

REVELAÇÃO E DESENCANTO: A POESIA DE VALDO MOTTA¹

IUMNA MARIA SIMON

RESUMO

A alta voltagem da poesia de Valdo Motta foge aos enquadramentos usuais da literatura brasileira. Este estudo procura explicar de que modo o poeta capixaba inventou um simulacro de doutrina esotérica para entender as suas inquietudes e sua própria exclusão social, sem lhe diminuir a exigência literária e a independência crítica. Acompanhando a evolução de sua mitopoética fundada no diálogo bíblico, a autora mostra, a partir dos livros *Waw* (1991) e *Bundo* (1995), como a posição social de um escritor pobre, negro e homossexual modifica e retrabalha o sentido e os valores da tradição.

PALAVRAS-CHAVE: *Valdo Motta; poesia brasileira; literatura contemporânea.*

SUMMARY

Valdo Motta's poetry can not be read against the usual framework of Brazilian literature. This article tries to explain how the poet, born in Espírito Santo, invented a simulacrum of an esoteric doctrine to understand his own anxieties and social exclusion. From the evolution of his mythopoetics founded on the Biblical dialogue, the author shows, taking the books *Waw* (1991) and *Bundo* (1995) as a guideline, how the social position of a writer who is poor, black and homosexual modifies and reworks the sense and the values of tradition.

KEYWORDS: *Valdo Motta; Brazilian poetry; contemporary literature.*

I

[1] Este ensaio é uma versão reduzida e adaptada aos padrões editoriais de *Novos Estudos*. O texto integral está publicado na revista *praga. estudos marxistas*, n. 7, março 1999.

Contra o próprio autor, que parece se interessar menos pelo valor de sua poesia do que por sua doutrina, *Bundo e outros poemas* é uma surpresa literária. Aí, poesia e experiência, revelação e desencanto, paraíso e miséria, grandes símbolos universais e "vida chinfrim" encontram uma síntese poética inesperada, cujo alcance estético é ainda difícil imaginar. Mas a novidade que esse livro acrescenta ao panorama atual da poesia brasileira salta aos olhos. Causam estranheza, talvez até antipatia, os poemas de um vate orgulhoso que vem sem eira nem beira lá do Espírito Santo dizer coisas terríveis ao idioma pacificado da poesia hoje. Quem é ele?

Valdo Motta não é um estrepante. Começou a publicar no final dos anos 1970, no auge da militância da assim chamada poesia marginal, de certo modo identificado com dogmas antiliterários, supostamente inconformistas, que na época congregavam jovens de todo o país. Graças a uma formação bastante eclética, que entre outras coisas assimilava dicções tardo-concretistas, o epigrama neovanguardista de Paulo Leminski, além do interesse por uma linha convencional de poesia engajada que lhe inspirou a retórica do protesto e da imprecação, o poeta não se acomodou ao padrão do rebaixamento literário que rapidamente se rotinizava e começava a se impor ao mercado. De 1979 a 1990 publicou com regularidade em edições alternativas e de instituições locais². Ficou cerca de seis anos sem lançar livro, não por escassez de produção — o manuscrito de *Waw* já estava pronto em 1991 —, mas talvez porque pretendesse uma repercussão maior que a da província, com publicação à altura de seus progressos. Sua poesia para mim começa com esse livro, sendo os anteriores, apesar de seu interesse, uma espécie de exercício preparatório para conquistar o domínio da expressão, num grau de maestria e liberdade raro na produção atual. A reunião de *Bundo* (concluído em 1995) e uma seleta de *Waw* num único volume³ — embora merecessem edições separadas — dá ao leitor a oportunidade de acompanhar o trabalho literário de um escritor que em circunstâncias adversas se dispôs a rever posições e a superar limitações existenciais, culturais e literárias.

De origem pobre, negro, nascido numa cidadezinha do Espírito Santo, não tendo concluído o curso superior na capital por falta de recursos, homossexual militante, sem emprego, sem moradia, sobrevivendo no dia-a-dia com muita dificuldade, enfim, sofrendo o vexame das várias segregações, Valdo Motta quis ir além das vivências imediatas, quis superar o estado da sensibilidade que marcou a poesia de seus coetâneos, ainda que tenha iniciado seu trabalho poético no mesmo espírito. Assumindo sua própria experiência de classe de modo agressivo, ele foi progressivamente se afastando da poesia dita marginal, cuja atitude antiliterária se tornou um meio de estilização da desqualificação social. Ali a figura do marginal, do bandido, do indigente foi idealizada a ponto de ser esvaziada de sua concretude social e equiparada à nova sensibilidade poética. Retomando uma formulação feita em outro lugar, tal identificação mostrava que à miséria popular eram atribuídas as mesmas posturas que o poeta assumiu: "a ignorância é curtida como antiintelectualismo, a desclassificação social como transgressão pequeno-burguesa, a falta de perspectivas como negação do progresso. A desqualificação estilizada impõe seus pontos de vista e interpreta a outra, a social, à sua imagem e semelhança"⁴.

Do outro lado da barreira de classe, o desvalimento não podia ser vivido como hedonismo ou frivolamente; apostando no literário, a poesia se tornou para Valdo Motta um meio de se vingar da experiência da desagregação, inclusive das marcas mais opressivas do cotidiano,

[2] Em edições alternativas: *Pano rasgado* (1979). *Os anjos proscritos e outros poemas* (em parceria com Wilbett Oliveira, 1980). *O signo na pele* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *As peripécias do coração* (1982), *De saco cheio* (1983) e *Salário da loucura* (1984). Em edições conveniadas: *Eis o homem* (Ufes, 1987) e *Poiezen* (Ufes/Massao Ohno, 1990).

[3] Motta, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996 (col. Matéria de Poesia). Depois desse volume, publicou a coletânea *Transpaixão* (Vitória: Kabungo, 1999) e *Recanto: poema das 7 letras* (Vitória: Imã, 2002), além de poemas esparsos em antologias, periódicos e outras publicações.

[4] Simon, Iumna M. e Dantas, Vinícius. "Poesia ruim, sociedade pior". *Novos Estudos*, nº 12, 1985, pp. 58-59.

cuja crônica ele faz em plano estético distanciado e impessoal. "Mundo cão/ osso da alegria/ única razão". Sem aceitar o conformismo da irreverência banalizada, nosso poeta não se tornou, no pólo oposto, esteticista, já que na condição de autodidata, à margem também do sistema literário, não tem uma relação convencional com o saber especializado da poesia, embora o cultive e aprenda com ele, sabendo tirar grande proveito de seus recursos técnicos e expressivos. Não vejo incoerência em seu ecletismo, produto de uma formação irregular e dificultosa que lhe permitiu entretanto juntar formas, categorias e procedimentos aparentemente inconciliáveis, sem os preconceitos formais ou o baluartismo programático das tendências de origem. A formação literária não-convencional, com toda a precariedade que pressupõe, pode vir a ser uma força, um "gesto ativo de criação", na expressão de Sérgio Buarque de Holanda, a nos mostrar que se um poeta tem algo a dizer ele é capaz de dialogar com todas as correntes contemporâneas e superar as limitações de cada uma delas.

O trabalho literário de *Bundo e outros poemas* nasce pois de uma consciência da exclusão social que pode revirar as categorias poéticas tradicionais e solicitar a reconsideração de atitudes e soluções literárias no quadro recente da poesia brasileira. Se o colapso da modernização também se dá no âmbito da arte, a questão que fica é o que podem fazer com o legado da experiência moderna aqueles setores excluídos que não usufruíram em quase nada as promessas da modernização e só sofreram, às vezes tragicamente, suas conseqüências, sobretudo numa sociedade tão espoliadora como a brasileira. O assunto nos dois livros reunidos nesse volume é sempre o mesmo, a afirmação da homossexualidade e o antagonismo social, desenvolvido em variações temáticas e formais que se apóiam no potencial formulativo e conceitual do verso. Sirva de exemplo a primeira estrofe de "Deus furioso", como exploração do encadeamento sintático do verso, da pesquisa simbólica, da força do conteúdo, explícita em medidas tradicionais e na modernidade do furor analógico: "Estendi mãos generosas/ a quantos o permitiram/ e disse: sou Deus./ Porém, quem acreditou?/ Fui humilhado,/ escarnecido: Deus viado?/ Fui negado e combatido./ Em meu amor entrezado/ cerrei lábios e ouvidos./ Até o amor reprimido/ virar ódio desatado".

Valdo repassa muitos dos tópicos já abordados pela poesia atual e por sua própria poesia anterior: o confessional, o poema-piada, a paródia, o trocadilho, o poema político, o haicai etc. Mas enquanto os poetas marginais, ao lutarem pela "ressubjetivação" da expressão poética, contra a racionalidade das poéticas construtivas de João Cabral e dos concretistas, recaíam no espontaneísmo e na estilização desleixada do dado imediato, Valdo caminhou na direção oposta, cada vez mais se distanciando da imediatez do sujeito empírico, em busca de formas complexas de representação e de expressão da subjetividade. Escapando ao timbre único e indiferenciado da poesia marginal, seu

verso adquiriu uma qualidade expressional que podemos chamar de coloquialismo elevado, cujo melhor paralelo na poesia brasileira é Carlos Drummond de Andrade. "Através da Jerônimo Monteiro/ vou mariscando possibilidades/ de prazeres sutis, que o dinheiro/ não compre jamais: fraternidade, // por exemplo, por que não?" ("Crônica de Natal"). Enorme é a riqueza de formas poéticas que consegue explorar a partir dessa conquista, das brevíneas às narrativas, do metro clássico ao popular, do verso livre ao poema em prosa, do lírico ao aforismático, dando-lhes uma versatilidade rítmica, sonora e semântica que surpreende. Dessa maneira, conseguiu superar a fase de autoafirmação da singularidade do prazer gay, em que a realização literária não era o forte nem da sua nem da poesia de outros poetas, particularizando de fato sua experiência de vida e de sensibilidade.

