande parte dos poetas repete receitas das vanguardas históricas ou se contentam com registrar limitadas experiências existenciais, produzindo uma poesia “poeticamente correta”, sem mais. (1998, p. 178)

Ao contrário do que se vê em muito do que há na poesia atual, cuja preocupação muitas vezes é apenas florear versos bonitinhos, ou endereçá-los a esta ou àquela “musa”, ou falar de si, há, aqui, um fazer, uma *poíesis* que se presta a um propósito, que sugere uma sublimação do homem pelo erotismo.

É importante salientar que há uma coesão, uma unidade, principalmente temática, na poesia de Motta, e que esta não é gratuita, já que não se dá por acaso, por um simples gozo sem finalidade. E, é claro, se o poeta recorre a textos anteriores, a estilos e formas já vistos, é para nutrir-se de nossas raízes literárias, de nossa tradição; mas, ao contrário de muitos, esse “passo atrás” é para dar um salto adiante e fugir do que Perrone-Moisés chama de “livros light” ou da falta de novidade.

Há em *Bundo e outros poemas* uma seriedade e compromisso gradativos, na ordem mesmo em que os poemas são apresentados, começando em “Descobrimientos” (1996, p.21) e depois de um emaranhado de poemas que dialogam entre si e que decantam as verdades do caminho sagrado, até a página 67, os quatro últimos poemas celebram, como num canto triunfal e num gozo poético, todo o labor até então apresentado. São eles: “PELO RABO/ FISGUEI O LEVIATAN” (1996, p.68); “NO CU/ DE EXU/ A LUZ” (1996, p.69); “Pão excrementício/ generosíssimo banquete/ de humildes vermes” (1996, p. 70) e, por fim, “CLARO, CLARO:/ É PELO TALO/ QUE COMEÇA/ O FRUTO./ A VIDA/ MEDRA/ DO RABO.” (1996, p. 71).

1.4 Bundo, Waw e outros poemas

Bundo, que constitui a primeira parte de *Bundo e outros poemas*, configura-se como uma obra cuja unidade temática e formal são notórias e estabelece um diálogo, uma relação entre erotismo e textos religiosos, como os da Bíblia, além de lançar mão de signos relevantes das mitologias grega, oriental e africana, bem como da cultura popular, de onde extrai termos chulos e ricamente coloquiais. O livro comunga, ainda, de grande erudição e de referências a autores como Rimbaud, São João da

Cruz, Dante e Drummond. O erudito e o coloquial dividem o mesmo espaço, quiçá, o mesmo campo semântico, com referências à escatologia, religião, simbologia.

No prefácio de *Bundo e outros poemas*, o poeta diz:

[...] fiquei sabendo que o conhecimento (a tão decantada gnose!), em contexto bíblico, tem conotações eróticas, sensoriais. E aprendi bastante de simbolismo do corpo (o Templo, a 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. (MOTTA, 1996, p. 9-10)

As igrejas e as religiões em geral, segundo a poética de Motta, impedem que seus seguidores conheçam o verdadeiro caminho para Deus. A experiência do autoconhecimento erótico, do erotismo-anal, é, para o poeta, o meio pelo qual se chega ao tão almejado céu, e essa é a matéria de sua poesia, mormente de *Bundo*, de *Recanto* (publicado em 2002) e do inédito *Terra sem mal*. Seu engajamento maior – porque se pode dizer, sim, que há um engajamento por parte do poeta, assim como em todo artista que tem uma obra coerente com suas convicções culturais, humanas, filosóficas, artísticas – é a arte que não quer ser apenas arte, puramente, mas a arte que, como diz Paz, “ressoa a música do mundo” (PAZ, 1982, p. 06), e toca o ouvido dos seus leitores como um cântico de salvação.

É, portanto, uma arte que se quer, antes de tudo, vida. Mas, ao contrário do que se pode imaginar, a arte pela arte, a “arte como ‘finalidade sem fim’” aclamada por Kant, e elevada ao mais alto mastro de muitas bandeiras estéticas, tem também seu lugar na poesia de Motta. Citando Compagnon:

Quem insiste para que a obra tenha um conteúdo humano julga, sem dúvida, a arte pela arte inferior a uma obra densa do ponto de vista da experiência nela contida. Qual das artes é superior? Para Kant, a única finalidade da arte é não ter fins, decretando a superioridade estética da arte “pura” sobre a arte “de idéias”. (COMPAGNON, 2003, p. 228)

Waw, dentro do projeto poético de *Bundo*, seria a expressão mais artística do autor, no sentido kantiano do termo. O “V” em hebraico é *waw*, que significa passagem, travessia, ligação, união, um colchete, um gancho. O poeta ainda está à procura de um sentido, de um rumo, de uma verdade. Dessa maneira, ele lança mão de vários estilos formais, temáticos, no sentido de experimentar todas as possibilidades, reiterando a mudança, a passagem, a busca por uma nova linguagem poética. Em

Waw, há poemas que ressoam outros ecos, que não os da insistente convicção de que Deus está na morada anal.

Em *Waw*, a preocupação com a forma é maior, tanto que muitos poemas são metricamente elaborados, com sílabas poéticas em redondilha menor, como em “Cerco” (1996, p. 118): “Digo-te, ó Deus:/ não procures Deus,/ não espere Deus,/ não ocultes Deus,/ não fujas de Deus./ Tenho dito, adeus.”, “Ead Wald” (1996, p.119), “Guido” (1996, p.108); “Retorta via” (1996, p. 114); em redondilha maior, como em “As brincadeiras sérias” (1996, p. 116), “Preceituário para racistas com receita de reбуçado e contra-receita de angu” (1996, p. 98) e o belo “Margarida” (1996, p. 94), com dezenove estrofes de quatro versos e um monóstico – apenas um verso separado das estrofes: “[...] Menos que flor, Margarida/ é vaso, um vaso público/ onde os assentados cagam/ adjetivos estúpidos.”; um grande número de versos de dez sílabas, heroicos ou sáficos, como em “Nos dias de Aids” (1996, p. 88), “Revisitando o inferno na paixão” (1996, p. 109), “De exaustivas buscas & batidas” (1996, p. 110), “Das primícias” (1996, p. 112), entre outros.

Há, ainda, os versos monossilábicos no sonoro soneto “Os sinos” (1996, p. 100)

QUEM
NÃO
TEM
BENS

BEM
NÃO
TEM
NÃO

TEM
NÃO
TEM

NÃO
TEM
NÃO

Os haicais – presentes também nos últimos poemas de *Bundo* – “E agora, ô meu?” (1996, p. 93): “Eis no que deu/ a Terra Prometida/ por Prometeu” e “Turba” (1996, p. 117). E persistindo nesse cuidado maior com a forma em *Waw*, destacam-se os poemas “Gesta da peste que ronda” (1996, p. 84) e “Ode à ida ao Id” (1996, p. 86).

No primeiro, um poema com apenas uma estrofe de 45 versos em redondilha menor, predominam as rimas bipolares AB até o verso 41, e nos últimos três versos, devido à repetição monossilábica da palavra “mais”, há rimas em A. Os versos ímpares são dispostos regularmente, ajustados à esquerda da margem, enquanto os versos pares são grafados a partir do centro da folha, formando visualmente uma espécie de espiral, ou espinha dorsal, com um centro, um eixo, sobre o qual giram todos os versos. Veja o poema, com destaques meus em negrito:

Serei sempre **mais**
que um arlequim
na vida. **Aliás,**
é no camarim
que o drama **se** faz.
Já me desavim
com o mundo **demais**.
Quero ser assim.
Quero é ir **atrás**
do secreto fim
das coisas, **ao** cais
dos mares de mim,
ao que, enfim, **jaz**
cá em meus confins
(deixando **sem** paz
este espadachim),
e que sempre **faz**
que vai dizer sim
aos meus flertes, mas
nunca está afim
de nada, **jamais**.
[...]
Nunca, nunca **a** paz
da vida chinfrim
para mim, **jamais!**
Fim ao alfenim
que tanto **compraz!**
Nem tudo é quindim!
Serei sempre **mais**
que um arlequim!
Mais
mais
mais...

A visualidade – um valor conhecido na literatura, aclamado por Pound – proporcionada pelo poema neste caso não se restringe à projeção de imagens sugeridas pelos vocábulos. A própria disposição gráfica do texto sugere uma imagem, um eixo, ou centro, ao redor do qual o poema toma forma. Essa imagem, graficamente percebida, dialoga, por analogia, com o dorso, com a espinha dorsal. A repetição dos três últimos versos “Mais/ Mais/ mais...”, além de representar semanticamente um querer mais, um ir além, ao fim, ao objetivo maior de sua

poética que é o enlevo pelo antro anal, é, também, por meio do apelo visual, pictórico, que lembra o dorso, a indicação do caminho ao céu interior do homem, ao orifício que está na base da estrutura dorsal, no cóccix. O ânus é o centro, símbolo da morada de Deus, palco do erotismo-anal-sagrado.

Certamente, essa poética, que prega o autoconhecimento e a busca de energias que nos levam ao encontro de Deus em nosso próprio corpo dialoga também com a prática da kundalini yoga, a qual defende a existência do cosmos dentro do próprio corpo humano. O chakra raiz, de onde emanam as energias da kundalini, situa-se na base da espinha dorsal. Esse lugar interdito, escondido, de onde provêm as delícias sagradas, é recorrente nos poemas de *Bundo*, mas também em *Waw* essa temática encontra-se diluída, ainda que de maneira mais sutil, menos insistente, menos amadurecida, já que os poemas, como observado anteriormente, ainda dão ouvidos à métrica, o que parece ser uma preocupação menor em *Bundo*.

Pensando a obra poética de Motta, num panorama histórico, em que a busca do sagrado pelo erótico configura-se num projeto poético progressivo ao longo dos anos, *Waw* é um livro anterior a *Bundo*, embora tenha sido publicado juntamente com este, compondo a segunda metade do livro, os “*outros poemas*”. Se fôssemos intitular a obra por essa perspectiva histórico-poética, o livro talvez devesse se chamar “*Outros poemas e Bundo*”.

Transpaixão, de 1999, apesar de ser uma obra posterior a *Bundo e outros poemas*, é uma coletânea de poemas já publicados, não trazendo textos novos. O livro - dividido em quatro partes: Social, Existencial, Metapoética e Erótica - reúne vários momentos da poesia de Waldo Motta, desde *O signo na pele*, de 1981, até *Bundo*, de 1996.

Depois de considerarmos o que diz Kant a respeito da arte, as obras subsequentes a *Waw* e a *Bundo*, como *Recanto (poema das 7 letras)*, de 2002 – livro que contém apenas um poema anagramático construído por palavras que resultam da combinação das sete letras que compõem o vocábulo “RECANTO” –, e o inédito *Terra sem mal* mantêm a temática erótico-sagrada de *Bundo* e deflagram uma outra face da poesia, a defendida por Eliot. Para ele, segundo Compagnon (2003, p. 229),

“a grandeza literária exigiria outros padrões que não apenas a finalidade sem fim, logo, normas éticas, existenciais, filosóficas, religiosas, etc”. A análise de Eliot sobre o valor de um texto, conforme Compagnon, dá-se da seguinte forma: “em suma, indagaremos primeiro de um texto se ele é pura e simplesmente literatura (um romance, um poema, uma peça de teatro etc), fundamentando-nos apenas na sua forma, em seguida, se constitui ‘boa’ ou ‘má’ literatura, observando de perto sua significação” (2003, p. 228-229).

Bundo abre mão de uma preocupação excessiva com a proposta kantiana de arte e parece flertar com o que defende Eliot. Seus poemas inovam mais pela produção de sentido, pelo intertexto com trechos bíblicos, com textos outros de culturas várias, do que pela estrutura, embora sejam presentes e harmônicos, também, os três níveis do corpo do poema, que Ezra Pound (CEIA, 2007) definiu como melopeia, logopeia e fanopeia. Porém, todo esse organismo poético sustenta e enobrece sua flama maior, a tempestade de ideias erótico-sagradas e todas as suas promessas.

Essa relação do erotismo com o sagrado, sendo ambos parte de um todo, e não elementos antagônicos ou bipolares, na obra mottiana, vem se configurando e tomando corpo desde seus primeiros escritos. Para Erly Vieira Jr, no ensaio “A desbundada poesia erótico-mística de Waldo Motta” (VIEIRA JR, 2006), o livro *Poiezen*, de 1990, publicado pela Massao Ohno,

aponta uma série de reflexões metapoéticas que, junto a *Waw* (palavra hebraica que significa ponte, travessia), marcariam uma transição para a epifania erótico-mística de Bundo, livro de 1995 [sic] que revelou Waldo (na época ainda grafado com “V”) no cenário nacional. A publicação de *Bundo e outros poemas* (reunindo os então inéditos *Waw* e *Bundo*), pela Editora da Unicamp, em 1996, logo atraiu os olhares de diversos figurões das letras brasileiras para a irreverência solene do poeta capixaba.¹¹

O escritor João Silvério Trevisan (1997) afirma que a poesia de Motta “mergulha nos mistérios eróticos da Bíblia e do corpo para desafiar o leitor a entrar num banquete escatológico, tão difícil quanto necessário”, e acrescenta dizendo que “no dia que conheci a poesia de Waldo Motta, dei urros de prazer e alegria. Confesso que há muito eu não lia nada tão belo, radical e transgressor”.

¹¹ O artigo de Vieira Jr foi publicado no site Overmundo em 02-11-2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-desbundada-poesia-erotico-mistica-de-waldo-motta>.

1.5 Tradição

En las internas entrañas
Sentí un golpe repentino:
El blasón era divino,
Por que obró grandes hazañas,
Con el golpe fui herida
Y aunque la herida es mortal
Y es un dolor sin igual,
Es muerte que causa vida.

Santa Tereza de Ávila¹²

A temática erótico-mística tem sido matéria poética desde Santa Tereza de Ávila, São João da Cruz – ou antes deles –, até os autores brasileiros Jorge de Lima, Murilo Mendes, Mário Faustino, Hilda Hilst e Adélia Prado. Waldo Motta seria um representante contemporâneo, e não é o único, de uma poética que é fruto de uma tradição. Mas, o que o distancia de outros poetas dessa tradição é a temática transgressora, o que chamou a atenção de Trevisan, isto é, a maneira como ela se põe pela postura, digamos, ideológica, provocando um sentimento de estranhamento ou de deslocamento no leitor. Em Motta, há o escracho, a transgressão verbal, moral, mas nada disso é, somente, pelo simples fato de transgredir, é porque essa afronta poética, verbal, moral, constitui matizes importantes que culminam no que ele apresenta como erotismo sagrado; e o que se denomina, aqui, erotismo-anal-sagrado.

A transgressão não se dá pelo simples prazer de chocar o leitor pudico, mas se apresenta no poema como um apelo à liberdade do corpo e da alma no que considera o descobrimento dos caminhos sagrados, do encontro com Deus. Pois, é pelo erótico, pelo escatológico, pelo sujo, que também é belo, pelo sublime e pelo feio, pelo desvestimento de todas as “patranhas”, que se chega ao divino, ao leito sagrado. O poeta de *Bundo*, com suas incursões em “banquetes escatológicos”, estaria mais próximo do que Bataille reconhece como o puro e o impuro na ordem do sagrado. Diz Bataille:

¹² DE ÁVILA, 1995, p. 654.

O sagrado puro, ou fasto, dominou desde a antiguidade pagã. Mas, mesmo que se reduzisse ao prelúdio de uma superação, o sagrado impuro, ou nefasto, era o seu fundamento. Se por um lado o cristianismo não conseguiria rejeitar a impureza, por ser uma parte da construção equilibrada da psique humana, precisava separá-la do sagrado. E assim a impureza e, portanto o erótico, foi relegada pelo cristianismo, ao mundo profano [...] (1988, p.223)

É relevante ressaltar que, pelo que se mostra, sua poética não prega o sujo, o vil, como o lugar desejado, ou o único lugar onde se dá o ato religioso, da comunhão com o divino, mas esse é também um lugar possível, já que a impureza é parte do humano.

1.6 Múltiplos sentidos em poucas palavras

De acordo com Glória Maria Pondé, “a linguagem da poesia é econômica porque opera basicamente com imagens e símbolos, abolindo, inclusive, nos tempos modernos, palavras de ligação e tudo o que é supérfluo, para maior identificação do leitor com a emoção do poeta” (PONDÉ, 1986, p. 128).

Entre os valores literários, a Concisão, ou Condensação, “dizer muito em poucas palavras” é bem característica da poesia e trata-se de um valor perseguido pelos escritores desde a Antiguidade. E como atenta Perrone-Moisés (1998, p. 156), “condensada quer dizer não apenas breve, mas saturada de sentido(s)”. Na obra poética objeto deste estudo, é notória a multiplicidade de sentidos, de faces, de projeções. Mesmo nos poemas mais longos, como “Era do Julgamento...” (1996, p. 49-53) ou em “Margarida” (1996, p. 94-97), a condensação de sentidos é um valor inegável. Porém, são muitos os poemas curtos, como alguns haicais, saturados de sentido e de emoção poética. Citando, ainda, a autora de *Altas Literaturas*, “A forma breve e densa do *haiku* japonês tem gozado, entre os poetas ocidentais, de uma estima duradoura através de todo o século XX. Octavio Paz considera o haiku ‘absolutamente moderno’, por ser “uma escola de concentração”. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.157). Um exemplo dessa concisão em Motta é o poema “C é U”, (AZEVEDO FILHO, 2002, p.97):

C é U

Nesse poema de apenas três letras, pode-se ler “céu” como substantivo apenas, considerando que o poema seja formado apenas por uma palavra; e também é possível que se leia “C” como sujeito do verbo ser na terceira pessoa do singular - “é” – e “U” na função de predicativo. Numa leitura plurissignificativa temos: Céu; “C” é “U”; “Céu” é “Cu”; “Céu” e “Cu”; “Seu” “CU” é “Céu”; dentre outras. O Céu almejado e profetizado não está no alto, no infinito, no olhar para fora; mas, ao contrário, está no olhar para dentro, dentro de si, dentro da palavra. “C” e “U” formam “cu” e, nessa leitura, céu também é cu, ou seja, chega-se ao céu pelo orifício anal, por meio do qual o erotismo sagrado se concretiza; lançando mão do vil, do escatológico. Assim, o céu e a terra não ocupam lugares distintos, o céu está na terra. E ambos são a mesma coisa; o abominável e o eleito, o profano e o sagrado, o céu e o inferno: “a saída é para dentro, [...] o corpo é a Terra e o Céu.” (MOTTA, 2000. p. 75).

1.7 Poesia e imagem

Outro valor citado por Perrone-Moisés é a Visualidade, “a capacidade de evocar visões nítidas e surpreendentes”. Segundo ela, “a esse tipo de visualidade (reconhecido em Dante, por exemplo), acrescenta-se a visualidade do próprio texto como composição tipográfica (Mallarmé)” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 158). Ela ressalta, ainda, a importância do visual na sociedade do século XX, como mais um modo de apreensão do real, por meio das imagens. O século XX, aliás, inaugura a chamada era da imagem, com o cinema – fruto da fotografia -, a televisão e a internet. O visual ganha outras projeções além da imagem escrita, da pintura e da fotografia. A literatura lança-se ao olhar por outros vieses além da tradicional escrita.

