

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

RICARDO ALVES DOS SANTOS

**POÉTICAS DO EXCESSO:
Glauco Mattoso e Waldo Motta**

**UBERLÂNDIA
Fevereiro/2020**

RICARDO ALVES DOS SANTOS

**POÉTICAS DO EXCESSO:
Glauco Mattoso e Waldo Motta**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Doutorado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria Literária.

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidades

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo (a) próprio (a) autor (a).

S237 Santos, Ricardo Alves dos, 1979-
2020 Poéticas do Excesso: Glauco Mattoso e Waldo Motta
[recurso eletrônico] / Ricardo Alves dos Santos. - 2020.

Orientador: Fábio Figueiredo Camargo.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.312>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Camargo, Fábio Figueiredo, 1971-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

RICARDO ALVES DOS SANTOS

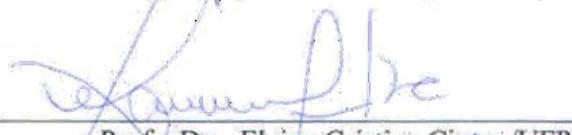
**POÉTICAS DO EXCESSO:
Glauco Mattoso e Waldo Motta**

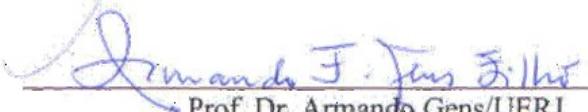
Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Doutorado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Uberlândia, 28 de fevereiro de 2020

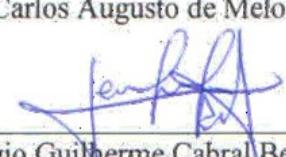
Banca Examinadora:


Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo/UFU (Presidente)


Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra/UFPB


Prof. Dr. Armando Gens/UERJ


Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo/UFU


Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento/UFU

À minha mãe, Neide Alves dos Santos,
pela presença constante e pelo gesto sempre materno.

À minha irmã, Roberta Alves dos Santos,
pela irmandade e pela preocupação com minha sanidade mental.

Ao companheiro de vida e alma, Amaury Lucatti Sousa,
pela paciência e pelo incentivo.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo, pelas discussões, pela amizade e pela clareza nos procedimentos necessários para o desenvolvimento deste trabalho.

À Prof.^a Dr.^a Paula Godoi Arbex, pelo incentivo, pelas leituras críticas de artigos e textos produzidos por mim, sem esquecer a amizade construída desde a graduação.

Ao meu pai, Divino Olímpio dos Santos, pelo exemplo de vida, de humildade e de perseverança.

À minha mãe, Neide Alves dos Santos, por sempre me apoiar e me incentivar nesta jornada de construção do saber.

À minha irmã, Roberta Alves dos Santos, que mesmo distante se revela presente.

A todos os meus amigos, pela amizade que se transformou em irmandade.

*Tudo se reluz
ao produto da ferida:
poesia e pus.
(Glauco Mattoso)*

*Querei fugir
ondas em pânico?
Não há onde ir.
(Waldo Motta)*

RESUMO

O presente trabalho se desenvolveu a partir dos projetos literários “poesia coprofágica” e “erotismo sagrado”, respectivamente, de Glauco Mattoso e de Waldo Motta. Os poetas contemporâneos edificam suas realizações artísticas mediante a uma vida de exclusões sociais, uma vez que a homossexualidade, a podolatria, o sadomasoquismo e o racismo são temáticas que circulam o tempo todo nas realizações destes autores e permitem empreendermos uma discussão sobre o conservadorismo, as contradições, o apagamento e a violência praticadas pelo projeto burguês de dominação dos corpos e desejos humanos distintos da visão heterossexual que norteia a existência dos sujeitos. O contexto contemporâneo requer uma postura artística e social que reivindique um lugar de fala e de visibilidade para indivíduos que foram apagados pela História humana e, hoje, democraticamente, exigem dignidade, tolerância e respeito. Partimos do entrecruzamento entre a persona lírica e a empírica para desenvolvermos a argumentação de uma poética do excesso apoiada, principalmente, na leitura estruturalista que Severo Sarduy (1979) produz no ensaio “Por uma ética do desperdício”. Os deslocamentos significantes, a circularidade e o excesso paródicos foram os recursos expressivos predominantes para a manutenção da nossa proposta de investigação. A condução heteronormativa dada à vida social e cultural nos possibilitou atestar que a poesia de Glauco Mattoso e Waldo Motta são dispositivos literários que promovem uma desestabilização das estruturas socioculturais ao selecionarem para suas performances o que é considerado abjeto.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Homoerotismo; Excesso; Glauco Mattoso; Waldo Motta.

ABSTRACT

This study was based on the literary projects “coprophagic poetry” and “sacred eroticism”, by Glauco Mattoso and by Waldo Motta, respectively. These contemporary poets build their artistic work based on a life of social exclusions. Homosexuality, podolatry, sadomasochism and racism are always in these authors’ works and allow us to undertake a discussion about the conservatism, the contradictions, the deletion and the violence practiced by the bourgeois project of domination of human bodies and desires that are different from the heterosexual view, which guides the existence of the individuals. The contemporary context requires an artistic and social stance that reclaims the power of talk and the visibility of individuals who were erased by human history and who now democratically demand dignity, tolerance and respect. The research started from the intersection between the lyrical and the empirical persona in order to argument a poetics of excess supported, mainly, by the structuralist reading produced by Severo Sarduy (1979) in the essay “For an Ethics of Waste”. Important displacements, circularity, and parodic excess were the predominant expressive resources used to reach our research goal. The heteronormative approach given to social and cultural life enabled us to attest that the poetry of Glauco Mattoso and of Waldo Motta are literary tools that destabilizes sociocultural structures by selecting what is considered abject for their performances.

Keywords: Brazilian poetry; Homoeroticism; Excess; Glauco Mattoso; Waldo Motta.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O CONTEXTO, O SOCIAL E OS SUJEITOS	15
3 DEMOCRACIA, HOMOEROTISMO E INSTABILIDADE POÉTICA.....	53
4 EXCESSO, COPROFAGIA E PODOLATRIA	85
5 EXCESSO, “EROTISMO SAGRADO” E “POESIA CU”	113
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS	140

1 INTRODUÇÃO

Desde meados do século XIX, são detectadas mudanças no cenário cultural, em virtude da pluralidade de concepções estéticas, políticas, tecnológicas e de mercado trazidas pela modernidade, o que “afetou intensamente modos e meios de produção, reprodução e circulação de todos os bens simbólicos” (PEDROSA, 2008, p. 41). Diante das mudanças exigidas por este contexto histórico, no terreno da literatura, a relação obra, crítica e público também sofre alteração, necessitando de novos critérios que outrora estavam alicerçados na tradição e no cânone.

A contemporaneidade literária sinaliza uma “mudança do peso e do sentido da tradição, que não precisa ser necessariamente reverenciada, contestada ou transformada” (SIMON, 2011, p. 10). A tradição, assim, pode ser avaliada como um universo de formas para que os poetas possam cultivar “seus anseios de superação e crítica”. O contexto atual de produção literária implica necessariamente pensar uma obra e um autor inseridos em uma dinâmica neoliberal em que cada um “negocia um lugar ao sol, dedicando-se a consolidar sua forma e garantir seu espaço frente aos outros” (PEDROSA, 2008, p. 42). Nesse sentido, a pluralidade de autores, com demandas também plurais, acaba por possibilitar ao crítico literário selecionar, mediante seus questionamentos sobre o artefato artístico, aquilo que o afeta, e direcionar suas colaborações intelectuais buscando estender as discussões sobre um presente que não pode ser encarado e mensurado com o mesmo olhar conservador que se verifica na constituição da tradição literária brasileira.

A lírica dos poetas contemporâneos Glauco Mattoso e Waldo Motta traz à tona questionamentos sobre os paradigmas que encontramos na crítica literária e na literatura do presente¹: ambos produzem versos que dialogam com a tradição, mas, ao mesmo tempo, dela se afastam. Os poetas selecionados para este trabalho são homossexuais e, desde o final da década de 1970, produzem textos em que esta condição social encontra-se entrelaçada a suas produções artísticas, situação que parece ser uma tônica expressiva de grande parte dos escritores que integram o período em que se desenvolveu a literatura marginal no Brasil, situação assim pontuada por Annita Costa Malufe:

¹ Pensamos aqui nas seguintes palavras de Marcos Siscar (2010, p. 187): “a análise do presente exige consideração de suas exclusões, de suas censuras”.

os poetas marginais apostavam em uma linguagem absolutamente contaminada de mundo, misturada com a vida, confundida com a atitude comportamental do autor, com seus dramas pessoais, privados. (MALUFE, 2011, p. 72).

Nos versos de Glauco Mattoso, “Nem oito, nem oitenta: a poesia/ é boa ou má conforme o testemunho/ que dá de seu autor enquanto cria” (MATTOSO, 2004, p. 45); e, nas palavras de Waldo Motta, publicadas no prefácio da obra *Bundo e outros poemas*, “Não quero apenas escrever, mas também ser o que escrevo” (MOTTA, 1996, p. 11), constatamos o quanto a vida particular de cada um servirá como matéria poética para seus textos. Os corpos dos poetas e seus “dramas pessoais” serão o tempo todo convocados para o exercício artístico, transformando-se em palavra, e isso, de certa forma, revela-nos duas líricas estruturadas a partir da construção de um mito pessoal² que requer sempre do artista um mergulho nas memórias. As aflições, as angústias, os amores e, sobretudo, o anulamento social serão resgatados para empreender poéticas em que a fala³ dará o tom especial. Glauco Mattoso e Waldo Motta reivindicam a fala, o diálogo e o discurso em suas performances⁴ literárias.

A podolatria, a cegueira, o sadomasoquismo, a homossexualidade e a negritude são temas que aquecem a literatura destes poetas. Entretanto, projetos literários que abarcam estas condições sociais ainda não recebem um tratamento em que não estejam condicionados pelas estruturas socioculturais naturalizadas segundo os critérios conservadores da sociedade burguesa. Nesse sentido, a escolha por este *corpus* está alinhada a uma postura de enfrentamento e de resistência que a demanda por respeito, tolerância e dignidade exige, uma vez que, mesmo que saibamos reconhecer os avanços dos estudos sobre identidades nas instituições acadêmicas, ainda encontramos vários impasses para a consolidação do que se considera aceitável para os sujeitos que não se enquadram nos padrões e nas normas sociais vigentes. Desse modo, as literaturas de Glauco Mattoso e Waldo Motta operam como

² Paulo Henrique Britto, em *Poesia e memória*, discorre sobre a importância, para um “poeta lírico”, da memória para o fazer artístico: “Para o poeta lírico, a memória individual é um repertório de causas, explicações e justificativas que lhe permitem criar o seu mito pessoal de individualidade única e singular, a ser fruído pelo leitor – o qual, por meio de um processo de identificação, sente-se gratificado ao constatar que também seu eu, tão único e singular quanto o do poeta, tem algo em comum com ele.” (BRITTO, 2000, p. 125). Esta singularidade, apontada por Britto, nutriria a poesia lírica e aproximaria o leitor das experiências partilhadas e compartilhadas na relação poeta/leitor, situação regida pelo jogo de deslocamentos de identificações e diferenciações.

³ A fala é um instrumento performativo que marca, molda e institui os objetos e, neste sentido, a partir dela, podemos empreender uma reflexão acerca do que está no jogo do discurso literário realizado pelos poetas.

⁴ Esta palavra é utilizada, neste momento, consoante ao pensamento de Judith Butler (2012), que postula, em sua teoria sobre o gênero, o caráter performativo que ronda a sexualidade humana, uma vez que esta está sempre condicionada ao discurso e à repetição na formatação de nossos corpos, desencadeando um discurso formatador de condutas e ações centralizadas na manutenção do binarismo travado e reiterado da heteronormatividade. As poéticas aqui destacadas deslocam o olhar dual e nos colocam no “entre” e no movimento contínuo do desejo homossexual.

dispositivos artísticos que promovem um olhar para a História como um passado narrado mediante vários apagamentos sociais para a consolidação de um projeto político-cultural que contradita o controle dos corpos.

Desviar nosso olhar para o corpo é uma tarefa que reacende uma necessidade de encontrarmos ferramentas que possam retirá-lo da condição simbólica de apenas ser uma carcaça que está sempre a ser conduzida pelo espírito humano. Como se ele não tivesse uma demanda própria que o ligasse imediatamente ao prazer. A prepotência humana de racionalizar tudo acaba por integrar o corpo à visão utilitarista que descarta a possibilidade de vê-lo como potência discursiva e política. Assim, esta pesquisa, de maneira direta ou indireta, busca ouvir os corpos excluídos que, hoje, são representados artisticamente em projetos variados, objetivando visibilidade e local de fala. Os corpos pretos, femininos e gays são descartados e usados conforme o interesse capitalista, pois, na maioria das vezes, eles não atendem aos desdobramentos da visão religiosa cristã e heterossexual em que se assenta a sociedade atual.

O corpo cego, sadomasoquista, podólatra e homossexual de Glauco Mattoso e o corpo preto, pobre e homossexual de Waldo Motta oferecem um banquete de possibilidades para refletirmos sobre como estas identidades encontram-se diluídas nos exercícios poéticos deles e quais as estratégias político-literárias empregadas para a consolidação de uma literatura que se faz pela resistência. Há, nos projetos literários dos autores, uma “denúncia à ideologia, ao rompimento do contrato social, um protesto contra o mundo de fantasia engastado no consumismo” (OLIVEIRA, 2007, p. 70). Ou seja, a questão social não pode ser descartada dos engenhos artísticos dos poetas, mas cabe destacar a diluição disso nos manejos da linguagem açãoada. Interessou-nos, neste trabalho, analisar e avaliar a escrita dos poetas contemporâneos como um discurso de resistência que, fazendo uso de uma poética do excesso, promove um deslocamento dos valores conservadores e hegemônicos da sociedade capitalista. A direção tomada para a formulação de uma poética do excesso se articula mediante as formulações argumentativas empreendidas por Severo Sarduy (1979) no seu ensaio “Por uma ética do desperdício”, no qual uma leitura estruturalista é realizada para demonstrar o grau de artificialidade percebido no exercício artístico dos poetas latino-americanos. O crítico orienta seu ensaio a partir de três recursos estilísticos: a substituição, a proliferação e a condensação de significantes que deslocam os sentidos e promovem a paródia como elemento constitutivo do texto que se faz pelo desperdício. Acionando estes conceitos de Sarduy, procuramos desenvolvê-los na construção de uma poética do excesso vislumbrada nos projetos literários “poesia coprofágica” e “erotismo sagrado”, respectivamente, de Glauco Mattoso e de Waldo Motta.

Na primeira parte desta tese, empreendemos uma análise do contexto de produção dos poetas, buscando refletir sobre a diluição entre sujeito lírico e empírico nas performances literárias dos autores. Iniciamos nossa argumentação tentando destacar a necessidade de encararmos as literaturas dos poetas como um movimento pendular em relação ao passado e à História, uma vez que as temáticas sociais evidentes nos textos de Glauco Mattoso e Waldo Motta revelam o quanto a poesia contemporânea exige um olhar para um tempo historicizado, que busque “iluminar” os paradigmas sociais ainda decantados nas estruturas institucionais conservadoras. Neste capítulo, há, também, algumas pontuações acerca dos novos endereçamentos⁵ críticos sobre a condição homossexual, possibilitados a partir das formulações teóricas que estão alinhadas a uma desconstrução do binarismo sexual que norteia a base do controle dos corpos e dos prazeres.

No segundo capítulo, partimos da ideia de democracia social para entendermos que o artefato literário também exige um espaço democrático. Entendemos que a crítica especializada opera dentro dos mecanismos que cerceiam a condução livre dos corpos e, nesse sentido, as obras de escritores como Glauco Mattoso e Waldo Motta, que fogem às naturalizações heteronormativas, acabam por deslocar e desestabilizar o terreno conservador da crítica especializada. As poéticas dos autores primam pela instabilidade e pela contradição, seja destacando estas condições nas relações sociais seja na condução crítica dada ao uso das formas artísticas já estabilizadas.

As articulações sobre a consolidação de uma poética do excesso começam a ser esboçadas no capítulo três, no qual nos debruçamos sobre a poesia “coprofágica” do poeta Glauco Mattoso. Este projeto é uma releitura escatológica e excrementícia do “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, que parte da ideia de deglutição do que é considerado abjeto para desenvolver uma poesia carregada de deslocamentos de significantes e paródicos, os quais permitem uma leitura interpretativa dos textos de maneira radical. Os procedimentos e recursos artísticos utilizados por Glauco Mattoso para o desenvolvimento de uma poética que se faz a partir de uma linguagem do excesso são acionados conforme a visão estruturalista empreendida por Sarduy (1979). Torna-se necessário destacar, logo de início, que a argumentação realizada, neste capítulo, parte sempre de uma leitura estilística dos poemas do

⁵ A questão do endereçamento literário é analisado por Celia Pedrosa (2014) em “Poesia, crítica e endereçamento”, em que a escritora faz as seguintes pontuações acerca do destino do texto literário: “o ter lugar da poesia se arma no duplo movimento de mão e contramão, provocação e sedução, pelo qual, independentemente de qualquer política pré-definida de sublimação ou dessublimação, de resistência ao sublime ou ao prosaico, ela se lança em busca de seu outro, anônimo, desconhecido” (PEDROSA, 2014, p. 88). As pontuações de Pedrosa estão articuladas às formas de subjetivação encontradas na poesia contemporânea, de Ana Cristina César à poesia de Marcos Siscar, frisando as formulações e deslocamentos da persona lírica em busca do Outro.

poeta, pois não praticamos uma leitura que se orienta da teoria para o texto literário, pelo contrário, as pistas encontradas nos poemas é que nos direcionaram para uma aproximação com a ideia de “poética do desperdício” de Sarduy.

Fechando esta tese, usando dos mesmos mecanismos acionados para a argumentação de uma poética do excesso em Glauco Mattoso, analisamos o projeto “erotismo sagrado” de Waldo Motta. Dedicamos dez anos à pesquisa deste projeto, desse modo, buscar estratégias argumentativas para fugir daquilo que já discutimos em algum momento não foi uma tarefa fácil. Acreditamos termos expandido nosso olhar em relação ao projeto do autor, que se centra, principalmente, em um excesso paródico e em uma compulsão frenética por profanar a linguagem sagrada. Em Waldo Motta o sagrado e o profano não são lados opostos, encontram-se misturados e indissociáveis, situação claramente dissonante do valor praticado na sociedade.