De busca de autoconhecimento em *Waw*, escrito entre 1982 e 1991, a poesia se tornará em *Bundo*, de 1995, veículo para a formulação de uma ciência própria, uma espécie de sistema poético e simbólico que ele inventa contra uma sociedade em que não tem lugar e que nem tem meios de transformar. Para isso mobiliza todos os recursos e saberes que estão à mão, do mais corriqueiro, como o "bicharês" (assim ele gosta de chamar a gíria gay), ao mais esotérico: Bíblia, misticismo, orientalismos, tantrismo, cabala, mitologia clássica e afrobrasileira. Valdo não abandona nada do que viu, experimentou e aprendeu ao longo da vida; soma e multiplica (é numerólogo convicto) e tudo incorpora à sua expressão, como que num instinto de preservação. Afinal de contas são essas as suas posses e as armas de que dispõe para criticar as misérias objetivas do presente, demonstrando que o verso tem potência expressional para formular a experiência refratada no sujeito, tal qual uma conquista de fala. "E como os deuses me agraciassem/ com a peste que me lavra a palavra/ e me escalavra veias, nervos, plexos;/"

Com velhos recursos narrativos o poeta registra cenas corriqueiras e procura apreendê-las em sua singela e terrível imediatez, repleta de poesia. Para o que hoje se espera da linguagem da poesia, o gênero mais sensível às ilusões de pureza e às tentações do sublime, são incomuns, senão inaceitáveis, cenas como a de um bofe magro e subnutrido que no meio de um colóquio amoroso (um "papo alto demais para seres do inframundo") desfalece de fome e despenca no chão concreto da realidade ("Ah! Corpo"). Ou como a do alegre michê Pardal, que, perambulando pelas ruas no dia de Natal, se oferece ao olhar carente do poeta em busca de "prazeres sutis", a que se segue a cena cheia de graça em que os amantes transam compartilhando vinho e biscoitos ("Crônica de Natal"). Ou ainda a do travesti Margarida/Sérgio, flor esguia de subnutrição, que se esfalfa em "subempregos infames", atendendo seus bofes nos becos e construções da cidade ("Margarida"). O registro do fato não dispensa a recriação, antes a exige, de modo que a bruteza da realidade seja incorporada por uma reflexão maior que a

toma como elemento de contraste e meditação. O poeta faz questão de preservar o caráter testemunhal da experiência, porém seu registro poético descobre novas tensões a partir de uma marcação dramática que valoriza os recursos da fala coloquial, empregados com a desenvoltura de quem tem conhecimento de causa. A serviço de dissonâncias de grande rendimento estético, prosaico e poetizado aqui andam juntos, assim como sarcasmo e eloquência.

Há outros momentos em que um alto grau de concentração lírica é também obtido a partir do familiar e do coloquial, destacando-se uma série de dez poemas amorosos de *Waw* (de "Ah! Corpo" a "As brincadeiras sérias"). Aí vemos como o uso justo da gíria, do jargão e de brasileirismos extrai delicadeza expressiva da agressividade, da violência e da rispidez, realizando a lírica amorosa, inclusive no sentido clássico, a partir de elementos os mais desconformes (ver em especial os extraordinários "Guido" e "Saudação ao menino"). Há um poema fora dessa série que aborda a relação amorosa com um pivete nivelando imagens de lascívia e de fome, transformando em abundância o que é carência, em proteção o que é desamparo, e dando a essas situações uma estrutura de aconchego e família (o título é "Casa & comida"): "Sacemos neste cio/ nossas fomes recolhidas./ A despensa do amor/ só enche se se esvazia". A fluência expressional que os recursos tradicionais do lirismo ganham nesses poemas só se tornou possível porque aqui a noção de experiência atinge concretude e nitidez notáveis, desmanchando a empostação literária, como se as carências amorosas fossem todas objetivas. Se comparado ao tradicionalismo afetado e superficial em voga desde a década de 1980, o experimento lírico de *Waw* não se limita ao culto de gêneros e alusões, mas constrói uma imediatez com o máximo senso das adversidades românticas. Posta lado a lado com a poesia marginal, essa é uma poesia formalista que elabora uma espontaneidade estudada, cuja espessura mítica e simbólica não se rende ao cotidiano banal.

Noutras modalidades poéticas em que predomina o discurso sentencioso, de entoação pregacional ou oracular (mais presentes em *Bundo*), a sobrecarga de conteúdos simbólicos exaspera a discrepância entre o alto e o baixo, o sagrado e o humano, a Bíblia e o corpo, criando relações ao mesmo tempo sarcásticas e jocosas que desagradam tanto o leitor beato quanto o homofóbico. Símbolos sagrados se associam ao erotismo anal, o "buraquinho" é o trono do reino de Deus, referências bíblicas e mitológicas se misturam ao chulo, ao bicharês, o Santo Espírito é invocado para a felação, e daí a outras afrontas. Ainda que estranhe o teor de agressividade das imagens e as transições perversas do registro lingüístico, nem lhes perdoe a falta de compostura "literária", o leitor reconhece a força da dicção poética, que é obscena, às vezes sacrílega, sempre herética, mas não libertina. Diante dela, nossos instrumentos críticos correm o risco da rotulagem intimidada, que diz pouco da situação periclitante de quem vive na corda bamba e ainda

ousa desafiar todo tipo de preconceito, incluídos os literários, em tempos neoconservadores.

Convém acompanharmos as particularidades de cada um dos livros para melhor sentirmos a força e a novidade da dicção de Valdo Motta.

II

Em *Waw* os elementos simbólicos, mitológicos, bíblicos, embora compareçam, não constituem um sistema expressional e doutrinário como em *Bundo*, pois criam analogias dispersas e irônicas, em tom de blague e escárnio. Sobressai a voz do sujeito lírico que focaliza suas inquietudes e anseios de transformação a partir da tônica amorosa, em que a intimidade homossexual é confrontada com as adversidades do mundo. O lirismo em sua mescla estilística, além das qualidades de imediatez atrás apontadas, é também elaborado em diálogo com poetas modernos e antigos, cujas referências são expostas nas epígrafes, nas imagens, nas formas de composição, na citação explícita sem alçapões. Aí vemos o poeta incorporar recursos literários pesquisados em diferentes tradições, locais e universais: mimetiza, glosa, parodia, compondo uma intertextualidade sem afetação, por vezes até ingênua, que não se presta à celebração estilística de autor consagrado ou tendência literária em alta, mas que participa efetivamente da matéria formalizada. Assim, a prática da intertextualidade não se reduz à autonomia auto-referida do poético, ao processo de saturação textual pelo cruzamento de referências à própria linguagem ou a outros autores, numa apropriação inespecífica de técnicas de citação, interpolação e proliferação de referências literárias. Ao contrário, na poesia de Valdo há a apropriação dramática da citação do poeta consagrado, do símbolo clássico ou bíblico, com função expositiva tanto para o desenvolvimento do argumento poético quanto para a construção imagética. Por exemplo, o tropo da vida como viagem ensandecida, emprestado de Rimbaud, em particular de "Le bateau ivre", apesar de convencional e corrente, se traveste da experiência imediata do presente para ilustrar a aventura espiritual do sujeito rumo à descoberta e à explicação de sua identidade sexual e social. O conjunto de poemas reunidos em *Waw* tem um plano compositivo formado por um ciclo amoroso, poemas de prostituição, maldição e peste.

A despeito do contexto apocalíptico, a poesia não tem aqui o caráter revelatório de *Bundo*. O destino e a salvação do sujeito se colocam no plano mais realista de quem se situa na sociedade contemporânea e enuncia os conflitos subjetivos e desajustes existenciais representados por temas comuns à modernidade, tais como solidão, carência, desespero, busca do outro, perda da identidade, falta de lugar. O primeiro poema, "Religião", apresenta um procedimento de construção recorrente no livro, em que a auro-ironia quebra o tom grave com a expressão corriqueira, desestabilizando os termos edificantes do poder

conferido à poesia e ao poeta com a exposição da imagem frágil e carente de um sujeito aguerrido, de voz empostada e altiva: "A poesia é a minha/ sacrossanta escritura,/ cruzada evangélica/ que deflagro deste púlpito.// Só ela me salvará/ da goela do abismo./ Já não digo como ponte/ que me religue/ a algum distante céu,/ mas como pinguela mesmo/elo entre alheios eus". A gesticulação arrogante e pretenciosa da primeira estrofe aos poucos se desmancha na segunda, onde a poesia, além de meio sagrado de religião, se alça a única saída para a redenção individual — é essa a religião do poeta e o sistema de salvação que começa a ser esboçado em *Waw* e será armado como doutrina em *Bundo*. A auto-irrisão corrói a imagem heróica do poeta e o que possa haver de grave e sublime na gesticulação encenada "deste púlpito". Ironizado o obstáculo exterior ("goela do abismo") e diminuída a missão redentora da poesia ("ponte"), o poema termina em escárnio que critica o gesto inicial, a mostrar que sua empostação é elemento de auto-engano e que sua ligação com o divino se esgota ali mesmo no plano material. Ou melhor, a relação com a espiritualidade é contaminada pelos meios materiais de se chegar a ela: de "sacrossanta escritura" a poesia é reduzida a "pinguela" entre "alheios eus". Ou esta pinguela liga nada a ninguém e o próprio eu se multiplica alheio a si mesmo, ou é o elo que junta solidariamente os eus de outrem, tanto os iguais a ele (outros homossexuais e excluídos) como toda a humanidade. De qualquer forma, a segunda alternativa, posto que rebaixe o tom e o teor da nobre missão, compensa a irrealizada ligação eu-céu (Deus), tornando a poesia uma espécie de religião do indivíduo em busca de si, aqui mesmo no chão da "ordinária e infame realidade".