Há quem defenda que o império das imagens sobre o aparato puramente textual é um fato em nossos regimes representativos contemporâneos. A invasão imagética, tanto do cinema, quanto da TV e da Internet, sem falar das “milhares” de imagens lançadas por veículos publicitários, é algo aparentemente irreversível. A imagem textual, seja a evocada pela linguagem ou a sugerida pela disposição gráfica, é anterior a este sistema atual, e, ricamente, dialoga com ele. Muitas vezes, as imagens evocadas por um texto jamais poderiam ser representadas por aparatos visuais, bem como o contrário, muitas imagens visualizadas jamais poderiam ser traduzidas em textos verbais.

O texto expressivo em imagens projetadas pelas palavras e pela estrutura visual da grafia na página propicia um diálogo maior com o leitor, que lê e vê melhor o que está diante de si, “de modo mais seletivo e eventualmente crítico” (Idem). Perrone-Moisés diz, ainda, que “as alegorias e metáforas são condensações de sentido” (1998, p. 157). Em Motta, muitas alegorias e metáforas, assim como afirma Eliot sobre as alegorias de Dante, produzem, pela analogia, “claras imagens visuais” (Idem). Essas imagens estão tanto no nível do significado – em poemas como “Entro no” (1996, p. 46) e “Deus furioso” (1996, p. 48): “Estendi mãos generosas/ a quantos o permitiram/ e disse: sou Deus./ [...]” –, quanto em poemas cuja visualidade está já no campo do significante, como o já mencionado “Gesta da peste que ronda” (1996, p. 84) e o poema “C é U” (AZEVEDO FILHO, 2002, p. 97); além de poemas quase indecifráveis, com base em análises matemáticas, traduzindo correspondências de números e respectivas letras do hebraico para o português, ainda inéditos. Vejamos um exemplo:

20	10	9	8	7	^	6	^	5	4	3	2	1
						80						
						80						

PO (80+6) = aqui, nesse lugar

BÁ (2+1) = entrar, vir, chegar, voltar, retornar, regressar

ShaTh (300+400) = base, fundamento

SheTh (300+400) = traseiro, nádegas ¹³

¹³ “Poesia quântica ou física das partículas verbais. Transdição poética em hebraico-português-matemática. Tradução paraclética de poemas secretos, codificados no alfabeto hebraico, e decifrados através da leitura combinatória, anagramática dos números e letras correspondentes” (Motta, site oficial do autor).

A leitura desse poema exige mais que disposição alfabética do leitor, requer afinidade com o jogo entre números e as letras que os significam. Cada conjunto de símbolos gráficos representa signos em hebraico traduzidos para o português. A combinação desses signos, a partir de uma leitura horizontal ou vertical, como sugerem as setas sobre e entre os números, é que vão revelar seu significado. Neste poema, as sequências numéricas resumem a poética de Motta, pois os números em azul permitem somas que nos levam a letras hebraicas dotadas de significados escatológicos, em que o início e o meio estão sempre em contato com o fim das coisas. Somos sempre o eterno começo, recomeço e fim de nós mesmos. O centro do corpo, o baixo-ventre, revela o caminho para a sacralização do sujeito mottiano. O início de nossas descobertas eróticas aponta para o meio do corpo, cujo fim é a satisfação, o êxtase sacro. O corpo do texto revela o corpo do homem como a chave para suas buscas pelo sagrado e por sua satisfação em estar em comunhão com o divino. Este corpo, textual e orgânico, revela-se como templo físico e espiritual de um Deus que não está em outro lugar senão no próprio corpo do sujeito lírico de Motta. Este corpo é início, meio e o fim de sua incessante busca por um céu seu, interior.

1.8 Exatidão

A exatidão, “adequação das palavras às coisas”, é um valor perseguido há muito pela literatura, desde Platão, e, em Motta, claramente percebido. Nota-se um cuidado laboral que o poeta tem em adequar as palavras às visões comunicadas. A unidade poética de seu ofício expõe a pesquisa linguística com cada palavra e com seu campo semântico. Estas são escolhidas por seu significante – o que proporciona uma sonoridade ímpar, aliás, a sonoridade é outro valor poético aclamado em todos os tempos – e, também, pelo significado. Em sua tradução “Recreação” (ainda inédito) do livro do *Gênesis*, da Bíblia, nota-se que a palavra “Deus” tem vários equivalentes novos como Nume, Sumo, Grão, Deva, Dom, Ente, Amo, ainda não utilizados nas traduções conhecidas.

Dessa luta com a palavra e pela palavra, da inquietação em explorar ao máximo os significados de um significante é que surgiram poemas anagramáticos como “Recanto” e “Dario” (Inédito). No primeiro, que dá corpo ao livro *Recanto - poema das 7 letras* (2002), as múltiplas possibilidades, ou as múltiplas facetas, das sete letras do vocábulo são combinadas, organizadas, fragmentadas, recombinaadas a fim de formar um poema denso, cujos sentidos são trazidos ao palco da poesia, à folha de papel. O mesmo ocorre no segundo:

DARIO
 ADORADOR ODARA
 DOIDO DOADOR
 ADORA
 DOAR A RODA
 DAR O ARO
 O OIRO
 ORAR
 RARO ORADOR
 ARAR O ÁRIDO
 RARO ARADOR
 RIR RIR RIR
 DO RAIO
 DO DARDO
 DO ÓDIO
 DO ARDOR
 DA IRA
 RIR
 DA DOR
 RIR
 DO
 ROR
 DIÁRIO
 ODORAR
 DOIRAR
 O
 ARRAIÁ
 O
 AR
 O
 DIA

As letras da palavra “Dario” brincam, bem como as da palavra “Recanto”, fazendo poesia em si, poesia anagramática, combinativa. Em “Dario”, a exploração do som, da melopeia, atinge seu grau máximo, já que os fonemas da palavra título do poema são explorados em variadas possibilidades visuais e semânticas. A sonoridade e o ritmo poéticos trazem para o corpo do texto a rede de significação da poética homoerótica de Motta. Dario, nome redondo de homem que ama dar (transar passivamente) o aro, o ânus, de modo a sanar doidamente seus desejos, ainda que

com dor, com ardor. Dario o faz em adoração, em oração e rito, dando o que tem de melhor: seu “oiro”. Mais um claro e erótico apelo semântico que valida a temática erótico-sagrada do poeta em questão.

Em “Recanto” (2002), como num palco, as estrofes, grandes ou pequenas, encenam seu ato sempre no meio, no centro da página. A página abre-se como palco mesmo para os versos, dedica-se toda branca a eles, tanto que o livro não possui paginação, apenas os versos se mostram. Quanto à técnica que move este tipo de poema em anagramas, esta parece ser a seguinte: primeiramente escolhe-se um vocábulo rico em sons e sentidos – no caso a palavra “Recanto”, ou “Dario”, como se viu acima – depois, de maneira a combinar anagramaticamente, começa-se um incansável catar palavras, um burilar, para depois ordená-las na forma mais acertada, numa sequência em que produzam ritmo, imagens, sentidos, e traduzam sua poética. Aqui, o jogo de catar palavras está na consciência de que se trata de um universo restrito de combinações verbais possíveis, trabalha-se com o limite permitido pela palavra-chave, mas ao mesmo tempo com o prazer de explorar, de virar, revirar e re-revirar ao máximo o que esse vocábulo possibilita. O limite imposto pela restrição do vocábulo rende-se literariamente ao prazer que o burilar do texto proporciona. É o poder da linguagem deflagrado por Barthes em *Aula* (BARTHES, 1989) rendendo-se ao “prazer do texto” de que fala o próprio Barthes em livro homônimo (BARTHES, 2006).

No canto de *Recanto*, em tom imperativo, o eu-lírico ordena ao ator, o leitor, que atue e experimente os encantos, as delícias de seu próprio recanto, de suas próprias entranhas, descobrindo no seu antro, em seu reto, o que há de mais justo e correto: o prazer erótico que eleva o homem ao êxtase divino, ao sublime. E que, por meio do autoconhecimento, da autoprocua erótica, estabeleça uma relação entre o certo e o errado e todas as suas intersecções, de maneira que ambos sejam partes de um todo, que estejam em comunhão.

ENTOCA-TE NA TOCA
TOCA E RETOCA
O ATRO ANTRO
ORNA O OCO ORCO
TORNA-O E TORNA-TE
TERNO RECANTO

[...]

TORNA-TE ARCONTE
 TORNA-TE RETOR
 ENTRONA-TE
 COROA-TE
 Ó ATOR
 (TEATRO É TEATRO)
 ENCONTRA-TE
 ENCONTRA-O

Ó ATOR
 ORA E REATA
 REATA O CONCERTO
 REATA A CORRENTE

ENTRE O TORTO E O CERTO E ENTRE
 O ROTO E O CORRETO E ENTRE
 O ERRO E O ACERTO E ENTRE
 O RETO E O ERRANTE

Recanto é, assim, um banquete erótico, anagramático, em que as palavras brincam entre si, num sarro, explorando-se, afrontando-se, harmonizando-se num eterno retorno, num insistente enroscar entre as sete letras, de maneira que se explora ao máximo as suas múltiplas faces e significações.

1.9 Utilidade

Por fim, corroborando a discussão anterior sobre a arte poética waldiana, quanto ao seu posicionamento estético e, também, ético, pode-se pensar num outro valor – o último apresentado aqui – de que fala Perrone-Moisés em *Altas Literaturas* (1998): a Utilidade. Quanto aos escritores-críticos – Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luís Borges, Octavio Paz, Ítalo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers – analisados pela pesquisadora, nenhum deles, segundo ela, “afirma uma utilidade direta e imediata da literatura. Mas, todos sentem a necessidade de ampliar sua ação para além da função estética, o que implica uma ética” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 165). A literatura tem, para eles, “um valor de conhecimento do mundo e de autoconhecimento, e um valor de crítica, com implicações e efeitos no contexto social” (Idem). Esse valor que aponta como relevante o conhecimento do mundo, o conhecimento de si, e o olhar crítico sobre o outro e o mundo social dá cor à poesia de Waldo Motta, como nos fragmentos de texto até então apresentados. E

ao longo deste estudo, nas páginas que seguem, essa percepção de valor será sempre corroborada nas doses de poesia trazidas a este banquete.

Para Octavio Paz, “a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo” (1998, p. 165). A poesia de Waldo Motta, como afirma incansavelmente o próprio autor, pretende, sim, ser sinônimo de religião e, por consequência, de salvação; e, por meio desta, ser capaz de mudar o mundo. Quando se lê as poesias de *Bundo*, por exemplo, está-se diante de uma série de poemas que vertem para um lugar em especial, e compreendem em si uma mesma temática. O lugar é o do sagrado, e a temática a da salvação. Não se trata, porém, de uma salvação tal qual prometem as religiões conhecidas, mas, a promessa é outra: o homem atinge seu estágio máximo de divindade, sendo em si, por meio do autoconhecimento, o próprio Deus, o templo do divino. Esse templo está no próprio corpo e chega-se a ele pelo erotismo-anal. Melhor: erotismo-anal-sagrado, pois se o corpo é o lugar do ânus e também de Deus, um não é sem o outro, o erótico não se faz sem ser sagrado. Erotismo e sagrado não compõem lados díspares de um mesmo corpo, ambos não se dissociam porque não são entendidos como elementos antagônicos, polares. O erótico, como em sua origem pré-cristã, atinge a dimensão do sagrado, pois o homem tem seu corpo dotado de desejos físicos e espirituais e não pode satisfazê-los diferentemente. Dar o corpo a Deus é manifestar as plurais possibilidades do desejo humano, sendo assim o ato erótico algo extremamente sagrado, porque se sabe que é dado a Deus o homem por inteiro: sua sede e sua sede, saciadas completamente.

Essa parece ser a contribuição, ou, digamos, a utilidade pretendida pela poesia de Motta para o mundo.

CUS...

2 ARTE X VIDA: O POETA, O MUNDO E O EROTISMO-ANAL-SAGRADO

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

Se eu bater minha cabeça
nos paralelepípedos desta rua desolada
até reduzi-la a farelos
não resolve porque o mundo continua.
Mas se eu gritar gritar gritar talvez
desperte os homens dessa catalepsia.¹⁴

Waldo Motta

Eu preparo uma canção
que faça acordar os homens
e adormecer as crianças.¹⁵

Drummond

El mundo es un poema; a sua vez, el poema es un
mundo de ritmos y simbolos.¹⁶

Octavio Paz

Uma poesia que grita aos homens, a fim de lhes dizer algo que os despertem para a vida. Uma poesia que quer deixar o papel, o significante, e incomodar o mundo. Uma escrita que não se contenta em ser mera junção de vocábulos; que pretende ser mais que pétalas coloridas: espinhos. Uma fala, um canto, um som, um eco que se suja na rua, no antro das esquinas, nas avenidas, dedilhando versos, estilhaçando vidraças, vitrais e vitrines, num sussurro, urro de louvores deslavados aos céus. Uma poesia que lança, como a de Santa Tereza, amores e gozos a Deus. Uma poesia que planta o amor erótico entre homens como caminho seguro ao reino das delícias divinas. Uma literatura-afronta, que quer ser mais; quer ser viva; quer ser vida. Serva não, servida. Seria possível tal relação entre linguagem e vida? Seria essa também uma proposta poética de Waldo Motta?

Em muitos de seus estudos, o crítico francês Roland Barthes refuta a relação entre linguagem e mundo, na medida em que a literatura volta-se para si e “não têm referência na realidade” (COMPAGNON, 2003, p. 114). Toda linguagem se faz por

¹⁴ Fragmento do poema “O momento profundo”, de Waldo Motta, um dos 136 poemas do autor, que compõem a coletânea *Eis o Homem*, p. 11.

¹⁵ Última estrofe do poema “Canção amiga”. Drummond, 1967, p. 221.

¹⁶ PAZ, 1998, p. 97.

si, para si, nela mesma, sob sua estrutura e poder. Tanto é que Antoine Compagnon, em seu *O Demônio da Teoria* afirma que Barthes rejeita “toda hipótese referencial na relação entre a literatura e o mundo, para expulsar da teoria literária todas as considerações referenciais” (COMPAGNON, 2003, p. 109). Em *O prazer do texto*, Barthes questiona: “Como é que o texto, que é linguagem, pode estar fora das linguagens?” (BARTHES, 2006, p. 39). Mas, logo adiante, expõe a possibilidade de uma sombra ideológica que um texto carrega:

Alguns querem um texto (uma arte, uma pintura) sem sombra, cortada da “ideologia dominante”; mas é querer um texto sem fecundidade, sem produtividade, um texto estéril (vejam o mito da Mulher sem Sombra). O texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro. (Idem, p. 40-41)

É claro que ele fala, aí, de uma ideologia dominante, mas essa possibilidade de sombra pode ser entendida como a relação que um texto, ou um outro regime de linguagem, pode estabelecer com algum referente, com o mundo, com a natureza.

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”¹⁷, floreada por belas palavras; pretende, sim, dizer. Mais que dizer: dialogar. Dramatizar. Suas palavras poéticas estão para o mundo, no sentido de lhes soar vida, vivência, verdade. E se, assim como afirma Barthes, toda palavra é ideológica ou parte de uma ideologia, a palavra-poesia de Motta assume ideais eróticos, sagrados, religiosos.

É também de linguagem e ideologia que fala o brilhante estudo de Mikhail Bakhtin *Marxismo e filosofia da linguagem*, publicado sob o pseudônimo de Volochinov. Para Bakhtin, “a palavra é o fenômeno ideológico por excelência” [grifos do autor]. E completa: “As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e

¹⁷ O poeta, em suas oficinas, costuma citar criticamente as propostas poéticas cuja textualidade se volta apenas para si, dando as costas para o mundo, preocupando-se mais com a aparência estrutural do texto, com o burilar excessivo das palavras, do que com a problemática da vida. O que ele chama de “jardinagem poética” é o que cada poeta cultiva em seu próprio jardim; ornando seus vasos gregos.

servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios” (1992, p. 36 e 41). A palavra parece, então, ser o vínculo da filosofia, da ideologia, da literatura com o mundo; da poesia com o homem; do homem com o seu ideal mais erótico e religioso: Deus – sob os olhos e as feições da escrita waldiana.

Nessa relação com o mundo, aparecem enfáticas as palavras do poeta capixaba neste canto ao povo de Tupã, tendo como eu-lírico o próprio Tupã. O poema surge como aviso, profecia, revelação:

**EPIFANIA - PALAVRAS DE TUPÃ
(O QUE DISSE O TROVÃO)**

Meu querido Kwaí,
meu adorável xodó:
não há por que escalar
o alto do Kaparaó
e nem por que burungar
os quintos do cafundó.

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

Com todo o vosso afã
e com toda a vossa fé,
jamais achareis Tupã,
Gorak, Rudá ou Sumé.

Povos e nações das selvas,
meus filhos, xakyabá,
xavante, kamayurá,
kaygang, kayapó,
pataxó, tupiniquin...

Será que não tem mais fim
essa andança boçal,
essa procura insana,
essa busca literal,
aqui, ali, acolá
de vossa sonhada terra,
de vossa Terra Sem Mal?

Eis o que vos diz Rudá¹⁸:
meu querido Kwaí,
chega de andar atrás
do que está atrás de ti.

¹⁸ Rudá, na mitologia tupi, é o deus do amor, que vive nas nuvens. Sua função é despertar o amor dentro do coração dos homens. É identificado com o deus Shiva dos hindus e com o Hórus egípcio.

E assim fala Tupã,
sendo esta a resposta:
as montanhas do poente
acham-se em tuas costas.

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

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

O lugar que tanto almejas
e buscas com tanto afã:
encontra-se no poente;
a montanha semovente
é a pátria de Tupã,
e toda procura, além
desse território, é vã.

Eis que te revelo agora
o sacrossanto lugar
onde vivem vossos mortos,
vossos pais, vossos avós,
todos vossos ancestrais
e também os próprios deuses.

Em ti mesmo, Kwaí,
no cume do ybyty
que produz o tepoty
no buraco do tumbby

Em riba do apuã,
na lapa do tepitã,
eis o nosso santuário,
eis a tenda do pajé,
eis o templo do xamã.

Que imaginação cotó!
Tende de vós mesmos dó,
poupei o vosso gogó,
não gasteis os mocotós.
Eis aqui a tão sonhada
terra do balacobaco,
terra do borogodó.

YKÓ KUPEPY AKU
YPY YBAKE OQÓ.

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 qüiproquó!

Chovam graças em toró
sobre quem ame o loló.

Atentai às estações,
ao dia e hora próprios,
à lua da oração,
e ao tempo dos amores.

Refreshando vossos ossos
e refrigerando a carne
com pomadas e unguentos,
óleos santos e massagens,
e alegrando as entranhas
com danças e cantorias,
e zelos de amor leal,
transmutareis vossos corpos
e em vós mesmos achareis
a própria Terra Sem Mal.¹⁹

Eis a busca dos povos pelo paraíso divino, a terra prometida, a terra sem mal, a montanha sagrada, o portal sagrado, a salvação. Todos esses símbolos, esses nomes, orientam o campo semântico na obra de Waldo Motta. É em busca do sagrado que muitos estão, mas o afã fanático é, quase sempre, em vão, já que o paraíso está no corpo, no homem, no erotismo-anal-sagrado, não num céu distante, como pregam as igrejas. E quem revela, no poema, este endereço da morada de Deus é o próprio Tupã – trovão em tupi-guarani. A voz de Tupã, o trovão, é ruidosa, ecoando em toda a tribo o temor ao Deus Supremo dos indígenas. É dessa voz, desse eu-lírico, que o poeta lança mão para fazer soar bem alto sua poesia, sua ladainha reveladora. A língua do Deus é afiada e indigna-se com os seus seguidores que o procuram de equivocada maneira.