Este trabalho teve como objetivo principal construir uma argumentação em que as líricas dos poetas Waldo Motta e Glauco Mattoso são exemplos de exercícios poéticos que acabam por consolidar uma premissa artística de promover uma resistência política, colocando como estratégia composicional os “excessos que não cessam de colocar em perigo a ordem social” (BATAILLE, 2013, p. 91). O presente exige um repensar sobre as exclusões, e a poesia edificada por Glauco Mattoso e Waldo Motta representa uma resposta artística ao universo binário construído pelo homem – branco e preto, rosa e azul, homem e mulher, pobre e rico –, ou seja, a poética dos escritores desloca o olhar do leitor, desestabiliza os pontos fixos criados pela cultura.

Não podemos deixar de frisar que a facilidade de exposição pessoal e íntima parece ser uma característica do hoje, haja vista a força das redes sociais no cotidiano das pessoas. Os poetas selecionados para esta pesquisa fazem uso dessas ferramentas de comunicação para divulgar seus trabalhos e seus posicionamentos críticos em relação à arte e à realidade política e econômica do país. Este tipo de atualização comunicativa apresenta-se como sintoma da contemporaneidade e, também, esbarra na necessidade desses autores de serem vistos, notados e “curtidos”, o que representa uma mudança nas relações interpessoais e na estrutura de diálogo entre autor, obra e leitor. Revelam-se, aí, as fragilidades que podem operar nestes “novos” laços humanos, marcando uma condição do sujeito contemporâneo de “existir na moldura da visibilidade total” (MORICONI, 2004, p. 7), como se a mistura entre ficção e realidade ultrapassasse as barreiras do que se aplica à obra literária. A própria construção de perfis virtuais também sinaliza uma encenação da vida, colaborando para os exercícios artísticos dos poetas, uma vez que as figuras de Waldo Motta e de Glauco Mattoso enquanto sujeitos empíricos revelam-se projetadas em um certo grau de encenação, de travestimento e de artificialidade no

espaço virtual. Esta postura do sujeito é uma situação recorrente na poesia dos autores. A intimidade dos sujeitos líricos é revelada a partir do cotidiano do artista, em que o aspecto íntimo é exposto e a realidade se mostra dura e cruel conforme o desenho que cada poeta executa na condução da vida empírica mediada também pela figura forjada para o exercício artístico. Os dois poetas assinam seus textos com nomes artísticos, o que, de certa maneira, nos leva a pensar que os limites entre ficção e realidade são completamente corroídos e escamoteados.

Está, dessa maneira, o sujeito lírico a “dar-se em espetáculo, revelando a intimidade como ato de obscenidade poética” (MORICONI, 2004, p. 8). O espetáculo agora se comporta como encenação de uma particularidade lírica que condensa para si uma “obscenidade poética”, que, vinda do particular e do familiar, canaliza para um mesmo espaço performático situações de carências e de afetos tão comuns na contemporaneidade literária.

As poéticas do excesso de Glauco Mattoso e de Waldo Motta colocam-nos diante de paradigmas contemporâneos que ainda insistem em existir na sociedade, dado que a homossexualidade e o anulamento social servem de alimento para a produção de textos provocativos, bem-humorados, debochados e extremamente irônicos. Entretanto, qualificar a poesia dos autores como “menor” devido ao destaque para questões consideradas minoritárias, como fazem alguns críticos, é frisar um olhar ainda cheio de limitações sobre a questão da sexualidade, do gênero e da identidade no terreno da literatura e da vida em sociedade.

As líricas e os projetos literários dos autores são exercícios artísticos que exemplificam o quanto a política, o corpo e a literatura se entrelaçam na tentativa de dar voz, no caso dos poetas, aos marginalizados. Este trabalho, assim, está em consonância ao enfrentamento que as poéticas de Glauco Mattoso e Waldo Motta configuram em relação às posturas conservadoras, e não menos arcaicas, que visam à manutenção das tradições, seja na esfera social ou artística.

2 O CONTEXTO, O SOCIAL E OS SUJEITOS

Crer que a poesia, de uma maneira ou de outra, esboça um olhar direcionado para a vida, parece uma premissa já consolidada nos estudos literários. As implicações dessa constatação permeiam a crítica contemporânea, que se encontra inserida nas tensões causadas pelo desconforto da pluralidade decantada em solos democráticos. A emergência de sujeitos que acionam os caminhos artísticos para se pronunciar e reivindicar um lugar de fala promove, na atualidade, uma necessária cautela quanto ao tratamento dado ao discurso da crítica presente.

A “heterogeneidade da cena literária” inviabiliza uma postura radical acerca do produto literário. Célia Pedrosa (2015), em “Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão”, chama-nos a atenção para o caráter “aberto” e lacunar incitado por aquilo que denominamos como contemporâneo. Não há maneira unívoca para demarcar, assinalar ou agrupar autores e obras, visto que o exercício poético e sua inscrição no tempo encontram-se distantes de uma possível estabilidade de formas e de expressões artísticas.

Pedrosa sinaliza que a questão do contemporâneo sublinha a problemática ideia de “presente”, o qual se caracteriza por “forças contrariamente históricas e anti-históricas”. Esta contradição, inerente ao presente, abre parênteses para deslocarmos as concepções ditas tradicionais nas artes e em outras esferas sociais e culturais. Reconhecer o caráter histórico e o passado como constituintes do presente não pode apagar a necessidade de valorizar o tom pluralista que ronda o processo de modernidade da arte, uma vez que, desde os românticos, o literário se enche de ironia para tratar de temas que exalam o odor emanado das “necessárias” formas para se consolidar o progresso, a ciência, o enriquecimento e, consequentemente, a higienização dos modos e costumes avessos à sociedade burguesa e judaico-cristã consolidada nestes tempos.

O diverso não está de acordo com as estruturas de poder empreendidas no seio do capital. Segundo Pedrosa (2010), as “forças modernas”, assinaladas pelo mercado liberal, os avanços tecnológicos e suas formas de “produção, reprodução e circulação das práticas e discursos, associados à crise deflagrada pelas experiências de guerra quanto à demanda por diferentes modos de legitimação individual e coletiva” (PEDROSA, 2010, p. 169) traçam paradigmas que enfatizam e desestabilizam o sistema crítico e literário. O tripé autor, obra e leitor arranja-se diversamente hoje, seja pela diversidade sexual e social do público que consome e produz a obra ou pela variedade de suportes de veiculação dela, haja vista os vários

escritores negros, LGBTQI⁶, do sexo feminino, que diariamente iniciam suas formulações literárias através dos recursos propiciados pela internet e pelas políticas afirmativas. Isso não significa dizer que o diverso não se encontra representado em obras de outros tempos, mas agora o representado ganha a assinatura de sujeitos que desejam se autorrepresentar, construindo, a partir de uma postura artística reivindicatória, um diálogo crítico e irônico a respeito das tramas e dos engenhos articulados hegemonicamente pelo discurso burguês operante em todas as esferas da sociedade.

Desse modo, legitimar os corpos e os sujeitos que, ao longo da história, foram apagados por uma promoção deliberada para consolidar um patriarcado soa como prerrogativa incessante na atualidade, porquanto a sociedade burguesa articulou-se científica ou religiosamente no intuito de construir uma estrutura homogeneizadora dos seres, ou seja, a condição do homossexual, do negro, da mulher, do pobre, do não cristão e de diversas outras configurações existenciais é marginalizada e passa a ter um tratamento excludente no que tange às questões da dignidade humana. Interessa-nos, neste trabalho, situar a poética de Glauco Mattoso e Waldo Motta como discursos homoeróticos e promovedores de deslocamentos estético-literários, reivindicando, no artístico, o que na realidade objetiva não encontram: lugar de fala.

Assistimos a mudanças consideráveis das práticas sexuais nos últimos 50 anos: “Cada vez mais os indivíduos são encorajados a escolher livremente como viver a sua sexualidade e o tipo de relação ou família que desejam construir” (POMBO, 2017, p. 389). As novas configurações familiares e sexuais levam-nos a constatar arranjos variados que nos permitem levantar questionamentos sobre o modelo heterossexual vigente, o qual, a partir do binarismo sexual (homem e mulher) e da consequente naturalização dele, acaba excluindo os prazeres e desejos avessos ao discurso heteronormativo que rege os corpos sexuados. A heteronorma ou heteronormatividade é o padrão sexual dos povos ocidentais, determinado na/pela cultura, e que exerce o poder de reiterar como normal apenas as relações sexuais entre pessoas de sexos diferentes. A dominação heterossexual, segundo Monique Wittig (2006), tem suas bases alicerçadas em três pilares diferenciadores dos sexos: a constituição biológica, hormonal,

⁶ Segundo Glauco Ferreira (2012), “A sigla “LGBT” é resultante de variadas discussões realizadas no interior do movimento social reconhecido anteriormente no Brasil como “Movimento Homossexual”. Ao longo de suas histórias, no Brasil e no mundo, e a partir das diferenciações entre os diversos segmentos identitários articulados em seus interiores, estes movimentos sociais começaram a ser referidos como “LGBT”, significando o agrupamento dos segmentos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transgêneros ali reunidos (sigla na qual muitas vezes são adicionadas três letras “T” ao final, para distinguir cada um dos três termos e identidades “trans” representadas). Mais recentemente, em âmbito internacional principalmente, a letra “Q” (representando os segmentos que se autodefinem Queers) e a letra “I” (representando os segmentos denominados Intersexo, anteriormente conhecidos como hermafroditas) foram adicionados à sigla “LGBT”, resultando em “LGBTQI”” (FERREIRA, 2012, p. 71). Há, também, o emprego da sigla “LGBTQI+”, que agrega o símbolo “+” para designar outras identidades de gênero não contempladas em “LGBTQI”.

genética, a divisão para o trabalho e a ideia de uma natureza inata dos corpos. Dessa maneira, a solidificação das distinções sexuais acaba por estabelecer uma hierarquização dos sexos e, consequentemente, cria-se uma estrutura promovedora de diversas formas de opressão e exclusão a partir de estratégias consolidadoras da heterossexualidade. Qualquer configuração sexual que escapa do binarismo (homem/ mulher) sofre alguma forma de discriminação e preconceito, porque “a sociedade heterossexual não é a sociedade que oprime somente as lésbicas e os gays, oprime a muitos outros/diferentes, oprime a todas as mulheres e a numerosas categorias de homens, a todos os que estão na situação de dominados”⁷ (WITTIG, 2006, p. 53, tradução nossa). Judith Butler (2012, p. 38-39) faz as seguintes considerações acerca da “heterossexualização”:

A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de “machos” e “fêmeas”. A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam existir – isto é, aquele em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero”.

A filósofa estadunidense, conhecida por colaborar nas formulações da teoria *queer*⁸, em suas palavras, confronta-nos diretamente para o poder que a cultura exerce sobre os corpos sexuados. Para a pensadora, a inteligibilidade dos gêneros se dá por meio da “coerência” e da “continuidade” entre “sexo, gênero, prática sexual e desejo”, e a regulação acerca da sexualidade humana está amarrada às estratégias legais para evitar e proibir qualquer descontinuidade e incoerência das práticas sexuais. Assim, o indivíduo com sexo biológico feminino não poderia ter desejo por um ser humano com a mesma correspondência genital, mostrando, nesse sentido, uma subversão desnaturalizada da sexualidade humana. “A heterossexualização do desejo” é a única via legitimada pela cultura para a satisfação dos desejos sexuais, e o viés normativo dessa empreitada reguladora reproduz-se de maneira

⁷ No original: “*la sociedad heterosexual no es la sociedad que oprime solamente a las lesbianas y a los gays, oprime a muchos otros/diferentes, oprime a todas las mujeres y a numerosas categorías de hombres, a todos los que están en la situación de dominados*”.

⁸ “A teoria *queer* é um conjunto de estudos e enunciados, de vários autores, sobre a construção social da sexualidade e do gênero, com forte influência de Michel Foucault. A teoria *queer* faz uma crítica radical das identidades sexuais tidas como essências imutáveis. Devido à sua postura anti-identitária e anti-universalista, muitas vezes ela se posiciona de maneira divergente em relação a alguns teóricos gays e feministas que reivindicam igualdade de direitos e maior inclusão social da homossexualidade. A importância do uso do termo *queer* está na reapropriação que se fez dele. Inicialmente utilizado de modo pejorativo e como insulto a homossexuais, *queer* foi positivado e ressignificado por seus teóricos, passando a ser usado para descrever práticas subversivas, que se colocam contra as normas sexuais dominantes, sobretudo a da heterossexualidade” (POMBO, 2017, p. 389).

ordenada e organizada sobre os corpos, o que “suprime a multiplicidade subversiva de uma sexualidade que rompe as hegemonias heterossexuais, reprodutivas e médico-jurídicas” (BUTLER, 2012, p. 41). Aquilo que foge, portanto, à heteronorma e aos produtos que geram a máquina desenfreada do progresso é anulado e excluído.

O tempo historicizado e passado recai, na atualidade, como um tiro sem alvo, difuso em direção, e os alvos que, em outro momento, se esquivaram ou se deixaram conduzir, sentem o passado de exclusão assombrar e se insinuar no processo democrático e heterogêneo evocado no presente. O passado e suas marcas carregam ainda esporas que são sentidas por aqueles que sofreram na pele o preço do anonimato. O tempo passado assinala uma história desumana que se praticou em relação a indivíduos que fugiam aos modelos sociais burgueses. A manutenção do poder exige estratégias brutais de anulação dos que não se enquadram nos padrões erguidos em prol da dominação dos corpos e dos sujeitos.

Nesse sentido, as lutas travadas em busca de se redimir desse passado tornam-se uma necessidade. Os poemas de Glauco Mattoso e de Waldo Motta são exemplos de uma tentativa estética que reivindica um lugar de fala para os oprimidos. Esta voz, projetada em imagens que revelam a solidão, a discriminação e o preconceito que o eu empírico sente, ecoa um tempo marcado por vários apagamentos sociais e, desse modo, o exercício poético os leva a “apropriar-se totalmente do passado” (BENJAMIN, 1994, p. 223), tentando relativizá-lo e tensioná-lo artisticamente. As exigências por legitimidade, respeito e tolerância acerca das várias condições humanas que, no passado, se entregaram às classes dominantes fazem com que, no presente, emerja um “sujeito do conhecimento histórico” (BENJAMIN, 1994, p. 228), representado pela “classe combatente” e “oprimida”. A opressão aludida por Benjamin associa-se às lutas entre classes sociais, mas o caráter opressor analisado por ele se faz válido também para argumentar sobre a homossexualidade, a cegueira e o racismo que marcam particularidades sociais também vitimadas pelas formas homogeneizadoras, naturalizadas e higienizadoras da estrutura social e de dominação que a classe burguesa, branca, cristã e heterossexual impõe sobre os corpos que se distanciam dos padrões e normas reiterados cotidianamente. As líricas dos poetas contemporâneos selecionados para esta análise se edificam através de sujeitos líricos marcados pelo presente, sendo, assim, a representação de um indivíduo que não aceita mais a opressão e olha para o tempo como uma terra de “sementes preciosas, mas insípidas” (BENJAMIN, 1994, p. 231). Portanto, o passado opressor e excluente passa a ser tensionado através de um jogo de constante negociação e embates no campo social e artístico, ou melhor, o literário se enche de matéria social para resistir e reivindicar o que fora tomado dos sujeitos oprimidos.

Revisitar o passado de anulação e exclusão faz com que a história receba novas formas de interpretação conforme as exigências do presente, visto que os fatos passados e engessados em sua cronologia linear distanciam os fenômenos das vozes que coabitavam os processos históricos e, desse modo, o tempo passado se torna “vazio” de sentido. Assim, cabe ao crítico olhá-lo como origem e não como fim, uma vez que ele acaba por marcar as contradições e os paradigmas do homem presente, cabendo ao sujeito dar novos endereçamentos para a diversidade de sujeitos assinalados pela cultura imperativa da homogeneização dos homens.

Nesse sentido, o tempo desenhado em uma abordagem histórico-dialética torna-se “insípido”, e a partir dele os processos históricos ganham novos contornos, a depender dos direcionamentos e fricções que os sujeitos fazem a partir do tempo histórico. Desse modo, a crítica literária contemporânea não pode se ater a um olhar fixo na história e na tradição, pois aquela constrói as prerrogativas e os encaminhamentos reverberados por esta. O “agora” sintetiza “a história de toda a humanidade”, e por isso requer do sujeito um olhar não mais linear acerca da história e da tradição; o momento exige novas posturas artísticas e críticas que atendam à “pluralidade de discursos e tendências”, como assinalado por Pedrosa (2015).

Mergulhados neste contexto heterogêneo e plural, no qual a crítica literária necessita se desvincilar dos arranjos já cristalizados pela história e pela tradição, Glauco Mattoso e Waldo Motta exemplificam bem as novas exigências e prerrogativas que imperam na contemporaneidade, tão enriquecida pela diversidade de vozes dissonantes dos imobilizadores padrões acerca da arte e da vida. Esses poetas comungam de uma vida literária imersa na exclusão social, seja por serem homossexuais, seja por condições outras – cego, no caso de Mattoso, e negro, no caso de Waldo Motta. A poesia deles revela condições existenciais que nutrirão seus exercícios reivindicatórios, construídos com base naquilo que a crítica consolidou como “cultura de resistência”.

Os poetas supracitados iniciaram suas produções nos anos de 1970. A literatura que se vê neste período recebe a denominação de “poesia marginal” e, consequentemente, seus autores são designados como poetas marginais. O rótulo que se apresenta, desde então, destaca uma problematização semântica para a análise estético-literária destes escritores. Primeiramente, a palavra “marginal” pode apresentar uma acepção substantiva, relacionando-se a um indivíduo que pratica atos ilícitos e, assim, viveria às margens do sistema dominante; este sentido de ordem corriqueira acaba por estabelecer o conflito de sentido que a poesia da década de 1970 carrega em seu bojo enunciativo, uma vez que o público, de maneira simplista, rotulava o fenômeno literário emergente como falacioso, em razão de seus escritores não pertencerem a um estrato social marginalizado. A literatura “marginal”, portanto, descaracterizava-se do valor

político e de resistência designado por essa acepção e, de certa forma, o caráter reivindicatório dos versos se perdia, tornando-se insuficiente para redimensionar as necessidades culturais e artísticas que o contexto político incitava. Entretanto, se deslocarmos o termo para uma função adjetiva, podemos identificar a ressonância de outras atribuições estético-literárias que direcionam a produção artística deste período.