Detenho-me em "Religião" com o intuito de indicar que o desacerto entre pretensão e fragilidade, *entre a grandeza da missão e a precariedade de meios*, com equivalentes quebras na empostação, no jogo imagético e na linguagem, impregna a substância da expressão dos poemas de *Waw*. Este procedimento desdobra-se em variadas soluções formais que dialogam entre si, compondo um sistema muito bem articulado de palinódias: um poema replica, retruca ou corrige o outro. Na seqüência acompanhamos o périplo das "exaustivas buscas & batidas", do jogo duro de negaceios e perdas na vida e na poesia, da consciência nítida do desenraizamento. O drama homossexual, que ocupa o centro desses acontecimentos, tem aí uma dialética amorosa própria em que apaixonada é a luta, o desafio da busca de identidade no outro — espelho pouco fraternal e esquivo, no qual quanto mais o sujeito se mira mais reencontra a imagem de sua solidão, como se lê no segundo movimento de "O outro": "E quanto mais apaixonada é a peleja/ na busca da face irmã, mais a lâmina resplende/ ofuscante e indócil, zombando dos meus esforços,/ mais refratário se torna o espelho/ e eu mais solitário me torno". Note-se que este poema retruca o anterior ("Religião"), demonstrando que "alheios eus" são a figura tanto do outro quanto do próprio sujeito, isto é, de suas fantasmagorias

interiores, em "Vórtice" designadas como um "séquito de traças/ zanzando pela casa e em meu crânio". Se o espelho multiplica a imagem refletida, é também um meio de o poeta se admirar, se encontrar e se excitar, num acordar da consciência narcísica; todavia o sujeito não consegue compor a imagem de Narciso, pois zombeteira e esquiva a "lâmina" lhe devolve o fracasso de uma face falhada. É como se a matéria, tendo vida própria e não correspondendo à espiritualidade da imagem projetada, com seus apelos de beleza e engrandecimento, impedisse a idealização plena — a conspurcação sistemática da abstração estética se tornará um dos procedimentos básicos de *Bundo*. Na réplica de "Vórtice", a imagem ao espelho (em cacos) escarifica o sujeito e a ele sobrepõe a imagem de Cristo no sacrifício do amor, em forma de gozo e sofrimento, descida ao inferno e elevação, êxtase e dor. À identificação com Cristo não só confirma o sofrimento que há nessa paixão intelectual, que é narcísica, como rebate, em "Meditação no Crepúsculo", na identificação do poeta com a árvore da sabedoria e da vida, porém obstinada em "virar lenha/ no fogo das causas em que se empenha", o que traduz a dialética da pretensão espiritual e da precariedade de meios em termos de heroísmo e fracasso.

Nesse jogo palinódico, cujos exemplos poderiam se multiplicar, interessa observar que a tônica amorosa é inteiramente intelectualizada e conceitual, sem nenhum laivo sentimentalista; espraia-se em múltiplos núcleos temáticos, sempre se exteriorizando enquanto se concentra em si. Em *Waw* encontramos uma poesia amorosa cujo objeto vai aos poucos se definindo e assim definindo a história humana como sacrifício, paixão, guerra. Por isso, o sentimento de rejeição e seus dissabores tudo envolve, das relações amorosas ao antagonismo social, especificando cenas e situações da "vida borrarreira" que compartilham poeta e seus pares de condição. Na luta do poeta-guerreiro, quanto maior o desafio mais se impõem a vontade e o orgulho da auto-superação ("Heróico"); contudo ele transpõe essa luta interior para fora, do plano de uma autoprocara narcísica para a busca da fraternidade, quase sempre inalcançada. Desilusões e fracassos neste segundo plano mostram, por sua vez, que se a solidariedade não é solução coletiva no contexto histórico do presente a assunção gloriosa da própria fraqueza é uma ação afirmativa que pode unir os que vivem nas mesmas condições. Diferentemente de *Bundo*, há nesse livro um horizonte de solidariedade que se traduz poeticamente na utilização livre de formas variadas de representação para dar dignidade estética ao submundo dos gays, bofes, michês, travestis, "monas de equê" (mulheres sem vagina), "monas de amapô" (mulheres com vagina), desvalidos, esfomeados, adolescentes vadios, pivetes, todos "inempregáveis" (para usar o jargão do *apartheid* que se institucionalizou como norma insultuosa do capitalismo brasileiro).

Sem qualquer sentimento de piedade, sem mistificação demagógica do sofrimento ou apelo barato à retórica da vitimização social, o tra-

balho formal, desimpedido de preconceitos literários e morais, conquista o poder da generalização poética. Registra uma experiência social acumulada por largos setores da sociedade brasileira, a qual não tem sido traduzida em linguagens artísticas exigentes, servindo antes como espetáculo para a indústria cultural, imagem para *portfolios* do antigo mundo do trabalho, matéria para teses e *papers* ou objeto de exploração de religiões e seitas evangélicas. O fato de ser uma poesia que não avoca a si políticas de minorias ou ações identitárias não diminui o teor de seu protesto e de seu testemunho; ao contrário, a força da formulação está em exigir que os pobres e marginais partilhem o legado da cultura universal. Parecem evidentes as vantagens dessa posição para a criação poética, por ampliar seu alcance e sua relevância, e também por pretender o acesso dos excluídos ao mundo do espírito, sem especializações e com radicalidade verdadeira. Expondo sua condição e desejando falar para vários públicos, Valdo cria uma linguagem exigente que é tanto consequência da quanto resposta à desagregação social, sem integração à vista no horizonte histórico. A idéia de marginalidade social que possa ser extraída de sua poesia não ostenta qualquer miserabilidade, menos ainda do ponto de vista intelectual; impõe-se antes pela exigência literária e pela capacidade de discriminar seus assuntos. O orgulho que ela transmite se liga evidentemente a essa opção — e ganhará a forma ostensiva de autodivinização em *Bundo*. É a plenitude de uma espiritualidade consoladora mas insatisfatória⁵, que almeja compensar a falta de transformação coletiva mas não aponta para nada, a não ser para o seu próprio impasse: a desproporção entre a missão grandiosa e a precariedade de meios.

[5] Não podemos deixar de mencionar aqui o possível paralelo entre a espiritualidade orgulhosa dessa poesia e as atividades dos diversos movimentos sociais que nos últimos trinta anos desenvolveram formas de organização popular, das comunidades eclesiais de base aos pentecostalismos. São movimentos das mais diferentes orientações políticas e religiosas que, na ausência de um Estado promotor de políticas sociais, forjaram estruturas de enraizamento e criaram uma espiritualidade por assim dizer crítica, reinventando de algum modo uma identidade comunitária e cultural que minora o efeito desagregador da sociedade de consumo, ainda que ilusoriamente.

Integrado no contexto da tônica amorosa que predomina no livro, e seguindo portanto o mecanismo de transposição da luta interior para o exterior, o tema da Aids é abordado como um dos elementos que constituem o campo de forças contemporâneas a que o poeta se contrapõe. Numa seqüência de poemas de temática explícita, a anagramatização e o trocadilho — com "Hades", "dias", "id", "ida", "hás de ir" — identificam a "peste" como um desafio que o sujeito lança às suas forças interiores, como se a descida ao próprio inferno encontrasse poder para combater o mal ao sobrepor-lhe um mal maior, que é a poesia. A espiritualidade poética não se intimida diante dos aspectos mais baixos, mórbidos e antagonicos, para que sua materialidade adquira as forças do que lhe é oposto. Tanto que o tema da Aids torna-se elemento intrínseco da poética de *Waw* na forma de autoprovocação e perquirição dos subterrâneos interiores, que ao encontrarem em si mesmos os exteriores (cidade, progresso, técnica) reconstituem poeticamente o contexto presente do "avanço dos estandartes do rei do inferno" (fala de Virgílio a Dante no último canto do "Inferno"), conforme a epígrafe de "Ode à ida ao id". Ainda que a ótica esquemática da demonização do moderno (em "Sede de Hades" é explícita a figuração satânica da cidade como império do mal) deforme a crítica

ao presente e o sujeito exagere a nota de sua onipotência, o fenômeno da Aids fica nuançado e mutável como a própria figura do eu. O confronto social tende a adquirir essa figuração satânica — descida ao "círculo dos horrores", provações e desafios infernais, enfrentamento heróico dos demônios —, que não pode ser reduzida a termos estritamente morais. Contudo, a recorrência do procedimento, com o conseqüente auto-endeusamento do sujeito, empobrece a imaginação das lutas e antagonismos, sempre representada entre duas entidades previamente conhecidas, além de oferecer da cidade ("Sede de Hades"), da tecnologia ("hiperinfernalía de ritmos pânicos", "diabruras audiovisuais") e da vida mercantilizada e prostituída uma abordagem de certo modo maniqueísta, aí recaindo em moralismo. Dito de outra maneira, a imaginação poética perde muito de sua potência quando quer identificar na vida contemporânea as potestades, visto que a concretude da irreabilidade mitológica parece ter mais verossimilhança do que a encarnação dessas potestades em referências reais.

"Círculo dos horrores" é dos poemas mais negativos dessa série, e aí o poder da "peste roaz" é expresso em imagens terrificadoras, as quais, no ritmo dominante da redondilha maior e na integração da voz lírica à voz coletiva, interrogam a ameaça do fim da humanidade e expõem a fragilidade de um sujeito prepotente que vitupera, ruge e luta contra o mundo mas nada pode diante dele. De antemão anotemos que essa perspectiva maligna de fim será traduzida em visão apocalíptica e escatológica em *Bundo*, sob a forma de uma doutrina afirmativa que afronta os infortúnios. Voltando ao poema: "Mais quantas humanidades/ ainda repassaremos?/ Por orgulho e vaidade/ destruímos tódolos remos./Agora que a água invade/ a canoa, entendemos/ que pode ser muito tarde./ Êta estupidez do demo!/ Mais quantas humanidades/ ainda repassaremos?". Entre a máxima rebeldia e a dificuldade quanto ao que fazer com ela, o verso formula ambivalências, nelas cifrando relações irônicas que dão a força da figuração da poesia de Valdo Motta. Arrogância e auto-suficiência em contraponto com precariedade e impotência encontram forma de expressão precisa nas quebras do tom, do registro vocabular, das imagens, do ritmo, cuja oscilação entre o sério e o jocoso, o grandioso e o humilde, o solene e o grotesco desenha nos poemas uma estrutura sarcástica de contradições: os conflitos mais terríveis se desdobram em outros maiores, e a vitória aparente se mostra como fracasso. Não faltam momentos em que a ironia despenca em deboche, que não perdoa aliás o próprio sujeito, ora figurado como um forte guerreiro, ora como um veadinho coquete. Em "Gesta da peste que ronda", por exemplo, a exposição exacerbada das técnicas de construção acentua o efeito de tais quebras, mostrando a autoconsciência da vida e as ações do sujeito como palhaçada — rimas e trocadilhos criam jogos semânticos virtuosísticos e muito engraçados, parecendo emitir risos escarninhos em meio à gravidade dos assuntos abordados.