A busca de Deus, seja por meio do cristianismo, seja na dimensão dos povos indígenas, dos orientais, africanos, é cosmopolita, em seus múltiplos caminhos e descaminhos. Muito mais que impor um ponto de vista laico-ocidental, ele mesmo

¹⁹ Site do autor: http://br.geocities.com/waldomottapoeta/poesia/ter_epifania.html

religioso, a questão divina, sendo complexa, e podendo ser apropriada e vivida de modo multirreferencial, nos potencia, como mortais, a reverenciar o pós-morte, mas um pós-morte entendido de modo polissêmico, significando não apenas literalmente a continuidade da vida após a morte, mas antes de tudo a própria garantia da vida, através do trabalho, do ritual, do mito, da poesia, da força coletiva, ela mesma onipresente, como Deus, visto que é o lugar em que lançamos a flecha da cultura para a margem da transcendência, sempre através da imanência, do embate dos corpos.

E eis porque, assim sendo, não é mais possível pensar a partir de categorias maniqueístas, como mundo laico e mundo religioso, sagrado e profano, morte e vida, imanente e transcendente, corpo e alma, visto ser no jogo mesmo dessas oposições, e não simplesmente no entrechoque irreconciliável, que nos multiplicamos como humanos, e nos fazemos cosmopolitas; e é por isso mesmo que muitos poetas foram movidos por essa busca, inclusive admitindo um veio erótico, ora velado, ora não. Alguns, certamente lidos por Waldo Motta, como João da Cruz, Tereza de Ávila; os modernos Jorge de Lima, Murilo Mendes; e as contemporâneas Hilda Hilst e Adélia Prado. A poesia, para Bataille (1987, p. 23), “conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil.*”²⁰

O caminho pelo corpo de Deus, inscrição coletiva do corpo do mundo nos moldes do poeta do Espírito Santo, no entanto, é desconhecido por muitos, como afirma o poema. Esse caminho e a forma de segui-lo são revelados pela poesia tanto de *Bundo e outros poemas* quanto a de *Terra sem Mal* – livro ainda não publicado, do qual fazem parte poemas como o anteriormente citado.

Como temos visto, toda a poesia de Motta, principalmente a partir da publicação de *Bundo*, compõe versos, hinos, endereços, que versam para o mesmo lugar, para a mesma verdade: o encontro erótico do homem com aquele que está no próprio

²⁰ A citação em francês, feita por Bataille, refere-se a um poema de Rimbaud, cuja tradução, segundo o tradutor de *O erotismo* para o português, Antonio Carlos Viana, é: “A eternidade./ O mar de partida/ Com o sol”.

homem: Deus. Toda força de trabalho – da qual Bataille fala com propriedade em *O erotismo* (1987) –, toda repressão sexual, feita pelas igrejas ou por outras instituições sociais, desviam o homem da verdade divina. Deus está no meio das coisas, no centro da palavra, no cu da linguagem. “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.²¹”

Sob o mesmo olhar poético, “Tudo em cima do penedo” (MOTTA, 1996, p. 30), um dos poemas de *Bundo*, faz alarde sobre a mesma busca incerta:

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.

São João da Cruz, em seus *Pensamentos* já dizia: “O centro da alma é Deus. Quando a pessoa se encontra com ele, em todas as suas faculdades, energias e desejos, terá atingido o cerne e a raiz mais profunda de si mesma, que é Deus” (DA CRUZ, 1981, p. 20). Tendo o corpo – do texto e do homem – como espaço da linguagem, Deus, por analogia, está no meio do corpo, no centro das montanhas glúteas, no cu, no orifício anal, no íntimo recôndito da palavra. Eis a verdade de que tanto fala a poesia de Motta. Eis seu desejo cujo eco ao mundo é seu ideal, eis o trovejo de Tupã. A profecia está lançada. *Bundo* e os outros poemas aguardam o bando de bundas para o santo banquete erótico-anal: a ceia de Deus, na casa de Deus, lá no antro da palavra cu.

2.1 *Bundo*: A poesia no mundo

Mundo cão
osso da alegria
única razão²²

²¹ Retirado do poema “Epifania - palavras de tupã”, ainda não publicado.

²² MOTTA, 1996, p. 31.

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

Mas, se o erotismo, como afirma Bataille, é subversão, transgressão, “infração à regra dos interditos” (1987, p. 88), a poesia – que se quer como tal, como erotismo da linguagem - também o é. O próprio Platão (1997) temia o poder de persuasão e de transgressão da arte dos poetas e pintores, expulsando-os de sua cidade. “A poesia deve ser banida da cidade perfeita” (1997, p. 337).

Essa poesia das bandas de *Bundo*, desbocada, dantesca, bichesca, inovadora, mal falada, sem-vergonha, burlesca, fimícola – e por isso faz bem às flores, aguçando seu viço e aroma fétido –, é também uma poesia que inova pela linguagem rebuscada. O erudito e o chulo caminham juntos, formando imagens inesperadas, ricamente eróticas, sacralizadas.

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)

As palavras “fiofó” – versão chula de ânus – e “neófito” – pagão recém-convertido ao cristianismo; cristão-novo²³ – são foneticamente parecidas – de neÓFIto extrai-se FIOFÓ –, no entanto, ambas pertencem a campos semânticos distintos, contrastantes, se tivermos como referência o que a moral gramatical chama escrever e falar preciosamente. Embora, é *fiofó* que ganha grafia em caixa alta, já que é a imagem metonímica de casa de Deus, lugar santo. Ao neófito, jargão erudito, cabe ouvir a profecia poética de Motta, por meio da qual descobrirá as delícias de louvar a Deus em seu lugar mais baixo, mais vil ao senso comum, o chulo-sagrado orifício anal.

²³ Ambos os significados foram retirados da versão eletrônica do dicionário Houaiss.

Todo esse mimo com a palavra demonstra trabalho cuidadoso com sua força sonora, com sua forma, sua sacralidade profana, e vice-versa, deixando fazer emergir uma proposta poética de um mais que poeta, um vate, ou um vate-poeta. Sua teologia poética assusta e incomoda certas expectativas miméticas e franze muitos semblantes embebidos de perfume francês, de vinho do padre, e de elixir paregórico. A poesia de Motta é a mimese que não pode ser. É um diálogo com o mundo, com outras poéticas e narrativas de mundos, como a Bíblia, os mitos, as crenças populares; mimeses que muitos não querem ler, nem ouvir. Desse modo, com imagens e sons, símbolos e palavras rasgadas, mistificadas, eruditas e chulas – erotizadas –, sua poesia diz algo para o mundo, sujando-se e banhando-se no que ela diz do mundo.

Um símbolo recorrente na poesia em questão é a pedra. A pedra fundamental, a pedra santa, que se situa no cóccix, no talo do dorso humano, assemelha-se ao cabo da flor de onde origina a fruta, alimento do corpo. É desse lugar, do embrião humano que surge a vida. A vida que vem do talo, da base, do centro kundalínico, é sintetizada no poema, já citado (todo em caixa alta): “CLARO, CLARO:/ É PELO TALO/ QUE COMEÇA/ O FRUTO./ A VIDA/ MEDRA/ DO RABO”. A vida que surge do rabo, da merda, ou do cu, do antro, é a luz, Deus.

Essas imagens costumeiramente antagônicas unem-se e completam-se na poesia do autor capixaba. O alto e o baixo mesclam-se, integram-se. Cabeça e ventre dialogam, no texto polifônico mottiano.

Sobre o poema e suas relações paradoxais entre a vida que surge, *medra*, do ânus, do antro, Raul Antelo fala que o cóccix, onde flama o “fogo da vida” na poesia de Motta – presente no poema “Encantamento” (1996, p. 45), por exemplo: “[...] 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**.” [grifos meus] –, “vincula-se à cor da vida, o escarlata, à concha marinha mas também ao imundo, o cochino, que habita a pequena corte, o cortiço ou ergástulo da periferia [...]. A palavra sela enfim a união entre o alto e o baixo,

entre filho e pai” (ANTELO. 1998, p. 41). O Deus, pai, une-se ao filho. Esta união, tal qual à que se refere Santa Tereza em seus escritos, é análoga à de um casamento. A poesia de *Bundo*, e dos outros poemas de Motta, edifica-se em discursos e formas de maneira que transborda da linguagem para a vida infundindo-lhe sentido, sendo a vida um parâmetro de diálogo, não apenas de cópia. Carece saber, ainda, como se manifestam as vozes, os ecos, os discursos de toda uma tradição literária na poesia em questão.

2.2 O ópio e a cópia

Voltemos a tempos bem antigos, mais precisamente à época de Platão e de sua *República* (1997, p. 321-352). Nessa obra, mais precisamente no livro X, o pensador ateniense vê o poeta lírico e o pintor como uma ameaça à ordem da sua cidade idealizada, pois, para ele, a poesia cometia o engano de copiar o mundo, que, por si, já era uma cópia. A poesia, com seus encantos estéticos, com sua mimese, com suas “ilusões”, serviria de ópio, de fuga, de devaneio para o morador da cidade, o cidadão. Posteriormente, a religião foi comparada ao ópio, por Marx, em sua *Crítica da filosofia do direito de Hegel* (2005, p. 146-147).

A poesia, num certo sentido, detém um caráter religioso. A poesia de Waldo Motta quer ser religião, rito de salvação. O poeta, o eu-lírico, alerta e conclama todos os homens para sua doutrina, atribuindo a sua fala um rito de salvação, por isso messiânico. O que há de contra-senso e de novidade nesta acepção poética é que a poesia-doutrinária de Motta estilhaça os espelhos das semelhanças religiosas, já que inaugura, ou propõe, um olhar muito diverso do que a maioria das religiões orienta. Ela quer ser o ópio sacro, o delírio báquico, o sonho homoerótico que acorda e adormece o homem em Deus. Se a promessa, o ritual, a dança para Deus é sua analogia com a sociedade crente, religiosa, por outro lado, sua proposta poética ironiza, satiriza, todas as outras maneiras de encontrar Deus. A analogia irônica de Waldo Motta é, sim, paradoxal, na medida em que copia o rito, mas surpreende e altera as expectativas religiosas comuns. Assim, atira o verbo nos vitrais do senso religioso tradicional.

Retornando a Platão (1997, p. 337), o que ele temia em sua cidade, quanto à força da poesia e da pintura, de certa maneira, contraria a ideia de Aristóteles, para o qual o poeta lírico, ao contrário dos demais, não copiava, ou representava o mundo, já que falava em primeira pessoa, falava de si e não do mundo. Platão não fazia tal distinção. Ao copiar o mundo, mimetizando-o a sua maneira, o poeta e o pintor recriavam-no, apontando matizes outras, alteridades, questionamentos, subversões que poderiam pôr em risco o ambiente perfeito – que Platão considerava ideal, puro, nobre, inquestionável, justo, verdadeiro – de sua cidade.

Em seu ensaio “Mimesis, alteridade e pobreza”, Luis Eustáquio Soares (2005) sugere que Platão não via toda a mimese como problema, mas certo tipo de mimese, determinado tipo de representação. Se, para Platão, o mundo real é uma cópia do mundo ideal, imagina-se que ele já admitia a ideia de mimese, da representação. O problema era exatamente a força da mimese contra a ordem da cidade e a que tipo de subversão a arte da poesia e da pintura submetiam a ordem da cidade, a ponto de comprometer sua estabilidade política e social.

Para Luís Eustáquio Soares,

uma mimesis perigosa seria aquela que se afastasse do mundo ideal, que assumisse a dimensão do simulacro, a dimensão do não-ser no lugar do ser; seria, enfim, a mimesis que representasse, de um modo ou outro, os não seres do mundo, tudo aquilo que é visto como sem importância, como anacrônico, como não representável, não ideal. Eis aí um recorte político para a mimesis, em Platão: o problema não é a mimesis, a representação, mas o que ela pode trazer de mundos não aceitáveis, de mundos recusados, de mundos de não seres, ou que assim são vistos, como o mundo dos países colonizados, a pobreza, as minorias étnicas sexuais, etárias. (SOARES, 2005, p. 20),

Essa invasão de mundos na poesia, dos quais ela se nutre e os quais revela e dá visibilidade, fere o que se pode chamar de higienização pretendida na *República*. E de Platão até a modernidade, seja a do século XVII ou a modernidade contemporânea de nossos dias, uma série de posturas políticas na arte tendem a expulsar da linguagem e das representações feitas por ela muitas expressões de mundos outros, mundos que incomodam, que sujaram as verdades instituídas pelas classes dominantes, sejam na arte, sejam em qualquer manifestação social. É

possível observar que o conceito de mimese adquiriu outras significações e certa mimese sempre foi recusada.

Os modernistas de 1922 e seus adeptos tiveram importante papel na transgressão de certos conceitos elitistas na arte. A introdução de uma poesia de versos livres, de formas também livres, e de linguagem cotidiana foi uma novidade comparada à arte bem comportada, metricamente rimada, de seus antecessores. As cores e motivos que saltaram das telas também foram inovadores. A vida de todo dia e a linguagem agramatical, nas letras de Oswald, de Bandeira, serviram de matéria para as elaborações estéticas da época; embora, muitos deles falassem de um lugar tão burguês quanto aquele contra o qual lutavam, com o qual rompiam. O que importa, porém, para a época, é que o mundo da linguagem se dava ao mundo, recriando-o, visitando-o, dando-lhe feições modernas²⁴.

Quanto à mimese de “mundos de não seres, ou que assim são vistos, como o mundo dos países colonizados, a pobreza, as minorias étnicas sexuais, etárias”, de que fala Soares (2005), é possível dizer que ela tenha sido mais incisiva, no Brasil, com os poetas da chamada poesia de mimeógrafo, os da poesia marginal da década de 70 do século XX. Insatisfeitos com o mundo do Brasil, seus textos provocaram, ou quiseram provocar, maior impacto no que diz respeito a uma mimese mais suja, mais incorporada ao mundo. Waldo Motta, que começou a publicar seus poemas na década seguinte, nos anos 80, estabeleceria, para alguns críticos, como Deneval Siqueira de Azevedo Filho (2002, p. 66-67), um diálogo com a poesia da referida década de 70. No que se refere a esses poetas, talvez a grande semelhança entre Motta e eles seja a da panfletagem mesmo, a do meio de divulgação de seus poemas, já que ele chegou a datilografar, fotocopiar e a vender, de mão em mão, seus escritos. Mas, o que nos interessa aqui é o que sua poética traz como novo, como diálogo, como afronta ao mundo ideal dos, digamos, neoplatônicos das artes.

É preciso, portanto, perceber que a poesia em questão mostra profundo interesse em dialogar com o mundo. Diálogos de um modo – resguardadas as peculiaridades

²⁴ A ideia de moderno, aqui, em relação aos poetas modernistas é a cunhada por Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, em que diz que o moderno “é portador de dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente” e que a negação é “a faca que divide o tempo em dois: antes e agora.” (PAZ, 1984, p. 20)

– já feito bem antes das décadas que o antecederam. Há, pois, uma tradição de escritos mais ou menos mundanos, mais ou menos incorporados a desejos e libidos do mundo, com vistas aos céus, ao erótico-sagrado, nos quais Waldo Motta se inspira e com os quais dialoga. O que muda é que o verbo do poeta-vate parece incomodar ideais estéticos, em tempos em que ideais parecem já não existir; em tempos em que ousar dizer algo como verdade parece revisitar um tempo gasto pela história. O que muda em sua poesia é menos a forma estrutural do texto e mais a força de incomodar e de revelar sermões imundos de um mundo entupido de cópias autorizadas que ornem a cara plástica, sem vida, de nossas repúblicas. Por isso, a poesia em análise coloca-se como afronta. É ela a besta apocalíptica da poesia acadêmica, da poesia estetizada e com cores mortas. A poesia de Motta coloca-se como a poesia acética contra o mundo asséptico da linguagem permitida, autorizada. Contra o mundo, contra a mimese, contra as libidos.

Nesse mundo da linguagem contrária aos mundos do mundo, o erotismo-anal-sagrado, elemento central de nossa análise, perde sua nuance sagrada, ocupando o lugar do vergonhoso, da borda, do eixo nebuloso e indizível da vida, fruto de uma repressão social, religiosa e, também, linguística.

2.3 Mimese moderna: diálogo

Para Antoine Compagnon, em seu interessante *O demônio da teoria*, essa mimese “subversiva” que levou Platão a dizer que os poetas deveriam ser “expulsos da Cidade em razão de sua influência nefasta sobre a educação dos ‘guardiões” (COMPAGNON, 2003, p. 98) teve seu caráter alterado na modernidade. Pelo menos essa é a acepção do crítico francês Roland Barthes, para quem a mimese não teria nada de subversiva, mas, sim, de “repressiva”, uma vez que ela consolidaria “o laço social, por estar ligada à ideologia (a *doxa*) da qual ela é instrumento” (Idem, p. 99). Certamente, Barthes fala da mimese autorizada, a mesma permitida por Platão.

A mimese à qual se pode ter acesso é o mundo que se quer manter, sem prejuízo das verdades e discursos institucionalizados. A devassidão, o mundo dos desejos, o erótico, são, ainda, mesmo em tempos atuais, mantidos fora dos padrões ideais de

uma sociedade ainda moralista. Ser moderno, para Octavio Paz (1984, p. 20), é romper com o antigo, e, ainda que revisitando alguma tradição anterior, é propor uma novidade. A mimese de Motta, neste sentido, é moderna, porque ao passo que propõe algo que não é novo, o encontro do homem com o ser Supremo, inova com o modo novo de encontrar o Deus que muitos procuram.

No livro *Mimesis*²⁵, de Erich Auerbach, é o estilo homérico, parâmetro de toda uma tradição literária ocidental, que consolidaria o cotidiano dos heróis com todo o seu “encantamento sensorial”; o mundo e a vida cotidiana dos personagens homéricos são representados pura e simplesmente, sem que a narrativa tenha algo além disso para dizer, sem algo além do retratado que pudesse levar a questionamentos, reflexões, ou a algum tipo de postura questionadora do mundo. É o texto pelo texto, a arte por ela mesma, ou, a mimese que pode ser.

Neste mundo “real”, existente por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há tampouco outro conteúdo a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto. É possível analisar Homero, como o tentamos aqui, mas não é possível interpretá-lo. (AUERBACH, 1998, p. 10)

Ao contrário dos poemas de Homero, os relatos bíblicos não têm o gozo sensorial como objeto de representação; em tais relatos, uma verdade e uma ética fundamentam a promessa de salvação. Para Auerbach, “a relação entre o narrador bíblico e a verdade do seu relato permanece muito mais apaixonada, muito mais univocamente definida, do que a de Homero” (Idem). Até porque, para o autor de *Mimesis*, Homero mentia para agradar, já o narrador bíblico, tinha que acreditar na verdade representada por ele; do contrário, se ele mentia, o fazia politicamente, em favor de seu ideal cristão, em favor de sua “verdade”. Ainda para ele, “a pretensão de verdade da Bíblia é não só muito mais urgente que a de Homero, mas chega a ser tirânica; exclui qualquer outra pretensão” (Ibidem). As Sagradas Escrituras ocupam, desse modo, uma posição suprema e independente, cuja verdade, mais que um dogma, constitui a voz plebeica da polifonia, da multidão – para lançar mão de um termo bakhtiniano – despontando-se como voz, ou vozes, que assume – ou assumem – a verdade da fome dos corpos.

²⁵ Refiro-me, exclusivamente, ao capítulo “A cicatriz de Ulisses”, do livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, p.1-20.