A literatura dita “marginal” se consolidou a partir de uma mudança no endereçamento do texto literário, ampliando sua comunicabilidade por meio de uma linguagem sem rebuscamientos linguísticos e estilísticos⁹, o que permitia dialogar com um público menos conservador e mais diverso. A “facilidade” de leitura e interpretação dos textos marginais viabilizou uma sobreposição do discurso em detrimento do trabalho estético e, para muitos críticos, esta característica da literatura “marginal” desqualifica a produção artística do período, sinalizando um empobrecimento do fator literário e estético. Por outro lado, como sinaliza Heloísa Buarque de Hollanda (1998), os poetas “marginais” reencontraram “o elo entre poesia e vida”, promovendo uma “desierarquização do espaço nobre da poesia”, além de deixarem de lado o permanente em prol de uma literatura investigativa e jovem, fruto de um contexto histórico ditatorial e militar que exigiu dos artistas da época formas diferenciadas para a circulação das obras artísticas, longe dos entraves engendrados pela política editorial de então.

O cenário cultural e artístico brasileiro, pré e pós 1964, era controlado pela esquerda intelectual, que conduzia o fazer poético a partir dos debates políticos, como bem pontuado por Hollanda (2004). O engajamento político dos artistas torna-se não só uma necessidade, mas uma essência para confrontar a ineficiência do Estado frente às “pressões de uma “nova modernidade” colocadas pelo capitalismo monopolista internacional” (HOLLANDA, 2004, p. 20). Nos primeiros anos do Golpe Militar, a classe artística esquerdistas ainda detinha uma relativa hegemonia da cena cultural, entretanto, o alcance dos ideários revolucionários não atinge a massa popular, restringindo-se “a um público já “convertido” de intelectuais e estudantes da classe média” (HOLLANDA, 2004, p. 34).

Dessa maneira, o tom político e intelectual brasileiro da década de 1960¹⁰ direciona-nos a pensar nos caminhos e obscuridades que o contexto sociocultural delineava, uma vez que a literatura da época nutria-se de paradigmas não diretamente relacionados à vida dos artistas,

⁹ Apesar de esta postura quanto à linguagem da literatura marginal ser bastante difundida, cabe destacar que a poesia deste período não negligenciava a forma literária, pelo contrário, percebe-se que há um trabalho adestrado do poeta, dado que este é dotado de conhecimento formal acerca da linguagem literária, mas precisa adequar conteúdos diversos a uma sintaxe das massas sociais.

¹⁰ Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 19), os anos de 1960 foram “um momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava muito poderosa e até mesmo como instrumento de projetos de tomada de poder”.

pois estes faziam parte da classe média e proferiam discursos dos excluídos socialmente. Contudo, essa visão populista literária, ao desenvolver a atividade poética centrada “nos interesses de classes”, obedecia a uma “tendência”, como já postulado por Benjamin (1994), que retirava a “autonomia” do escritor burguês, mas, ao mesmo tempo, deixava transparecer um discurso decantado nas contradições de uma sociedade capitalista e excludente. O literato dessa época, ao propor uma parceria com o público, dar voz aos marginalizados, “propõe ao povo que o aceite como *companheiro*, oferece-se para estar ao seu lado” (HOLLANDA, 2004, p. 27). No entanto, esta parceria de unir literatura e massa social acaba por sucumbir; o Golpe Militar retira do projeto artístico revolucionário o endereçamento original, as classes populares são retiradas do circuito artístico.

O fracasso das aspirações literárias elevadas pelos escritores populistas¹¹ acaba por estabelecer uma nova configuração do sistema cultural brasileiro. Com o acirramento e a rigidez da censura, a maneira encontrada pelos artistas para fazerem circular suas obras deu-se por vias “marginais”. Resistir é o verbo que conduz as ações dos envolvidos no contexto tomado pelo autoritarismo e pela falta de liberdade. “O círculo fechado e viciado em que a classe média informada juntava-se para falar do ‘povo’ não produzia mais efeito” (HOLLANDA, 2004, p. 71).

Esses apontamentos acerca da produção literária dos primeiros anos da Ditadura Militar brasileira servem para elucidar o perfil artístico empreendido nos anos 1970, o qual, segundo Hollanda, encontra-se indissociável das prerrogativas impostas pela censura. “Ou seja, a impossibilidade de mobilização e debate político aberto transfere para as manifestações culturais o lugar privilegiado da resistência” (HOLLANDA, 2004, p. 104). O povo, que está impedido de proferir suas reivindicações, ganha um porta-voz quixotescamente avesso às chancelas tradicionais, sejam as de ordem estatal ou as oriundas da especulação empresarial, ambas sustentadas pelo que se consagrou como “milagre econômico”.

Rompendo decididamente com o sistema de editoração e de circulação das produções artísticas, alguns escritores tomaram o controle de todo o processo de criação, divulgação e distribuição de suas criações. A literatura da época emerge da quebra com o sistema editorial e de um claro alinhamento entre vida e obra, buscando “mudança nas próprias práticas culturais, nos modos de conceber a cultura fora de parâmetros sérios e eruditos” (OLIVEIRA, 2011, p. 31).

¹¹ Este termo é empregado no sentido usado por Heloísa Buarque de Hollanda (2004) para definir os escritores que, de maneira ingênua ou não, colocaram seus exercícios literários em sintonia com os anseios das camadas mais populares da sociedade brasileira da década de 1960.

Da visão substantiva à adjetiva, notamos que o “termo marginal” carrega uma acepção ambígua desde a sua origem e

oscilou numa gama inesgotável de sentidos: marginais da vida política do país, marginais do mercado editorial, e, sobretudo, marginais do cânone literário. Foi uma poesia que surgiu com perfil despretensioso e aparentemente superficial mas que colocava em pauta uma questão tão grave quanto relevante: o *ethos* de uma geração traumatizada pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão pelo crivo violento da censura e da repressão militar. Em cada poema-piada, em cada improviso, em cada rima quebrada, além das marcas de estilo da poesia marginal, pode-se entrever uma aguda sensibilidade para registrar – com maior ou menor lucidez, com maior ou menor destreza literária – o dia-a-dia do momento político em que viviam os poetas da chamada geração AI5. (HOLLANDA, 2018).

A superficialidade, apontada por Hollanda, associa-se, basicamente, à postura de muitos críticos em considerar o desbunde dos poetas marginais um projeto sem tratamento estético, acepção ingênuas se observarmos a multiplicidade de formas literárias desenvolvidas neste período, haja vista os poemas realizados por Glauco Mattoso, que dialogam incessantemente com a tradição através do uso de sonetos, glosas e trovas rigorosamente metrificados e ritmados. Esta posição crítica relaciona-se à confluência de fatores artísticos desencadeados pelo desconforto do discurso acadêmico mediante o fenômeno literário posterior ao Movimento da Poesia Concreta e seu experimentalismo linguístico e ao Tropicalismo, que decantava uma abordagem popular¹². Os textos da década de 1970 não podem ser avaliados meramente pelo “descuido formal” que apresentam. A postura dos poetas “marginais” rompe com o sistema literário vigente, “faz-se clara a recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário” (HOLLANDA, 1998, p. 10-11). Notamos, ainda, um nítido “recurso estratégico” que esses poetas estabeleceram com a coloquialidade poética dos autores dos primeiros anos do modernismo de 1922, em que a tônica coloquial ganha status “de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico” (HOLLANDA, 1998, p. 11). Dessa maneira, a literatura “marginal” rompe com a concepção de uma poesia hermética nos moldes de João Cabral de Melo Neto e, também, dos experimentos *verbovocovisuais*¹³ da poesia concreta. Vale acrescentar que o aspecto coloquial encontrado nos poemas deste período difere da condução dada pelos poetas do primeiro tempo modernista, já que as realizações marginais

¹² Esta afirmação é ratificada por Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 42).

¹³ Este neologismo foi criado por James Joyce e empregado por Haroldo de Campos em *Teoria da poesia concreta* (2006) para designar o trabalho poético dos concretistas, no qual o poema seria concebido a partir da integração de três elementos: o verbal, o vocal e o visual.

têm um teor mais ambíguo e uma crítica alegórica “mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido” (HOLLANDA, 1998, p. 11).

Nesse contexto da literatura dita “marginal”, Pedro José Ferreira da Silva, paulistano, nascido em 1951, conhecido pelo seu pseudônimo Glauco Mattoso, cuja assinatura aparece pela primeira vez no poema “Kaleidoscópio”, publicado em 1974, inicia sua produção artística. O trocadilho do nome deriva de uma doença, o glaucoma, que acabou por cegar o poeta ainda nos anos de 1990, além de fazer clara referência ao poeta barroco Gregório de Matos, reconhecido pelos seus poemas satíricos proferidos à sociedade baiana do século XVII. Ao longo de sua carreira de eclética filiação às formas literárias, e em sintonia com a variedade de funções que exerce/exerceu – ensaísta, sonetista, editor, produtor, tradutor, ex-funcionário público do Banco do Brasil –, Glauco Mattoso dirige seu olhar fescenino para a vida. O adjetivo fescenino traduz-se em uma atitude caleidoscópica em que a unidade não é o que o poeta percorre, mas, sim, sugere, como aponta Susana Souto Silva em sua tese *O caleidoscópio Glauco Mattoso* (2008). Trata-se de um exercício artístico fragmentado e, ao mesmo tempo peculiar, à medida que lança seu olhar para a realidade que o circunscreve, na tentativa de, contraditoriamente, fazer-se visto e se ver no espetáculo daqueles que se sentem injustiçados, como observado nas seguintes palavras do poeta, retiradas de uma entrevista de 2011:

A cegueira, a homossexualidade e o fetichismo podem ser comparados a uma série de situações de inferiorização, exclusão ou repressão. Isso me coloca, alegoricamente, na posição de qualquer pessoa oprimida, em qualquer parte do mundo, seja um cego ou um perseguido político. Então, se minha condição serve de metáfora, estou exercendo a maior função que um escritor pode ter: identificar-se com seu público. (MATTOSO, 2011).

Chama-nos a atenção, na fala de Glauco Mattoso, o caráter alegórico que o poeta atribui a si mesmo e à sua poesia. Metamorfoseando-se em várias posições sociais que reivindicam, democraticamente, acolhimento e respeito, a poesia de Mattoso torna-se instrumento para deslocar, refletir e ressignificar a realidade de muitos que anseiam por um lugar de fala. Dessa maneira, a função do literário, o qual para muitos talvez nem exista, merece um estatuto diferente do que a tradição literária preconizou: a lírica, aliada ao testemunho individual, reivindica o social, tentando sair de uma visão hegeliana normalmente difundida “de que a poesia lírica tem como vocação “exprimir” os sentimentos, os estados de espírito do sujeito na sua interioridade” (COMBE, 2010, p. 114); melhor, a lírica não teria como premissa a representação de um mundo “exterior” e “objetivo” e, portanto, o universal e o social não seriam contemplados nas formulações confessionais do sujeito lírico.

Contudo, em “Palestra sobre lírica e sociedade”, Theodor Adorno tensiona exatamente a rigidez com que a crítica tradicional estrutura a categorização do texto literário, visto que, para esta, a poesia lírica tem sua “essência precisamente em não reconhecer o poder de socialização” (ADORNO, 2003, p. 66), e seu caráter narcísico poderia nos direcionar a uma leitura de mera “demonstração de teses sociológicas”. Para evitar uma interpretação unilateral da lírica, Adorno (2003, p. 66) atenta-nos:

o teor [*Gehalt*] de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude de suas especificações que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal.

Dessa maneira, a qualidade do social depreendido da lírica se dá pelo tratamento estético realizado, e a partir dele o que era de cunho particular e íntimo pode antecipar um modo não distorcido e não submisso acerca do mundo objetivo. A esperança de quem lida com a lírica é, neste processo de “individuação”, extrair o universal, mesmo se arriscando a uma contingência existencial meramente isolada, como bem sinalizado por Adorno. Cabe destacar, neste momento, que “o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente” (ADORNO, 2003, p. 67).

A questão do “universal” assinalado por Adorno faz críticas ao idealismo alemão, principalmente, às postulações metafísicas de Hegel sobre a poesia lírica. Hegel vê a poesia como uma manifestação plena e total da subjetividade lírica, e esta se constrói a partir das imagens evidenciadas em um poema. Desse modo, a sobreposição das metáforas e a consequente disposição imagética sustentariam a particularidade do sujeito enunciativo: “Nessa perspectiva, poderíamos identificar diretamente em um estado de ânimo indicado por um poema uma maneira específica de sentir e pensar as relações entre a interioridade do sujeito e a exterioridade do mundo” (GINZBURG, 2003, p. 63). Delineia-se, portanto, uma visão idealista de romper com as contradições e oposições concebidas pela relação entre homem e mundo, pois a integração dos dois universos cindiria qualquer possibilidade de rompimento entre o interior e o exterior. A subjetividade lírica, assim, tem uma unidade que se edifica pelas imagens, fechando-se no seu próprio universo, evitando qualquer fratura e contradição da subjetividade expressa.

Theodor Adorno encaminha seu discurso para uma análise histórica e não metafísica. Em “Palestra sobre lírica e sociedade”, o pensador da Escola de Frankfurt desestabiliza o idealismo hegeliano quando coloca a sociedade como “unidade em si mesma contraditória”. A

lírica exige um “protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo” (ADORNO, 2003, p. 69), o “espírito lírico” reage ao processo de “coisificação do mundo” que se desenvolve sorrateiramente desde a revolução industrial, adestrando e dominando a vida de todos.

Essa abordagem histórica possibilita-nos enxergar a subjetividade lírica como um reflexo direto das contradições e opressões promovidas pelo capitalismo industrial que expurgou a concepção de “liberdade artística” e de “totalidade subjetiva”, contrariando qualquer olhar idealista para a materialidade do poema. Adorno enxerga a poesia lírica como um artefato de resistência à mercantilização dos homens e, assim, o sujeito lírico também está imerso nas ambivalências produzidas socialmente, ele é a síntese de um desconforto consolidado pelo plano social decadente e sem esperanças. A unidade tão rogada pelos idealistas não atende mais à necessidade de um mundo repleto de incertezas, onde qualquer experimentação estética e artística resume uma luta para não se degenerar em coisa ou produto do interesse capitalista. Torna-se inviável acreditar em uma “liberdade” e “totalidade” expressivas que de alguma forma não estejam corrompidas pelas estratégias da sociedade do capital.

A problematização da subjetividade lírica realizada por Adorno não elimina a possibilidade de se tomar o objeto como mera confirmação de teses sociológicas. A fuga deste caminho ocorre “quando sua referência ao social revela nelas próprias [as composições líricas] algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade” (ADORNO, 2003, p. 66). O poema não é, segundo o pensador alemão, “mera expressão de emoções e experiências pessoais”, elas só são legitimadas na medida em que ganham formas estéticas, conquistando, assim, “sua participação no universal”.

A visão hegeliana ainda é compactuada por muitos críticos literários do século XX, “Sua presença pode ser constatada, de modos diretos e indiretos, em autores tão diversos como Emil Staiger e, no Brasil, em Alfredo Bosi”¹⁴ (GINSBURG, 2003, p. 63). A marca da primeira pessoa no texto lírico traz à tona a problemática concepção de verdade acerca do sujeito lírico que corresponderia a uma assinatura também autoral, ou seja, o sujeito lírico se alinha ao sujeito empírico, e isso leva-nos a pensar que as formulações estéticas só podem ser analisadas pelo grau de pureza emocional e sentimental do sujeito enunciativo, pondo à parte a possibilidade

¹⁴ Para citar algumas obras que nos orientam a pensar como Jaime Ginsburg (2003): *Conceitos fundamentais de poética*, de Emil Staiger (1975), *O arco e a lira*, de Octavio Paz (2012) e *O ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi (2000). Nelas, a poesia é vista como um processo de pura transcendência de alma, um exercício artístico que concebe a subjetividade lírica desarticulada do mundo exterior, uma vez que a unidade poética se dá por vias da totalidade expressiva das imagens apuradas pelo sujeito da enunciação.

de um sujeito se forjar pela/na linguagem. O olhar histórico de Adorno para a lírica direciona-nos para um confronto entre a veracidade do sujeito, pois ele, mesmo historicamente marcado pelas contradições da sociedade, pode se lançar de múltiplas formas nas palavras, fazendo do texto um produto que se caracteriza por seu teor social e de realização estética empreendidos no processo de enunciação artística.

Por mais que a questão social e de vida dos poetas Glauco Mattoso e Waldo Motta estejam nitidamente articuladas em seus versos, não podemos esquecer de que a matéria recordada e memorada é deslocada conforme o projeto literário de cada autor. O uso dado por eles à memória lírica¹⁵ atesta o perfil contemporâneo dos autores, já que a alcunha de contemporâneo destaca “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2010, p. 62). Os poetas recordam suas singularidades e particularidades excludentes e “escuras”, afrontando e debochando do sistema social e cultural construído pelo império do gosto burguês.

A postura de Glauco Mattoso em acionar “situações de inferiorização” coloca-nos, portanto, em uma lírica com alto “teor social” e essa característica permite observarmos não somente uma individualidade ou particularidade, ela se integra a uma totalidade ou unidade contraditoriamente forjada a partir do sujeito que se edifica na/pela linguagem. A poética de Mattoso “serve de metáfora” para procedermos a uma reflexão sobre o poder de resistência da literatura, uma vez que a incidência de um discurso de si remonta aos desdobramentos e às contradições que assombram a lírica e, consequentemente, a crítica moderna e pós-moderna, porquanto o tom crítico dado às obras que se desenrola desde o século XVII enfatiza o caráter duplo e lacunar existente entre o que é particular e o que seja universal, ou seja, as barreiras entre o subjetivo e o social não são tão nítidas.

As pontuações sobre os aspectos sociais das obras literárias parecem encontrar força no poema “Formal”, de Glauco Mattoso (2004, p. 45):

SONETO 955 FORMAL

Discute-se qual gênero é mais puro
— haicai, soneto, glosa, oitava ou trova —
e cada defensor mostra uma prova
que num o verso é solto e outro, duro.

Uns acham que este aqui tem mais apuro,
enquanto aquele traz algo que inova;

¹⁵ Esta expressão é empregada por Paulo Henriques Brito (2000) no artigo “Poesia e memória”, no qual, fazendo uma leitura de ratificação dos valores hegelianos e da soberania da individualidade, o autor corrobora a argumentação sobre a importância da memória para as produções líricas.

alguns mais radicais chamam de "cova",
" prisão", "túnel do tempo" e "quarto escuro".

Nem oito, nem oitenta: a poesia
é boa ou má conforme o testemunho
que dá de seu autor enquanto a cria.

Se sai-me redondinha, é que meu punho
encaixa em cada sílaba outro dia
vivido, sem minuta nem rascunho.