Entretanto, *Waw* termina com um poema sério e só aparentemente tranquilo, pois é em situação agônica que se admite com sinceridade a renúncia ao "desejo de amar", o fracasso da busca do outro e do próprio lirismo, pelo menos enquanto durar a circunstância adversa: "Em solo do desdém nunca semeies/ este sêmen, mas aguarda o teu tempo./ O tigre espere a presa que não sabe/ ainda consagrar-se à nobre fome./ A sede acabará achando a fonte/e hás de partilhar os teus prodígios./ Tão mais humilde seja o teu barco/ mais longe irás, e até contra a maré". Esses dísticos sentenciosos em "Das mutações", o último poema de *Waw*, prefiguram o tom vaticinador que virá em *Bundo*. Formas imperativas transportam o "eu" para a segunda pessoa, de onde ele pode contemplar-se a si mesmo e meditar sobre sua condição humana e artística. Distanciado, seu "eu" (a "estrela íntima") lhe prediz o próximo passo, que é de espera ("aguarda o teu tempo"), não de desistência ou conformismo. Se formas verbais no futuro garantem que é possível continuar, apesar da inadequação, convidam porém ao recolhimento. As imagens de força, grandeza e vitalidade ("sêmen", "tigre", "fonte") são neutralizadas pela precariedade do barco, tão humilde quanto impertérrito em sua ânsia de lutar incansavelmente contra a corrente.

Já no poema anterior, "Ead Wald" — trocadilho com o nome de registro do autor (Edivaldo) e com o título do livro ("waw", conforme a transliteração do autor, do hebraico "vav", em português "e", conjunção aditiva com valor de ligação e sentido de passagem, sonoramente "vau", como quer Valdo Motta, trecho raso do rio ou mar que se atravessa a pé, e também transcrição truncada da interjeição "wow", do inglês coloquial)⁶ —, a autocontemplação em segunda pessoa cria o distanciamento que atesta o não-lugar do poeta: "és o pão ausente/ nessa mesa posta". Síntese do sistema de palinódias, o poema recolhe temas e procedimentos do livro, invertendo porém a ordem usual dos termos que estruturam a contradição central dos demais poemas: começa com a consciência do desenraizamento e da maldição e termina em auto-invocação redentora, cuja altissonância, das mais edificantes de *Waw*, é compensação sarcástica para as frustrações, conflitos e dilaceramentos íntimos. De excluído o "tu" se torna nesse poema refúgio e salvação do mal ("hordas de exu/ salvam-se em ti"), de "pão ausente" passa a ser "luz pública", de maldito converte-se em "fonte de verdade".

A descrição acima pretende mostrar que *Waw* codifica a imagem da contaminação do mundo, na qual o sujeito e sua expressão representam a um só tempo o mal e a cura, o poder e a fraqueza, a glória e a fragilidade. São situações existenciais concretas, cujos impasses, conflitos e dilaceramentos não se reduzem a mera ilustração formal de categorias ou convenções poéticas, o que especifica, de modo imaginativo e nada abstrato, as crises da modernidade, da representação, da subjetividade, da linguagem. Tal concretude configura irresoluções objetivas que se quer superar por meio do engrandecimento heróico do sujeito poético,

[6] Até na fantasia etimológica, que é um de seus fortes, Valdo Motta alterna a grandiosidade de propósitos do "religare" religioso com o leito raso do rio, indicador da precariedade de meios. A grande aventura da travessia espiritual, que para ele é o significado de *Waw*, pode ser feita a pé, vadeando o contemporâneo.

sempre a querer se ultrapassar, mas sem se deixar iludir, como se vê em "Gesta da peste que ronda", em que o drama da auto-superação é gesticulado como pantomima no dístico "Serei sempre mais/ que um arlequim!", que abre o poema e o fecha com o acréscimo de uma chave reiterativa: "Mais/ mais/ mais...". A sufixação diminutiva da rima em "im", que acentua a presença do sujeito diminuído, se opõe ao movimento inverso de expansão do ego glorioso que quer sempre "mais" (o poema é todo construído pelo contraponto das rimas em "im" e "ais/ás"). O vate que se manifestará em *Bundo* é filho do arlequim, e isso tem a ver com a relação entre sagrado e comédia, ou deboche, que perpassa ambos os livros. Por mais que glorifique o orgulho gay, a poesia de *Waw* registra o fracasso que é a aquisição da identidade homossexual nas condições de vida de uma sociedade injusta.

O poeta que constata a insuficiência de suas formas de expressão em "solo do desdém", avesso à crítica e à esperança, exige "mutações" na vida e na arte, e por conseguinte a pesquisa de recursos expressivos que lhes possam dar formulação à altura. A meu ver, escritos entre 1982 e 1991, os poemas de *Waw* condensam um antagonismo básico que, em face das mudanças aceleradas da vida contemporânea, vai se atualizando e pondo à prova as formas de conhecimento e de busca de identidade experimentadas no livro. Assim é que de *Waw* a *Bundo* acompanhamos a dramatização literária de uma experiência de vida e de poesia que não se detém na simples exposição biográfica ou na exibição da técnica poética, antes sustenta uma tensa figuração do processo sofrido de autoconhecimento e busca de superação. Sobressai a formulação poética que, mais centrada no experimento de formas no primeiro e na pesquisa simbólica no segundo, generaliza a circunstância existencial de um escritor que não dissocia sua homossexualidade da sociedade a que se opõe, nem a Aids da poesia que pratica. Digamos que a Aids proporciona um regime novo de disciplina interior, um processo de interiorização e de auto-aprendizado que leva ao inferno de si mesmo (id/ Hades). A doença é internalizada, torna-se matéria de elaboração maior que tudo abarca e, à maneira de uma liturgia gnóstica, tonifica o verbo do sujeito precário, investindo-o do poder de derrotar as forças satânicas que "impedem a mútua doação dos seres". Esse procedimento, menos desenvolvido em *Waw*, será central na doutrina de *Bundo*, mas sem referência explícita. A grande ousadia do poeta está em identificar a "ronda da peste" ao estado de insatisfação universal consigo e com o mundo. Id e Hades, mundo subjetivo e objetivo representam o sistema de males que alimentam a radicalidade combativa do poeta, cujo desejo de transformação todavia pára em si mesmo: simula potência curativa mas nada cura, é "luz pública" mas não ilumina, pois a Aids é todo o mal da vida.

Se a identidade homossexual, conquistada à custa de muita angústia, luta e sofrimento, não resolve sequer os dramas interiores, ela se projeta num horizonte existencial de tremendas insatisfações históricas

e sociais que o poeta enfrenta com galhardia mas "para enfim dar/ a Lugarnenhum" ("Ode à ida ao id"). Incapaz de encontrar um lugar para si e para aqueles com quem compartilha suas próprias carências, o poeta-vate de *Bundo* inventará um universo à sua imagem e que pode controlar por força da imaginação artística. Aí cultiva um gosto (macunaímico?) pelo escabroso e cria situações eróticas novas, melhor dizendo, situações pós-eróticas, que enfrentam o mal, a doença, a poesia, a morte e a marginalidade por meio de uma doutrina que pretende ser a resolução positiva disso — o sistema da salvação. Tanto que o desencanto existencial exposto em *Waw* levará ao vaticínio, a consciência da precariedade à máscara da onipotência, a doença à magia poética, a fragilidade individual à hipertrofia do sujeito. Forçando um pouco a nota, eu diria que a passagem de um livro ao outro põe em discussão o esgotamento do repertório de recursos disponíveis ao poeta contemporâneo, como que assinalando a impossibilidade da renovação contínua e convidando à meditação das formas anteriores. Seja como for, a báscula de plenitude e carência nessa passagem mostra que a poética do orgulho homossexual tem muitos lados: paixão, renascimento, instabilidade e mutabilidade, cujo dado literário notável é que a figura moderna do arlequim será superada pelo vate, as inquietudes individuais por uma "cosmovisão homoerótica". Cabe perguntar se tais "mutações" são uma crítica conjuntural do que é a poesia e sua integração no mercado hoje, ou uma recusa do paradigma moderno da poesia.