Nos poemas de Waldo Motta, é possível perceber todo um diálogo com a mimese bíblica, predominantemente, mas, também, com a tradição literária mundial. A Bíblia é um dos parâmetros de diálogo, de mimese. Nesse diálogo, uma multiplicidade de vozes se emaranham, tomam partido em sua doutrina poética. Percebe-se, aí, a multiplicidade de eus-líricos. Num mesmo poema, às vezes, pode-se observar uma diversidade de vozes: ora é a de um Deus onisciente, ou o Messias: “SABEIS QUE EU SOU O REI DOS EXÉRCITOS,/ JUIZ SUPREMO E REI DOS REIS, E VENHO/ RESTABELECER O REINO E A LEI” (“A Canção do Senhor”, 1996, p. 49); ora a de um eu seguidor das doutrinas poético-religiosas de seu Deus, proferindo-lhe um canto de louvor: “Deus fiel e bão, que atiça/ o fogo da vida em nosso rabo.” (“Tudo em riba do penedo”, 1996, p. 30); ora a de um pastor que apascenta seus rebanhos no monte santo: “Aqui vivo entre morros/ e entre penedos e penhas. Nas colinas da justiça/ apascento meu rebanho” (“Terra dos montes rebolantes”, 1996, p.42); até a voz supostamente feminina de uma Nossa Senhora do Buraco Negro é representada, como uma fala monológica e furiosa, tal qual uma atriz em seu palco, ou em seu púlpito falando ao povo que deixa de louvar a Deus, no poema “Anunciação” (1996, p. 33):

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

Bem como nas ladainhas e rituais inspirados na mitologia bíblica, os símbolos na poética de Motta se repetem. A pedra santa, metáfora de ânus, e o monte santo, metáfora de nádegas, são frequentemente retomados pelas vozes dos diversos sujeitos líricos, num incisivo diálogo, cuja produção de sentido caminha, ou converge, para um mesmo fim: a prática religiosa do erotismo-anal-sagrado.

Curioso observar que da boca de uma santa surge, como sobrenome, o sujo buraco anal, negro e fedorento; e mais adiante um adjetivo bastante chulo para o esposo cujo pênis é bastante avantajado: caralhudo. Sobre as palavras de baixo calão, vis,

bem ao lado das eruditas – ambas muito comuns nos textos do poeta capixaba – têm-se como luz, o que diz Bataille quanto a essa escolha de linguagem. Para o filósofo francês, a baixeza está ligada ao miserável lugar onde se acumulam as classes rebaixadas, isentas de privilégios, de voz, de visibilidade. Assim,

as palavras grosseiras que designam os órgãos, os produtos ou os atos sexuais introduzem o mesmo rebaixamento. Essas palavras são *interditos*, pois geralmente é proibido nomear esses órgãos. Nomeá-los de uma maneira desabrida faz passar da transgressão à indiferença que põe num mesmo plano o profano e o mais sagrado. (BATAILLE, 1987, p. 127)

No poema acima, a voz feminina de Nossa Senhora parece suspeita, postiça, já que, como se sabe, a poética de Motta traçaria uma teologia do masculino, sem um lugar privilegiado para o feminino – ainda que não o exclua por completo. A Nossa Senhora desbravadora e desbocada do poema sustenta um tom impositivo, tal qual o dos sujeitos masculinos que projetam a verdade pretendida pela poética mottiana. Dessa feita, esta Santa se assemelha – dialogando aqui com as putas-santas de Jean Genet, em *Nossa Senhora das Flores* – a uma travesti, vestida de santa, fazendo firula e falando sério, encenando a verdade do Deus Anal. Mais uma imagem poética irônica criada a partir de uma analogia com outra imagem sagrada da Bíblia.

No livro sagrado dos cristãos, a anunciação de Maria, a Nossa Senhora, é feita pelo anjo Gabriel. Aqui, a Anunciação é feita pela Nossa Senhora erótica, fêmea, esposa, que também compartilha do banquete escatológico, também se deixa penetrar pelo “caralhudo” e lança sua advertência: “Ai de quem esqueceu a pedra santa/ e o caminho da casa do Senhor”. A pedra santa, o ânus, é a morada do Senhor. Dando ainda mais voz a esta poética defendida como dialógica, o poeta vai até outra pedra enigmática – a de “No meio do caminho”, poema de Drummond, publicado pela primeira vez na *Revista de Antropofagia* (1928), do Movimento Modernista. Relendo, comendo antropofagicamente, recriando, dialogando com textos bíblicos, posturas religiosas, mitologias ocidentais, orientais, afro-brasileiras, indígenas e com toda uma tradição poética da literatura, Waldo Motta segue o seu caminho e lança sua pedra em “A Canção do Senhor” (1996, p. 49):

NO MEIO DO CAMINHO, EIS A PEDRA,

REJEITADA POR TODOS OS OBREIROS, SL 118:22
UMA PEDRA NO MEIO DO CAMINHO
QUE NOS CONDUZ AO CÉU, EM CARNE VIVA.
SOBRE ESTA PEDRA ERGO A MINHA IGREJA. MT 16:17

No meio do caminho, a palavra. No meio da palavra, o caminho. Na estranha potência das palavras, na penetração surda em seu reino, o mundo se abre ao meio, para que o homem encontre a verdade, a mais enigmática verdade: Deus, que está no meio de si, no antro de onde tudo surge – tanto a vida quanto a linguagem surge do meio, como no poema “Claro, claro” (1996, p.71). Se em Drummond, para alguns críticos, a pedra e o caminho são um enigma, em Motta, o enigma é posto às claras, é dito sem reservas. Aos seus leitores, amantes, amados, a verdade está franqueada.

É possível imaginar, pelos pequenos fragmentos, e pelos poemas já citados, o quanto a poética de Motta revolucionaria a cidade platônica, a igreja cristã, os “bons costumes”, e a “mimese que pode ser” dos defensores da poesia bela, bem comportada, ornamentada à luz das Madames Formais, das academias de belas letras, onde as feias, eróticas e sujas letras não teriam lugar. E estamos falando de uma roupagem poética que não é, totalmente, nova. Embora ter como eixo temático o erotismo-anal-sagrado e dele fazer poesia e religião é algo aparentemente novo, para algumas santas e professorinhas.

Dizer do erotismo como algo sagrado não é nenhuma novidade. O filósofo francês, Georges Bataille, em *O erotismo* (1987, p.15), considera que a expressão erotismo sagrado é ambígua, já que, para ele, “todo erotismo é sagrado”. O filósofo afirma que “o sagrado é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo” (Idem, p.21). A descontinuidade é o estado de individualidade do ser. Como ser descontínuo, o homem busca no sagrado a sua continuidade perdida quando de sua parturição. No entanto, a única continuidade garantida ao ser é a morte. “A morte revela a vida em sua plenitude e faz naufragar a ordem real.” (BATAILLE, 1993, p. 40). Quando se morre, volta-se a um estado de imanência com o mundo, com a natureza da qual somos parte.

O ato erótico, o gozo, é o que se chama de *petit mort* (pequena morte), o que dá aos amantes a sensação de ligação, de continuidade. É dessa mesma ligação que fala Platão em *Um Banquete* (1978, p. 60-61), em que Eros, o deus do Amor, seria o elo entre os amantes, os andróginos seccionados por Zeus. Depois de separados, os seres descontínuos saíam à busca de sua outra metade, para religar-se. Por fim, tem-se a palavra religar, da qual origina-se, na origem latina, a palavra religião. Tanto a religião, quanto o erotismo unem o homem, completando-o. O erotismo, portanto, não diverge da religião, do sagrado.

A busca de uma continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato aponta uma abordagem essencialmente religiosa; sob sua forma familiar no Ocidente, o erotismo sagrado confunde-se com a busca, exatamente com o *amor* de Deus [...] (BATAILLE, 1987, p. 15)

Dessa mistura de palavras sublimes com palavras nefastas, ou impuras, é que se estrutura a textura poética waldiana. As palavras de campos semânticos distintos, dentre elas as que seriam de bom uso na poesia comportada e as que jamais seriam usadas por uma poesia beletrista, compõem essa poesia maldita de Motta. Em seus escritos autocríticos, o poeta costuma falar que os elementos antagônicos em sua poesia, na verdade, não fundam uma poesia de temática conflitiva, de escolhas bipolares, como céu e inferno, eu e Deus, paraíso e merda, entre tantos outros. Para Motta, o fasto e o nefasto caminham juntos, são parte de uma mesma estrutura, de um todo: “Ora, não é difícil perceber em minha poesia que o nefando é a expressão do inefável, e que o sagrado, aos olhos mundanos, é o reles, execrável etc.” (MOTTA, 2000, p. 63). Lê-se em Bataille que

o sagrado puro, ou fasto, dominou desde a antiguidade pagã. Mas, mesmo que se reduzisse ao prelúdio de uma superação, o sagrado impuro, ou nefasto, era o seu fundamento. O cristianismo não podia até o fim rejeitar a impureza, não podia rejeitar a mácula. Mas ele definiu, à sua maneira, os limites do mundo sagrado: nessa definição nova, a impureza, a mácula, a culpabilidade eram colocadas fora desses limites. O sagrado impuro foi desde então relegado ao mundo profano. Nada pôde subsistir, no mundo sagrado do cristianismo, que mostrasse claramente o caráter fundamental do pecado, da transgressão. (1987, p. 114)

Assim, o erótico foi separado do caráter sagrado, mormente nas doutrinas de religiões ocidentais. O que a poesia de Waldo Motta faz, já que se pretende deflagradora da hipocrisia do mundo, é reunir, religar, religiosamente, o que na

origem era uma coisa só. Aos olhos do poeta, sua escrita fala de coisas equivalentes, sem cair no maniqueísmo bom e mau. Mas, aos olhos de muitos leitores, é isso que imperaria na linguagem de seus poemas. Eis o diálogo entre a filosofia, a história da religião cristã, e a obra de Motta.

O que tem o poeta capixaba a dizer – rompendo, ao passo que dialoga, com uma certa tradição, tentando dizer algo além do que disseram seus antecessores – seria a novidade de como elevar o homem ao máximo prazer, ao gozo de se sentir unido a Deus. O sujeito da poesia homoerótica de Motta ora quer compartilhar desse banquete com Deus; ora é a própria voz de Deus – numa recriação polifônica – conclamando mais comensais para o seu banquete escatológico: “Estendi mãos generosas/ a quantos o permitiram/ e disse: sou Deus./ Porém, quem acreditou?/ Fui humilhado: Deus viado? [...]”²⁶; ora um sujeito que ainda não descobriu os segredos do erotismo sagrado e que, por isso, caminha a busca de um prazer homoerótico em ruas e esquinas, como no poema “Crônica de Natal”: “Através da Jerônimo Monteiro/ vou mariscando possibilidades/ de prazeres sutis, que o dinheiro/ não compre jamais: fraternidade,”. Mas, sempre, o sujeito se vê embebido numa busca apaixonada pela continuidade necessária, pelo ato erótico. E, cômico ou não, a pequena morte o privilegiará com o encontro com sua completude: o Ente sagrado, a divindade que está em suas entranhas: Deus. Entre dois seres, por meio do erotismo que, já se sabe, é sagrado, a religiosa ceia. Entre o ato e Deus: a linguagem: Eros, Exu: a poesia que ecoa.

2.4 Forças, formas²⁷ - O poeta, a linguagem e o mundo

A poesia que ecoa vai ao encontro de ou de encontro à literatura? No prefácio de *Bundo*, Waldo Motta, ao apresentar seu projeto poético ao leitor, diz o que, num primeiro momento, pode parecer paradoxal. Primeiro, critica algumas acepções da linguagem, dizendo que “as virtualidades da palavra e as artimanhas da literatura propiciam requintadas tapeações” (MOTTA, 1996). E na sequência diz que poesia e literatura caminham em sentidos opostos:

²⁶ Poema “Deus furioso” (Motta, 1996, p. 48).

²⁷ Surrupio um termo que intitula um dos livros de Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, *Forças e formas – aspectos da poesia brasileira contemporânea* (dos anos 70 aos 90), da Edufes, 2002.

Mas, quando aprendi que a poesia caminha em direção oposta à (da) literatura, tomei coragem (eu, que sempre fui poeta) para denunciar o reino das enganações e suas geringonças enganadoras, mostrando como funcionam tais artifícios, exibindo as vísceras das formidáveis patranhas desse monstruário que se fez da logosfera. (MOTTA, 1996, p. 10-11)

Para entender o caminho díspar seguido pela poesia em detrimento de todo o resto da literatura, na acepção de Waldo Motta, seria preciso encará-la como gênero lírico? E remontar ao que dizia Aristóteles da poesia lírica? Este, em sua *Poética* (2004), menosprezava o poeta lírico, já que, para ele, a arte poética “compreendia, essencialmente, gênero *épico* e o gênero *dramático*, com exclusão do gênero *lírico*, que não era fictício, nem imitativo – uma vez que, no lírico, o poeta se expressava na primeira pessoa – vindo a ser, conseqüentemente, um gênero menor.” (COMPAGNON. 2003, p. 104). Assim, a poesia lírica estaria na contramão da literatura. Talvez seja no bojo dessa acepção que Motta tenha feito sua assertiva. Mas, sabe-se que há muito (refiro-me à modernidade, século XVIII), os gêneros literários delineados na era clássica (o Épico, o Dramático e o Lírico) têm sido cada vez mais diluídos, hibridizados. O próprio Romance, gênero moderno, abarca, com as devidas reservas e proporções, essa mistura, da qual se admite termos como “prosa poética”, ou “poema em prosa”.

O fato é que, além dessa mistura entre os gêneros, o que denominamos como poesia, hoje, está mais próximo daquela poesia lírica posta à margem por Aristóteles do que de qualquer um dos outros gêneros. Mas, ainda assim, penso que Motta ao se referir à poesia como contrária aos rumos da literatura, talvez esteja mesmo compartilhando de certo caráter que a poesia preserva frente aos outros gêneros. A poesia pode dizer, digamos, mais diretamente ao leitor e é capaz de tomar a voz do eu-lírico, ou do sujeito poético, como fala direta, ao leitor. E, embora muitas poesias prefiram florear páginas com belas palavras, a de Motta opta por lançar a sua verdade, gritar ao mundo sua luz, sem se preocupar se está cumprindo ou descumprindo com certa etiqueta literária da metalinguagem, da autorreferencialidade, do intertexto gratuito. O código linguístico é mais um meio pelo qual o poeta escancara sua teopoesia erótica.

Mas, nem muito ao mundo, nem muito à língua. É dessa fricção entre arte e vida, entre mundo e linguagem que se faz literatura. E é isso que parece nos reservar a poesia de Motta. É o fazer poético, o fazer literário que toma o caminho do que o poeta crê como verdade: a revelação messiânica, a salvação pela vida e pela poesia, a salvação pelo erótico que é sagrado, pelo Deus que é Eros, Exu e Cu. E a significação, a expressão, a forma, o conteúdo, são reflexos de todos os elementos do processo literário. O autor quer dizer, e diz algo. O texto diz algo que pode ser, também, a intenção do autor. O leitor, o escolhido da vez pela crítica, o dotado de toda significação de um texto, também é parte de uma significação maior. A crítica é leitora, e lê o texto de um autor que quis escrevê-lo.

Considerar intenção, textualidade e recepção e o que mais for necessário para a significação do texto é preciso. Antes de excluir e matar (o autor, a intenção, o estilo, a história, Deus e o escambau), é preciso incluir e dialogar com todas as matizes e possibilidades de um texto. O texto consigo, o texto com outros textos, o texto com o mundo. E, mais uma vez, como já disse no capítulo anterior, não se está defendendo uma anarquia crítica, um relativismo total, em que tudo pode, tudo é permitido. Não se trata disso, mas de deixar que todas as vozes possíveis falem. E quanto mais comermos de suas forças, formas, cores, cheiros, sujeiras e purezas; quanto mais compreendermos seu branco, preto, rosa e marrom; quanto mais, se valer a pena, nos erotizarmos com sua presença ou ausência de mundos, melhor.

A poesia, a literatura, é fruto de muitos processos. E, certamente, em muitos casos, a voz, ou as vozes, do eu-lírico é, sim, o eco pretendido pelo autor. Mas um outro senso comum, agora o da academia, repudia essa confusão – ou imbricamento – biográfica. Para muitos olhares da crítica, melhor seria manter o autor morto e enterrado, sem voz, sem lugar, sem cor. Todos que falam na poesia são os “outros”, ou as “outras” vozes do discurso, como bem cunhou Bakhtin em sua vasta teoria sobre o dialogismo textual, com a qual, na medida do possível, pretendemos dialogar neste capítulo acerca da relação da poesia de Waldo Motta com as roupagens, as faces e foices do mundo. O autor, bem como o leitor e o próprio texto, é mais um elemento da significação do texto?

Segundo Compagnon, Paul Ricouer defende que “aquilo que o texto diz importa mais do que aquilo que o autor diz” (2003, p. 83). Compagnon, em seu capítulo sobre o autor, e diante das teorias antigas que defendem uma intenção deste, em detrimento a outra teoria que elege o texto como referência de interpretação, aponta uma terceira via – que ainda não é a nossa conhecida recepção do leitor –: uma saída que não exclui totalmente nem uma tendência, nem outra. E, para isso, enumera duas possibilidades:

1. Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz, com referência ao seu próprio contexto de origem (lingüístico, histórico, cultural).
2. Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao contexto contemporâneo do leitor (COMPAGNON, 2003, p. 80).

E, levando adiante essa questão, ele completa:

Quando alguém escreve um texto, tem certamente a intenção de exprimir alguma coisa, quer dizer alguma coisa através das palavras que escreve. Mas a relação entre uma seqüência de palavras escritas e aquilo que o autor queria dizer através dessa seqüência de palavras nada assegura em relação ao sentido de uma obra e àquilo que o autor queria exprimir através dela. Embora a coincidência seja possível (enfim não é proibido que o autor realize, algumas vezes, estritamente o que ele queria), não existe uma equação lógica necessária entre o sentido de uma obra e a intenção do autor. (Idem)

Certamente o autor não detém o poder de designar a significação de seu texto. Ele é mais um leitor de sua obra e, por isso, também deve ser ouvido; não o único a ser ouvido, como se faz em nossa tradição jornalística quando um livro é lançado, mas, a possível intenção, ou a leitura do autor, deve ser considerada como mais um olhar, mais um viés na fortuna crítica do texto.

E dando ouvidos ao autor, voltemos ao que dizia Motta no prefácio de *Bundo*. Para ele, sua poesia segue caminhos opostos aos da literatura. Parece difícil, ou, no mínimo paradoxal, entender essa questão. Caímos numa armadilha?

Se a literatura ocupa a logosfera, o mundo da palavra, que lugar seria o da poesia? O do mundo real? Mas, mesmo a poesia lírica, entendida como antimimética por Aristóteles, não pode ser senão expressão de linguagem, palavra. Talvez, a disparidade denunciada por Motta, seja a de que a poesia, ou a sua poesia, dialogue

com o mundo, e esta não segue os mesmos caminhos da literatura tida como “pura”, “asséptica”, a literatura que se volta para si, numa autorreferencialidade, dissociada do mundo. Parece ser esse mundo impregnado por “patranhas”, por mentiras, que o poeta pretende denunciar. Dessa feita, ele só pode pretender anunciar uma verdade. A verdade de sua poesia. E se, para a crítica literária, a verdade é mais uma mentira, assim como a intenção, a história, o estilo e o autor, Waldo Motta, certamente, caminha – neste sentido – em direção oposta à contemporaneidade literária; ao que se espera das tendências pós-modernas das artes. Sua verdade, a da salvação do homem, a do encontro com o divino pelo erotismo-anal-sagrado configura uma utopia. E é essa utopia, esse desejo de verdade, que dá unidade e valor a sua obra. Em *Bundo* esta unidade é mais evidente.