De imediato, o poeta escolhe o soneto para registrar o diálogo que tece com as formulações da crítica literária. Segundo Glauco Mattoso (2014, p. 243):

o soneto é uma forma imexível, uma forma consolidada, cristalizada, mas você não precisa mexer na forma. Você pode até brincar um pouco com a estrutura da forma, mas sem alterá-la; sem alterar os quatorze versos, o verso decassílabo, ou redondilha e etc. Agora, dentro dessa forma você tem infinitas possibilidades de mexer na temática, no discurso, na lógica. E é o que eu faço. O soneto que eu faço é muito diferente do soneto clássico nesse sentido, embora mantenha a estrutura.

A fala do poeta está impregnada de concepções formais do soneto, mas esta estrutura composicional, já consolidada pela práxis dos poetas em todo o ocidente e pela historiografia literária, recebe um tratamento diferenciado por Mattoso, ao aquecê-lo com discursos e temas que fogem à abordagem dada pela maioria dos poetas que registraram seus exercícios líricos nessa forma poética. O poeta não abandona a forma tradicional, mas a nutre com uma matéria testemunhal enriquecida pelos combates travados com a barbárie e a desumanidade que persistem rotineiramente em sua vida. O “desumanismo”, neologismo criado por Glauco Mattoso, é a estratégia criativa pela qual a realidade não será eufemizada, a vida será tratada sem suspensão, com “certo nível de ironia, de sarcasmo, nunca levando totalmente a sério” (MATTOSO, 2014, p. 247). O poeta acredita que a literatura seja um caminho humanizador que integra, a partir dos traumas, injustiças e exclusões humanas, um indivíduo ao outro, como podemos verificar nos seguintes dizeres:

Eu não acredito em uma literatura que seja fruto da pura imaginação criadora, que seja alguma coisa artificial. Eu não acredito nisso. Eu acredito em uma literatura que seja fruto de uma vivência e de um trauma. Tem que haver um conteúdo, assim, sofrido, penoso, angustiante. Você pode ver, todos os grandes clássicos eram angustiados, lidavam com grandes dramas pessoais, com grandes tragédias. Sofreram muitos desgostos. Isso faz parte. Eu acho que a literatura nasce como uma expressão disso. É uma espécie de grito de revolta, de desabafo. Toda literatura é mais ou menos isso. E no meu caso, o componente é esse: a deficiência que me levou à cegueira, e o bullying que me levou ao sadomasoquismo, e assim acabei me identificando com os outros

injustiçados, com outros excluídos, humilhados. No fim, eu acabo me transformando também em uma voz irmanada desses injustiçados. Eu acho que a dimensão maior da literatura é essa capacidade de você se identificar com uma parcela da humanidade, se não com toda. Então, nesse sentido, tem a estratégia que você falou anteriormente, tem o maquiavelismo no fato de você planejar o que está fazendo, mas tem também a autenticidade de você refletir um trauma seu, um drama pessoal, porque sem isso não tem literatura. Pega o Augusto dos Anjos, por exemplo, pega o Cruz e Sousa, o próprio Machado de Assis, que todo mundo achava que era sossegadinho, muito rotineiro, mas que, na verdade, tinha também os seus recalques: a sua característica racial, o seu autodidatismo, aquela origem humilde que ele precisava superar. A gente não sabe até que ponto isso o angustiava. (MATTOSO, 2014, p. 246).

Pelas palavras de Glauco Mattoso, percebemos que os dramas pessoais se camuflam ou se edificam na tessitura poética do autor, destacando uma singularidade que se ancora nas angústias que o ser humano tem e, desse modo, a literatura se aproxima do leitor, criando um elo indissociável com o outro que lhe é comum e estranho. Dessa maneira, o soneto, mesmo em sua rigidez formal ou de conteúdo, será usado de outro modo, ganhando novos contornos a partir dos temas que deslocarão o sentido tradicional atribuído a essa forma; o caráter argumentativo do soneto dá “infinitas possibilidades de mexer na temática, no discurso, na lógica”, e isto atribui ao processo criativo uma “liberdade” composicional mediada por um poeta que conhece os tratados de versificação poética e, dialeticamente, procura empreender novos usos para esta forma literária. Fica evidente a postura dessacralizadora que Glauco Mattoso pratica; a tradição literária não é abandonada, mas sofrerá questionamentos em um jogo declarado contra a rigidez e as normas que conduzem o sistema literário e a vida de todos. O poeta em questão é um leitor da tradição e não a encara com repúdio, pelo contrário, busca, num território elitista e conservador, espaço para suas angústias e aflições.

No poema “Formal”, logo no primeiro verso, a indeterminação do sujeito referente à forma verbal “discute-se” já atesta o caráter irônico e provocador do poeta. O assunto é “qual gênero é mais puro” e, no decorrer da primeira estrofe, são enumeradas seis formas líricas de composição, indo de uma forma mais espontânea (“haicai”), passando pelo “soneto” (de caráter argumentativo) até chegar a formas mais populares (“glosa” e “trova”), valendo-se dessas enumerações para proceder a uma crítica que se desenvolve a partir do axioma do “grau de pureza” que cada uma das estruturas pode revelar. Como se a poesia mais pura estivesse condicionada meramente à forma e não ao conteúdo nela inscrito. A teorização acadêmica da poesia lírica com influências hegelianas explícitas é afrontada de início.

Os rodeios e os circunlóquios produzidos pela crítica literária, que busca provar o que cada forma guarda em sua essência composicional, provoca uma contradição inerente às

formulações acerca do propósito primeiro do fazer artístico: manifestar o humano, subordinando o que se deseja expressar à forma, e não o contrário. O gênero mais “puro” está condicionado a um posicionamento mais “duro” ou “solto” daquele que o manuseia. Assim, neste poema, um sujeito lírico, de maneira paradoxal, usa do soneto para argumentar sobre o valor doutrinário da crítica, a qual se atenta mais para o caráter estético do que ético da obra literária, produzindo um saber que amarra o discurso à forma e, nesse sentido, incita uma orientação hierárquica de como se proceder e valorizar o artefato artístico. O que se observa no poema de Glauco Mattoso é um caminhar na contramão daquilo que o sistema canônico e tradicional literário preconiza.

A leitura aqui proposta não parte de uma desconsideração das formas literárias, mas estas não podem ser o único caminho da crítica – “nem oito, nem oitenta”. Estabelecer princípios de criação únicos ou homogêneos acaba por radicalizar o uso das formas literárias e isso pode desencadear um enrijecimento da condução crítica, situação esta, também, enraizada no poema de Glauco Mattoso.

A visão do poeta alinha-se à concepção que ele próprio caracteriza como *desbunde*. Em *O que é poesia marginal* (1981), Mattoso faz uma análise das produções literárias da década de 1970 e argumenta sobre o fato de elas não resultarem de um trabalho “coletivo ou grupal orientado e posicionado contra ou a favor de determinados conceitos” (MATTOSO, 1981, p. 29), desenvolvendo uma argumentação apoiada na “desorganização”, “desorientação” e “desinformação” como “traços comuns à maioria dos autores da época”. Estas características grifam a pluralidade de motivos e justificativas que desestabilizam por completo a tentativa de uniformizar o fenômeno artístico deste período, seja pelo rompimento com as editoras de prestígio, seja pela consequente divulgação das obras em forma de panfletos. Assim:

O fato é que a poesia do *desbunde* não se prende a diretrizes estéticas nem políticas, e esse descompromisso resulta num tratamento irreverente, irônico, de todos os temas, indistintamente, fato que também reflete uma visão crítica da sociedade (e portanto uma atitude política), porém com bom humor. (MATTOSO, 1981, p. 46).

No segundo quarteto de “Formal”, o teor radical atribuído à forma literária, “cova”, “prisão”, “túnel do tempo” e “quarto escuro”, direciona-nos às metáforas que vários poetas utilizaram para se referirem à forma: Bocage (2018), em “Soneto ditado na agonia”¹⁶, vê no

¹⁶ “Já Bocage não sou!... À cova escura/ Meu estro vai parar desfeito em vento.../ Eu aos Céus ultrajei! O meu tormento/ Leve me torne sempre a terra dura;// Conheço agora já quão vã figura,/ Em prosa e verso fez meu louco intento:/ Musa!... Tivera algum merecimento/ Se um raio da razão seguisse pura./ Eu me arrependo; a língua quasi

soneto uma “cova” que lhe conduzirá à eternidade; Carlos Drummond de Andrade (2007), no poema “Quarto escuro”¹⁷, sugere que o sujeito lírico está condenado pelos antigos a esta forma. Esses exemplos são utilizados para destacar o diálogo que o poeta Glauco Mattoso tece com a tradição, ao mesmo tempo em que não se limita a estabelecer um único destino às expressões humanas, embora estas exijam formas para terem o estatuto de universalidade. Nesse sentido, há uma relação paradoxal no trabalho poético de Glauco Mattoso, tanto pelas escolhas das formas quanto pelo resgate intertextual que empreende com outros escritores consagrados pela tradição, sendo este movimento um dos elementos em torno dos quais, posteriormente, argumentaremos para integrar os textos de Glauco Mattoso como uma poética do excesso.

A “qualidade” do conteúdo, pensando na acepção de Walter Benjamin (1994), segundo o eu lírico de Glauco Mattoso, só pode ser aferida através do “testemunho” que a poesia “dá de seu autor enquanto a cria” e, assim, a poesia e a vida entrelaçam-se, formando uma unidade de impossível desmembramento e, por outro lado, imersa no universo narcísico onde as areias da memória serão remanejadas conforme as necessidades do criador. Talvez esta seja uma leitura hegeliana acerca da poesia lírica, entretanto não podemos deixar de destacar que toda cri(ação), de alguma maneira, implica uma ação orientada no processo de realização artística e, assim, há um grau de artificialidade e encenação no deslocamento feito pelo artista das memórias recordadas e, posteriormente, ressignificadas no poema. O valor testemunhal do poema não implica uma verdade absoluta sobre o sujeito, mas nos direciona a pensar que este recurso é uma estratégia artística em que a ausência de limites entre sujeito lírico e empírico seja a “chave mestra” do projeto coprofágico de Glauco Mattoso.

O último terceto cria uma atmosfera de entrecruzamento de três instâncias que orbitam o processo de criação: o corpo (“punho”), a escrita (“sílaba”) e a experiência (“vivido”). O sujeito lírico apresenta-nos uma concepção de poesia de negociação, “sem minuta”, “nem rascunho”, como se o vivido tivesse o tamanho e o som de cada palavra recolhida nos versos engendrados. A existência do sujeito lírico de Glauco Mattoso se dá via palavra rememorada e marcada pela condição humana do poeta. Se associarmos a rima *testemunho*, *punho*, *rascunho* à concepção de poesia construída no poema, temos a imagem de um ofício que se realizará a

fria/ Brade em alto pregão à mocidade,/ Que atrás do som fantástico corria:// Outro Aretino fui... a santidade/ Manchei!... Oh! Se me creste, gente ímpia,/ Rasga meus versos, crê na eternidade!”. (BOCAGE, 2018).

¹⁷ “Por que este nome, ao sol? Tudo escurece/ de súbito na casa. Estou sem olhos./ Aqui decerto guardam-se guardados/ sem forma, sem sentido. É quarto feito/ pensadamente para me intrigar./ O que nele se põe assume outra matéria/ e nunca mais regressa ao que era antes./ Eu mesmo, se transponho/ o umbral enigmático,/ fico a ser, de mim desconhecido./ Sou coisa inanimada, bicho preso/ em jaula de esquecer, que se afastou/ de movimento e fome. Esta pesada/ cobertura de sombra nega o tato,/ o olfato, o ouvido. Exalo-me. Enoiteço./ O quarto escuro em mim habita. Sou/ o quarto escuro. Sem lucarna./ Sem óculo. Os antigos/condenam-me a esta forma de castigo.” (ANDRADE, 2007, p. 931- 932).

partir do que é experimentado, sendo, portanto, atravessado pelo individual. Vale destacar, neste momento, que o íntimo de alguma maneira é atingido pelo social e, no caso do poeta analisado, sua particularidade “implica o protesto contra uma situação que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva” (ADORNO, 2003, p. 69).

A menção intertextual a Bocage, anteriormente mencionada, pode ser ratificada pelo poema “Convicto”, de Glauco Mattoso, no qual, revisitando o soneto de Bocage, “Soneto ditado na agonia”, o poeta reflete sobre o lugar da sua poesia na tradição, levando-nos a pensar sobre a necessária relação entre obra, público e reconhecimento:

SONETO 235 CONVICTO

Não pensem que pretendo renegar
aquilo que em soneto tenho escrito.
Posar de arrependido, de contrito,
é ponto a que jamais quero chegar.

Bocage e Kafka ocupam seu lugar
ainda que "Me rasguem!" tenham dito.
O meu lugar, minúsculo, restrito,
ficou inda menor após cegar.

Portanto, palmo a palmo, é meu terreno,
do qual não abro mão nem na agonia,
malgrado todo o torpe e todo o obsceno.

Palmilham-no outros pés, minha mania.
No verso pode ter metro pequeno.
Na língua, não se esgota nem se expia.
(MATTOSO, 2018).¹⁸

Neste poema da “fase cega”¹⁹ do poeta, notamos a consciência de que o espaço no cânone literário para sua literatura é “minúsculo”. Mesmo aludindo a dois escritores já consagrados pela crítica, Bocage e Kafka, nos quais observamos também a ironia e a crítica em relação à sociedade burguesa, Glauco Mattoso vê seu lugar desprestigiado ainda mais depois de sua condição de cego. Tal constatação nos faz refletir sobre quais seriam as implicações para este desabafo. As obras do poeta encontram pouco espaço devido aos temas que abordam: a podolatria, a cegueira, a homossexualidade e o sadomasoquismo. Quem se interessaria pelas

¹⁸ As referências bibliográficas dos poemas e da fortuna crítica utilizadas nesta tese foram extraídas de sítios pessoais dos poetas analisados e, muitas vezes, as informações veiculadas não são completas.

¹⁹ A crítica literária costuma dividir a obra de Glauco Mattoso em duas fases, a “visual” e a “cega”, sendo esta caracterizada pelas produções artísticas realizadas após a cegueira total do poeta. É oportuno destacar que, nesta fase, ocorre a dominância do soneto como forma de composição literária, como bem pontuado por Winnie Wouters Fernandes Monteiro (2012) no artigo “Os sonetos na obra de Glauco Mattoso”.

obras do poeta em torno de tais temas? As líricas obscenas e satíricas de Bocage e as prosas de Kafka, que tratam das maneiras como os sujeitos se relacionam com a alienação e a desumanização, encarregam-se, cada uma a sua maneira e estilo, de frisar as exigências que o mundo pós-industrial fez ao artista no contexto em que as estratégias para consolidar uma nova forma social dominante tornam-se um imperativo²⁰. Esta longa afirmação também pode ser proferida em relação a Glauco Mattoso, como já bem pontuamos. Portanto, cabe-nos somente transformar os questionamentos acima em afirmações, pois os escritores mencionados se assemelham à figura do “poeta maldito”²¹, por empreenderem uma literatura que decanta toda rejeição e rebeldia frente aos padrões e às normas sociais. Entretanto, Glauco Mattoso, além de sua militância “em função dos avanços da literatura”, promove uma “ação afirmativa gay, podólatra e sadomasoquista” (PIETROFORTE, 2017, p. 71) e, talvez, este seja o motivo pelo qual sua poética não encontre um espaço consagrado pelo cânone literário, como ocorre com Bocage ou Kafka, e esta premissa valorativa do artefato literário é assim sinalizada pelo poeta: “A minha literatura não vai ser nunca tão popular quanto a de Drummond ou Vinícius, por exemplo. Eu não vou ser tão lido quanto eles” (MATTOSO, 2014, p. 244).

O leitor de Glauco Mattoso, além de se deparar com temas profanos em um espaço completamente sacralizado, o da poesia, encontra, também, uma erudição poética, enriquecida pela intertextualidade, pelos trocadilhos, pelos experimentalismos linguísticos, pela heteronímia e por um diálogo constante com a tradição literária. A aparente coloquialidade dos seus textos omite todo o trabalho estético que seus poemas desenvolvem, exigindo um perfil de leitor diferenciado. O tom coloquial de sua escrita também é uma estratégia marginal, no sentido em que o coloquial não é mero desconhecimento das estruturas da língua materna, mas é, sobretudo, uma postura política de enfrentamento em relação ao distanciamento que a poesia parnasiana²², consagrada pelo público elitista do século XIX e XX e combatida pelos modernistas de 1922, desencadeou a partir de uma limitação e da exclusão do leitor pouco instruído. As características da literatura marginal apontadas pela crítica e pontuadas anteriormente são identificáveis em Glauco Mattoso, mas, ao mesmo tempo, o poeta se distancia delas pelo trabalho estético que desenvolve, enquadrando-se numa acepção de

²⁰ Estas pontuações acerca de Bocage e Kafka foram articuladas, respectivamente, por Eloísa Porto Corrêa (2013) e Bruno Andrade de Sampaio Neto (2017).

²¹ Do francês *poète maudit*, os poetas malditos são aqueles que rejeitam qualquer imposição, recusando vincular-se à ideologia dominante, postura encontrada em escritores como: Paul Verlaine, Charles-Pierre Baudelaire, Arthur Rimbaud, Edgar Allan Poe, Alejandra Pizarnik, Paulo Leminski, Torquato Neto, Ana Cristina César, entre outros.

²² As seguintes palavras de Iumna Simon e Vinícius Dantas (1985) ratificam nossas colocações: “Esta corrente apregoava padrões de contenção e impassibilidade que atendiam a veleidades de esteticismo franco-grego-latino de nossas elites. Encarnou desse modo um conceito de Belas Letras perfeitamente adequado às pretensões de elegância e superioridade de uma burguesia meio austera meio mundana.” (SIMON; DANTAS, 1985, p. 48).

marginalidade artística que vai além das empreendidas pelos poetas contemporâneos a ele, uma vez que o “desleixo” estético não faz parte do projeto literário do autor. E isto se confirma a partir das seguintes palavras de Mattoso (2014, p. 244):

Minha marginalidade sempre teve essa mescla de erudição desde o início. Isso já foi apontado pelo José Paulo Paes. Jorge Schwartz, da USP, também já tinha dito que eu sou o marginal entre os marginais, um marginal à margem. Segundo ele, eu não faço aquela coisa tão espontânea, tão coloquial quanto os marginais faziam. Eu misturo a isso a erudição. E isso devido a minha formação de bibliotecário e também o meu autodidatismo, que precedeu a escolha do curso. Eu tenho uma tendência ao enciclopedismo. Aquela mania de “verbetar” tudo, fazer uma coisa sobre cada assunto, de tentar cobrir todos os campos do conhecimento. Isso é uma mania de quem estudou filosofia também, pois as pessoas que estudam filosofia ficam com essa mania metodológica de tentar classificar o conhecimento, catalogá-lo e enquadrá-lo em categorias. E eu sempre fiz isso. De uma forma meio brincalhona, mas sempre fiz. E acho que um pouco da minha preocupação “biblioteconômica” acabou passando para a literatura que eu faço. Eu acho que isso é uma atitude de defesa também, porque sendo deficiente eu preciso me proteger em cima do que eu já li, me resguardar na minha bagagem.