III

Em *Bundo* o sujeito assume a pose do Esperado que vem anunciar a salvação de si e da humanidade. É um livro difícil, de aquisição progressiva e sarcástica de um conhecimento absoluto da Verdade, tão bem armado na construção dessa doutrina própria que não dispensa sequer uma retórica cerrada, mas cujo esoterismo pode despistar. "Descobrimientos", poema de intróito, é a suma poética da nova proposta; aí a fragilidade do poeta-arlequim, no livro anterior configurada nas imagens recorrentes do "barco" ou "canao" sem bússola e sem porto, vagando ao léu e prestes a sucumbir, que o rimbaudiano "bêbado batei" resume, inverte-se no seu oposto: "Aqui vou eu, bundo, pando,/ ó país que almejo e canto,/ terra desolada, bela adormecida,/ virgem por salvar!// Gênios perversos, bestas solertes,/ hostes medonhas, greis infernais,/ aqui vou eu, verbo em riste,/ arredai!". Observemos na primeira estrofe não só a especificação da identidade do sujeito poético, como sua entrada triunfal em nova cena: a imagem grandiosa de um Deus negro que surge das águas todo enfunado é colocada no cenário de um país ou terra a ele contraposto em seu sono, sua virgindade e desolação. Mas não nos esqueçamos que a palavra "bundo" tem também sentidos depreciativos, como língua de negro, maneira

errada de falar e ser, coisa ruim, chulice, além do sentido cômico que lhe acrescenta o poeta de ser o lado masculino da bunda. O contraste entre arrogância e auto-ironia, entre a grandiosidade espiritual da missão e a precariedade material de meios, continua sendo o procedimento central de construção, só que mais agressivo e sardônico. O poema é armado como um desafio, um novo rito de iniciação que confia no poder encantatório da palavra poética, seja para exorcizar os males, seja para realizar o desejo. Não por acaso o poeta exhibe seu dom poético em luxúria verbal, criada por associações sonoras e semânticas entre palavras de diferentes origens, não faltando certo exibicionismo nominal intencionalmente precioso: "Hidras, quimeras, anfisbenas, lârnias,/ górgonas, gárgulas, ogros, exus,/ anhangás, humbabas,/ abracadabra!".

A verve pletórica também é um meio de engrandecer a imagem do sujeito, cuja auto-invocação reiterativa, em quatro das cinco estrofes do poema, insiste na idéia de chegada do Salvador como se este pudesse se presentificar fisicamente. "Aqui vou eu", "aqui estou eu!", "aqui eis!", estas formas dêiticas e exclamativas demarcam a presença viva da palavra do vate por oposição ao país que lhe é alheio, país que ele apostrofa, almeja e canta. De "verbo em riste", em guerra declarada a todos os monstros, demônios e entidades malsãs, o Enviado parece um pronome gesticulando, vaticinando, invocando os meios mágicos capazes de ajudá-lo a criar o paraíso na "terra desolada". Investido de poderes mágicos e sobrenaturais, ele faz o mal arredar e a riqueza do mundo admirá-lo, desejando provar que toda a magia da terra não chega à sua própria magia; afasta quimeras, se expõe diante do paraíso e declara: eu sou a grande recompensa diante dos paraísos possíveis, das recompensas todas eu sou a panacéia, o talismã e o maior dos meios mágicos. "Velocinos, tesouros,/ manás, elixires,/ graais, aqui eis!", lemos na última estrofe.

Voltando à primeira estrofe, notemos a construção sintática que organiza os termos e figuras da frase de modo a tornar o pronome "eu" o centro de todas as equivalências: do advérbio de lugar "aqui" à apóstrofe "ó país", do adjetivo "pando" à exclamativa final "virgem por salvar!". Este jogo vocativo de substituições e alternâncias promove a coincidência das identidades individual e coletiva, ambas exauridas, inconscientes, inocentes e ameaçadas pelas maldades do mundo. Se a grande profecia é a vinda do poeta, isto é, a "anúnciação" do Salvador, o objeto do canto do descobrimento é o próprio sujeito e seu país. Uma espécie de visão do paraíso, tão arcaica quanto a força mágica da poesia, está no centro do poema, interiorizada na ciência do vate, a qual não passa quem sabe de uma "pequena mitologia privada", nas palavras de João Cabral. E não deixa de ter certa graça a desproporção de forças que há num pronome singular, negro, inflado contra toda a maldade e as promessas de riqueza do mundo. Na estrofe final, contudo, o eu se subtrai — "aqui eis!" — e vem a grande conquista, a doutrina de *Bundo*, que não deixa de ser um descobrimento: o país é

terra, rochedo, monte, pedra, Terra Santa, epítetos do venerável objeto da descoberta, o "santo fiofó".

Segue-se a "Descobrimentos" uma série de sete poemas dedicados a cantar os poderes extraordinários das mãos e dos dedos para a gnose anal: "Mão que moves tudo/ eixo dos mundos". Em geral são poemas alegres, povoados de espíritos brincalhões, entidades mágicas infantis, símbolos sagrados, que o poeta sabe contagiar de poesia, mas não sem gravidade, pois tais espíritos e entidades são servos e aios tratados com despotismo e rispidez. Os dedos funcionam para o vate como varinhas de condão que o divinizam quando tocam o "buraquinho": "Não me canso de tocar/ a lira dos dez dedos/ neste frenético louvor/ ao Deus vivo, meu rochedo". A fantasia anal é exposta em elaboradas formas líricas que, com certa jactância de imaginação típica da poesia de cordel, configuram um universo erótico primário, pré-genital, com promessas nirvânicas de plenitude. E a mão ganha estatuto de inerência anal na metáfora impressionante "íncola do imo": habitante natural do lugar mais íntimo e sagrado do corpo, o centro do mundo, "ônfalo empíreo". Homofilia e mística corporal aqui se associam para estabelecer a equivalência entre Deus e o corpo, figurado naquela parte escondida entre pregas e montes, espaços físicos e paradísacos que mapeiam a descoberta. O poeta diz: é preciso conhecer o templo vivo de Deus que está atrás de cada um, cuja transcendência se torna palpável na "estreita via" que abre o caminho dos céus.

Das imagens que designam o rito libertário, oriundas de fontes culturais diversas, as que proliferam são de origem bíblica, indicando o "endereço da salvação". Por aí começa a obsessão hermenêutica de Valdo Motta em busca de significados ocultos e equivalências simbólicas, etimológicas, semânticas e sonoras que possam corroborar sua doutrina da gnose anal, não deixando de sobrecarregar poemas como "Taberna culu dei", "Olhei para minha destra" e "A canção do Senhor" com indicações precisas das chaves de sua leitura bíblica⁷. À primeira vista, tal sobrecarga de imagens e referências bíblicas parece servir a algum propósito místico ou religioso, ou funcionar como ornamentação do estilo. Se Northrop Frye considera que na Bíblia as metáforas não seriam ornamento incidental da linguagem, mas um dos modos de controle do pensamento⁸, no caso de nosso poeta a simbologia bíblica é um elemento de imaginação que, apesar de emprestado, ordena o universo poético e doutrinário de *Bundo*, servindo como paradigma para as demais equivalências mitológicas e simbólicas. Com todo o peso que o associacionismo esotérico e etimológico possa ter, as operações analógicas são em geral explícitas e participam de um esforço prosaico de designação e precisão da matéria tratada. O poeta-profeta, como sabemos, é um exímio criador de metáforas, mas aqui é um corpo, um eu, um buraquinho que buscam desesperadamente correspondências míticas, uma vez que nessa "cosmovisão homoerótica" o símbolo é real, o real é igual ao sagrado e

[7] As principais chaves bíblicas são arroladas no final do livro (pp. 121-27).

[8] Frye, Northrop. *The great code: the Bible and literature*. San Diego/ Nova York/Londres: Harcourt Brace, 1983, pp. 54-55.

sagrado é o próprio corpo. Por exemplo, o símbolo "montes gêmeos" é imagem das nádegas, equivalente à imagem bíblica dos montes santos, que se desdobra em inúmeras outras associações (rochedo, pedra, colina, outeiro, pico etc.), mas não há substituição metafórica de um termo por outro, criando um terceiro termo que reúna e sintetize o espiritual e o material em nova realidade⁹.

Depois de "Descobrimientos", revelação do Deus vivo, e dos poemas que tratam da função dos dedos nos rituais sagrados, alternam-se no livro cânticos e loas ao Esperado, exercícios de exortação e peças doutrinárias da gnose anal em estilo bíblico, tudo isso intercalado por manchas de desencanto, representadas por referências à miséria do mundo e da vida atuais, além da biografia do poeta e poemas-piada. Deparamos portanto com uma apropriação muito pessoal e materialista de mitos, figuras e imagens universais, cujas equivalências meticulosamente estudadas estruturam um sistema que se contrapõe ao sistema presente de males, tal como configurado em *Waw*, assim como às leituras canônicas e alternativas da Bíblia, hoje tão difundidas. É uma espécie de cosmovisão herética mediante a qual o poeta procura explicar sua singularidade e constituir sua identidade poética, numa autolatria que rejeita todas as formas de comiseração e humildade.

Nesse ponto, a doutrina "bundaica" (na expressão de Valdo), erigida sobre um sistema próprio, tem um curioso paralelo com iniciativa similar dos primeiros poetas do romantismo inglês que, dentro de uma tendência geral de sua época, traduziram o sistema teológico de salvação em sistemas seculares (de educação da mente ou de libertação dos credos, dogmas e instituições estabelecidos pelo cristianismo)¹⁰. Se o projeto romântico de "naturalizar o sobrenatural e humanizar o divino" creditava à poesia a criação de novas mitologias individuais capazes de moldar o mundo a partir do eu, tal impulso igualmente constituía uma Ilustração ambivalente em seus sentimentos de caos e ordem, de repúdio e atração, gerados pelo progresso e pela industrialização. É evidente que tais anseios de educar os sentidos e descobrir uma alma se deturpam inteiramente no mundo contemporâneo, restando ao poeta romântico do final do milênio um "sistema de salvação" inseguro de seus impulsos de auto-realização. Situado num momento avançado da história, o ponto de vista que ordena as equivalências simbólicas em *Bundo* já não pode se apoiar em idéias de aperfeiçoamento, progresso e transformação, assim como a poesia já é cética quanto às possibilidades de sua própria mitologia. Por serem outras as implicações não só históricas como sociais do sistema bundaico, a doutrina da salvação se organiza diversamente: é trazida para o chão da experiência da pobreza, da discriminação sexual e da exclusão social, em que o corpo é testemunho da violência, do sofrimento, da carência e do prazer, sempre dilacerado por um dualismo que o expõe como coisa e fonte de transcendência. Aqui a apropriação sacralizante da mitologia e do sobrenatural, contaminada pelo desencanto, se está

[9] Segundo Frye (ibidem, p. 54), a Bíblia está repleta de metáforas explícitas, fundadas na relação "isso—é - isso" ou "A - é - B", que se comportam como metáforas ilógicas, senão antilógicas, por afirmarem que duas coisas são a mesma coisa enquanto permanecem coisas diferentes — um absurdo, é o que diz Frye a respeito dessas ocorrências.