O poeta, ainda em seu texto introdutório ao livro *Bundo*, reconhece que é no plano, ou no mundo da linguagem, que sua poesia se insere; e se há uma verdade a ser revelada ao mundo, se há uma revolução a ser feita, esta se dá no âmbito da linguagem. Mas, não de uma linguagem deslibidinosa, isenta de mundos. “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)

Já pincelamos algo sobre mimese e dialogismo anteriormente, quando se falou da mimese permitida, ideal, e a que não pode ser, tendo como parâmetro o livro X de *A República*, de Platão (1997). Retomando o assunto, até que ponto uma obra espelha, reproduz, representa, mimetiza o mundo? Para Barthes, em sua célebre *Aula* (1989), a literatura vive numa constante busca por representar o real, por querer traduzi-lo. É dessa ânsia que surge o termo *mimesis*, que, para Aristóteles, era a maneira como a obra de arte reproduzia o real. Mas, não a tentativa ingênua de uma reprodução fiel, o que não seria possível. Para Aristóteles (2004, 1451 a, p. 54), “a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança [sic] e da necessidade.”. Já o crítico francês Roland Barthes (1989, p. 22-23) é mais incisivo e direto:

O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura.

Esse certamente é um fato que necessita ser encarado. Até o momento, aqui, defende-se uma poesia, no caso de Waldo Motta, que dialoga com o mundo, que fala ao mundo e que quer ser arte empenhada em dar cor, calor, verdade, sabor e saber à vida, ao real, ao mundo. É preciso esclarecer que não se quer dizer que a literatura ou a poesia, qualquer que seja, representa o real, de modo sê-lo. Aliás, este problema, ainda que não superado para escritores e artistas ainda em nosso século, já parecia ser bem resolvido desde Aristóteles, que já em sua *Arte poética* entendia que o poeta não representa o real, mas o real aos olhos do poeta, na dimensão particular de quem o recria. Nem a pintura, nem a poesia, nem a fotografia, ou mesmo o cinema documental seria capaz de representar o real, porque o real, como o é, é complexo demais e irrepresentável.

O que se quer aqui não é afirmar que a linguagem dá conta de reproduzir o real tal qual ele é. Mas, ao contrário, o que se quer é afirmar que para a poesia de Waldo Motta, o mundo, a vida, o “real”, são parâmetros de diálogo, de um tipo de mimese, de um tipo de representação próprio da arte. No sentido que a arte recria, redimensiona o que ela quer; reanima mundos, reais ou imaginários, redescobre cores e vivências com olhares outros, distintos do real; por isso a arte tem o mérito de ser o que é. Por isso a arte transgride; por isso a poesia lança novos olhares do e para o mundo.

A poética de Motta se embebeda no mundo para lançar ao mundo sua heresia e sua religião. Por isso diverge, com sua proposta, da literatura, ou de certa literatura vigente. Daí Waldo Motta dizer que sua arte é antiliterária. Uma arte que vai ao púlpito, canta e dança com a vida, revive Deus e o Diabo no rabo do mundo, em tempos em que Deus e as verdades já foram colocados pra fora da linguagem

credenciada, em tempos de morte às ideologias, às utopias, em tempo de pós-modernidade, pós isso (pode isso), pós aquilo (pode aquilo), pós tudo (pode tudo).

É preciso encarar de frente – ou de costas –, sem receio, e reconhecer, sim, que há espaço para uma poética de caráter ideológico, utópico, já que ela está aí. Aliás, toda arte, mesmo a que não se quer engajada, carrega, em si, uma ideologia, ainda que seja a do não engajamento. Reconhecer essa nuance poética e o seu valor é saber que se pode desagradar alguns olhares críticos, cristalizados pelos dogmas dos pós, ou os da herança estruturalista, que afugentam qualquer conteúdo que possa figurar em uma linguagem. Não se pode ignorar a arte da vida, nem castrar seus suores, odores, forças, forcas e significações. Por outro lado, não se deixará de fora toda possibilidade de investigação dos aspectos formais da escrita de Motta. Dialogando com Wilberth Salgueiro, “forças & formas”²⁸ compõem a complexidade poética. E ambas, à luz de Barthes, Bakhtin, Bataille, Waldo Motta, Exu e quem quer que possa, estarão em questão, na proporção que melhor satisfizer o diálogo pretendido com a escrita de Motta.

2.5 Matar o autor é matar de vez burgueses, banidos, gays, e...

Desde o fim do século XIX, com Mallarmé, depois com os formalistas russos e, mais recentemente, com a corrente estruturalista da teoria literária (Barthes, Blanchot, Kristeva, etc), muitas mortes foram decretadas. Compagnon, em *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum* (2003), aponta, entre os mortos, o autor, o estilo, a mimese (ou representação, segundo a tradição aristotélica). No entanto, essas mortes são questionadas no livro de Compagnon e questionáveis do ponto de vista da arte literária. Certamente, esses, digamos, partícipes da produção literária não estão mortos, nem aos olhos do senso comum “povo”, nem aos do senso comum “academia”. Os anos e as tendências críticas transformaram-nos em “patinhos feios” da literatura, para os quais, muitos torcem narizes arrogantes.

²⁸ A expressão “forças & formas” dá título ao livro de Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, publicado em 2002, cujo subtítulo é “aspectos da poesia contemporânea (dos anos 70 aos 90)”. O livro reúne os estudos feitos pelo autor em sua tese de doutorado, pela Faculdade de Letras da UFRJ.

Pensando no autor como mais um elemento da significação de um texto, retomemos a questão de sua morte, decretada por Roland Barthes (1987). Uma das justificativas para tal assassinio, na acepção do crítico francês, foi identificar o autor ao homem burguês, e, por conseguinte, a mimese como mantenedora de práticas e instituições de poder.

Identificar o autor ao homem burguês para justificar sua morte pode ter sido coerente na década de 60 na França, ao florescer da revolução antiautoritária. Mas, em meio à diversidade de vozes – não me refiro apenas a vozes discursivas da ideologia dominante, mas a vozes não burguesas, não canônicas que buscam espaço no universo literário –, é preciso rever algumas tendências políticas que elevam a linguagem, o signifiante ao grau máximo de importância de um processo que não é unilateral, nem totalmente auto-referencial: o processo da escrita, que subjaz uma escritura – um texto – e um receptor, o leitor.

Não quero, aqui, ressuscitar o autor, até porque, mesmo sorumbático, acredito que ele nunca tenha morrido; mas, quando Barthes defende a supremacia da linguagem, é preciso pensar se não estamos matando, hoje, outras linguagens, que poderiam alfinetar e transgredir certas tendências arcaizantes, ainda vigentes na arte. Falo em defesa de Waldo Motta, sim, e de uma leva de escritores que podem azedar e imbricar produtivamente a literatura bem comportada, academicamente correta, ainda vigente em nossos dias.

É de Barthes, em *O prazer do texto* (2004, p. 44-45), esta citação:

Lendo um texto referido por Stendhal (mas que não é dele), encontro nele Proust por um minúsculo pormenor. O Bispo de Lescars designa a sobrinha de seu vigário-geral por uma série de apóstrofes preciosas (*minha pequena sobrinha, minha amiguinha, minha linda morena, ah pequena gulosa!*) que ressuscitam em mim as fórmulas de duas mensageiras do Grand Hotel de Balbec, Marie Geneste e Céleste Albaret, ao narrador (*Oh! diabinho de cabelos de gaio, oh profunda malícia! Ah juventude! Ah linda pele!*). Alhures, mas da mesma maneira, em Flaubert, são as macieiras normandas em flor que eu leio a partir de Proust. Saboreio o reinado das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior. Compreendo que a obra de Proust é, pelo menos para mim, a obra de referência, a *mathésis* geral, o *mandala* de toda a cosmogonia literária - como o eram as Cartas de Mme de Sévigné para a avó do narrador, os romances de cavalaria para D. Quixote etc.; isso não quer de modo algum dizer que sou um "especialista" de Proust: Proust é o que me

ocorre, não é o que eu chamo; não é uma "autoridade"; é simplesmente *uma lembrança circular*. E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito - quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida.

Barthes mescla referências textuais de Stendhal, Proust e Flaubert para falar da magia do texto infinito, o texto dentro do texto (intertexto, dialogismo), ratificando a linguagem como detentora de sentidos e estes projetores da vida. O livro, para Barthes, é um mundo. E Compagnon sugere, em contestação a esta acepção barthesiana, que, ao contrário, o mundo é um livro. Sendo o mundo um livro de leituras várias possíveis, escrever é ler e construir um livro sobre o livro, um mundo sobre o mundo. Escrever é reescrever mundos possíveis sobre o livro-mundo, é rever e revelar linguagens díspares, diversas, imundas.

Escrever é possibilitar falas de escritores leitores, que lêem e escrevem o (sobre o) mundo. Nesse sentido, escrever é, sempre, reescrever. Privilegiar o autor, o leitor (estética da recepção), ou o texto, ou castrar todos, é radicalizar e cair num solipsismo desnecessário. O papel, como o palco, a tela, se abre para a reunião de falas, vozes que dizem, desdizem, apelam, mentem, cochicham, confrontam, repetem, ironizam, ecoam a prosa e a poesia do mundo. Matar quem quer que seja pode significar impedir a fala, calar.

Tzvetan Todorov, no prefácio à edição francesa de *Estética da criação verbal* de Bakhtin, fala da obra de arte como um composto plural de vozes. É claro que ele se refere diretamente à obra bakhtiniana, o que não significa que não se possa endossar sua explanação considerando-a como caráter relevante de toda obra literária, mormente a que está sob o foco desta análise. Vamos ao que diz Todorov (Bakhtin, 2003, p. XXX):

Mais do que "construção" ou "arquitetônica" a obra é acima de tudo heterologia, pluralidade de vozes, reminiscência e antecipação dos discursos passados e futuros; cruzamento e ponto de encontros. Ela perde de repente sua posição privilegiada. Portanto, Bakhtin reencontra a transtextualidade, não mais no sentido dos "métodos" formalistas, mas no sentido de um pertencer à história da cultura.

A ideia de contato, de conversa, de diálogo mesmo entre os textos, na acepção do dialogismo de Bakhtin, propõe maior interatividade não só entre textos, mas entre

discursos sociais, estruturas culturais e históricas. Nesse sentido, Bakhtin dá lugar ao mundo – ao social - no âmbito da linguagem. E se a interação textual compreende um texto social, é preciso que a obra de arte tenha como primazia um diálogo bem elaborado, que estabeleça, de fato, relações de sentido com o mundo, de maneira a incomodá-lo, a provocá-lo, a torná-lo mais vivo.

Em um curto ensaio intitulado “Arte e Responsabilidade”, Bakhtin traz ao centro do seu discurso a responsabilidade do poeta com o mundo, com a cultura. Ao que parece, este, que foi um dos seus primeiros escritos, traz consigo uma preocupação com a ética e a estética, não como elementos antagônicos ou distintos, mas como integrantes de um mesmo processo de criação verbal, artística. Para ele, “o poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte.” (BAKHTIN, 2003, p.XXXIV). Novamente, e sempre, arte e vida em constante diálogo, em constante provocação. Quanto mais vida, mais cheiros e sentidos o mundo provocar, mais fervor à textualidade que diz e beija o mundo. Inibir libidos e desejos de sujeitos plurais é, como anteriormente já dito, calar possibilidades e esterilizar o texto.

Além de todas as mortes decretadas pela teoria literária, uma outra, anunciada desde o século XIX por Nietzsche, teve forte impacto na prosa e filosofia do mundo: a morte de Deus. A morte anunciada de Deus, ou a morte da ideia de Deus como norteadora transcendental de atitudes e doutrinas humanas traz maior liberdade e responsabilidade para o homem. Mas, se Deus estava morto, a poesia de Waldo Motta faz questão de ressuscitá-lo. O Deus de Motta, porém, encontra-se no interior de cada corpo, de cada texto, de cada palavra que celebre o erotismo do lugar sagrado. No ânus do homem está a morada de Deus. No ânus ou cerne da palavra, está o mundo. No mundo, na vida, na cultura, a verdade suja desse erotismo fecal. Na impureza, no baixo-ventre, no “buraco sujo” de nossas vergonhas está Deus, Eros, Exu. E “NO CU/ DE EXU/ A LUZ” (MOTTA, 1996, p. 69). No cu de Exu, a verdade. No cu de Exu, ecos, vozes que ecoam e pedem passagem e hospedagem na linguagem do mundo, no mundo que produz a linguagem dos homens. Se não há mais Deus, nem verdade, tratemos de ressuscitá-los, ou de reconhecê-los como valores vivíssimos na poesia de Waldo Motta. Mais uma voz, mais um discurso, mais

um curso, um rego, um caminho na poesia contemporânea. A vida do mundo dá vida ao mundo do texto de Motta. Os ecos pluríssonos de *Bundo* demandam bundas do mundo: seus textos, seus desejos, suas mentiras e verdades. Ler o mundo, o livro-mundo, reler. Dar cores e palavras a ele, mimetizá-lo... seria por demasiado um flerte de caráter individual, burguês?

Compagnon – no que se refere à defesa dos teóricos estruturalistas acerca da relação (ou falta de) entre literatura e mundo, língua e referente - diz que a mimese, por pretender imitar a realidade, associa-se ao realismo, ao individualismo, à burguesia e, por fim, ao capitalismo. Essa associação foi conduzida como a causa de uma tese antimimética, de uma recusa da ideia de texto integrado, ou em diálogo, com o mundo. Dessa ausência de mundo no texto é que se edifica a metalinguagem ou metapoética: o texto falando de si, voltado para si, ignorando referentes externos. Esse texto desprovido de “mimese”, se assim podemos dizer, ampara-se em teorias de estudo estrutural do texto, defendidas pelos formalistas, além de retomar conceitos da linguística saussuriana – para Saussure, a língua é forma, não substância – e pensamentos como os de Blanchot – para quem a literatura isola-se em si mesma, numa, por assim dizer, autorreferencialidade. Seja a mimese representação do real – Aristóteles – ou representação de um discurso sobre o real – Platão – (COMPAGNON, 2003, p. 110), isto é, uma cópia não do real, mas uma cópia da cópia, já que o mundo, ou a ideia que se tem dele, nada seria senão construção discursiva, linguagem –, não se pode ignorar que em algum lugar – por trás do texto, fora do texto – há o que entendemos por real, por mundo, por vida. Ainda que concordemos que o real seja uma ilusão, é preciso considerar que o texto, a literatura, flerta com esse “real”. Para esse flerte, não é imperioso que lhe demos um nome: cópia, pastiche, diálogo (Bakhtin), intertexto (Kristeva).

Se o mundo nada mais é que linguagem – e não se quer, aqui, abraçar qualquer tese pró ou contra a mimese, mas reconhecer que os textos mantêm diálogos intra e extra textuais, considerando que os outros textos são o mundo, ou os mundos; ou, ainda, os textos, os discursos, que se tem do e sobre o mundo -, há que se considerarem as relações e as diversas vozes dessa linguagem, procurando tatear os caminhos e propostas de um discurso poético que parece querer, dentre tantas mortes, provocar o leitor e fazer-se verdade, tornar-se vida.

Dar vida e vez a vozes, a flertes, a mimeses, é permitir que num meio de produção cultural burguesa, por herança, surjam vozes destoantes, cores berrantes, sabores ácidos, olhares críticos de um tempo e de uma escrita. Não se pode banir do diálogo falas da alteridade, em virtude de uma desrealização da mimese. O momento talvez seja o de deixar crescer joio, trigo, arroz e feijão no jardim, no morro, no asfalto, para que sintamos o odor de todas as flores e experimentemos de seus extratos. As cores do mundo podem desconfortar as flores da bela arte. E a arte também é isto: deslocar, para que se recolque sentido nas coisas.

É desse desejo que parece nutrir-se a obra de Waldo Motta. Deslocar, desfamiliarizar, integrar texto literário e mundo, arte e vida, numa clara tentativa de aproximar o baixo ventre do mundo ideal platônico; ou, para ser mais provocativo, fazer do mundo do simulacro – refiro-me, aqui, à divisão do mundo em três, proposta por Platão, em *A República* (1997), – o ideal de mundo; ou romper com as fronteiras entre os mundos, unindo num mesmo corpo aspectos do sujo, do belo, do sublime, do nefasto, do fasto e do nefando, o erótico e o sagrado que, em princípio, não são antagônicos.

Platão via o poeta lírico como uma ameaça à ordem da cidade ideal exatamente por este reproduzir, a partir do mundo da cópia (o mundo real) uma outra cópia, a obra de arte. Esta, para Platão, ao assumir a dimensão do simulacro, da cópia da cópia, distanciava-se do mundo ideal e ameaçava a ordem platônica. Para Luís Eustáquio Soares (2005, p. 20), em sua leitura sobre a mimese em Platão, “o problema não é a mimesis, a representação, mas o que ela pode trazer de mundos não aceitáveis, de mundos recusados, de mundos de não seres, ou que assim são vistos, como o mundo dos países colonizados, a pobreza, as minorias étnicas sexuais, etárias”.

O mesmo problema mimético parece ser o de poetas, artistas, que, politicamente ou não, externam uma arte que, para a sociedade elitista – incluindo, aí, a própria crítica acadêmica-, deveria ficar restrita a guetos. A prosa marcante de Jean Genet – com ricos personagens, vozes de um mundo marginalizado: bandidos, prostitutas, travestis, michês – é um exemplo de textualidade que expõe nuances eróticas de uma suburbana Paris, na França dos anos 40. De guetos franceses para o leitor de

todo o mundo. Assim é a poética homoerótica de Waldo Motta ao revelar ao mundo um mundo que muitos gostariam de ocultar.

A mimese ideal não espelharia este “submundo”, não mergulharia nele a fim de expor sua poesia. Mas, para Motta, falar de um mundo vil, mostrar o “cu” e não o ânus de sua poesia, verbalizar o ânus de Deus em sua pretensa poética religiosa, cravar na língua afiada de sua poesia o erotismo-anal-sagrado é, no mínimo, subverter uma arte mimética ideal, platônica. É dar, dessa maneira, ao baixo-ventre voz e lugar de destaque em seu discurso poético. Trazendo para o palco, ou para a cena da linguagem, o proibido, o interdito – de que tanto fala Bataille -, o sagrado por excelência, já que sagrado é, em sentido etimológico, separado, isolado, secreto, segregado, infame, vergonhoso, vil. E assim, subvertem-se as expectativas de uma poesia puritana, asséptica, higienizada e bem comportada, prontinha para os saraus mais burgueses e belos. Mais didáticos e úteis. O bom, quase sempre, é associado ao belo, ao limpo, ao correto. Experimentar o contrário, romper com determinados princípios, dar lugar ao diferente, à alteridade, tem sido motivo de digladias.

Nesse embate, nessa Babel, Waldo Motta constrói sua torre de possibilidades e significações. Vamos a ela.