Obviamente que, nesses dizeres, já se observa o olhar de um poeta-crítico²³ com visão revolucionária, na medida em que a formação intelectual e a compulsão pelo conhecimento criam um estágio paradoxal de formulação poética, pois um leitor desavisado e desatento depara-se com poemas marcados pela coloquialidade e por uma linguagem mais acessível a qualquer público. No entanto, este recurso estilístico de influência modernista e reincidente na literatura “marginal” se verga a uma estratégia política de resistência que opera sob as contradições do projeto coprofágico de Glauco Mattoso, o qual se desenvolve mediante o uso consciente da tradição, aliando conhecimento e senso crítico acerca do que já se encontra estabilizado pelo cânone literário brasileiro. Nesse sentido, a condução discursiva e temática dos textos do poeta acaba por desestabilizar ainda mais os discursos ultraconservadores da crítica, segundo a qual:

a literatura não teria cor, nem sexo, buscando desqualificar os discursos alheios, chamando “muletas para a poesia” – e outras ofensas que tendem à estupidez – às literaturas afirmativas. Tudo se passa como se o cânone não fosse feito por homens brancos, heterossexuais, católicos, capazes de valorizar

²³ “Seduzidos pelas construções da razão crítica, muitos poetas modernos converteram a poesia em espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma, propondo-se também a suplementar o trabalho criativo através de textos teóricos sobre questões pertinentes ao fazer literário, ensaios sobre outros autores e outras obras que lhes são afins, bem como reflexões mais generalizadas sobre a poesia e a cultura do seu tempo e do passado. Pode-se dizer que essa prática, fundada na aliança explícita entre criação e reflexão, marcou pelo menos a metade da história da poesia moderna ocidental e ainda vigora, com outros matizes, no cenário crítico contemporâneo [...].” (MACIEL, 1994, p. 76).

o que não fere a tradição, a família e a propriedade privada. (PIETROFORTE, 2017, p. 75).

Portanto, acreditar que o cânone literário não resulte dos dispositivos articuladores e hegemônicos para a estabilização e naturalização de uma ética e estética burguesa e capitalista, que exclui modos de ser, agir e criar distintos dos valores socioculturais forjados pela meta homogeneizadora e consolidadora da classe dominante, é, no mínimo, ingenuidade, já que o estranho e desnaturalizado encaminha o artístico para um enfrentamento e confronto com o sistema literário e, consequentemente, político das estruturas sociais e culturais. A poética de Glauco Mattoso transgride as regras e, nesse sentido, o exercício do poeta se dá através das tensões que ele proporciona ao desenvolver, em formas literárias tradicionais, temáticas que não fazem parte do gosto burguês, uma vez que elas serão ocupadas por conteúdos de si, e estes rompem com o olhar conservador que a crítica direciona ao fazer lírico, o qual está impregnado por juízos que, muitas vezes, se consolidaram sob a crença em uma totalidade lírica de cunho hegeliana. Nesse aspecto, os poemas de Glauco Mattoso constroem uma poética do excesso, pois a harmonia clássica da versificação e do ritmo será arquitetada com vocábulos coloquiais e, muitas vezes, provenientes do universo fetichista do poeta. A tensão promovida entre o que a tradição estética normaliza e o profano da vida é o que dá aos poemas de Glauco Mattoso uma tônica “arrogante”. O poeta é um conhecedor das técnicas e engenhos clássicos e assume, com confiança excessiva em si, uma posição lírica debochada e irônica para afrontar e deslocar o sistema literário tradicional.

No poema “Pluralista”, Glauco Mattoso (2004, p. 72) ironiza novamente a ideia de homogeneização que a sociedade burguesa promove:

SONETO 378 PLURALISTA

Direito à diferença é um novo dado.
Iguais perante a lei éramos já,
mas este ninguém tira, ninguém dá,
não pode ser vendido nem comprado.

Se formos deduzindo com cuidado,
nenhum igual ao próximo será.
Um homem quer comer; um outro está
contente e satisfeito por ter dado.

Se todos preferissem verde oliva,
não sei o que seria do amarelo!
Ainda bem que existe alternativa!

Leitor de Glauco vê que o feio é belo.
 Tiete lê Drummond, pivete o Piva.
 O rumo é o mesmo, trilho é paralelo.

No primeiro verso do poema, já temos a tese que será desenrolada ao longo do soneto rigorosamente metrificado, versos em decassílabos heroicos que remontam o ritmo dos heróis, sinalizando mais uma estratégia irônica do poeta. A ideia de diferença é posta como “um dado novo”. Para arrolar essa constatação, o sujeito lírico encaminha sua argumentação fazendo alusão ao Princípio de Isonomia resguardado pelo artigo 5º da Constituição Federal. A igualdade é confrontada com o diferente, criando uma oposição que está, intrinsecamente, ou melhor, contraditoriamente, expressa no artigo constitucional, já que o tratamento igualitário só pode ser visto a partir das especificidades de cada cidadão. Dessa maneira, o eu lírico ironiza o princípio, construindo um espelho de imagens paradoxais por meio dos pares “tira”/“dá” e “vendido”/“comprado”, sugerindo um ideal da lei que se destrói na práxis humana, pois o direito previamente consolidado não corresponde às exigências da pluralidade de corpos que se multiplicam na sociedade contemporânea. O verso “nenhum igual ao próximo será” contradita nosso posicionamento e frisa o caráter cristão da Carta Magna brasileira, em um trabalho de combate e resistência frente às injustiças cometidas sob a égide da legalidade. O apóstolo Tiago, o Justo, no capítulo 2: 1-13²⁴, dialoga e argumenta sobre a conduta cristã, a qual não deve fazer acepção de pessoas, porque o julgamento é atribuído apenas a Deus, sendo a misericórdia divina o fator a triunfar nessas situações. Ou seja, todos são iguais perante Deus, julgar o exterior humano é pecar, visto que o Onipotente olha o homem em sua interioridade. Este olhar cristão é, nitidamente, abarcado pelo Princípio de Isonomia constitucional, e Glauco Mattoso subverte ironicamente as ideias que norteiam a tentativa cristã ou estatal de homogeneizar os indivíduos, conduzindo sua argumentação por vias contrárias às estabelecidas pelas instituições burguesas.

²⁴ Tiago 2: 1-12: “1 Meus irmãos, não tenhais a fé de nosso Senhor Jesus Cristo, Senhor da glória, em acepção de pessoas./ 2 Porque, se no vosso ajuntamento entrar algum homem com anel de ouro no dedo, com trajes preciosos, e entrar também algum pobre com sórdido traje,/ 3 E atentardes para o que traz o traje precioso, e lhe disserdes: Assenta-te tu aqui num lugar de honra, e disserdes ao pobre: Tu, fica aí em pé, ou assenta-te abaixo do meu estrado,/ 4 Porventura não fizestes distinção entre vós mesmos, e não vos fizestes juízes de maus pensamentos?/ 5 Ouvi, meus amados irmãos: Porventura não escolheu Deus aos pobres deste mundo para serem ricos na fé, e herdeiros do reino que prometeu aos que o amam?/ 6 Mas vós desonrastes o pobre. Porventura não vos oprimem os ricos, e não vos arrastam aos tribunais?/ 7 Porventura não blasfemam eles o bom nome que sobre vós foi invocado?/ 8 Todavia, se cumprirdes, conforme a Escritura, a lei real: Amarás a teu próximo como a ti mesmo, bem fazeis./ 9 Mas, se fazeis acepção de pessoas, cometeis pecado, e sois redarguidos pela lei como transgressores./ 10 Porque qualquer que guardar toda a lei, e tropeçar em um só ponto, tornou-se culpado de todos./ 11 Porque aquele que disse: Não cometerás adultério, também disse: Não matarás. Se tu pois não cometeres adultério, mas matares, estás feito transgressor da lei./ 12 Assim falai, e assim procedei, como devendo ser julgados pela lei da liberdade. / 13 Porque o juízo será sem misericórdia sobre aquele que não fez misericórdia; e a misericórdia triunfa do juízo.” (BÍBLIA, 1993, p. X).

Além do mais, a forma verbal “éramos” nos põe frente ao social, à poesia engajada, dado que o sujeito lírico se coloca junto ao outro e, através de uma linguagem irônica, empreende uma resistência artística que tem como mote a pluralidade e o diverso.

A alfinetada continua sendo executada por Glauco Mattoso quando a homossexualidade é sugerida no segundo quarteto. Dois homens, com o mesmo sexo, posicionam-se de maneira diversa sexualmente, negociam formas e arranjos sexuais para terem prazer. Os iguais contêm o diferente, e o olhar não pode se direcionar apenas para aquilo que conforta e assegura as contradições e ambivalências destacadas na aparente uniformidade. A complexidade do Princípio de Isonomia é relativizada a partir de um reacionário confronto com a questão homossexual que deixa respingar os estereótipos construídos fora e dentro do próprio universo gay, uma vez que o fato de um “comer” e o outro “dar” traduz-se em papéis sociais construídos e reafirmados pela posição binária²⁵ que a sociedade impõe aos corpos. O tom coloquial do poema, seja pela escolha dos vocábulos ou pelo ritmo rápido e embalado como de uma fala, cria um canal propício para argumentar sobre o diferente, travando um diálogo com o outro diferente de si e diferente de outros, mas que comungam desse qualificativo como elo que fecha a condição humana de existir.

O tom condicional que inicia a segunda estrofe também se verifica na terceira. Agora a estratégia argumentativa do sujeito lírico se constrói a partir do verbo “preferir”. A acepção dessa forma verbal é carregada de um sentido particular e individual acerca do substantivo ao qual se liga “verde oliva”, “amarelo”, destacando a escolha como estatuto primordial da “individuação”. E, neste jogo, o diferente se destaca da igualdade; as escolhas são as diretrizes que assinalam a pluralidade histórica e artística da contemporaneidade.

O verso “Ainda bem que existe alternativa!”, que encerra o primeiro terceto, quebra a cadência do soneto. Até o momento, o poema se fazia valer de um encadeamento de exemplos em que o eu lírico se baseava para desenvolver sua tese enunciada logo no primeiro verso do soneto. Este verso sintetiza uma esperança que surge a partir das múltiplas “alternativas” e caminhos que podemos identificar na realidade objetiva. O sujeito lírico parece suspirar aliviado diante do heterogêneo que se presentifica, como se isso corroborasse para afrontar as estruturas basilares em que a sociedade burguesa se edificou.

²⁵ O binarismo de gênero se manifesta quando a polarização dos sexos e dos corpos é articulada em outras esferas da sociedade, ou seja, “as características secundárias de corpos femininos e corpos masculinos, tais como pelos, seios e quadris, passam a determinar o que é ser homem e ser mulher para cada área. Por exemplo, a mídia vai, através de produções audiovisuais, realçar diferentes características ditas essenciais e específicas para ser homem (como virilidade e racionalidade) e, assim, construir num campo simbólico o que significa efetivamente ser homem.” (REIS; PINHO, 2016, p. 10).

Na última estrofe do poema, temos a confluência da pluralidade. O eu lírico traz outros dois nomes que já integram o cânone literário: Carlos Drummond de Andrade e Roberto Piva. No entanto, o caráter provocativo é acentuado ao nomear “Tiete” e “pivete”, respectivamente, como o perfil de leitores desses poetas. Os trissílabos são consoantes e promovem uma sonoridade de deboche ao carregar o sufixo-*ete*, que é empregado na formação de palavras diminutivas e expressa um valor semântico pejorativo. Nesse sentido, o sujeito lírico estabelece um perfil de leitor diferente para seus textos, o qual deve ser aberto ao novo e possuir uma consciência mais apurada sobre a realidade objetiva, já que a condição de “Tiete” se associa ao fanatismo e, assim, é o avesso da liberdade e, por outro lado, ser “pivete” parece representar um indivíduo de pouca idade, movido apenas pelos ventos da jovialidade. A palavra “tiete” surge durante o período da ditadura militar para designar as fãs do grupo de teatro DziCroquettes²⁶, as quais chegavam bem antes do início do espetáculo e receberam do grupo o tratamento irônico de *tiete*²⁷. No contexto do poema, esta informação vem a acentuar a ironia que Glauco Mattoso articula ao tecer um embate direto com o cânone literário brasileiro. De modo similar, o teor irônico pode ser expandido se considerarmos que Roberto Piva adora garotos jovens e sua poesia se edifica também a partir desse desejo²⁸, revelando que Mattoso não deixa escapar nem mesmo seus contemporâneos que comungavam da mesma condição homossexual. Outro aspecto interessante que se anuncia no último terceto refere-se à revelação que os versos do poeta trazem a seus leitores: o “feio” torna-se “belo”.

O adjetivo “feio” leva-nos a pensar sobre os conteúdos dos poemas abordados por Glauco Mattoso: a homossexualidade, a podolatria, o sadomasoquismo, enfim, os fetiches do poeta, que de uma maneira artística desestabilizam a crítica literária atual, ao promoverem, na literatura, novas identidades que exigem visibilidade e legitimidade; o fazer poético se arrasta

²⁶ Lucila Vilela (2017) nos informa que “Dzi Croquettes eram “As Internacionais”. Treze homens fortes, mágicos e peludos entravam no palco com figurinos glamourosos: saias, sapatos altos, maquiagem carregada e corpos quase nus. Eram eles: Lennie Dale, Wagner Ribeiro de Souza, Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Reginaldo de Poli, Bayard Tonelli, Rogério de Poli, Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado, Eloy Simões e Roberto de Rodriguez. Em poucos anos, foram responsáveis por uma revolução de comportamento, libertando-se de valores morais com relação à masculinidade e feminilidade, em um momento político em que “toda nudez era castigada”.

²⁷ A origem desta palavra encontra-se explicada no sítio *Blog sobre música* (BLOG..., 2012).

²⁸ Para exemplificar esta posição, destacamos o poema “A vida me carrega no ar como um gigantesco abutre” de Roberto Piva (2006, p. 88-89): “A verdade dos deuses/ carnais como nós & lânguidos/não provém do nada/ mas do desejo trovejante do coração/ partido pelo amor/em sua disparada pelo rosto de um/adolescente/ com sua fúria delicada/ cruzo avenidas insônes & corróidas/ de chuva/ minha mão alcança minha dor/ presente/& me preparam para um dia duro/amargo & pegajoso/ a tarde desaba seu azul sobre/ os telhados do mundo/ você não veio ao nosso encontro & eu/ morro um pouco & me encontro só/ numa cidade de muros/ você talvez não saiba do ritual/ do amor como uma fonte/ a água que corre não correrá/ jamais a mesma até o poente/minha dor é um anjo ferido/de morte/ você é um pequeno deus verde/ & rigoroso/ horários de morte cidades cemitérios/ a morte é a ordem do dia/ a noite vem raptar o que/ sobra de um soluço”.

por estes deslocamentos de valores acerca da arte e, com certeza, os temas acionados ao longo da produção de Mattoso empreendem um repensar sobre o que já estava estabilizado. Não podemos deixar de destacar que o projeto coprofágico de Glauco Mattoso é uma releitura excessiva da antropofagia dos primeiros modernistas, pois a ação de deglutição do poeta contemporâneo ocorre a partir dos dejetos, dos restos, das fezes. Portanto, se os modernistas já promoveram um olhar dessacralizador para a visão romântica hegeliana, Glauco Mattoso vai além e, agora, ocupa o artístico com o fescenino e com o que se considera abjeto.

Segundo María Laura Moneta Carignano (2008, p. 86), “O feio pode ser encontrado desde a literatura e a arte clássica, passando pela rica tradição fantástica e infernal da Idade Média até nossos dias.”, mas, somente na modernidade literária,

o feio passa a ocupar um lugar diferente e, principalmente, a ter uma função qualitativamente distinta, na medida em que vai ser valorizado como um componente necessário e altamente sugestivo, primeiramente, no romantismo, e deliberadamente explorado a partir da modernidade como uma das formas de sua fanática busca do “novo”. (CARIGNANO, 2008, p. 86).

De acordo com a crítica, a ideia de “novo” é uma premissa que permeia a atividade artística desde Baudelaire e sua concepção de “modernidade”, a qual implicaria em uma atitude de “reconhecer um valor no atual”²⁹ e de escolha pelo presente, “na medida em que este é ruptura com o passado e devir em germe” (VERNIER, 2007, p. 63). “A paixão pelo novo” trouxe rompimentos com os modelos clássicos de beleza, e o “feio” torna-se uma artimanha artística para confrontar os valores burgueses. A possibilidade de consolidar uma estética do feio artístico em nosso tempo só é viabilizada se o “feio” se afirmar como estratégia criativa que “aponta para aquilo que sai da norma, do cânone, do previsível e do acadêmico” (CARIGNANO, 2008, p. 85). Em outras palavras, a convivência paradoxal do feio e do belo é vista na literatura desde os românticos e, desse modo, a vida de Glauco Mattoso, repleta de singularidade, será edificada por palavras que expressam o anulamento, mas é dessa condição que o sujeito da enunciação busca, paralelamente, junto com outros artistas e seus leitores, dar voz aos silenciados. O que se considera “feio” socialmente integra-se ao exercício artístico e, assim, é atualizado dentro das exigências contemporâneas.

Longe do eixo Rio-São Paulo, o poeta Waldo Motta inicia sua jornada artística, assim como Glauco Mattoso, ainda nos anos de 1970. Diferente do envolvimento e das relações diretas com os movimentos e desarranjos promovidos por Mattoso durante os anos da

²⁹ Expressão extraída do artigo “Cidade e modernidade nas *Flores do mal* de Baudelaire”, de France Vernier (2007).

famigerada “geração mimeógrafo”³⁰, Edivaldo Motta, em terras capixabas, produz e divulga seus primeiros textos, vendendo-os “na rua, nos bares, em pontos de ônibus, nos semáforos, tal como poetas ditos marginais ou alternativos” (GOMES, 1997, p. 100). A condição de miserabilidade do “poeta indomável”, como seus contemporâneos o denominavam, determina a maneira de circulação das obras do autor. Enquanto o poeta paulistano goza de uma formação acadêmica, tendo cursado Biblioteconomia e Letras Vernáculas na Universidade de São Paulo, Waldo Motta não conseguiu concluir o curso de Comunicação-Jornalismo na Universidade Federal do Espírito Santo. A falta de condições financeiras fez com que o retorno à cidade de São Marcos (ES), cidade natal do escritor, fosse antecipada.