[10] Para essas anotações servi-me do estudo de M. H. Abrams sobre o romantismo inglês (*Natural supernaturalism: tradition and revolution in romantic literature*. Nova York: Norton, 1973), em particular dos capítulos dedicados à análise das formas de transposição de representações bíblicas nos escritores do período. Interessam aí as explicações sobre a criação de novas mitologias individuais, dentre as quais se destacam as de Keats em seu propósito de desenvolver uma "teodicéia secular da vida individual na terra", de criar "um sistema de salvação que não afronte nossa razão e humanidade", por oposição à visão cristã da redenção da humanidade pela intervenção arbitrária de Deus.

destituída de qualquer sentido transformador mais geral, tampouco pode submeter inteiramente a matéria, que lado a lado com o ideal transcendente nos recorda as condições reais da vida falhadamente terrena. Ao contrário da espiritualização máxima da vida que acompanhava o materialismo daqueles românticos, a divinização do humano na poesia de Valdo é um índice da alienação e da própria desumanização da sociedade, na qual inclusive aquele ideal progressivo e esclarecido se perverteu. A irracionalidade e o deus de fabricação própria agora assinalam a regressão.

Sublinhemos que a dialética da transcendência não escapa paradoxalmente de dilemas e aporias próprios, que rebaixam o elevado e elevam o baixo, tornando esse dualismo agressivamente obscuro: o céu é o "antro celeste", é Terra sem mal, o trono de Deus, a fonte da vida eterna, ou seja, o sagrado se encontra no excrementício, a matéria desqualificada se sacraliza. Trata-se de um "materialismo baixo", para usar a expressão de Georges Bataille, que não se entrega à abstração e ao idealismo simplesmente, mas que amarrado à matéria mais terrena, à maneira dos gnosticismos de que fala esse autor, aqui fica rente ao chão de melodramas e desatinos amorosos que é o mesmo das segregações e conflitos sociais. Todavia, o materialismo baixo de *Bundo*, em vez de denunciar os ardis da metafísica e do idealismo, integra uma espécie de metafísica homossexual produzida nas bárbaras condições do antagonismo social brasileiro, hoje acentuadas pela desintegração globalizada.¹¹ E que por isso mesmo ganha, no meu modo ver, em ser interpretada histórico-socialmente do que ontológica e miticamente. Justamente por se consubstanciarem nas figuras do antagonismo, as imagens de idealização, heroísmo e auto-engrandecimento, sarcásticas ou não, insistem na ferida social e nos estigmas da exclusão, acabando por reconhecer o fracasso e a precariedade inerentes à nova religião prometida pelo vate. Ao sacralizar a experiência desqualificada, elevar ao divino o baixo e o grotesco, e vice-versa, os poemas criam dissonâncias irônicas de alto rendimento poético, contrapondo simbologias sagradas a debochadas obscenidades. E tudo se inverte: pecado é errar o caminho da "estreita via" que leva ao paraíso, pervertido é o sexo entre opostos "que concebe e produz gerações sucessivas de frutos condenados à morte", "a mulher é um homem ao avesso, o homem é uma mulher ao avesso", morrer é viver em pé, viver é virar de ponta-cabeça. Ainda tênue em *Waw*, o tema da morte neste livro se desenvolve diretamente associado à autodivinização e ao orgulho homossexual, entrevistados como meios de liberar o sujeito da angústia da finitude: "Agora vim aniquilar a morte" ("Os homens erram e sofrem"); "descobri o meu destino:/ combater a própria morte/ e o seu reino de mentiras" ("Boa Esperança do Espírito Santo").

Curiosamente, *Bundo* termina com uma série de poemas curtos e aforismáticos que parecem decretar a vigência corrente da ciência formulada ao longo do livro, como se a doutrina exposta por meio de

[11] Venho me inspirando no texto "O baixo materialismo e a gnose", de Georges Bataille, em que brevemente o autor apresenta os elementos impuros, sincréticos e monstruosos da metafísica dos gnósticos, situando-os na confluência de tradições Helenísticas, orientais e populares dos primeiros tempos do cristianismo (cf. *Documentos. Ensayos*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1969). Não me sinto segura para desenvolver esse paralelo, mas sobretudo não acredito que a explicação de um poeta contemporâneo possa se encontrar numa prática religiosa da Antiguidade.

grandes símbolos conquistasse por fim o saber popular, encapsulado em fórmulas, inscrições e provérbios. No último desses poemas, de concisão oracular, vem a inversão derradeira, a qual, se levada às últimas conseqüências doutrinárias, proclama nada menos que o fim da espécie. Subvertendo os símbolos bíblicos mais caros à noção de sexo como pecado e origem da vida, e invertendo o lado e o lugar dessa origem — deslocamento que o livro todo procura obsessivamente demonstrar —, essa trajetória culmina com o miserável objeto da salvação, cloaca tornada aí fonte da vida: "CLARO, CLARO:/ É PELO TALO/ QUE COMEÇA/ O FRUTO./A VIDA/ MEDRA/ DO RABO". Noutra chave, este poema corrige o anterior, que, na forma de um haicai — "Pão excrementício/ generosíssimo banquete/ de humildes vermes" —, mostra o traseiro sujo à guisa de pão da salvação, feito *de* vermes e *para* vermes. Se a correção é menos ou mais pérfida do que o corrigido, não é o que importa. "CLARO, CLARO" é a revelação plena da verdade anunciada pelo Messias, cujo cumprimento é desolador: a vida que reaparece, esperançosa, é fezes. No entanto, essa imagem da nova árvore da vida e de seu fruto tem evidentemente um sentido positivo e otimista, ainda que não seja uma realização do princípio do prazer, pois o útero às avessas produz o esterco que refertilizará a terra. O elogio da irreproduzibilidade parodia o louvor da vida e de seu fruto, uma paródia tenebrosa que remete ao ciclo vital no contexto da miséria contemporânea. Se não se pode decidir se o poeta está a negar a vida ou a reprodução dela no sistema capitalista, é certo que o tratamento do tema da vida e da morte acaba em apologia da superação da angústia existencial diante da morte, puerilmente atribuída à reprodução sexual.

Bundo pode ser lido como a invenção de um estilo que conjura a impotência do sujeito e a precariedade da vida com a assimilação de grandes símbolos, mitologias e tradições milenares, nos quais o poeta desencantado encontra novos meios de objetivar a experiência individual e contemporânea. O pano de fundo é a "infame realidade" de sempre, mas o tratamento literário é outro, já que a poesia é concebida como "revelação", meio de criação de novas realidades e de auto-exaltação. Assim se explica a pesquisa bíblica como referência maior dentre as simbologias incorporadas: a máscara do Deus negro que em "Descobrimentos" enuncia a poética de *Bundo* busca apoio e validade numa tradição histórica reconhecida, construída pelas escrituras bíblicas. A propósito, lembro que Octavio Paz mencionou uma linhagem de poetas modernos que, não tendo passado pela universidade nem estudado humanidades, dos quais o primeiro foi Walt Whitman, se alinharam à tradição da Bíblia para se contrapor às prestigiosas tradições clássicas¹². No caso de Valdo Motta, ao caráter universal acrescente-se o fato de a simbologia bíblica, pelo menos em alguns de seus mais divulgados capítulos, constituir um saber não especializado, reconhecível de um modo ou de outro por diferentes

[12] Paz, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, p. 99.

setores da população, inclusive ou principalmente os que não têm acesso à alta cultura. De outro lado, ela tem um potencial dramático de exemplos de dilaceramentos, conflitos e engrandecimento humano que a vida moderna tende a racionalizar, ou melhor, contém elementos e situações perturbadoras que a sociedade de consumo costuma reprimir. E nessa direção que o texto bíblico tem ultimamente merecido releituras que vão da iconoclastia à sublimação erudita, da hermenêutica mais barata à variante gay, a ponto de escritores de formação laica e materialista sucumbirem, nestes tempos de Aids e pós-utopia, à força inescrutável, ameaçadora e desumana do Deus do Antigo Testamento, cuja figura oferece possibilidades de estetização e titilação. Em *Bundo* a apropriação bíblica não se presta à busca de núcleos universais de sentido nos quais a subjetividade possa se projetar, obter prazer e celebrar alguma relação redentora entre o "eu mínimo" de hoje e o radicalmente outro, o divino. Os poemas introduzem um foco sarcástico que se opõe à atemporalidade daquelas leituras, uma vez que o texto bíblico aqui interessa menos pelo lado da iconoclastia do sagrado, da erudição ou do gosto pelo sublime do que por servir à edificação de um sistema próprio, contraposto à sociedade contemporânea.

No plano literário, a retórica bíblica é para o nosso poeta um material como outros, com desvantagens e vantagens, dentre as últimas por ser fonte rica de recursos de expressão, nos quais ele se inspira tanto para ampliar as possibilidades rítmicas e discursivas de seu verso e dotá-lo de poder proverbial e aforismático quanto para encontrar cifras para a inquietação interior. Prova do grau de invenção e originalidade dessa assimilação poética é não fazer uso do versículo, como seria de esperar, na linha dos poetas bíblicos ou católicos, muito embora utilize a entoação oracular mesclada à familiar, o poema em prosa, a dicção apocalíptica. A fluência rítmico-discursiva dos versos, criada por redondilhas e decassílabos que incorporam quebras de tom, registro e medida (atrás apontadas), fundindo o prosaico e o poetizado, se aproxima do que Frye considera o ritmo predominante do estilo bíblico: aquele que pode se estender na direção da prosa ou do verso com um mínimo de alteração prosódica¹³.

[13] Frye, op. cit., p. 211.