ULTIMATUM

(MÉDIA MÉDIA MÉDIA
 MÍDIA MÍDIA MÍDIA
 MÉDIA COM MÍDIA
 MÍDIA COM MÉDIA
 NÉDIAS MENTIRAS
 BELAS INSÍDIAS
 TRAGICÓMEDIA)
 QUAL É O REMÉDIO?
 QUAL É A SAÍDA
 PARA TANTO ASSÉDIO?
 -BUDA RECEITOU O CAMINHO DO MEIO
 NO MEIO ESTÁ O REINO DISSE O NAZARENO
 IN MEDIO VERITAS VERBERA O LATIM
 QUEM VAI PELO MEIO
 Não CAI E NEM ERRA
 REZA O ANEXIM
 O MEIO
 O MEIO
 O MEIO
 É O PRINCÍPIO E O FIM

MEIA MEIA MEIA
 Não
 O MEIO O MEIO O MEIO
 SIM
 O MEIO É A SOLUCÃO
 O MEIO É A SALVAÇÃO
 Não O MEIO AMBIENTE
 NEM O MEIO SOCIAL
 Não FORA, MAS DENTRO
 DE TODOS OS BESTAS
 NO CENTRO VITAL
 O ALFA-ÔMEGA
 O ÁLEPH-TAW
 O MEIA É A MICAGEM
 O MEIA É A MIXAGEM
 O MEIA É A MIRAGEM
 O MEIO É A MASSAGEM
 NO
 MEIO²⁹

Ironicamente, o poeta sugere, nesse poema, que o caminho para tantas posturas polarizantes seja o do meio. O meio pode ser o lugar; veículo de comunicação (mídia); meio termo (quem vai pelo meio/ não cai e nem erra); ou maneira pela qual se atinge o centro da questão. Mas, o meio, que não é meia (meia meia meia/ não), metade, a parte de um todo, e sim o centro, o cerne (o meio o meio o meio/ sim) é uma clara associação ao centro anatômico dos glúteos, ao ânus. Mais uma vez, o poeta sugere o erotismo-anal (o meio é a massagem/ no/ meio) como única maneira de elevação do homem ao encontro de Deus, à transcendência, no sentido religioso: “o meio é a solução/ o meio é a salvação/ não o meio ambiente/ nem o meio social”. Com a descarada alusão ao ânus, Motta insere sua fala, sua língua, no texto do mundo. O verbo, a palavra, a fala, o falo, acariciando o meio, massageando, dedilhando a morada do Senhor.

2.6 Ecos de cu – por um dialogismo em Waldo Motta

Compagnon, em seu capítulo “O Mundo” (2003, p. 97-138), em que fala, como já dissemos, da relação entre literatura e realidade, e de como os críticos modernos vêem essa relação, toma, como interlocutor de seu diálogo, Barthes. Segundo o autor de *O Demônio da Teoria*, Barthes recusa toda relação referencial entre literatura e mundo: “o que existe por trás do papel não é o real, o referente, é a Referência, a ‘sutil imensidão das escrituras’” (COMPAGNON, 2003, p. 110).

²⁹ In: AZEVEDO FILHO, 2002, p. 115.

Voltando ao que dizia anteriormente, sobre não sustentar, aqui, nenhuma defesa pró ou contra as atribuições da crítica da mimese, empunhadas pela crítica literária francesa, mas somando às posições fatalmente maniqueístas sobre tal crítica, não como síntese de uma possível estrutura dialética, talvez como mais um olhar cunhado no que interessa em cada acepção dessas posturas, oriento-me no sentido de uma mimese fundamentada, sim, num diálogo amplo intertextual e interreferencial, lembrando que o mundo – do texto, ou o suposto mundo real – também é constituinte e constituído por linguagens, por textos.

Poder-se-ia questionar ideias sobre a originalidade, mas também não interessaria a este estudo ir a fundo nesta questão, já que, mais que um mergulho – certamente frustrado na possível origem de um texto, no referencial primeiro de onde surgiram os outros – o que se pretende é reconhecer que a diversidade discursiva e a multiplicidade de vozes e discursos é que compõem o mundo e os mundos a partir deste e de outros mundos anteriores. Para mundo, leia-se, também, texto.

E em que mundo, ou mundos, a poesia de Waldo Motta se funda? O poeta vai ao inferno de Dante, aos céus e infernos bíblicos, aos costumes das religiões orientais, aos preceitos da cabala, da numerologia, à língua e cultura tupis, ao erotismo e religiosidade de outros tempos, outros templos e cafundós, para se embeber de licores, de culturas, louvando Deus e os comensais do banquete erótico-anal-sagrado, a Exu, Ganesha, Buda, Tupã, Jesus Cristo...:

A Eshu Ganesha

Ó guardião
da estreita via
oculta em roupas
e interditos
premia a audácia
dos destemidos
que enrabamos
e nos enrabam
dá-nos a todos
as tuas graças³⁰

Sedento de Amor (Eros), o sujeito de sua poesia vai à busca dos deuses gregos, afros, latinos, andinos, e de marginais das ruas, das noites e dos cais enluarados,

³⁰ Motta, 1996, p. 36.

dos bares, esquinas e dos transportes coletivos, como no poema em prosa “Devaneio no ônibus”, de *O signo na pele* (In: MOTTA, 1987, p. 20):

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 de querosene
numa caxanga suburbana;

e sonho mil peripécias,
estrepolias de amor,
a prospecção completa
um do outro, até que ambos
estejamos lambuzados
e que, assim, nossos corpos saibam
a sal e sangue e baba e porra.

Entre o corpo e a cópula, com anjos da rua e com a divindade celeste, vai ao véu das verdades e ao céu mais profundo. Lê a vida e o mundo, dos livros e dos palavrões, erotizando o homem homo sob voz que inflama sua lírica escritura.

Por mais poética, piegas ou imprecisa que tenha sido essa descrição, valho-me dela para, num resgate distante, ou num diálogo vago, estéril, explicar a perspectiva do sujeito lírico da poesia em análise: um eu complexo de vozes, um eu-lírico polifônico, multiforme.

Segundo Leila Perrone-Moisés (2005, p. 62),

Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos Greco-latinos, com obras literárias imediatamente anteriores, que se serviam de modelo estrutural e de fonte de ‘citações’, personagens e situações (*Divina Comédia, Os Lusíadas, Dom Quixote, etc.*)

De outras leituras, de outros mundos (a tradição), Motta se apropria, relê, reveste e verbaliza sua criação, ou recreação/recriação, com pinceladas de novidade. O texto “Recreação”, tradução do hebraico para o português de “A Criação”, primeiro capítulo do livro do Gênesis, da Bíblia, é um exemplo desse retorno ao texto milenar cristão traduzido, e, por isso, reescrito à luz de sua poética. A partir de escolhas de léxico, a criação se recria, com um olhar altero, polifônico, dialógico. Eis um fragmento de “Recreação”:

17

E OS PÔS
NO OCO CELESTIAL, POR LUZ DA TERRA.

18

E POR GUIAS AO DIA E À NOITE,
E POR FRONTEIRAS ENTRE LUZ E TREVA.
E O DEVA VIU QUÃO ISSO ERA BOM.

19

E ERA A TARDEMANHÃ NO EVO QUATRO.

O escrito, traduzido diretamente da Bíblia em hebraico, é feito à luz da poética de Motta. Os vocábulos, os sinônimos, são sonoros, insinuantes, e soam sentidos, surrupiam modos de ver bíblicos e nos presenteiam modos outros de interpretação. Toda essa estrutura que remete à tradição hebraica, para dar um exemplo desse diálogo, faz-se certamente pela riqueza intertextual. No entanto, não se percebe uma intertextualidade, ou mimese, à moda de Kristeva³¹, mas com a cor dialógica de Bakhtin.

O que se pretende defender, aqui, é que a poesia de Waldo Motta se estrutura numa complexidade de texto e vozes, reconhecendo a riqueza literária e sua autoreferencialidade, e, também, ocupando-se do diálogo da linguagem com o mundo, da arte com a arte, da literatura com a vida. Como bem diz Compagnon, “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo.

³¹ Tanto para Compagnon (2003), como para Fiorin (2003), o termo “Intertextualidade”, cunhado por Julia Kristeva, é calcado no dialogismo bakhtiniano, porém, trata-se de uma relação restrita ao texto, ao diálogo puro entre textos, sem a referência do mundo real, ou o que se entende por este. Assim, o dialogismo de Bakhtin perdeu todo o enraizamento no real ao tornar-se intertextualidade.

Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem” (2001, p. 126-127). A literatura, essa complexa arte, não se restringe à forma, ou ao conteúdo, à “representação ou significação”, ao isto e aquilo que, como afirma esse estudioso francês, “nos joga contra a parede e os moinhos de vento. Ao passo que a literatura é o próprio entrelugar, a interface.” (COMPAGNON, 2003, p. 138).

2.7 O eco Recanto: o limite da linguagem, as formas e as coisas

Se é no plano da linguagem que se dá a transformação do mundo pretendida pela poesia de Waldo Motta, nada mais soante que *Recanto - poema das 7 letras* (2002), última publicação do autor. Trata-se de um insistente processo exploratório da palavra que dá nome à obra. O eco criativo, eco enquanto som, falas, linguagens, constitui uma poemática dialógica. *Recanto* é voz que se repete – poesia é, também, repetição – e recai na leitura do poema de 7 letras. Os versos possíveis a partir da palavra RECANTO são multifacetados de maneira a explorar ao máximo seus sons, suas formas, sentidos, seus ecos. Neste poema-livro mottiano, o poeta esboça toda uma *poíesis* (no sentido grego de ‘criação’) que insiste em provar as múltiplas possibilidades fonomorfológicas e semânticas, produzindo possibilidades várias de um mesmo vocábulo, provocando uma diversidade de olhares e sentidos.

ATENTA AO CANTOR
 ATENTA-TE AO CANTO
 ACATA O RETOR
 ACATA O ARCONTE
 ACATA-O E TENTA
 RETORNAR AO RECATO
 À ROTA CORRETA
 E AO CORRETO ATO

EOA E ENTOA
 RECANTA O CANTO
 O TERNO CANTO
 O ETERNO CANTO

ARRETA-TE E ATACA O TERROR
 ATERRA E ENTERRA-O
 NA TERRA
 ENCANTA-O

Todas as palavras surgem a partir de uma combinação anagramática das sete letras da palavra “recanto”, como se pôde ver nesse fragmento do poema. A diversidade vocabular e, ao mesmo tempo, o limite de se criar a partir de um número restrito de palavras possíveis que dialoguem com a temática homoerótica de Motta expõem a habilidade criativa do poeta. Percebem-se, apesar do limite-recanto, muitos lugares em um mesmo canto, muitos encontros e desencontros dentro de um mesmo espaço. “O canto que dá Ré”, disse Waldo Motta em uma de suas oficinas “Poésis”. O canto, a poesia, que fala do traseiro, da “ré”. O amor homoerótico, a ode, em louvor ao ânus, ao antro sagrado, ao canto. A palavra recanto foi uma escolha que atende a duas possibilidades de criação: a da autorreferencialidade da palavra, ao anagrama, privilegiando a forma, o desenho das letras; e a da produção de sentido a partir das formas anagramáticas.

Além da combinação de letras e fonemas, os sons significantes produzem sentidos, significados e saltam para além da acústica, para além da página e dizem de si e do mundo. As formas flertam com o conteúdo central da poesia mottiana: o erotismo do ânus, o erotismo e a festa no lugar santo, no buraco desejado: a terra prometida, o recanto.

O canto de *Recanto*, ao passo que desordena a palavra em questão e lhe dá novas ordens e possibilidades, aponta para o processo da poesia, para o poder da linguagem de que tanto fala Barthes. É dentro de um número finito de palavras, sons e expressões, que reside nossa língua. Vivemos sob a ordem máxima da linguagem, que nos aprisiona dentro dela. E, se esse limite, esse arcabouço, é o que se tem, a literatura – também na acepção de Barthes, em *Aula* – seria a saída para a desconstrução desse poder, dentro do que é possível no âmbito da linguagem.

Ordenar, desordenar, dentro do “Recanto” possível, é provocar uma desordem no espaço humano, de modo a atentar para a reflexão do homem sobre a vida, sobre o mundo, sobre as diversas incursões para dentro da linguagem. Dessa forma, a viagem equivale à busca que dispõe a revirar, a rever os ditos, os mitos e as verdades propostas, criando uma verdade nova, ou o que equivaleria a uma Novidade, no sentido de Valor para a literatura. O processo criativo da poesia de Waldo Motta parte de uma procura pelo sentido, pelo ‘olhar para dentro’ de si, para

dentro das coisas, descobrindo o que há no cerne das linguagens do mundo, e, no étimo das palavras que dizem coisas, desvendar a relação das coisas e das palavras, ainda que Foucault diga que esta relação não há, ou que seja restrita dentro da própria linguagem. Dos moinhos de vento de Quixote ao dentro dos montes de Motta, há palavras, coisas e roupagens a serem rasgadas e faladas, com as vozes do mundo, as vozes possíveis.

ECOS...

3 DEDILHANDO UMA ANTROPOFAGIA ANAL-RELIGIOSA: ANALOGIA, IRONIA, SAGRADO E PROFANO

Túnel, pedra, tonel
 A mão sem luva,
 a mão com chaga.
 Mundo que sobe e desce,
 mundo que sofre e cresce.
 Mundo que principia, medra e finda,
 mundo de fel e mel,
 túnel, pedra, tonel.
 E as dobras fartas
 do manto sono
 tombando em torno
 do leito tempo –
 e os dobres fortes
 do pranto sino
 troando em turnos
 de luto e vento –
 No fim do túnel, o princípio do túnel.
 Na subida da pedra, a descida da pedra.
 O tonel não tem fundo, a mão não chega às
 uvas -
 Lida, caixão e sorte,
 vida, paixão e morte.³²

Mário Faustino

No emaranhado poético de Waldo Motta, em sua teia de formas e ideias, há uma cor própria de um escritor irônico, um versejador da alteridade. Em sua escrita, a tinta da analogia recebe os estilhaços da ironia. O jogo de identidade, travado pelo processo analógico – por meio das semelhanças associativas – é posto em questão pelo jogo da ironia, esta tão provocadora figura que, na acepção de Octavio Paz (1984), expõe ou revela alteridades. E é sob a luz de Paz, do que ele elucubra sobre os conceitos de ironia e analogia, que adentramos este capítulo, dispostos a dialogar com os múltiplos recursos que edificam a força e forma poéticas de Motta.

Para o crítico e escritor mexicano, a analogia é “... la vision del universo como un sistema de correspondências y la vision del lenguaje como el doble del universo”. Ao contrário, ou, de outro modo, a ironia tem várias faces: “... es la excepción, lo irregular, lo bizarro como decia Baudelaire y, en una palabra, es el gran accidente: la muerte” (PAZ, 1990, p. 36). Em seu tempo, Sócrates já lançava mão deste recurso.

³² In: BOSI, s/d, p. 530.

A ironia constituía seu “modo de interrogar” os sofistas e “consistia em fazê-los cair em contradição sucessiva”³³, de maneira que eram convencidos dos próprios erros.

O que se pode ler na obra poética de Motta é que, ao retomar literariamente os textos bíblicos, mitológicos; ao dialogar com outros poetas, principalmente os com nuances místicas e eróticas; ao trazer para sua poética faces, vozes e linguagens do mundo; evidencia formas e significações presentes num “plurilinguismo”³⁴ poético, e enriquece sua erótica verbal de valores de culturas e povos de diversas crenças e segmentos sociais. Nesse sentido, sua poesia parece corroborar imagens e signos do mundo, de outros discursos, poéticos ou não. Dessa feita, o diálogo identitário entre as várias linguagens; os vários jogos de espelhos, de semelhanças; refletem um mundo do texto que lê o mundo do mundo, em sintonia, sem fricção, realizando na dimensão do texto o que Paz caracteriza por analogia. Ao contrário, o que ocorre em Motta, é que ao entrar no jogo de correlações, de convergências, o autor lança no corpo do texto o que poderíamos chamar de analogia irônica, se é que se é possível tal afirmação. E, logo, adianto que pretendo esclarecer esse oximoro.

Ao estabelecer relações de semelhanças entre símbolos, signos e imagens das culturas e religiões orientais, ocidentais e “que tais” – como a indígena, por exemplo³⁵ –, o poeta trabalha com um processo claramente analógico, por meio de relações entre significantes e significados. Números e palavras, de origem grega, latina, hebraica, associados a signos de tantas outras culturas, por analogia, vão tomando forma, criando forças e espelhando a imagem verbal da poesia de Motta. O chamado método paraclético, utilizado por Waldo Motta como recurso técnico de criação, consiste em buscar na origem das palavras, no étimo dos vocábulos (no “cu” da linguagem, para usar um termo corriqueiro na poesia de Motta) seus

³³ Enciclopédia Fase, s/d, p. 1830.

³⁴ A ideia de “plurilinguismo” e “plurivocidade” corrobora os conceitos de polifonia e dialogismo de Bakhtin em *Questões de Literatura e de estética*, 1993, p. 84.

³⁵ As populações indígenas brasileiras/sulamericanas, embora geograficamente localizadas do lado ocidental do globo, ainda mantêm traços culturais particulares que as diferenciam dos povos comumente chamados ocidentais. Embora em muitos aspectos suas tradições culturais pareçam mais próximas das de povos orientais, a posição geográfica e as peculiaridades dos índios sulamericanos não nos permitiria caracterizá-los como tais. Daí a ideia de um lado índio entre o ocidente e o oriente. Um lado intra, entre, alheio, outro do mundo. Entre ocidentais e orientais, é possível que haja os “que tais”, os sem um nome específico para caracterizar uma cultura tão peculiar e fora das ações políticas, das narrativas e poéticas do mundo. Além da cultura indígena, há a de tribos africanas e tantas outras possíveis em outras regiões física e ideologicamente intra.

significados e valores originais e, a partir daí, da posição inicial de cada palavra, é que o poeta cria associações de forma e sentido para poetar. Além da busca pela raiz fonomorfológica das palavras, o poeta extrai, da junção de letras e fonemas, morfemas que reluzem sentidos diversos. Talvez aí é que esteja o início do efeito irônico, de que fala Paz, na poesia de Motta.

O poeta, por meio da analogia, recria; reflete buscas e sentidos poéticos, ideológicos, filosóficos, religiosos; inaugura uma poética mística; mas, nesse jogo de espelhos, é ele quem lança a primeira, a segunda e quantas pedras forem necessárias para estilhaçar os valores cristalizados do mundo: os espelhos refletores e repetidores de linguagens e de seus poderes. O poder da linguagem, para lembrar Barthes (1989) e Foucault (1987), é corroborado pelo jogo da analogia. E já que trouxemos Foucault para este jogo, é dele a seguinte menção: “o espaço das analogias é, no fundo, um espaço de irradiação. Por todos os lados, o homem é por ele envolvido; mas esse mesmo homem, inversamente, transmite as semelhanças que recebe do mundo.” (FOUCAULT, 1987, p. 39). E o homem-sujeito-lírico em Waldo Motta transmite em sua voz poética uma estrutura que lembra uma rede analógica, mas que, ao jogar, expõe a quebra dos sentidos e frustra as expectativas de quem espera perceber o som que ressoa o mundo sem fazê-lo tremer.