O modo de circulação das obras dos poetas apresenta motivos distintos: Glauco Mattoso comungava de uma postura política de rompimento com as grandes editoras e tinha um círculo de artistas-amigos e parceiros, já Waldo Motta carecia de condições econômicas para fazer com que seus escritos chegassem ao público; as causas são distintas, mas os propósitos são comuns. Em *O Caderno de Literatura*, suplemento literário do *Estado de São Paulo* (1984, p. 2 *apud* AZEVEDO FILHO, 2014, p. X), há os seguintes dizeres sobre a forma de divulgação e venda do livro *Salário da Loucura* (MOTTA, 1984):

Quando o sinal fecha para o trânsito, entre a Avenida Jerônimo Monteiro e a Rua Barão Monjardim, no centro de Vitória, os meninos que estão nas calçadas se lançam sobre os carros com seus produtos. Oferecem limões, caquis ou goiabas aos motoristas, ou pedem esmolas. No meio deles, o poeta Waldo Motta, 24 anos, disputa também fregueses para sua mercadoria: o livro *Salário da Loucura*, definido por ele mesmo como uma explosão de indignação.

Este livro de Waldo Motta recebe um prefácio escrito por Deny Gomes, professora de Teoria Literária da Universidade Federal do Espírito Santo, o que lhe confere uma primeira inserção no meio acadêmico. No texto de Gomes, encontramos pontuações acerca da lírica de Waldo Motta, que vão desde a temática homossexual até a “degradação do ser humano pela miséria”. A “indignação” do poeta, segundo a autora, é decantada “com a arma exótica da poesia, facão louco brandido contra o imprestável dos homens, na tentativa de reaver o usurpado direito de estar dignamente no mundo” (GOMES, 1987, p. 103).

³⁰ Os poetas desta “geração mimeógrafo recebe[ram] este nome por editar[em] seus livros através desse instrumento (uma alternativa à criação/circulação/divulgação da obra). O movimento surge no início da década de 70: com a ditadura instaurada, a censura em seu auge e as editoras avessas à publicação, esse método foi uma forma de escape, um outro modo de se editar e divulgar poesia. É claro que outras vertentes também eram marginalizadas, principalmente no que se refere à publicação – mas a primeira que surgiu com uma alternativa de fácil acesso foi a geração mimeógrafo.” (CURAMONGE, 2013).

O projeto de vida e poético de Waldo Motta aglutina a posição lírica de Glauco Mattoso. Ambos constroem suas poesias imersas na vida e comungam de uma visão inconformista que estava disseminada por todo o país. Tanto Mattoso quanto Motta utilizam suas líricas como instrumento de crítica e redenção acolhidas em versos que promovem vozes camufladas e silenciadas pelos poderes hegemônicos que consolidam o território oblíquo da contemporaneidade.

No poema “Habeas Corpus” publicado por Waldo Motta em 1984, temos um eu lírico que se rebela e prenuncia “uma poesia desbocada e atrevida, rasgando véus e desfraldando bandeiras” (MOTTA, 2000, p. 59):

HABEAS CORPUS

A poesia é o meu aval, sinal na testa
 – *in hoc signo vinces*, crachá que trago
 na lapela do meu lado mais escroto.
 Com ela, pinto e bordo os canecos,
 viro e mexo, remexo, fecho horrores
 neste reino de alimárias, só de birra.
 Os cães salientes riflam os dentes,
 fis-su-ra-dís-si-mos da silva,
 mas ainda que queiram a cabeça,
 por enquanto, meus bichinhos,
 vão morder os beiços de cegueira
 e me engolir em seco, rabinho entre as pernas.
 (MOTTA, 1987, p. 106).

O título do poema remete a um procedimento jurídico cuja função é garantir liberdade a quem sofre violência e ameaça. Waldo Motta vê a poesia como libertação, uma arma que tem um alvo certeiro, os “cães” que serão convertidos a “bichinhos”. O ar irônico e cômico é uma tônica deste autor. O interlocutor, que, aparentemente, é bravo e, instintivamente, age por impulso, perde o *status* racional que tanto roga para enfatizar seu discurso consolidador de práticas excludentes, sendo rebaixado a um substantivo carregado de depreciação, com conotação de brinquedo de manobra para as formulações poéticas de Motta.

Logo no segundo verso, há uma transcrição em latim *in hoc signo vinces* (“por este sinal conquistarás”) que nos reporta ao imperador Constantino, o qual se converte ao catolicismo e difunde esta religião por todo o império romano considerado pagão, transformando-o em cristão. Esta conversão, de acordo com a lenda, deu-se através de uma revelação vinda dos céus: o Imperador visualiza uma cruz com os dizeres em latim, o que simboliza, para ele, um presságio de que a guerra por território e poder só seria vitoriosa a partir da consagração cristã

(AMORIM JR., 2009)³¹. O lábaro, assim delineado, transmuta-se em justificativa e motivação para a ganância e poder. Waldo Motta tem como lábaro sua poesia, pois é através dela que deflagrará sua guerra contra as feras, os “cães” que latem e desejam sua carne vulnerável. A poesia lhe garante este direito, será o *habeas corpus* para “rosnar e latir, / a disparar sem tréguas neste fogo/ aberto contra tudo, contra todos” (MOTTA, 1987, p. 107). Os deslocamentos de sentido tanto do termo jurídico quanto da expressão litúrgica apresentam o mesmo teor poético-estético que Glauco Mattoso faz no soneto “Pluralista”, uma vez que as apropriações realizadas pelos poetas corroboram para desestruturar o que convencionalmente está estabelecido pelas normas que regem as instâncias de poder jurídicas e religiosas.

As ações de pintar e bordar os demônios serão conduzidas por mãos que gesticulam femininamente: “viro e mexo, remexo, fecho horrores”. A gíria gay “fecho horrores”³² traduz as insinuações provocativas que o sujeito lírico de Waldo Motta empreende. O verso “fis-su-ra-dís-si-mos da silva” também está repleto de ironia e encenação literária que se alinha a uma poética do excesso devido ao procedimento de condensação do significado, uma vez que à divisão silábica integra-se também a imagem do comportamento gay. O superlativo e a divisão silábica constroem uma imagem dos trejeitos de um homossexual efeminado e que, no caso de Motta, parece não se preocupar com este estereótipo, já que o vocabulário ironicamente empostado se dirige aos “cães” que “riflam seus dentes”. O verbo “riflar” é empregado quando, durante o sono, o indivíduo fricciona os dentes, e isso atesta uma característica dos “cães”, os quais ainda se encontram adormecidos em relação à verdade poética que se anuncia, isto é, a sociedade se arma perante um ideal construído em cima de legítimas vidas, visto que a homossexualidade ainda é um tabu a ser vencido; portanto, o ranger dos dentes denota a pura ignorância do indivíduo que se encontra em estágio de sono, ou, por que não, de alienação frente ao diferente e diverso de si.

O exercício de Waldo Motta não teme nenhuma ameaça e coloca o leitor em uma zona de puro deslocamento dos valores estético-literários. A condição homossexual ocupa o sagrado poético. O sujeito lírico é o escolhido, é o Messias da “boa nova”. Aqueles que mordem os beiços, metáfora para indivíduos conservadores, terão que “engolir em seco, rabinho entre as

³¹ Esta informação advém das falas do historiador Elias Feitosa de Amorim Jr. em entrevista sobre a História do Catolicismo concedida a Evelyn Cusnier no ano de 2009 (AMORIM JR., 2009).

³² A expressão “fecho horrores” é composta por duas palavras do universo LGBTQI+, as quais são empregadas em um contexto de exposição comportamental em que o sujeito, em tom de brincadeira, necessita aparecer e reafirmar sua identidade sexual, sendo assim caracterizado como uma ação performativa e caricatural de ordem identitária e política. Em outros dizeres, a “fechação” é “um tipo de desmunhecação proposital e escandalosa” (FRY, 1985, p. 110-111) que se articula como estratégia para se combater o preconceito e a discriminação social aos indivíduos LGBTQI+.

pernas” todo o desbunde do poeta. Esta postura lírica de Waldo Motta (1996) ganha maturidade literária na obra *Bundo e outros poemas*, pela qual podemos observar o projeto artístico, denominado pelo próprio autor como “erotismo sagrado”, a ser apresentado mais adiante, uma vez que, aqui, ainda estamos pensando no entrelaçamento entre sujeito lírico e empírico, e como isso está diluído na contemporaneidade literária. Trata-se, mais especificamente, do que o enlace entre vida e obra pode nos dizer sobre o sujeito lírico homossexual, fazendo-nos repensar sobre a crítica primeira daquilo que consideramos como fruto da “cultura pluralista e fragmentada [...] do mundo ocidental”, sendo, portanto, “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

O poema “Habeas corpus” se constrói dentro de uma espontaneidade coloquial que marcou os escritores marginais, característica bem argumentada por Heloísa Buarque de Hollanda (2004), Glauco Mattoso (1981) e Teresa Cabanãs (2009). Diferente da coloquialidade que Glauco Mattoso traz em seus textos, nos quais as marcas de oralidade não se entregam à frouxidão dos versos, dimensionando o coloquial ao metro e ao rigor dos métodos de metrificação clássicos, em Waldo Motta, o discurso excessivo se destaca, fazendo parecer que o que está guardado enquanto matéria bruta necessita sair sem qualquer medida versificável. Esta condução da linguagem poética de Waldo Motta coloca-nos diante de pressupostos críticos que veem a linguagem dos poetas desta geração como nitidamente pouco elaborada, associando-a a dois fatores: a “desinformação” e a “desestabilização”. As poesias do capixaba, inicialmente, refletem estes dois fatores, uma vez que, nos primeiros textos do autor, anteriores à publicação da sua obra *Bundo* (1996), sua poesia encontra-se em um estágio de latência para o projeto literário que se edifica neste livro, sendo, portanto, “os anteriores uma espécie de exercício preparatório para conquistar o domínio da expressão, num grau de maestria e liberdade raro na produção atual” (SIMON, 2004, p. 210).

Apesar de o poeta Waldo Motta não ter uma formação consolidada academicamente e, talvez, pelo desconhecimento dos percursos estéticos da tradição literária que antecedem os desdobramentos da literatura marginal, os primeiros textos do poeta estão imersos no cotidiano perverso e segregador do qual não consegue se desvincilar, demarcando, dessa maneira, suas particularidades, sensibilidade e percepção diferenciadas. Não se almeja, conforme pontua Teresa Cabanãs ao analisar a poesia marginal, “o verso complacente – “versinho lindo” – mas a afirmação de um modo de sentir específico dentro de um espaço que também haverá de se construir específico: o poema, ou, melhor dizendo, um certo tipo de poema” (CABANÃS, 2009, p. 97).

Desse modo, o poema de Motta se realiza por meio de um “gesto” autoral que se ancora nas palavras; tessitura que obriga o leitor a se lançar nos entraves que rondam a diluição do sujeito empírico no sujeito da enunciação. Resta a ele ser um participante do jogo que a escritura lírica promove, ao enredar-se numa presença/ausência, em que a ambivalência estabelecida reconstrói lacunas e vazios que não são preenchidos apenas com dados empíricos, mas ganham contornos na medida em que o leitor torna-se cúmplice das encenações que o sujeito da enunciação cria para reconstruir a matéria íntima iluminada e/ou ressignificada pelas mãos condutoras de um autor também presente/ausente, ou seja, “o texto não tem outra luz a não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho dessa ausência” (AGAMBEN, 2007, p. 63). O vivido e o testemunho encontrados tanto em Waldo Motta quanto em Glauco Mattoso operam neste jogo que “marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada” (AGAMBEN, 2007, p. 61). Dessa forma, os poetas analisados testemunham uma vida de exclusão e discriminação, no entanto, as palavras que compõem o discurso poético são forjadas e manipuladas conforme a intencionalidade política e estética que o autor deseja alcançar; há a presença do vivido, mas, ao mesmo tempo, ele se ausenta, retornando ao próprio texto onde toda esta relação pendular se edifica.

“Habeas corpus” é “uma metonímia da experiência, como se a experiência não passasse pelo trabalho intelectual, pela imaginação, mas lançada em bruto, acabasse depurada, graças à disposição espacial na página” (DANTAS, 1986, p. 43). Apesar de não acreditar na falta de trabalho estético da poesia dita “marginal” que Vinícius Dantas (1986) articula ao analisar, em seu artigo, “A nova poesia brasileira e a poesia”, a produção lírica publicada durante o ano de 1983, compartilhamos da ideia de Dantas de que o poema pode desenvolver metonimicamente uma experiência concretizada e vivenciada. No poema de Waldo Motta, a experiência de uma vida oprimida e excluída é registrada a partir de todas as impressões que esta causa ao sujeito enunciativo. A poesia, nesse sentido, é uma “metonímia da experiência” e pode ser avaliada como uma forma estratégica de o sujeito contemporâneo lidar com seus dramas pessoais e, no caso de Motta, resultantes dos enfrentamentos e embates que se fazem necessários quando estamos imersos numa sociedade que insiste em anular indivíduos em prol de uma dominação socialmente cruel e desumana. Para alongar nossa reflexão, segue o poema “Wonderful gay world ou vidinha de viado”, que apresenta um alto grau de representatividade, também selecionado da obra *Salário da loucura* (1984), por meio do qual o leitor mergulhará na rotina de um homossexual e se tornará cúmplice das agอนias e tristezas de um sujeito solitário e carente de calor humano:

WONDERFUL GAY WORLD OU VIDINHA DE VIADO

1 – MARCAÇÃO

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

2 – FOSSA

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

3 – ROTINA

lavar e enxaguar ca-pri-cho-sa-men-te o rabo
botar no corpo raspado de gilette até os ossos
as roupas mais fechantes e na bolsa a navalha
para eventuais babados e desbundar pela noite
atrás do nem sempre fácil pau nosso de cada dia

4 – PAU & CIRCO

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

5 – DISCRIMINAÇÃO

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

6 – ESPÍRITO DE CORPO

no decálogo da bicha esperta
o primeiro mandamento paradoxalmente
é tirar o reto da reta quando o pau
ameaça comer em certas situações

(MOTTA, 1987, p. 127-132).

O poema se estrutura em seis partes. Em cada uma delas podemos espiar a rotina do sujeito lírico “viado” que resolve expor o dia a dia de sua vida de forma excessivamente cinematográfica e dramática, construindo, a cada movimento do poema, um episódio ou cena da vida privada. O título do poema já sugere o diálogo com o poder de compra dos indivíduos LGBTQI+, já que “Wonderful Gay World” é uma expressão que nos traz imagens higienizadas da vida homossexual, prova disso são as imagens que obtemos ao digitar a expressão numa pesquisa aleatória pela internet e, desta busca, dispormos de fotos que revelam corpos sarados³³, lugares paradisíacos, homossexuais bem-sucedidos, enfim, imagens que se relacionam diretamente com o mercado promissor capitalizado pelo *pinkmoney*³⁴. Por outro lado, a tradução do título em inglês já desconstrói a visão positivada e higienizada acerca do universo gay; o empoderamento é substituído por fracassos sucessivos de uma “vidinha de viado”. O sujeito homossexual elencado pelo poema não dispõe de capital para usufruir dos prazeres momentâneos proporcionados aos que o têm, restando-lhe a constatação de uma vida excludente em dose dupla: pobre e travesti.

A veia irônica de Waldo Motta, portanto, é notada desde o título. As palavras que o compõem mesclam dois idiomas que não se complementam em sentido, pelo contrário, apresentam um paradoxo associado àquilo que comumente a vida homossexual enseja no imaginário social. Festas, roupas, vigor sexual e todas as conotações de ordem profana estereotipam a figura do gay, além de construir uma imagem de felicidade e *glamour* que se diluem no “Wonderful gay world”; essa concepção é desestruturada pelo poeta quando a vida de um indivíduo homossexual oscila em insatisfação e satisfação, e, através de uma graduação decrescente, resume esta identidade sexual a uma “vidinha” desprovida de qualquer luxo que a primeira parte do título direciona. No caso do poema, sua vida como travesti³⁵ é descrita em suas mazelas e misérias, da sua pobreza econômica a seus pequenos luxos. A vida, dessa

³³ Este vocábulo é empregado pela comunidade gay para se referir a indivíduos com corpos musculosos.

³⁴ O “dinheiro rosa” ou *pink money* é uma expressão utilizada para se referir ao poder de compra da comunidade LGBTQI+, a qual movimenta 3 trilhões de dólares anualmente, segundo dados da revista *Isto é Dinheiro*, que fez uma reportagem sobre este mercado (ISTO É, 2013).

³⁵ Esta identidade de gênero é mencionada neste contexto para destacar a ambiguidade sexual da *persona* lírica, já que os elementos textuais “mona de equê”, “etaba” e “as roupas mais fechantes e na bolsa a navalha” representam descrições do que hoje é uma travesti. No entanto, o poema foi produzido na década de 1980, quando as nomenclaturas relacionadas às várias identidades sexuais ainda não recebiam um tratamento tão diferenciador, enquadrando, na maioria das vezes, os indivíduos que não se consideravam heterossexuais como gays, homossexuais.

maneira, perde o sentido de dádiva e se esvazia, restando ao ser mergulhar em sua rotina medíocre e desencantada.

Segundo Deny Gomes (1987, p. 102),

os posicionamentos colocados nos poemas da série “Wonderful gay world ou vidinha de viado” me parecem muito relevantes e decisivos para a conscientização de que a homossexualidade, antes de ser assunto do campo da psicologia e da medicina, é muito mais componente do campo de estudo da cultura e da política [...].

Os dizeres da professora colocam-nos em um contexto em que a homossexualidade ainda era considerada doença. De acordo com João Silvério Trevisan (2011), as práticas sexuais pederastas, desde meados do século XIX, sofreram abordagens científicas em seu processo higienizador, com objetivo claro de categorizar e segregar as particularidades e as patologias que insistiam em prejudicar o caminho frenético das práticas liberais e burguesas. Somente nos anos de 1990 é que a expressão “homossexualismo”, considerado um distúrbio psíquico, saiu da lista de doenças da Organização Mundial da Saúde, e se tornou uma condição social e comportamental de ordem particular e cultural, perdendo o sufixo-*ismo*. Nesse sentido, Gomes já estabelecia uma posição que alguns anos mais tarde acabou por se concretizar, levando-nos a olhar a literatura de Waldo Motta como um direcionador crítico acerca do apagamento social sofrido pelo poeta e por milhares de pessoas que não são heterossexuais, além de nos fazer refletir sobre o sofrimento que o sujeito sente por ser aquilo que é, sujeito este que, ao tentar sobreviver em um universo burguês homogeneizador, vê-se condenado a conviver com discriminações, preconceitos, violações de seu corpo, podendo até mesmo vir a ser assassinado de maneira cruel e desumana.