De todos os proveitos que Valdo tira da pesquisa bíblica, o que mais interessa ao ângulo desta análise é o que lhe permite assegurar um elevado grau de despersonalização, impedindo que o cotidiano, as angústias existenciais, o desespero interfiram diretamente no poema — tanto que o lirismo amoroso de *Waw*, embora intelectualizado, desaparece progressivamente em *Bundo*, absorvido pela reflexão sobre a impossibilidade da relação amorosa e sexual. A metaforização bíblica dá à poesia desse livro fortaleza e universalidade, trazendo à cena uma voz milenar, autoritária, oracular que prega a salvação num mundo malfeito, em especial aos que nesse mundo não têm acesso à poesia, aos "não-iniciados", como diz Valdo, também se referindo obviamente aos

que não se iniciaram na sua própria doutrina. Mas será preciso voltar tanto atrás para recuperar a força da palavra? Por que recorrer à ganga de referências místicas, iniciáticas, evangélicas? Porque hoje ela congrega amplos setores da sociedade em novas seitas, movimentos congregacionais que constituem a única forma de espiritualidade que restou para tanta gente? Será uma poesia regressiva? Milenarista, messiânica? A regressão será avançada do ponto de vista artístico e social? Ou é artisticamente proveitosa mas ideologicamente problemática? Ou não poderá escapar ao estigma da barbárie? São questões que devem ser consideradas para identificarmos a posição cultural que essa concepção vaticinadora de poesia ocupa no quadro contemporâneo.

IV

De toda maneira, essa não é uma poesia feita só de inquietudes homossexuais, de doutrina religiosa ou de comunhão de uma ciência oculta. E não creio que lhe caiam bem os rótulos de poesia homoerótica, erotismo sagrado, homotexto ou coisa que o valha. Assim como não há êxtase, no sentido de o sujeito arrancar-se de si mesmo para o gozo intuitivo do transcendente, que na definição de Sartre caracteriza o autor místico, isto é, aquele que viu Deus e rejeita a linguagem demasiado humana dos que não o viram¹⁴. A contribuição notável da poesia de Valdo Motta está em não reduzir a busca da identidade homossexual a ela mesma, mas atravessá-la pelas dificuldades do quadro histórico-cultural recente, desse modo implodindo sua "pequena mitologia privada" (para outra vez parafrasearmos João Cabral), a qual em lugar de ser uma mera imagética psicológica ousa uma meditação sobre o contemporâneo e suas contradições. Mas pode uma poesia que se propõe insistentemente a armar uma doutrina, fazendo com que tudo nela conflua, interiorizando-a na própria estruturação dos poemas, não sacrificar sua artisticidade?

A partir de um fundamentalismo homossexual o poeta diviniza "a estreita via" num rito de adoração capaz de iluminar os destinos individuais e coletivos, como se a redenção da humanidade fosse puerilmente alcançada com a prática dessa liturgia em que o ânus é uma espécie de chakra do conhecimento e da autotransformação. Com a revelação poética desse culto o vate pretende se afirmar como o messias de novo ciclo histórico — um novo milênio se inauguraria com esse livro em que José Celso Martinez Correa reconheceu o "evangelho do Deus anal"¹⁵? Contudo, as fronteiras entre poesia e doutrina são tênues, parecendo às vezes que a poesia se sobrepõe à doutrina e que esta é farsa, e outras vezes que a doutrina prescinde da intenção literária, reduzindo a poesia a simples veículo. Igualmente, podemos nos perguntar se Valdo é um converso de sua própria doutrina ou a prega porque ela se apresenta esteticamente como uma doutrina, ao mesmo

[14] Sartre, Jean-Paul. "Um novo místico". In: *Situações I*. Lisboa: Europa-América, 1968, pp. 160-61.

[15] Conforme o texto que escreveu para a orelha de *Bundo e outros poemas*.

tempo que desconfia do poético. Essa parareligião é construída com tanta coerência interna, tão fechada em si mesma, que lembra um esteticismo, diferente porém dos esteticismos que aprimoram a autonomia da forma contra a vida e o mundo. São indagações que nos assaltam toda vez que pensamos no teor obscuro dessa regressão, cuja ambição transgressiva, num tempo em que o mercado já dessublimou representivamente todas as perversões, não é lá essas coisas (menos ainda no Brasil, onde a prática da transgressão foi normalizada pelas classes dominantes). Se não há para tais questões resposta única, elas suscitam outra indagação de interesse literário que se lhes sobrepõe: por que *Waw*, um livro mais irregular e variado do que *Bundo*, menos acabado como sistema expressivo, contém maior quantidade de bons poemas e obras-primas como "O outro", "Vórtice", "Margarida", "Crônica de Natal", "Ah! Corpo", "Saudação ao menino", "Das mutações"?

Visto que a "cosmovisão homoerótica" tem sua gênese anunciada na passagem de *Waw* para *Bundo*, tais indagações só farão sentido tendo em vista essa evolução. Em *Waw*, o lirismo amoroso, humanitário e raciocinante, ao se exteriorizar, expõe o fracasso da busca do outro e constata o impedimento da "mútua doação dos seres", o que agrava o desencanto; em *Bundo*, erotismo propriamente não há, nem amor ou paixão, pois o ludismo anal indiferencia corpos e sentimentos e dilui no ritual o desencanto. Um relato da descoberta da gnose anal como conclusão desse percurso de desilusões, rejeição amorosa e solidão que levaram o poeta ao recolhimento forçoso em si é feito no poema "Olhei para minha destra", uma espécie de minuta dos dilaceramentos subjetivos figurados em *Waw*: "[...] Doe-me não haver quem me apoiasse./ Daí que, desamado e sozinho,/ só em meus próprios braços tive amparo,/ apenas meu regaço deu-me abrigo./ [...] Pelo que, magoado e resoluto,/ consagrei madrugadas solitárias/ e muitos novilúnios ao ofício/ do culto visceral, com mãos e dedos/ transidos em fervor e zelo extremos". O solitário e desesperado "culto visceral" cria essa ciência esotérica cuja promessa de transformação é o auto-erotismo, mais propriamente um erotismo autista (estranho equivalente do autocentramento do poema moderno), que se exaspera em *Bundo*, onde o eu e seus possessivos, despersonalizados, ocupam paradoxalmente boa parte da cena poética: "Eu sou a Nossa Senhora do Buraco Negro", "minha justiça", "minha Terra Santa", "sou o esposo da virgem", "sou Deus", "Sobre esta pedra ergo a minha igreja". É no poema em prosa "Consagrei-me sacerdote do Espírito Santo" que o enclausuramento em si mesmo se manifesta com todas as letras, mostrando como o noviciado com Deus acaba em escabrosas núpcias consigo, o sarcasmo em auto-exaltação, ou como a busca heróica da verdade começa e termina no materialismo baixo do corpo, cuja rudeza sem transcendência se converte em cifra "mística" do universo: "No fervor das paixões retemperei o espírito e, satisfeitas minhas ânsias, hoje descanso no Eterno, em núpcias comigo./ Descobri em meu corpo

a réplica do universo, o umbigo do ubíquo. No âmago do abismo encontrei o bem e o mal em comunhão. E nunca mais fiz perguntas./ Serpentes me coroam".

Parece que a doutrina visa recuperar uma experiência originária que eliminasse os antagonismos bem/mal, divino/humano, sagrado/profano, feminino/masculino, virtude/pecado com a fundação de novo mito capaz de superar a origem sexuada ou divina da criação, mesmo que a fantasia escatológica reitere, utilizando-o, o imaginário bíblico de sacrifício, sofrimento e paixão. Talvez aí se possa encontrar alguma explicação para o monoteísmo perverso que faz sobressair a singular autonomia do vate. Ele é o outro desse mundo, e como tal precisa ter uma alteridade bem pronunciada, com um toque de saber oculto, sempre afirmando sua diferença. A doutrina idealiza a condição do vate que, demonstrando seu horror à opressão em volta, quer se autonomizar para não se escravizar, embora jamais pretenda inocentar liricamente o sujeito poético dos dilemas da sociedade com que se confronta. E o culto visceral que fornece as imagens obsessivas desse solipsismo glorioso, enquanto a retórica da autotransformação, elevada à histeria, atesta a impotência do sujeito, tão poderoso quão desamparado, alucinando de dentro de sua mônada com orifício. No centro dos paradoxos criados por tal concepção de poesia, a partir de uma doutrina idealista tão *kitsch* quanto utópica, está o lado exasperante de *Bundo*: o método dessa regressão, cujo propósito é redimir, oferece a máxima realização do sujeito, mas o vate com orgulho e verve gay desconfia de seus próprios termos e por vezes zomba deles. Esses resquícios de anseio emancipatório permanecem pois sublimados na revelação doutrinária, a qual, minada pelo desencanto, pressente que já não há emancipação à vista, assim atenuando o teor transgressivo da militância de seu autor¹⁶.

Na ausência de transformações substantivas e de agentes transformadores efetivos, em que o horizonte é a reprodução do sempre igual, a radicalidade excrementícia do materialismo baixo de *Bundo*, temos de admitir, é o sucedâneo farsesco, com o mesmo *pathos*, de uma tentativa de emancipação. Mais do que uma proposta erótica, a doutrina gnóstica é um indicador contemporâneo da impossibilidade do outro, um índice de isolamento, formalmente expresso no movimento entre divinização e desdém irônico, ambivalência que atesta o quanto a auto-realização é difícil, fadada ao fracasso e ao rebaixamento. Trata-se de uma redenção regressiva, em que o monismo anal, uma fixação projetada em altas esferas teológicas, traduz no entanto a dificuldade de articular rebeldia e transgressão em termos coletivos, já que nem o homossexualismo, nem a negritude, nem a marginalidade, como vimos, são para Valdo temas coletivos com potência transformadora, ao passo que a negação está circunscrita à estetização da escatologia¹⁷. Do ponto de vista literário, pode-se também reconhecer na teatralidade exasperada da retórica do vate o sucedâneo das estratégias das vanguardas heróicas,

[16] Veja-se nesse sentido o seguinte trecho de um depoimento de Valdo Motta: "Eu sempre vi a relação homossexual como uma postura, um comportamento de libertação dos determinismos da história, da sociedade, desse círculo vicioso de nascer, crescer, casar, filhos, família, sociedade, manutenção da sociedade através do trabalho. Enfim, sempre encarei o amor homossexual como um comportamento revolucionário capaz de verdadeiramente mudar os rumos da história" (Grootendorst, Sapê. *Literatura gay no Brasil: dezoito escritores brasileiros falando da temática homoerótica*. Utrecht (Holanda): tese de qualificação, Departamento de Português da Universidade de Utrecht, 1993, p. 67).