E para saborearmos um licor desse jogo irônico do poeta do Espírito Santo, vejamos como ele edifica sua fala com a pedra angular, símbolo que alicerça a igreja cristã e que, em sua poesia, é sinônimo do monte santo: a bunda, o interior entre os glúteos, o âmago do verbo, da palavra, da fala poética de Motta:

PEDRA DE TROPEÇO E DE ESCÂNDALO
 QUE DEUS ARROJÁ CONTRA OS INIMIGOS
 DO PRAZER QUE RESTAURA O PARÁISO.
 PEDRA ENCANTADA DO ANELZINHO
 QUE AO DEDO SEM UNHA SE DESTINA,
 GALARDÃO DO AMANTE DO SENHOR. (MOTTA, 1996, p. 49)

A pedra, feminino de Pedro, discípulo de Cristo, em vez de ponto de referência, de espelhamento de força e estrutura analógica da igreja, é a pedra do tropeço, do escândalo, da ironia. A pedra, nesse poema “A Canção do Senhor”, é base da

escrita erótico-anal-sagrada. Nesse fragmento fica clara essa relação de analogia e ironia, como o faz-desfaz das relações de expectativa e frustração do leitor que é levado a crer num texto que parece promover a reprodução do universo que é familiar a ele, mas, logo, desnuda essa tal familiaridade, despe-a e a desfamiliariza, a desmascara; porque o poeta, talvez mais do que previa Fernando Pessoa, finge cumprir, por completo, com as regras da analogia – e o faz, já que utiliza de suas estratégias –, para, sarcástico, jorrar o mel, ou fel, da ironia: a decepção, o choque, a revelação, a alteridade.

No jogo de pedras, lancemos mais uma: o ânus, segundo o poeta em uma de suas oficinas “Poíesis” e, com base na pesquisa da antropóloga Patrícia Rodrigues (1993), na cultura de muitos povos indígenas, é sinônimo de boca. Segundo Rodrigues (1993, p. 45), que estudou a cultura dos Javaé,

não deixa de ser revelador que, apesar da assimetria, as duas extremidades do canal interno do corpo humano são pensadas igualmente como bocas, como se o fim (ânus) e o começo (boca) coincidissem. O mesmo vale para a entrada e saída do caminho do Sol (*Txuu rotena* e *Txuu òlôna*), em sua rota circular, uma vez que o fim sempre será uma volta ao começo.

Essa mesma acepção de boca como orifício pode ser extraída da etimologia da palavra oral, segundo o Houaiss (2002). Oral equivale a orifício, boca, linguagem, língua, idioma, rosto, etc. Se boca, cavidade, ânus têm origem semelhante, é possível estabelecer e compreender as relações paracléticas de Motta. O ânus é o lugar por excelência da linguagem de Waldo Motta. O “cu”, como ele prefere, é a língua, a fala, o verbo. O verbo, como nos ensina a Bíblia se fez carne (homem) e habitou entre nós. O ânus, sinônimo de fala, de poesia, de palavra, é o meio, o veículo que leva o homem a Deus, portanto é intermediário entre o homem e o ser Supremo. A palavra erótica, embebida de Eros é o veículo do sagrado. Eros, segundo Diotima no *Banquete* de Platão, não é nem um Deus, nem um humano, mas um ser entre esses dois extremos, um “meio-termo”. É ele quem “transmite aos deuses as mensagens dos homens, e aos homens as dos deuses; [...] situado entre êstes e aquêles, preenche o vão, de sorte que o todo fica unido a si próprio.” (PLATÃO, s/d, p. 74).

Eros, assim como Exu, é o elo entre homem e Deus, entre o mundo e a linguagem, entre o corpo e o desejo, é o entre, a interface, a fricção que denota a poesia do mundo. É pela boca que entra o alimento do corpo e é também pela boca que saem as fezes, o excremento, resultado necessário do processo. Pela boca, orifício anal, é que entra o alimento da alma, pela penetração fálica (do pênis, dos dedos, da língua) é que se eleva ao prazer, ao gozo sagrado, ao erotismo-anal. E é pela boca, a da oralidade, que saem as palavras que dizem ao mundo, os prazeres dos gostos, dos gozos, da arte erótica de Motta.

O ânus, na tradição ocidental, é o lugar da ironia, do jocoso, do vulgar. Mas, é lá, o endereço do Altíssimo, do Venerável e Louvável. O louvor a Deus, a veneração, o ritual místico, a adoração, o prazer, a ladainha, o templo, são todos elementos do jogo das semelhanças. O lugar do sagrado é, nesse jogo de semelhanças da tradição ocidental, o lugar do belo, do limpo, do dizível, do fasto, do sublime. Essa mesma tradição elegeu como o lugar da ironia, o lugar do profano, o que é sujo e feio, nefasto. O ânus, nesse sentido, só poderia ser profano. Mas, é nesse jogo de rituais, de similitudes, que Waldo Motta vai fundindo o baixo ao alto, o amoral ao moral, o profano e o sagrado. O lugar da ironia é, na poética em questão, o espelho para o mundo. O céu e o cu. O céu é o cu. Entre o céu e a terra, há uma passagem que fica lá mesmo, entre os montes glúteos, as nádegas do homem, da mulher, de quem se render ao banquete homoerótico de *Bundo* e de seu bando. O orifício anal é o símbolo da porta dos céus, do entre-lugar que liga céu e terra.

Essa relação do céu com a terra, havendo entre ambos um ponto de ligação, é enfatizada pelo estudioso das religiões Mircea Eliade, em *O Sagrado e o Profano*. Para ele,

O simbolismo implícito na expressão “Porta dos céus” é rico e complexo: a teofania consagra um lugar pelo próprio fato de torná-lo “aberto” para o alto, ou seja, comunicante com o Céu, ponto paradoxal de passagem de um modo de ser a outro. [...] portanto, lugares de passagem entre Céu e Terra (2001, p. 30)

Essa comunicação entre terra e Céu, homem e Deus, é observada por Eliade em diversas manifestações religiosas. Sempre por meio de um templo, de uma

montanha sagrada, de um monte, uma árvore, um mastro – imagens, símbolos da conexão entre homem e Deus – se estrutura a relação com o ente sagrado, com a transcendentalidade. Todas essas imagens místicas aparecem na poesia de Motta, e sempre como sinônimos do dorso, dos glúteos, do ânus.

A RESPOSTA DE TODAS AS PERGUNTAS,
A SOLUÇÃO DE TODOS OS PROBLEMAS
E O FIM DE TODO O MAL QUE VOS ASSOLA;
SOMENTE PELAS COSTAS PODEREIS
CONHECER-ME EM TODA A MINHA GLÓRIA.
NÃO HÁ COMO GOZAR O CÉU NA TERRA
SEM PENETRAR AQUI NESTA MANDORLA.

[...]

VINDE, CANTAI AO SENHOR COM JÚBILO,
CELEBRAI O MONTE DA SALVAÇÃO,
PROCURAI-O ENTOANDO AÇÕES DE GRAÇAS,
INSPECIONAI-O COM TODO O CARINHO,
AMAI COM TODO O AMOR VOSSO CUZINHO. (MOTTA, 1996, p. 52-53)

A analogia, a semelhança que remonta às tradições, aqui, seria a de que grande parte das religiões tem um ponto, um cume, como intercessor entre o fiel e o seu mentor. A reverência, em tom pregacional, dá o tom de litania, de louvor, de chamamento aos fiéis para o louvor do local sagrado, dos glúteos, do ânus. O que é profano torna-se sagrado. Na leitura atenta da pesquisadora lumna Maria Simon, os ritos, as canções em louvor ao Deus em busca da transcendência em Motta “elevam o baixo, tornando esse dualismo agressivamente obscuro: o cu é o ‘antro celeste’, é Terra sem Mal, é o trono de Deus, ou seja, o sagrado se encontra no excrementício, a matéria desqualificada se sacraliza. Trata-se de um ‘materialismo baixo’” (SIMON, 1999, 89).

Ir ao fundo, ao âmago da palavra é desvendar seus segredos, seus mitos, é explorar o seu buraco, sua cavidade, sua oralidade. Ir ao fundo é explorar o cu da linguagem, o significante e significado até refletir pela analogia o antro das coisas, o cu do/ao mundo. A ironia se dá, portanto, pela afirmação da diferença. Na acepção de Paz, a analogia pode ser comparada a “um leque que, ao se abrir, mostra semelhanças entre isto ou aquilo, o macrocosmos e o microcosmos, os astros, os homens [...], a ironia arreventa o leque”. (PAZ, 1993, p. 38).

Nos poemas de *Bundo*, e nos outros poemas de Waldo Motta, a ironia não perdoa: atira pedra, quebra o leque, despeja palavrões chulos e palavras eruditas sobre os leitores, atrai pela analogia e ri com sua “analurgia”, a festa, a orgia anal. O Deus, cuja voz ecoa em muitos poemas de Motta, não quer de seus seguidores sacrifícios de animais, como faziam os religiosos do tempo de Abraão, nem desvios que lhes afastem de seu caminho. O ritual, a festa da carne, o carnaval, é a massagem feita com as mãos, ou o órgão sexual masculino, no lugar da morada do Sagrado, e que nenhuma falsa crença distancie os fiéis desse Deus que esbraveja:

Ó LAIA DE COVARDES E FARSANTES,
 QUEM VOS PRESCREVE TANTOS RITUAIS
 E VOS ENSINA TANTAS ARTIMANHAS,
 PARA NÃO ADENTRARDES MEUS UMBRAIS
 E NÃO ME CONHECERDES NAS ENTRANHAS? (MOTTA, 1996, p. 50)

Trata-se de um Deus que espera dos seus uma atitude outra, subversiva, antropofágica. Comer o outro, nutrir-se de suas virtudes, levá-lo aos píncaros do gozo divino, enrabá-lo e ser enrabado, experimentar o falo, a fala, e languidez lasciva da sexualidade, o prazer das entranhas, o gozo que estilhaça as vidraças, as correspondências e garante a glória, a vitória, o céu, no céu: o céu no cu: a antropofagia anal, a analogia que se sustenta na ironia. E “se viver plenamente o erotismo é uma maneira de subverter as leis da cultura”, como afirma Lucia Castello Branco (1984, p. 42), a poesia pode ser uma maneira ímpar de subverter a própria linguagem e zombar da hipocrisia do mundo.

3.1 Na ponta dos dedos e da língua

Arranquemos desta da qual somos “escravos”, a linguagem, uma lasca encontrada nos *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Barthes:

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contacto: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é “eu te desejo”, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação. (1988, p. 64)

É, claro, que Barthes fala da linguagem, sempre, nutrida de libidos e desejos dentro e somente dentro da própria linguagem, a linguagem autorreferencial e autônoma. Sem admitir, aparentemente, a intromissão das referências extratextuais, mundanas. Apesar disso, o que interessa aqui é o dedilhar das e com palavras, a sensação de tocar, de sentir a linguagem. É dessa imagem fortemente poética que se pretende tirar proveito, da ideia de escrever como se o poeta “tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras”.

Os dedos, o toque, a palavra erótica em si, remete-nos a uma série de poemas-corpos de Waldo Motta, bem observados no ensaio de lumna. Em “Revelação e desencanto – os dois livros de Valdo Motta”, lumna traça uma teia de formas e significações possíveis, mapeando, pondo à mesa todas as cartas e chaves para entender a escrita do autor capixaba. Em seu percurso, observa que, após o primeiro poema, “Descobrimientos”, há uma série “de sete poemas dedicados a cantar os poderes extraordinário das mãos e dos dedos para a gnose anal. ‘Mão que moves tudo/ eixo dos mundos’. [...] Os dedos funcionam para o vate como varinhas de condão que o divinizam quando tocam o ‘buraquinho’”. (SIMON, 1999, p. 87)

Dessa série de poemas, percebe-se um tatear entre corpo e palavra. A poesia vem da mão do poeta, pela escritura; e as mãos da poesia tocam a morada de Deus, o ânus do sujeito falante no poema:

Não me canso de tocar
a lira dos dez dedos
neste frenético louvor
ao Deus vivo, meu rochedo. (MOTTA, 1996, p.25)

A lira dos dez dedos, reflexo do onanista que, com as mãos, experimenta os prazeres possíveis da música erótica do canto de Motta. Tocar a lira, ouvir o som, sentir os dedos no falo, na oral entrada, na anal morada, louvar freneticamente ao Rei do Monte Santo, das montanhas glúteas. A fala, a linguagem: uma mistura entre poesia, oralidade, som, cavidade, entrada e saída de Eros, porta da voz, voz que vai à porta, o corpo que é fala, a fala que se emaranha à linguagem poética, louvor “frenético”, êxtase, confusão: corpo e linguagem se fundem: Ecos, ecos e cu: Eixo, chama e Exu: antro, transa, transe... O conhecimento de si, o ritual onanista, o toque

da fala, do falo: a linguagem se perde e se encontra na satisfação cíclica, tríade, do prazer erótico-sagrado-anal.

O prazer vem por meio de mãos e dedos: “mãos abençoadas, que sondais/ os montes gêmeos;/ falanges sagradas, que recreais/ na toca da serpente./ Nações do mundo inteiro,/ eis o meu canto: é tempo de alegria, de brincar/ no monte santo.” (MOTTA, 1996, p. 27). Saciar o desejo, atender ao gozo é satisfazer ao outro, ou a si. Comer também é comer-se, nesse banquete erótico e antropofágico-anal. Deglutar a cultura do mundo, fisgar pelo rabo o Leviatan³⁶, o dragão da maldade, fazer do cu o trono da morada divina³⁷, é explorar ao máximo a experiência erótico-poética.

Em *Um mais além erótico: Sade*, Octavio Paz diz que

O erotismo é a experiência da vida plena, pois nos aparece também como um todo palpável, no qual penetramos também como uma totalidade; ao mesmo tempo, é a vida vazia, que olha a si mesma no espelho, que se representa. Imita e se inventa; inventa e se imita. Experiência total e que jamais se realiza de todo porque sua essência consiste em ser sempre *um mais além*. O corpo alheio é um obstáculo ou uma ponte; é preciso transpassá-los. O desejo – a imaginação erótica, a visão erótica – atravessa os corpos, torna-os transparentes. Ou os aniquila. Mais além de você, de mim, pelo corpo, no corpo, mais além do corpo, queremos ver *algo*. Esse algo é a fascinação erótica, o que me faz ir mais além de você. Não sabemos com certeza o que é, só que é algo *mais*. Mais que a história, mais que o sexo, mais que a vida, mais que a morte. (PAZ, 1999, p. 34-35)

À luz de Paz, pode-se dizer que Waldo Motta apresenta, com sua doutrina poética, sua erótica linguagem, sua ceia antropofágico-anal, o “algo mais”, o mais além de que fala o escritor mexicano. Através dos corpos, entre eles; entre a oca, o oco, o oral; o Amor. Eros, Exus, a linguagem dos deuses, que nos remete aos céus, aos cus das palavras e às suas verdades. A poesia que nos remete ao prazer de modo a transcendermos o mundo e a própria linguagem.

3.2 Entrecorpos: poesia, religião, Eros

Entre dois corpos, o amor (Eros), que os liga. Entre o autor e o leitor: o poema. Entre a palavra e o mundo, a poesia: fricção erótica que une realidades. De uma leitura de

³⁶ Poema “Pelo rabo”, *Transpaixão*. 1999, p.73.

³⁷ Tema presente no poema “Encantamento”, *Bundo e outros poemas*, 1996, p. 45.

Octavio Paz, alhures, em *A dupla chama: amor e erotismo*, a fala de que “a relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação” (1995, p. 13). O autor segue ainda falando da forma que a poesia assume no poema. Para ele, a escrita poética diverge da linearidade comum da linguagem. “No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral” (Idem).

Ambas as acepções de Paz podem ser atribuídas a poemas de Motta, tanto no que se refere ao desapego da linguagem em ser outra coisa – em vez de apenas comunicação – quanto à questão da forma do poema como lugar em que a linguagem se faz descontínua, enrolando-se, desenhando-se em torno de si seu saber e sabor, destilando ironia na analogia, na ressonância franqueada pelo mundo. Porém, é em *Recanto – poema das 7 letras* (2002) que o palavreado se desapega mais notadamente de sua função natural. E é ainda de Paz, esta conhecida citação sobre a relação entre poesia e erotismo. A poesia, para ele, seria uma “erótica verbal”, enquanto o erotismo uma “poética corporal”:

Ambos [poesia e erotismo] são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. (PAZ, 1995, p. 12.)

Dessa relação entre erotismo e poesia surge a ideia de se pensar em outras relações, como a que se pode estabelecer entre poesia e religião, e entre religião e erotismo. A palavra religião vem do latim *religare*, que significa unir, ligar de novo, religar. É nessa acepção que Platão (s/d. p. 58-63) trata o Amor (Eros), como Deus que une, religa as pessoas; reunifica os corpos decepados, fragmentados, sedentos por atingirem sua completude original, com o outro.

A poesia usa, muitas vezes, a estratégia da repetição: a repetição temática ou formal. Em Waldo Motta, pode-se observar a frequência dessas repetições. Símbolos, sons, referências, analogias, versos inteiros se repetem, como ladainha que insiste em fazer-se rito, fazer-se doutrina, fazer-se religião, analogia. A religião

também lança mão da repetição, para fixar doutrinas e ritos de fé. Motta parece perseguir essa estratégia de persuasão para envolver leitores, ideais seguidores de sua litania poética. Assim, a linguagem da religião e da poesia andam juntas, e por vezes se confundem, estabelecendo estreita relação entre si. Engana-se, porém, como já dito, quem acredita que a estratégia da repetição de Motta significa a repetição de uma tradição meramente hipócrita, burguesa. Ao contrário, ele rompe – senão formalmente – semanticamente com essa tradição.

Dedilhando uma tradição de rupturas é possível perceber, a partir da escrita de Lucia Castello Branco, que a ruptura entre erotismo e religião – que a poética de Waldo Motta pretende religar – não ocorreu em todas as culturas:

Não foram todas as culturas, entretanto, que esvaziaram o erotismo de seu conteúdo sagrado e afastaram de maneira tão radical os desejos do corpo dos desejos do espírito. Em diversas civilizações do Oriente – na Índia, em especial –, erotismo e religiosidade mantêm um estreito parentesco: os templos são ornamentados com esculturas de casais ou grupos mantendo relações sexuais, há toda uma educação e uma prática sexuais que se vinculam a um aprendizado religioso. (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 44)

As palavras religião e erotismo têm o mesmo étimo, *religare*. O ritual religioso também pode proporcionar prazer aos seus crentes. O erotismo é pleno prazer, festa, gozo. Nada menos equivocado que reconhecer a unidade desses elementos: religião, erotismo e poesia. Em Motta, podem-se detectar essas representações humanas bem fortes e relevantes. O texto poético é um texto de prazer. Dizer concisamente, dedilhar a linguagem, erguer o verbo, a voz do poema, pode ser erguer um texto ricamente erótico. Um texto que é forma, franja, festa, flerte, desvelamento, revelação, pode ser um texto de gozo, de delírio e prazer.

Roland Barthes esquadrinha as possibilidades de prazer de um texto e define o que seria, para ele, um texto de fruição³⁸:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus

³⁸ Nesta Tradução de *O prazer do texto*, a palavra “fruição” é a tradução da francesa *jouissance*. Há traduções, porém, que preferem a palavra “gozo” como melhor equivalente em português.

valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2006, p. 20-21)

Pelo prazer erótico-religioso, o poeta capixaba enrubesce nossos olhos com sua poesia tecendo o que Barthes chamaria de texto de fruição. Nesse mesmo sentido, Santa Tereza de Ávila compunha seus versos, frutos de sua experiência de profunda fruição com Deus. Tanto para a santa de Ávila, quanto para o desbocado do Espírito Santo, a poesia é sua religião, seu manifesto sagrado: o principal elo entre poeta e mundo; poeta e leitor; entre o homem e Deus.