Na primeira parte do poema “Marcação”, temos um encontro sexual agendado em um espaço público da cidade de São Marcos (ES). Mesquita Neto é nome de uma praça dessa cidade que, nos anos de 1980, parece ser um lugar “dos babados”³⁶. A cena desenhada pelo poeta nos revela uma “catação”³⁷ que não se concretiza. O advérbio isolado “aí” enfatiza uma situação rotineira praticada pelo sujeito que lamenta a não satisfação do desejo devido a um desinteresse do pretendente. A “bicha” se transforma em “bicho”. Interessante pensar na acepção da palavra “bicho”, que, no contexto do poema, carrega uma carga semântica que oscila entre animalidade e virilidade e, ao mesmo tempo, produz uma ambiguidade de sentido, já que “bicho” também se associa a espécie de macho, homem heterossexual. Nesse sentido, há a necessidade de

³⁶ Esta gíria gay é empregada, segundo levantamento feito por Gabriela Costa Araujo (2018), para designar algo bom, interessante e, também, pode significar, dependendo do contexto, um acontecimento desagradável ou ruim.

³⁷ Gíria gay que designa um encontro casual.

evidenciar o binarismo recorrente nas práticas sexuais de sujeitos homossexuais³⁸, o qual se encontra ancorado nas oposições sexuais entre homens e mulheres, totalmente embasados, articulados e regulados pelo domínio heteronormativo, haja vista que a palavra “bicha” corresponde ao homossexual efeminado, e “bicho” traduz-se, semanticamente, em características físicas e comportamentais associadas a um indivíduo do sexo masculino. Além disso, observamos uma animalização da cena de “catação”. Os sujeitos envolvidos são nomeados como animais que agem meramente por instinto, guiados pelo desejo e pela necessidade de gozarem. A realidade não merece rodeios, ela é vista a partir da necessidade e da fragilidade das relações humanas. O desfecho do encontro se dá através de um gesto também instintivo e desarticulado da “bicha” que profere “cobras & lagartos” ao “gato”. As intenções sexuais operam num jogo ordenado e consciente do sujeito da enunciação, uma vez que os atrativos físicos do objeto desejado, “gato”, não asseguram a propícia atmosfera para a realização sexual, pois, entre o flerte e o contato, a atitude da “bicha”, ao conversar com o “gato”, acaba rebaixando-o a “cachorro”, depois de desenfreados dizeres. A graduação instaurada entre essas duas acepções também nos faz pensar sobre o estágio de cobiça e encantamento típico de um caçador, uma ação mal planejada que destrói as chances de se fartar com o banquete.

A demarcação espacial dessa cena permite avaliarmos que a homossexualidade apresenta condições específicas para se concretizar. A praça, os guetos, os banheiros públicos, enfim, lugares de convivência com outras pessoas que são apagadas e marginalizadas (“putas”, “malucos” e “quejandos”) tornam-se palcos de corpos abjetos³⁹. O sujeito se vê imerso no mesmo universo de exclusão de outras pessoas que escolheram a praça, lugar democrático por excelência, para serem livres.

O humor de Waldo Motta aparece em “Fossa”, outro episódio da vida precária do viado, no qual temos a imagem de um ser travestido “cinematograficamente” atirado a um sofá, ao som de Roberto Carlos, após fumar etaba⁴⁰, esperando, ansiosamente, por alguém que não chega. A frustração é anunciada mais uma vez. A primeira cena se deu quando o sujeito foi à caça e acabou sem a presa, agora, a clausura e a inércia colocam o caçador em situação distinta,

³⁸ Esta afirmação pode ser ratificada pelo que é trazido no artigo “Masculinidade, autoimagem e preconceito em representações sociais de homossexuais”, no qual os autores, a partir de entrevistas com homossexuais, analisam como os sujeitos homossexuais se veem e se relacionam entre si e a partir disso discorrem sobre o caráter hegemônico do masculino e de seus dispositivos de poder nas relações gays (ECCEL; SARAIVA; CARRIERI, 2015, p. 01 -15).

³⁹ “Os corpos abjetos são corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é entendida como não importante.” (PORCHAT, 2015, p. 43).

⁴⁰ Vocabulário empregado pelos gays para se referirem à maconha, informação retirada de Araujo (2018).

a “mona de equê”⁴¹ torna-se a carne para o predador que não tem fome. A solidão e a carência persistem na rotina do sujeito sedento por satisfação, restando-lhe o choro ao ritmo de melodias que reiteram suas fragilidades emocionais e existenciais. Ao mesmo tempo, a trilha sonora que acompanha o sujeito lírico em seus desencantos nos insere em um contexto popular das experimentações do eu; a ambientação formulada se integra à linguagem coloquial empregada no poema, assinalando que “o produtor de poesia é um ser humano comum para quem a poesia é uma circunstância ocasional” (TOLLENDAL, 1986, p. 19).

No “novo” deslocamento da câmera indiscreta, já adentramos mais profundamente na intimidade da travesti anônima. A higiene e a preparação para uma relação homossexual é descortinada: lavar minuciosamente o “rabo” e depilar o corpo todo, travestindo-se de feminilidade que se coroa com uma roupa mais “fechativa”⁴². Em meio aos embalos de sábado à noite, o entusiasmo e o frenesi são rompidos por uma necessária condição: se armar. Na bolsa a tiracolo, uma “navalha” garantirá sua proteção, se esse não for o instrumento usado para seu aniquilamento. Waldo Motta traduz uma realidade de muitos indivíduos LGBTQI+ que convivem com atos de violência ao correrem “atrás do nem sempre fácil pau nosso de cada dia”. O fechamento desse poema se enche de ironia a partir do trocadilho realizado com um dos versos da oração cristã “Pai nosso”, além de reiterar a ideia de rotina atribuída ao título do poema, uma ladinha infinita por um sexo quase sempre frustrado.

O deboche do poeta, no quarto poema da série cinematográfica, traz à luz os dados estatísticos dos comportamentos estereotipados de “mariquinhas” e “mariconas”, aludindo às escolhas que, ingenuamente ou intencionalmente, são associadas aos homossexuais. No entanto, percebemos, aqui, muito mais uma crítica de Waldo Motta do que uma postura de reafirmar o que já se tenta naturalizar como sendo algo gay, visto que, no título, a palavra “circo” nos permite frisar o caráter espetacular e circular de uma “vidinha de viado”. O espetáculo se assiste pelos últimos versos do poema, “novelas modas desfiles tricas futricas/fechas babados etabas bofes e o caralho”, mas a condição circular da existência enfadonha também se percebe pelos episódios dos dias anteriores; a desilusão percorre a vida solitária do sujeito lírico descrito.

⁴¹ “mulher de mentira” (ARAUJO, 2018, p. 104). Esta concepção relaciona-se ao fato de um indivíduo do sexo masculino se transvestir com objetos que se associam ao universo feminino, sendo, portanto, uma mulher de mentira, forjada. A ideia aqui assinalada merece outras relativizações acerca das questões de identidade de gênero que caracteriza estes indivíduos, mas não vemos a necessidade de aprofundar a discussão, por não ser esta o objetivo do presente trabalho.

⁴² A palavra “fechativa” deriva de “fechação”, termo já utilizado anteriormente.

Diante das frustrações, o poeta lança mão, no quinto poema, “Discriminação”, de uma argumentação com tônica humanitária, afirmando que o “viado” é uma metáfora de “homem”. O gesto poético e político é reivindicado quando o poeta repete freneticamente: “E um homem é um homem é um homem”. A falta de pontuação entre as orações cria uma sonoridade que reafirma a posição de que o rótulo de “viado”, “abjeto adjetivo”, representa a falta de humanidade e colabora para enfatizar a exclusão, o preconceito e a discriminação sofrida pelos sujeitos homossexuais. O tom de voz grave “tenho dito” parece ganhar altivez e força, esnobando, com um gesto sarcástico, seres que promovem tanta discriminação. Waldo Motta, nesse sentido, usa de uma retórica humanizada acerca da problemática elencada em seus versos, já que, ao se utilizar do discurso de que o “viado” também é um “homem”, no sentido de ser humano e de caráter genérico, não cria uma diferenciação entre os gêneros, havendo apenas “um único gênero, o gênero humano, aquele que não precisaria se ater às regras sociais e culturais para se estruturar em sua sexualidade, aqueles que poderiam viver seus desejos de modo a não se preocuparem com rótulos” (CAMARGO, 2013, p. 12). Esta postura confronta o tratamento abjeto que aqueles que se consideram homens praticam contra homossexuais e travestis, visando, dessa maneira, dar um outro lugar para as tensões contemporâneas acerca das diferentes configurações sexuais que exigem visibilidade e respeito social.

Os cinco primeiros poemas da série, no livro, são datados da seguinte forma: “São Marcos, 24/08/83”. Mas, ao virar a página, visualizamos um sexto poema, “Espírito de corpo”, que integra “Wonderful gay world ou vidinha de viado”; essa disposição gráfica pode indicar que a última composição foi realizada em um segundo momento, como se as cenas anteriores se resumissem à última: fugir “quando o pau/ ameaça comer em certas situações”. Waldo Motta fecha sua série reiterando o fato de a vida homossexual estar imersa em violência e medo. Um dos mandamentos do decálogo da vida homossexual é sair de cena quando o contexto não está propício para a manifestação desta identidade excluída. Notamos, no poema, a intertextualidade bíblica que o poeta faz ao empregar palavras de ordem litúrgica para representar os perigos e violações que o corpo homossexual sofre cotidianamente. “Espírito”, “decálogo” e “mandamento” se misturam a palavras profanas como “bicha”, “reto”, “pau” e “comer”; esta profanação se acentuará na obra *Bundo* e se adensará no projeto de “erotismo sagrado” do poeta. Este recurso é uma estratégia poética de resistência e de subversão aos padrões literários e sociais vigentes em nossa sociedade, pois, assim como em Glauco Mattoso, a forma literária receberá conteúdos mundanos, obscenos, homoeróticos e traçará um “espírito de corpo” simbolicamente militante e político para refletir e criticar sobre as opressões e os silenciamentos de cidadãos segregados pela hipocrisia e ganância humanas.

A palavra “paradoxalmente”, empregada no segundo verso desta seção, desloca o sentido da violência contra os homossexuais na medida em que “tirar o reto da reta”, em outras palavras, tirar o ânus do pênis, é uma ação pouco sábia para um gay, ainda mais no caso do sujeito descrito por Waldo Motta, que tenta se satisfazer sexualmente em todas as cenas que compõem esta série. A violência é descrita de maneira dura, fria e cruel. A personagem busca realizar-se sexualmente, no entanto, o caráter paradoxal do uso desta expressão se instaura quando notamos que a acepção de “tirar o reto da reta” ganha outro sentido, rotineiramente empregado num contexto em que o perigo e a violência se insinuam, resumindo, sair de cena em momentos conflituosos. E, nesse sentido, o poeta não perde sua veia bem-humorada para tratar de temas que aludem aos embaraços decorrentes das relações que se travam para satisfazer o desejo e os afetos, e deixa transparecer que, mesmo sob uma realidade amedrontadora e sugestivamente violenta, haja vista a expressão “quando o pau ameaça comer”, muitas vezes, em situações de violência, o melhor é zombar e debochar para que a vida não esteja entregue somente ao lado mais aterrorizador. E, mais uma vez, a ambiguidade é percebida, já que, se considerarmos as palavras “pau” e “comer”, o verso retorna ao teor erótico e sexual empreendido ao longo de todo o poema “Wonderful gay world ou vidinha de viado”.

Entregar-se ao isolamento não é uma opção para a personagem de Waldo Motta, pelo contrário, ela se lança o tempo todo na vida em busca do outro, correndo todos os riscos possíveis, pois, para ela, assim como para o poeta, a vida é uma dádiva que deve ser festejada diariamente, restando à morte recolher a “sucata”, os “restos” após uma vida totalmente consumida: “e a morte seja humilde faxineira/ a recolher somente a sucata,/ o bagaço do que fomos, só os restos/ da festa que se fez da vida inteira” (MOTTA, 1987, p. 126).

No poema “Pensando em casa”, a vida familiar do poeta é rememorada, descortinando uma realidade de violência e infelicidade que ronda a rotina ordinária do sujeito que se encontra distante de sua casa:

PENSANDO EM CASA

Penso em mãe, que sofre dos nervos,
resguardo quebrado e raivas sem conta,
e entorna umazinha, puro desgosto
da sina de fêmea amaldiçoada
e dessa tropa de ordinários deus que me perdoe.
E penso em pai, negro caprichoso,
homem cem por cento, pau dágua enjoado
que faz mundos & fundos e que mata & esfola quando
se arreta com a vidinha e tem chiliques psicopatas.
E a cisma não me deixa pregar os olhos

Neste quarto de pensão de enésima categoria.
(MOTTA, 1987, p. 136).

A memória afetiva de Waldo Motta recupera impressões angustiantes do seu cotidiano íntimo, e verifica-se que a violência não é uma ação com a qual o sujeito lida somente por conta de sua condição homossexual ou negra, ela caminha sorrateiramente em outros espaços e sobre outros arranjos. Neste poema, o ato de pensar tem um peso distinto do poema analisado anteriormente. A vida familiar recebe um tratamento dual tanto na construção quanto sobre a quem remete cada uma das duas partes da composição lírica: a mãe e o pai. O poema pode ser esquematizado da seguinte forma: os quatro primeiros versos são destinados à figura materna; no quinto há uma reflexão sobre a condição de ser fêmea; do sexto ao nono, o pai é rememorado, e nos dois últimos versos o sujeito lírico revela o que estas memórias lhe causam.

A partir desta estrutura, há uma dualidade que se confirma através das descrições dos pais, sugerindo uma hierarquização do que cada um deles representa para o sujeito lírico, seja por processos de identificação ou por reiteração do valor materno construído pelo imaginário. Desse modo, o olhar para o parentesco se dirige de maneiras distintas, construindo uma oposição estabelecida por concepções e papéis socioculturais que são reproduzidos diariamente. Semanticamente, o eu lírico se refere aos pais usando as expressões organizadas no quadro a seguir:

Quadro 1 – Expressões utilizadas

MÃE	PAI
“sofre dos nervos”	“negro caprichoso”
“resguardo quebrado”	“homem cem por cento”
“raivas sem conta”	“pau dágua enjoado”
“entorna umazinha”	“faz mundos & fundos”
“puro desgosto de fêmea amaldiçoada”	“mata e esfola”

Fonte: O autor.

Os valores atribuídos à mãe são atenuados comparativamente aos do pai. Este reproduz o estereótipo de um homem frustrado “com a vidinha” repleta de “chiliques”. As imagens que se constroem a partir das descrições do pai feitas pelo sujeito lírico enfatizam o que já se

encontra naturalizado culturalmente acerca do homem: machista, bêbado que não consegue lidar com as dificuldades, indivíduo que age instintivamente. A predileção pela mãe⁴³ é evidente; ela “entorna umazinha” enquanto o pai é um “pau dágua enjoado”. Mesmo que a ação exercida se refira ao mesmo ato e possa indicar a condição de alcóolatra do pai, a hierarquia em que os versos se desenvolvem permite inferir que a figura materna ocupa um lugar mais cativo. Este poema sintetiza uma conturbada vida familiar, e ela não é omitida; a violência e a miséria são situações que o poeta rememora em esfera familiar ou pessoal, e a saída para lidar com uma vulnerável realidade é a escrita. A literatura encontra-se imersa nas lembranças e, assim, simbioticamente, ela ganha outros contornos e significações, possibilitando refletir e repensar sobre a capacidade que a arte tem de, discursivamente, manter-se viva a partir do humano representado em suas várias formas de realização.

No próximo capítulo, faremos uma discussão sobre o quanto o terreno artístico carece de uma expansão crítica que se alinhe à pluralidade de sujeitos que açãoam a literatura para promoverem visibilidade e inclusão social. As identidades sexuais são representadas na atualidade de maneira artística, e reivindicam uma democracia cultural neste lugar. A literatura é uma expressão humana que ainda é direcionada conforme a visão conservadora e excludente da classe dominante, e isto necessita ser enfrentado para que poéticas como as de Glauco Mattoso e de Waldo Motta possam ser reconhecidas não apenas como líricas homossexuais, mas, sobretudo, como realizações artísticas que trabalham esteticamente a condição homossexual.

⁴³ Há outro poema dedicado à mãe, “Rainha do lar”, no qual se ratifica a ideia de miserabilidade familiar que Waldo Motta rememora: “Espichada no cimento enlameado da cozinha,/ entre talheres sujos, cascas de bananas, papéis,/ eis uma que sucumbiu aos pesados desígnios/ de fêmea da espécie./ Encharcada de pinga, mergulhada em plácido desligamento/ de tudo, cagando solenemente/ para cetro e coroa, títulos e atribuições.” (MOTTA, 1987, p. 137).

3 DEMOCRACIA, HOMOEROTISMO E INSTABILIDADE POÉTICA

A estabilidade é almejada por muitos indivíduos no matrimônio, na carreira, nas finanças, nas relações interpessoais e em diversas formas de enfrentar a vida e construir-se como “cidadão de bem”. No entanto, estes ideais de vida revelam situações que não abarcam as necessidades existenciais de todos os indivíduos, pois desconsideram a singularidade e a particularidade do ser em buscar maneiras para satisfazer-se enquanto sujeito e, consequentemente, como cidadão. Nesse sentido, há contradições operantes no trânsito entre o particular e o social, e uma delas está relacionada ao fato de o subjetivo, o individual, muitas vezes, ser descartado e apagado para abrir espaço às acepções que caracterizam a manutenção dos padrões que estão em conformidade com os anseios da política capitalista. Por outro lado, este projeto sofre, na atualidade, enfrentamentos e resistências.

O modelo clássico de Estado e institucionalização pressupõe a sociedade organizada a partir da racionalização das atividades políticas, econômicas, sociais e culturais. A sociedade moderna “favoreceu durante muito tempo a correspondência entre indivíduo e as instituições, porque afirmava o valor universal de uma concepção racionalista do mundo, da sociedade e do indivíduo” (TOURAIN, 1997, p. 36). Desde a filosofia liberal, segundo Alain Touraine (1997, p. 37), “empreendida de Maquiavel a Hobbes e depois a Rousseau”, o cidadão compactua de uma ordem política em que a razão triunfaría com o intuito de se vislumbrar uma soberania popular, construindo, assim, uma “comunidade de cidadãos livres e racionais” que, anteriormente, submetiam-se aos antigos regimes ou às leis divinas. A sociedade que se desenhava nutria uma crença no progresso e esta ideia progressista adentra o século XIX, encontrando nele seu desmantelamento.