[17] Na poesia brasileira recente a escatologia tem se manifestado de muitas formas, principalmente com efeito humorístico de deboche anti-literário, como no *Jornal Dobrabil* de Glauco Mattoso. Aí a vida cultu-

ral contemporânea é consumida sob a forma de um pastiche degradado, anonimizador e desqualificado, em que a fecalização de tudo representa o último elemento de crítica e liberdade. É uma tática de enfrentar ou evitar, depende do ponto de vista, as convenções e ardis literários, assegurando ao parodista uma desidentificação com os limites das correntes literárias em voga, reduzidas a uma espécie de valor de troca sujo. Contudo, essa preferência escatológica, às vezes perversa, às vezes ingênua, significa também dificuldade de formular uma crítica à sociedade contemporânea que possa ser levada a sério, que possa enfim ter efetividade prática.

[18] Se na passagem de *Waw a Bundo* estamos diante de um autêntico "retorno à poesia", no mesmo sentido em que se generalizou na crítica de arte a expressão "retorno à pintura", o heroísmo da representação imposto por Valdo Motta se liga, a meu ver, à posição social do escritor e não apenas ao caráter estritamente especializado e intertextual desse retorno. Nascida de uma situação de precariedade de meios e de um desejo de superá-la, acompanhado de vingança social, a arte do vate, com sua automistificação messiânica, é uma resolução imaginária positiva para suas próprias dificuldades e impasses existenciais, ao passo que as experiências contemporâneas de "retorno à pintura" restauram o ilusionismo para promover um verdadeiro espetáculo pós-moderno de formas, ao mesmo tempo que desconfiam da representação e não estejam isentas de dúvida e dilaceração (estou pensando em Anselm Kiefer).

[19] Uma das melhores páginas de exposição da doutrina bundaica é a entrevista de Valdo Motta a João Silvério Trevisan publicada na revista *Sui Generis* (Rio de Janeiro, nº 23, 1997).

com seus manifestos, ultimatos e reclames de revolução. Valdo interiorizou o impulso messiânico como um procedimento farsesco, que responde parodicamente ao esvaziamento da retórica vanguardista de transformação coletiva. Podemos portanto entender o auto-endeusamento como mistificação estética que, mediante a inversão simétrica da figura do pária no seu oposto, encontra no mito do eu onipotente e autônomo um meio de escapar da lógica destrutiva da mercadoria. Com fúria (divina?) e boa dose de prepotência, o vate de *Bundo* provoca o leitor para interagir com ele, ameaça-o, quase que o aterroriza para convocá-lo à salvação, acreditando que a poesia possa ter força mágica, ser ainda libertária. E pode haver acinte maior para o que hoje se defende como a forma possível da poesia, indecisa entre a nostalgia do moderno e as seduções da pós-modernidade¹⁸?

Como a doutrina excede os poemas, podendo ser rastreada nos prefácios, nas entrevistas¹⁹, nas chaves bíblicas, na própria composição esotérica do livro, reitero que há nos poemas conteúdos não tratados diretamente pela doutrina e que se impõem a contrapelo dela. O que a empostação iniciática enuncia à superfície não é o que se revela na intimidade contraditória de suas formas — e é desta matéria poética que penso estar tratando aqui, ou seja, da experiência formalizada nas figuras do antagonismo, em que a materialidade das imagens se sobrepõe ao pretense ensinamento. O essencial da beleza dos dois livros está aí, nas tensões entre a expressão altamente mediada de uma experiência existencial e a construção programada de uma doutrina involuntariamente regressiva, que positivamente constata a ausência do outro, declara o fim da espécie e ostenta intimidade com o excremento. As contradições da vida contemporânea intervêm nessa formulação, produzindo os descompassos entre heroísmo e fracasso, pretensão espiritual e precariedade material; e nessa alternância entre o sagrado e a chanchada, o sério e o farsesco, o poeta faz pose de Deus, Rei dos Reis, Jesus, Buda, Krishna, tem púlpito e ministério, mas só lhe sobram pinguelas, migalhas, frustrações e solidão. Quero dizer que o movimento e a força das figuras contemporâneas do antagonismo subvertem o que possa haver de idealização e abstração estéticas na poesia de redenção individual de *Waw* ou na revelação doutrinária de *Bundo*. Temos por isso, no primeiro livro, solidariedade e muita humanidade nos afetos e reações, enquanto no segundo o fechamento do sistema de salvação visa abolir as fontes do mal. Concebida como superação das circunstâncias adversas, como resolução positiva das inquietudes interiores, a doutrina é porém desumana, negativa e fecal, ao passo que a descrição dos confrontos e desatinos amorosos em *Waw* expressa uma humanização progressiva, pelo grau de autocompreensão do fracasso e de seu próprio pessimismo. A soberania do sujeito e à mística corporal é devida a positividade de *Bundo*, e são seus rituais gnósticos que levam à plenitude as fantasias de soberania. Todavia, um livro e outro apontam para o fracasso e, sobretudo o segundo, para a

automistificação como elemento essencial desse sistema de salvação farsesco.

Penso que o sistema de salvação funciona como um planejamento estético que de algum modo corresponde ao desejo de emancipação do poeta, cuja meta é eliminar a distância entre arte e vida ("Não quero apenas escrever, mas também ser o que escrevo", diz Valdo no seu prefácio a *Bundo e outros poemas*) e socializar a poesia, torná-la meio prático de conhecimento e de criação de novas realidades. Por paradoxal que pareça, o lado vanguardista dessa doutrina ainda é projeção de uma utopia transformadora, conquanto a todo momento a solução poética lhe desmistifique o anseio: a espiritualidade gnóstica sofre a interferência do pacto radical e materialista com a vida e a linguagem cotidianas (o que dizer dos poemas-piada cheios de brasileirismos e deboche em meio à liturgia?). Noutras palavras, esse pacto é firmado pelo desencanto que poeticamente contamina a espiritualização proposta, nada concedendo ao mito da superioridade do poeta — apesar de Valdo Motta precisar a todo instante demonstrar com arrogância seus dons artísticos, seu domínio do verso e sua verve, por razões óbvias. Formalmente a automistificação não recalca a impotência do sujeito, tampouco a nulidade de sua magia profética na sociedade presente; afinal, ela é necessária para alimentar a crença na superação dos constrangimentos sociais, projetar o engrandecimento do sujeito e formular o confronto da posição existencial e social do poeta com o mundo. Digamos que, pela contradição poética que o desencanto cria no interior da revelação, aquele que se diz um escolhido dos deuses não tem privilégio algum: é *bundo*.

V

Discursiva, sentenciosa, figurativa, além de edificante e até grandiloqüente, a fala poética de *Bundo e outros poemas* impressiona pela armação conceitual do verso, muito bem construído, perfeito no seu coloquialismo elevado. Creio que há muitos anos não aparecia por aqui um poeta que dominasse formalmente o verso como Valdo Motta, que não tivesse medo de usar palavras e idéias e expandi-las em discurso, contra o "bom gosto" da concisão hegemônica. Ao padrão conformista de fetichismo da linguagem, do qual tanto sofremos desde que a poesia de João Cabral foi reduzida a uma poesia da linguagem e da metalinguagem, ele contrapõe a força de uma dicção formulativa, capaz de incluir cenas e vivências as mais particulares e de generalizá-las literariamente. Se essa dicção exige um teor de persuasão, uma suspensão da descrença e um impulso de expressão quase arcaicos, ela não é pluralista como o é boa parte da produção poética atual, em que os procedimentos fragmentários e paratáticos da neovanguarda convivem com um lirismo e um expressionismo débeis. Afinal, no nosso caso a aparência de anacronismo é um elemento historicizador da falên-

cia modernista, o qual permite que a matéria expressa redescubra as formas antigas e clássicas do lirismo e os recursos tradicionais da composição e do verso. A de Valdo Motta é uma poesia de enfrentamento heterodoxo do repertório dos procedimentos disponíveis que, utilizados sem preconceito, se mostram capazes de formalizar a experiência do sujeito no mundo com o sentimento esclarecido de quem apura a forma mas reconhece a impotência do trabalho formal, se ampara numa doutrina inventada mas não esconde o seu teor de regressão. E se o poeta é um vate, no sentido próprio do ser possuído pela profecia, cuja consciência das imagens e palavras jamais se afasta do desenho lúcido da mensagem, seu trabalho poético não vê oposição frontal entre razão e desrazão, misticismo e ciência, construção e expressão. Noutras palavras, este é um poeta que tem um grau de exigência radical em sua maneira pouco convencional de incorporar a situação contemporânea: a partir de um foco que exige a indignação e a crítica, os poemas expõem os limites das rupturas modernas e suas continuidades ou falsas superações pós-modernas, provando como boa parte dessas manifestações tornou-se ideologia da forma ou tecnicismo sem matéria. É uma poesia que se deixa ver na gesticulação visual e dramática das palavras, como se estas estivessem sendo ditas e vistas em ato, em que o sujeito prepotente, em guerra contra o maligno, contra a infelicitação capitalista, vocífera, vaticina, impreca e fracassa.

Recebido para publicação
em 3 de setembro de 2004.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

nº 70, novembro 2004

pp. 209-233

IUMNA MARIA SIMON é professora de teoria literária da USP e da Unicamp.