Se a poesia de Santa Tereza e do próprio João da Cruz se arquitetam de sublime linguagem erótico-religiosa, Waldo Motta percorre mundos vastos da linguagem, indo do erudito ao mais sujo vocábulo chulo. O chulo e o erudito têm gostos e cheiros vários, como o odor escatológico anal ou o esperma-fluxo, leite no ninho do amor erótico. Vejamos um deleite do eu-lírico erótico de Motta (1996, p. 41):

Vem comigo, meu amado,
fervamos o leite cósmico.
Celebremos nosso gozo
no cristântrico festim.

Vem, querido, preparar
o teu mosto em meu lagar
e fazer o vinho santo.

Vem destilar a mirra
do monte dorsal e o mel
que mana da rocha viva.

O encontro amoroso, o ato, o toque erótico é embebido de líquidos, de excrementos anais. O rito erótico entre os amantes é uma festa a Deus, regada a vinho do amor. Sua erótica linguagem se nutre da semântica do corpo desnudo – a rocha/monte dorsal (nádegas), lagar (ânus, na acepção do poeta) – e edifica uma poesia em louvor à morada de Deus, ao ânus. O ânus do homem é a morada sagrada, porque Deus está ali, no corpo do homem, no monte santo, nas entranhas. Eis o ânus de Deus - *Anus Dei* -, o entrelugar de sua homoerótica escrita: o cu das coisas, o cu da linguagem, o cu: o lugar maldito e dito, escancarado em sua poesia para quem ler, para quem quiser se embeber de sua escrita vício, de sua poética víscera.

No centro, no antro dos corpos, a morada de Deus é também cantada pelo poeta-místico espanhol, São João da Cruz em seus *Pensamentos*: “O centro da alma é Deus. Quando a pessoa se encontra com ele, em todas as suas faculdades, energias e desejos, terá atingido o cerne e a raiz mais profunda de si mesma, que é Deus”. (SÃO JOÃO DA CRUZ, 1981, p. 20)

Entre dois corpos, o amor, o erotismo anal. Waldo Motta, em seu ensaio “Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu”, chama-nos a atenção para o fato de que: “na Bíblia, há diversas referências às mãos, cheias de dedos, que se dirigem a Deus, no mesmo lugar sagrado de tantos nomes: monte, rochedo, colina, outeiro etc.” (MOTTA, 2000, p. 60). O pênis, ou os dedos é o fálico condutor que une os corpos, pelo orifício anal. “Os dois corpos é a mediação, é a possibilidade de Eros existir, é o poema.” (SALGUEIRO, 2002, p. 93)

Esse Deus que une dois corpos, também une elementos tradicionalmente antagônicos, como o bem e o mal. As hordas de monstros e bestas sagrados, deuses e diabos (1996, p. 115).

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 arquitetavas e engendras
e sem cujo favor já não existo;
Tu, que és a mais bela das legendas
e se nos revela Diabo e Cristo;

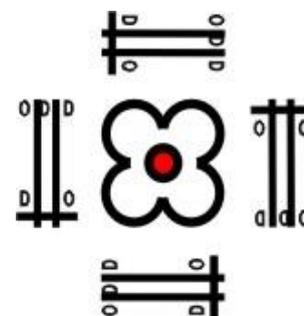
de Ti, que nos precedes e sucedes
no tempo, que transcendes, tenho sede
e fome, ó Nume, que ao abismo arrastas
minha alma, tornando-a puta e casta.

Aqui, neste poema, “DO AMOR”, em caixa alta, como quem, mais uma vez, grita, e quer ser visto, ser ouvido e arrastar uma legião de seguidores, Eros é seu grande Deus e, ao mesmo tempo, Diabo. Se muitas vezes, nos poemas de *Bundo*, a voz do poema, ou o eu-lírico, é um Deus, um Eu que impera aos homens sua verdade, sua doutrina erótica, aqui o eu-lírico é um seguidor, um fiel, um comensal do banquete de Eros; alguém cuja alma se faz casta, santa e puta, ao mesmo tempo. Pois, para o

Deus do Amor, lama e céu unem-se em seu louvor. O baixo e o alto se imbricam para o Deus, que também é besta, é demônio, tentação.

O amor que une o homem ao ser amado, o amor que satisfaz desejos e alimenta ilusões, desilusões, o amor duplo, demoníaco e sacralizado, o amor que traz em si um conflito que parece antagônico, mas, que na poesia de Waldo Motta, se mostra como algo inerente ao Deus. O amor que santifica é o mesmo que estilhaça o espelho da analogia por uma ironia ácida, pétrea, erótica. O amor erótico-anal-sagrado é a linguagem que insiste em incomodar o mundo e fazer valer a sua voz. Dedilhar a poética erótica de Motta é reconhecer que nesse banquete sagrado, a antropofagia é o diálogo com as culturas, com os textos da vida, com as verdades e mentiras do mundo. A antropofagia que morde e cospe, deflagra, engole, escandaliza, encara e convida para o banquete no antro, no monte que está no centro do mundo. O banquete é a festa, a reunião com Deus e com o outro. Ainda que por um breve instante, o momento do prazer erótico, o homem se sente Deus, completo, forte, pronto para a vida.

4 PERFUME DE FLOR: O VERBO, DO PRINCÍPIO AO FIM - CONCLUSÃO



Ériton Berçaco

Pelos caminhos dos deuses, dos putos, dos anti-heróis sem-vergonha, das santas travestis, das putas de anis; pelas ruas, cinemões, antros, templos; no seio de religiões pagãs, cristãs, hindus, indígenas, africanas, sacanas; pelas rezas dorsais, anais; pelas linguagens fedidas, da vida, do mundo, da poesia; por diversos caminhos e caminhas é que se encorpa a escrita bendita, bandida e erótica. Assim é a poética de Waldo Motta. Uma escrita de cores e cheiros fortes, como o da flor que é bela e cheira bosta por se nutrir de fezes e excrementos, de luzes, borrões de estrelas, de risos e rosas feridas e ferozes. Uma escrita erótica e, também por isso, sagrada.

4.1 Exus/Eros: O Amor CHUPA – Conforme Diotima em *Um Banquete* (PLATÃO, p. 72- 84), o Amor (Eros) não seria nem um Deus, nem um humano, mas um meio-termo. Exu é, também, um meio-termo entre o homem e Deus. Assim, como entre o homem e Deus está a crença, a religião, entre o texto e o homem está a poesia. A palavra sem fim, a verbalização erótica, a erótica verbal de que fala Paz. O erotismo, o amor, o exu, entre o cu e o céu. Como bem ilustra o poema C é U³⁹.

4.2 Cus: o corpo e o mundo COMEM. Tal qual a forma diversa dos orifícios anais do ser humano, a poesia de Waldo Motta assume formas distintas, sem seguir um modelo rigoroso. As formas tomam corpo nos versos e não o contrário. É a cadência

³⁹ In: AZEVEDO FILHO, 2002, p. 97.

poética que escolhe seu cu, sua linguagem, sua fôrma. O cu também é o elemento representativo do corpo, onde se manifesta o erotismo. O corpo do homem e o corpo do texto são metáforas do corpo e do texto do mundo. É deste corpo que exalam o cheiro de merda, de sonho, de tinta que odoriza olhos, ouvidos e preceitos. Dos mundos do mundo, surge o corpo do texto.

4.3 Ecos: a palavra MORDE: os sons, a fala, os interdiscursos, os intertextos, interpoemas, interlinguagem, que também são palavras em diálogo, entre o homem e o mundo, entre o homem e Deus, são ecos da verdade de Motta. A fala incisiva do autor morde o mundo de vários modos. A língua afiada conversa, dialoga, mas fere.

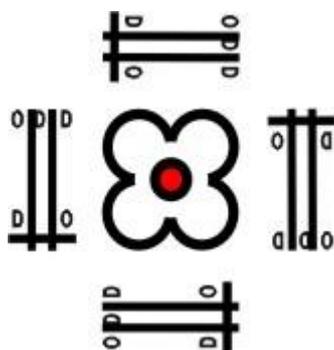
Ao fim deste trabalho que pretendia mais ser diálogo, intertexto, que, rigidamente, ciência analítica (ou crítica), conclui-se o, talvez, óbvio: há muitas leituras possíveis sobre a obra de Waldo Motta. Muitos flertes, beijos e cópulas fazem-se necessários com essa poética instigante de *Bundo e outros poemas* e com os outros poemas de bunda, de face e de corpos outros. Estamos diante de uma escrita de nuances ainda não exploradas.

Em plena era dita pós-moderna, encontramos um poeta no Espírito Santo que tem ânsia por uma poesia séria, que dita verdades, que traz em seu tecido poético um sujeito teantrópico: homem e Deus diante do mundo. Poesia e vida congregadas numa linguagem que quer revelar a via secreta para a completude do homem: a união, o *religare*, a cópula do homem consigo, com o Deus interior de cada um. No entanto, apesar de ser essa busca quase que uma anacronia para a arte contemporânea – no pós-tudo, em que tudo pode e nada é levado a sério –, é sabido que a ideia de completude, de necessidade de se encontrar com a meia-senha perdida, de que fala Platão (s/d, p. 61) acaba por constituir um valor universal. E se falamos de valor para os homens também podemos admitir esse mesmo valor para a arte, para a literatura.

Ao dedilhar, ler e sentir a poesia de Waldo Motta, pôde-se perceber a necessidade que essa escritura tem em remontar o desejo de outros tempos, talvez os dos revoltosos modernistas, no que poderíamos chamar de “projeto”, “utopia”, ou levante contra a poesia de agora, a arte cuja preocupação é o próprio cultivo de sua formas

e temas avulsos. Sendo assim, Motta constrói sua ponte de significações (Waw – passagem) dialogando com outros textos e vozes e contrariando as expectativas poéticas de nosso tempo. Por meio de um processo analógico, ou anal-lógico, Waldo Motta acata imagens de espelhos do mundo, mas, em seguida, lança mão de uma ironia ácida, de maneira que rompe com a rede de correspondências do mundo, propondo uma nova maneira de ver as coisas, de pensar o erotismo e a religião. Eros, Exus, Forças, Corpos, Cus, todos são convidados para o banquete verbal, para o erotismo-anal do poeta, por meio do qual homens, mulheres, querubins e quem mais, podem se deliciar da completude sagrada, da sensação de unidade, da alegria cósmica do elixir escatológico, a ceia-anal.

Por meio de uma antropofagia, de uma deglutição de culturas e de vozes polifônicas, politeístas, multiformes, é que se estruturam significado e significante na poética waldiana. O sagrado é o profano, porque o ânus, lugar da ironia para a tradição ocidental, é elevado ao máximo grau de reverência, de adoração e louvor. O santo cu de Deus, onde Deus está, só pode ser sagrado. É sagrado porque representa a religião do poeta, o *religare*. Em seu canto, em seu recanto, em seu bojo faz-se a festa da salvação do homem que se entrega ao erotismo do antro. Em torno desse meio, desse centro simbólico, circula sua poética. O poema visual que epigrafa este texto, feito por mim num dia de excessiva leitura da poesia de Motta, resume, ou concentra, muitas faces dessa poética.



Ao centro da imagem, o ânus, o cerne do verbo, princípio de toda escrita. Ao redor, sob formas cilíndricas, que remetem aos glúteos, um trevo, uma encruzilhada, onde se imbricam linguagens, vozes diversas, caminhos possíveis no diálogo com outros textos, com outras poéticas, com o mundo. As formas ovais, circulares, as bundas,

se observadas em seus contornos, são feitas a partir das letras “W” e “M”, uma sobre a outra, formando o trevo com as iniciais do poeta. Lido do centro para a direita pode-se perceber o nome do poeta “Waldo”, em que o “a”, parte do “d” e o “o” lembram a forma circular de ânus, o antro celestial. Já o “l” e a parte fállica do “d” remetem aos dedos, ao pênis, a qualquer objeto fállico, ou à própria palavra, que se faz verbo e penetra o mundo da poesia. As formas “aldo” e “otta”, que compõem essa imagem-poema, juntas, também se assemelham pictoricamente a algo semelhante ao pênis, ao falo. Por fim, numa similaridade com a tendência circular da poesia em questão, na qual os símbolos e vozes confluem para o mesmo ponto, o mesmo cerne: o erotismo-anal, é possível perceber essa circularidade dialógica com a poesia de Waldo Motta neste poema-síntese que lhes apresento. Este pode ser lido em qualquer posição, de qualquer lado, sem ter, necessariamente, um início e um final, já que seu fim é o alvo da poesia estudada, o centro do universo poético de Motta, o ânus e seu erotismo.

6 REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, G. *Poesia, cotidiano e angústia*. Publicado em <http://portalamazonia.globo.com/detalhe-artigo.php?idArtigo=101>, em 10-02-2005.

ALMEIDA, G. C. M. *Nietzsche e a morte de Deus*. Ética e Filosofia Política, v. 8, n. 1, 2005.

ALMEIDA, Lúcia Fabrini de. *Tempo e otredad nos ensaios de Octavio Paz*. São Paulo: Annablume, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra Completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

ANTELO, R. "Não mais, nada mais, nunca mais. Poesia e tradição moderna". In: Pedrosa, Celia. (Org.). *Poesia Hoje*. Niterói: Editora da UFF, 1998, v. 1, p. 27-46.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

AUERBACH, Erich. "A cicatriz de Ulisses". In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1998.

AZEVEDO FILHO, D. S. *Lira dos Sete Dedos: a poesia de Valdo Motta*. Vitória(ES): SMC, 2002. v. 1.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6.ª ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.

BARCELLOS, J. C. Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodré. In: *Mais Poesia Hoje*, organizado por Célia Pedrosa. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. *O Rumor da Língua - A morte do autor*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *Teoria da Religião*. Tradução: Sergio Goes de Paula e Vivane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993. Série Temas, V. 34.

BÍBLIA SAGRADA: Edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BODNÁROVÁ, Jana. *Was ich am See zu sehen bekam*. Presov: Baum, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

BRANCO, L. C.. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1985. v. 1.

_____. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. v. 1.

BUENO, A. L. L. *Formas da Crise - Estudos de literatura, cultura e sociedade*. 1. ed. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2002. v. 1.

CEIA, Carlos. "Literatura erótica". In: *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. Acesso em 10-11-2007.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

DE ÁVILA, Santa Tereza. *Obras completas*. São Paulo: Ed. Loyola, 1995.

DA CRUZ, São João. *Pensamentos de São João da Cruz*. Texto compilado por Frei Patrício o.c.d.. São Paulo: Edições Paulinas, 1981.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1986. Série Princípios, 7, 2ª edição.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano a essência das religiões*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *O sagrado e o profano a essência das religiões*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIORIN, José Luiz. "Polifonia textual e discursiva". In: BARROS, D. P. & FIORIN, J. L. (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas - uma arqueologia das ciências humanas*. 4ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GENET, Jean. *Nossa Senhora das Flores*. Apresentação de Jean-Paul Sartre, tradução de Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. 3ª edição.

GOMES, Deny. Prefácio de Salário da Loucura. In: *Eis o homem poemas selecionados 1980/1984*. Fundação Ceciliano Abel de Almeida: Vitória, 1987. p. 99 – 103.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Esses poetas - uma antologia dos anos 90*. Organização. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa (s. l.)*: Objetiva, 2002. Versão 2.0.

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MOTTA, Valdo. “Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu”. In: *Mais Poesia Hoje*. Organização Célia Pedrosa. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

_____. *Bundo e outros poemas*. Organização e seleção de Berta Waldman e Iumna Maria Simon. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1996. 131 p.

_____. *Eis o homem: poemas selecionados (1980-84)*. Coleção Letras Capixabas. Vol. 30. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida - Universidade Federal do Espírito Santo, 1987. 139 p.

_____. “Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu”. In: *Mais Poesia Hoje*. Organização Célia Pedrosa. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

_____. *O signo na pele*. In: *Eis o homem, poemas selecionados 1980/1984*. Fundação Ceciliano Abel de Almeida: Vitória, 1987.

MOTTA, Waldo. *Oficina Poiésis*. Organização da Secretaria Estadual de Cultura do Espírito Santo e da Biblioteca Pública do Espírito Santo. Vitória, 2003.

_____. *Oficina Poiésis*. Organização da Secretaria Estadual de Cultura do Espírito Santo e da Biblioteca Pública do Espírito Santo. Vitória, 2004.

_____. Site Oficial do autor: <http://www.waldomotta.cjb.net>. Acessos periódicos entre setembro de 2005 e setembro de 2008.

_____. *Recanto - poema das 7 letras*. Vitória: Editora Íma, 2002.

NETO, Miguel Sanches. *Gazeta do povo*. “Poesia e as subculturas do gosto”. 10-03-1997.

NEVES, Reinaldo Santos. *Mapa da Literatura Brasileira feita no Espírito Santo*. Publicado no site: http://www.estacaocapixaba.com.br/escritor_es/visao/mapa/mapa_6.html. Acesso em novembro de 2006.

NEVES, Reinaldo Santos; MARVILLA, Miguel (Organizadores). *A parte que nos toca: literatura brasileira feita no Espírito Santo*. Vitória: Florecultura, 2000.

NOVA ENCICLOPÉDIA DE PESQUISA FASE. Rio de Janeiro: Editora Fase Ltda, s/d.

PALLONE, Simone. Resenha sobre *Flâneur, um passeio pelos paradoxos de Paris*, de Edmund White. São Paulo: Cia das Letras, 2001. Resenha publicada em 2002. Disponível em <http://www.comciencia.br/resenhas/cidades/white.htm>. Acesso em fevereiro de 2007.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo. Siciliano, 1993.

_____. *La otra voz: poesía y fin de siglo*. México: Seix Barral, 1990.

_____. *Os filhos do barro*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral: 1998.

_____. "Poesia e poema". In: *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Um mais além erótico: Sade*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Editora Mandarin, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PLATÃO. "Um Banquete". In: *Diálogos* (trad. Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. 3ª ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

PONDÉ, Glória Maria Fialho. "Poesia para crianças: a mágica da eterna infância". In: KHÉDE, Sonia Salomão (Org.). *Literatura Infantil, um gênero polêmico*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

RODRIGUES, Patrícia de M. O Povo do Meio: Tempo, Cosmo e Gênero entre os Javaé da Ilha do Bananal. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 1993.

SALGUEIRO, W. C. F. . *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. 1. ed. Vitória: Edufes, 2002. v. 1.

SCHWARZ, Roberto. *Por uma experiência brasileira*. Entrevista de Roberto Schwarz a Eduardo Nassi. Porto Alegre: Zero Hora, 01.07.2000, Cultura, p. 3.

_____. “Um crítico na periferia do capitalismo”. Entrevista concedida a Luiz Henrique Lopes dos Santos e Mariluce Moura. São Paulo: Revista de Pesquisa Fapesp, n. 98, abril 2004, p. 12-19.

SIMON, I. M. . “Revelação e desencanto. Os dois livros de Valdo Motta”. Praga Estudos Marxistas, São Paulo, v. 7, p. 69-99, 1999.

_____. Sobre A Poesia de Valdo Motta. Revista USP, v. 36, p. 172-177, 1998.

SOARES, L. E. . “Mimesis, Alteridade e Pobreza”. Contexto, Vitória, p. 15-31, 2005.

_____. “Uma poética neoliberal”. Especulo (Madrid), Universidad Complutense, v. 31, n. 31, 2005.

TREVISAN, J.S. *Enjôo poético*. Trechos da apresentação da entrevista de Valdo Motta a João Silvério Trevisan. Revista Sui Generis, n. 23, 1997.

VIEIRA JR, Ery. “A desbundada poesia erótico-mística de Waldo Motta”. In: <http://overmundo.com.br/overblog/a-desbundada-poesia-erotico-mistica-de-waldo-motta>. 02-11-2006.