O dinheiro, o nacionalismo, a miséria operária e urbana e a luta de classes são alguns dos motivadores para a descrença e a desilusão em relação às ideias de progresso empreendidas desde o século XVII. Os capitalistas e os operários se referiam à visão progressista da sociedade de maneiras distintas; cada um, a seu modo, empreendia suas reivindicações de forma a considerar apenas os interesses de cada classe, o que inviabilizava o progresso, visto que este só se consolidaria a partir de uma comunicação entre as partes conflitantes. A luta entre elas frisava apenas o particular de cada postura, restringindo-se a duas visões inconciliáveis frente ao processo liberal da política e da economia, em que o dominador busca estratégias de explorar para se capitalizar.

Durante o século XIX, as forças econômicas tornam-se mais autônomas, escapando da égide legitimadora e reguladora dos Estados republicanos. O mercado passa a conduzir a vida

econômica, distanciando-se do restante da vida social, e a “ideia de Sociedade, ultrapassada pelas realidades econômicas, torna-se então incapaz de unir a racionalização econômica ou técnica e o individualismo moral” (TOURAIN, 1997, p. 41). O Estado republicano, portanto, construiu-se a partir de uma democracia política limitada desde sua origem, pois deveria se assentar em princípios universais e, assim, impor regras e limites à ordem capitalista arbitrária, privilegiada e promovedora de desigualdades, uma vez que a ideia democrática, na origem, “reivindicou para todos os cidadãos uma igualdade e uma liberdade que a sociedade lhes recusava” (TOURAIN, 1997, p. 310).

Dessa maneira, o equilíbrio entre vida política e privada, decantado desde o século XIX, entra em ruína e abre espaço para se pensar sobre os caminhos da democracia e da viabilidade de uma soberania cidadã. A ideia de unidade que a palavra cidadão incita não corresponde imediatamente à representatividade de um Estado republicano e de seus partidos políticos. A pluralidade representativa busca uma reconciliação do indivíduo, das classes e de todas as categorias sociais na sociedade política fundamentada na razão e na laicidade. No entanto, o questionável, agora, é o próprio estatuto da razão humana ou da condição intelectual da sociedade; ela não se encontra desvinculada de interesses particulares e de mercado, e a racionalidade, que poderia ser o que uniria a todos, acaba por ser um instrumento que rege as exclusões de subjetividades não alinhadas à utópica ideia de soberania popular. A capacidade intelectual humana, portanto, reflete uma paradoxal relação entre sujeito/cidadão e estado, já que se torna a ferramenta para se excluir e não integrar, necessitando se solidificar frente aos critérios pelos quais ela opta ao distinguir o espaço público e o privado com tanta rigidez, descartando o intercâmbio entre eles.

O cidadão só se constitui a partir de um sujeito que se entrega ao jogo democrático e se lança em uma racionalidade que propicia o diálogo, aproximando-se de uma democracia social que almeja, também, uma cultural. Ou seja, a comunicação é a chave para traçar os caminhos que a atividade intelectual deve percorrer, desvinculando-se das polaridades que se formam nas instituições capitalistas, uma vez que essas se encontram corrompidas pelas exigências do mercado e do capital, o que inviabiliza a negociação e o diálogo para se respeitar a pluralidade de sujeitos e vidas. Segundo Touraine (1992), é preciso que a atividade intelectual

esteja protegida das propagandas políticas ou das crenças religiosas, que a impessoalidade das leis sirva de proteção contra o nepotismo, o clientelismo e a corrupção, que as administrações públicas e privadas não sejam instrumento de um poder pessoal, que a vida pública e privada permaneçam separadas, como devem permanecer também as fortunas privadas e o orçamento do Estado ou das empresas. (TOURAIN, 1992, p. 22).

A construção de uma sociedade racional é analisada por Touraine (1992) no seu livro *Crítica da Modernidade*. Nesta obra, notamos que a ideia racionalista, segundo o sociólogo, produz um sentido universal para a prática política e decanta obscuras fragilidades à condição racional que une todos em prol de uma vida digna, uma vez que a racionalidade pode ser utilizada, em uma sociedade conduzida pelo capital e pelos interesses particulares, para impor as exigências de um modelo social de consumo que não se preocupa com as existências dos sujeitos, mas com a força produtiva e de consumo que eles têm. Dessa maneira, a racionalização impõe “a destruição dos laços sociais, dos sentimentos, dos costumes e das crenças ditas tradicionais” (TOURAIN, 1992, p. 23), ou seja, o sujeito não é contemplado neste modelo político e, consequentemente, democrático, porque ele se constitui também através daquilo que é desconsiderado pelo pensamento racionalista que impele “os seres humanos a submeter-se a um princípio, a verdade, que os eleva acima das dispersões das diversões e do impulso das paixões” (TOURAIN, 1992, p. 314).

As vidas pública e privada devem caminhar paralelamente, e não serem consideradas lados que não possam se comunicar ou dialogar. Talvez esta seja a maneira mais democrática para que o sujeito se constitua em sua integridade particular e social, evitando uma degradação da vida social em mercado ou a “substituição do mundo vivido por uma comunidade fechada sobre si mesma” (TOURAIN, 1997, p. 114).

Desse modo, a sociedade projeta seus ideários em arranjos combinatórios que carecem de um deslocamento das estabilidades forjadas para manter uma estrutura social, econômica, cultural e, consequentemente, política em prol do não reconhecimento de cidadãos que não compactuam com os interesses da classe dominante. Estes se posicionam para além dos limites aceitáveis e impostos por aqueles que demarcam as fronteiras do tolerável, do estético, do normativo, enfim, do gosto e da moral burguesa e capitalista ainda balizadores das condutas humanas contemporâneas. Neste sentido, selecionar para este trabalho vidas e projetos artísticos de sujeitos destoantes do projeto burguês é refletir sobre as controvérsias, as contradições, a violência e o aniquilamento social de pessoas com deficiência, negras e homossexuais.

Por meio dos dissabores existenciais derivados das condições de exclusão, os poetas Glauco Mattoso e Waldo Motta produzem seus poemas estrategicamente para desestabilizar o que se configura como pontos fixos de equilíbrio, deslocando o que há de tradicional na esfera cultural, ou seja, no que se consolidou, ao longo da história, pelo controle dos corpos e de seus desejos. O processo de democratização rendeu-se, pois, a um projeto de sociedade que abandona o particular que não faz parte do modelo clássico de construção da soberania popular

e nacional, projeto este articulado racionalmente pelas instituições que compõem o sistema político, econômico e cultural.

Anteriormente, discorremos sobre a ressonância da exclusão social nos projetos literários dos poetas mencionados. Tanto Glauco Mattoso quanto Waldo Motta usam de suas condições sociais para confrontar e ironizar, com humor, o que já se encontra estabilizado e normalizado na tradição literária brasileira. O caminho da resistência artística é percorrido por estes autores, e este método artístico-político é uma resposta para tempos sombrios. Apropriar-se da literatura como instrumento também político é uma saída criativa e artística para tentar ressignificar a latente e pulsante situação de indivíduos que exigem um lugar sociocultural, ainda mais se considerarmos as ameaças constantes e atuais à democracia brasileira, ou seja, os poetas realizam suas líricas sobre o solo fértil das relações entre literatura e política, reivindicando uma democracia cultural que se desenvolve, também, em outras esferas sociais.

A soberania popular é um desejo caro à vivência digna e plena das pluralidades de sujeitos que desejam respeito, dignidade e visibilidade social. Os sujeitos não estão dispostos a abrirem mão de suas sexualidades, de suas escolhas, em prol de uma democracia que ainda se assenta em padrões questionáveis, haja vista que o modelo democrático clássico se construiu sobre bases em que o individual e o particular são descartados para atingir o status de soberania cidadã e política, na qual todos gozariam de liberdade e de direitos civis. Assim, os projetos dos poetas Glauco Mattoso e Waldo Motta representam uma reivindicação da fala, e esta carrega um discurso de sujeitos que não se calam diante dos perigos dos discursos hegemônicos e conservadores que se apossaram das instituições legitimadoras e protetoras do que se entende minimamente por democracia.

Atualmente, o avanço de ideias conservadoras e tradicionais revela o obscurantismo que se camufla no que se entende por democracia. Os discursos misóginos, homofóbicos, cristãos e segregadores são usados aleatoriamente para retomar o projeto dominador que sustenta o sistema político atual, o qual é comandado prioritariamente pelo mercado e pelo capital. Os avanços legais que temos, agora, simbolizam apenas a utópica relação harmônica que os artigos e incisos jurídicos brasileiros revelam. Esse quadro torna-se ainda mais assombroso se percebermos que a legalidade e as leis são construídas a partir de manobras criadas e confeccionadas para atender às exigências do capital e do mercado, sendo toda esta engrenagem de dominação articulada sobre vidas e sujeitos excluídos e marginalizados.

Querer a vida sem atropelos e dificuldades financeiras, orgulhar-se de ser preconceituoso, preferir a morte de um filho a conviver com a condição gay dele, fazer apologia ao estupro, à violência, à tortura e à matança são sentenças utilizadas em contextos variáveis

por muitos indivíduos que se dizem defensores de uma democracia. Isso mais parece um retrocesso a um período em que a descrença nas instituições devido à corrupção, ao fracasso econômico e à desigualdade fez eclodir ditaduras fascistas e nazistas que, usando de um discurso nacionalista e progressista, promoveram intolerância, desumanidade, polaridades sociais e, sobretudo, terror. E este discurso, que se constrói a partir de uma ideia de soberania nacional, não se sustenta em tempos de globalização, em que as informações circulam de maneira rápida e dispersa, exigindo do homem contemporâneo (re)pensar acerca dos paradigmas que se assentam sobre os sujeitos e seus corpos.

Nesse contexto que se presentifica, as questões culturais tornam-se um dos espaços por onde um sujeito pode se expressar livremente, mesmo que vários parênteses possam ser colocados e relativizados quando a palavra liberdade é usada como sinônimo de uma prática arbitrária sem qualquer influência ou censura externa, seja social ou cultural.

A simples escolha por líricas homoeróticas estabelece um jogo que se travará com as instâncias reguladoras de todo processo de editoração e divulgação de obras literárias, pois o que motiva a publicação de uma obra está diretamente relacionado à venda e ao mercado. Assim, uma obra com temáticas que não atendem aos interesses da manutenção de uma suposta “ordem social” ganha uma edição a partir de projetos editoriais de pequenas editoras, com públicos também seletos.

Obviamente que essa afirmação não se aplica a todos os escritores homossexuais; Roberto Piva, Ricardo Domeneck e Antonio Cicero são exemplos de poetas gays publicados por grandes editoras. As causas para isso, talvez, estejam associadas a outros fatores que não podem ser desvincilhados dos privilégios socioeconômicos que os poetas usufruem/usufruíram. Entretanto, as pequenas editoras compram projetos literários de muitos artistas excluídos pelo crivo das grandes editoras e isso colabora para que a crítica especializada lance seu olhar para outras vivências que não tinham/têm atenção e visibilidade artística. Não podemos deixar de destacar que, muitas vezes, autores homossexuais optam por não tematizarem suas condições sexuais; este fato não permite atestar um descaso por parte deles para a causa homossexual, mas é, no mínimo, inquietante não notarmos uma estratégia político-literária para esta escolha. O jogo entre autor-gay/obra-gay esbarra em critérios e valores que dependerão, na atualidade, de uma posição política do escritor frente às exigências e à forma com que a questão homossexual entra na esfera pessoal e individual de cada autor. A poética que se faz pelo excesso nas obras de Glauco Mattoso e de Waldo Motta aciona estes deslocamentos para estabelecer uma literatura de resistência, e isso nos revela posições

artísticas que são conduzidas mediante a visão crítica dos poetas frente à homossexualidade e à arte.

A obra *Poesia gay brasileira: antologia*⁴⁴, organizada por Amanda Machado e Marina Moura (2017), recebe um prefácio escrito por Jean Wyllys, no qual ele reconhece a antologia como “um documento fundamental não apenas para a literatura, mas para a história e para a política” (WYLLYS, 2017, p. 9). As palavras do jornalista, escritor e ativista gay reverberam a ausência de trabalhos que apresentam como objetivo principal selecionar obras e autores que tematizam a homossexualidade pela via poética. A estratégia das organizadoras em assumirem a questão gay como jornada de pesquisa alinha-se a uma visão político-literária que enfrenta e desloca os olhares avessos aos padrões pré-estabelecidos. Acreditamos, pois, que o pensamento das pesquisadoras esteja alicerçado na condição de a poesia relacionar-se a uma forma de expressão que desloca o leitor, para, a partir deste deslocamento, o transformar. Assim, esta transfiguração do leitor pode, também, modificar a compreensão e a aceitação da homossexualidade, que ainda tem dado passos curtos diante da quantidade de vítimas da homofobia diariamente.

A antologia resulta de uma seleção de 44 autores e de 127 poemas produzidos do século XIX à contemporaneidade. Entretanto, mesmo que todos os poemas tematizem a homossexualidade, muitos dos autores selecionados não são homossexuais, mas são, no mínimo, simpatizantes da causa e, nesse sentido, cremos que o caminho dado a esta antologia esteja traduzida pela seguinte crítica realizada por Euler de França Belém (2019):

⁴⁴ Esta antologia, segundo as organizadoras, é a primeira a fazer uso explícito de uma coletânea “gay”. Amanda Machado e Marina Moura (2017), na apresentação da obra *Poesia gay brasileira: antologia*, fazem referência à coletânea *Poemas do amor maldito*, de Gasparino Damata e Walmir Ayala, publicada em 1969 e considerada, por muitos críticos, “como a primeira antologia de poemas gay no Brasil” (MACHADO; MOURA, 2017, p. 22). No entanto, a argumentação das organizadoras, sem se esquecer da relevância da obra editada no final dos anos 1960, vale-se dos seguintes dizeres: “em nenhum momento a antologia assume-se como temática homossexual por meio da manifestação expressa dos organizadores ou mesmo pelos poemas selecionados, o que permite que a obra seja lida como “gay” ou não. Sem deixar de atribuir os devidos méritos ao corajoso trabalho de Damata e Ayala, ainda mais observando que lançaram a antologia em pleno AI-5, durante a ditadura militar, o que pretendemos aqui é um encontro de forças. E assumir, sim, que esta é uma antologia que fala do amor entre pessoas do mesmo sexo. Por isso a chamamos de primeira antologia de poemas gays brasileira” (MACHADO; MOURA, 2017, p. 22). As palavras das organizadoras, mesmo atribuindo créditos à seleção de 1969, não mencionam as mudanças políticas, culturais, sociais e, principalmente, econômicas que ocorreram ao longo do processo das lutas identitárias promovidas no Brasil. Atualmente, as publicações gays ganham outros espaços que não estejam implicados aos entraves editoriais, haja vista a quantidade de autores LGBTQI+ que usam dos meios virtuais para criarem seus textos de cunho confessional e autobiográfico. Não posso deixar de destacar que há uma postura política das organizadoras ao tratar da questão homossexual, há um mercado a ser explorado e, talvez, este, sim, seja o objetivo desta coletânea, pois os enfrentamentos que temos agora não seguem os mesmos trilhos do contexto político dos ditos *Poemas do amor maldito*. Por outro lado, apesar de atender às demandas do mercado atual, o valor da coletânea de 2017 se dá exatamente na possibilidade de fazermos com que o olhar contemporâneo se volte para os apagamentos que se consolidaram ao longo da história e, a partir disto, novos caminhos possam ser dados frente às exclusões sexuais e sociais praticadas contra os homossexuais.

A poesia da antologia, mesmo a desbragadamente gay, tem qualidade, até alta qualidade. O registro da diferença, em tom divertido ou não, revigora a tese de que uma democracia verdadeira é inclusiva não apenas política e socialmente. Deve e precisa incluir as variedades da sexualidade humana. Pode-se dizer que o amor — ou a paixão, que talvez seja a radicalização e, mesmo, o destempero do amor — não tem sexo? A frase ganha interrogação porque, além de não poética, não é verdadeira. O amor tem sexo — só que múltiplos, variados.

O fio condutor da obra é o que as organizadoras chamam de “Pathologia de Eros”, pela qual o amor encontra-se em variadas formas de arranjos e possibilidades de realização. Desse modo, no imaginário coletivo, a forma “amor com sexo” ou “sexo com amor” sintetiza a busca humana de satisfazer-se por esta via de prazer. Cada sujeito procura sua forma de amar a partir de suas condutas sexuais e estas, na prática, são “menos padronizadas e normalizadas”, o que desvincula o amor e o sexo de um padrão meramente heterossexual. O amor é uma “doença” que domina a jornada humana, e fazer dele uma condução previamente construída unilateralmente pela cultura e pela religiosidade é restringi-la e ocultar todas as variedades e pluralidades de caminhos que os sujeitos podem percorrer para amarem.

Para exemplificar as várias formas de amar, destacamos, desta antologia, três poemas⁴⁵: “Onda”, de Antonio Cicero, “Travesti”, de Francisco Bittencourt e “Samira & Aléxia”, de Luis França, os quais se seguem, respectivamente:

ONDA

Conheci-o no Arpoador,
garoto versátil, gostoso,
ladrão, desencaminhador
de sonhos, ninfas e rapsodos.

Contou-me feitos e mentiras
indeslindáveis por demais:
eu todo ouvidos, tatos, vistas,
e pedras, sóis, desejos, mares.

E nos chamamos de bacanas
e prometemo-nos a vida:
Comprei-lhe um picolé de manga

e deu-me ele um beijo de língua
e mergulhei ali à flor
da onda, bêbedo de amor.
(CICERO, 2017, p. 56).

⁴⁵ Os três poemas selecionados da coletânea *Poesia gay brasileira: antologia* (2017) são exemplos que compõem a diversidade e a pluralidade das formas de amar LGBTQI+, e por isso colaboram para minha argumentação acerca dos direcionamentos heterossexuais que conduzem a vida sexual humana, descartando a legitimidade de outras possibilidades de realização amorosa que escapem ao binarismo sexual consonte às suas prerrogativas reprodutivas e capitalistas, alinhadas ao escopo burguês de vida e de sociedade.

TRAVESTI

Te amo e me fascinas desde que te vi.
 Por que te apontam ao nojo, ao escracho?
 Por que atiçam algozes na caça ao travesti?
 Não és então igual, embora um facho?

Quem te fataliza, veste assim, tira o nexo?
 Por quem, mesmo em glória, és último na escala?
 Quem arranca as roupas para espiar teu sexo?
 Quem te mete na prisão e te atira na vala?

Sabemos, realizas o mais íntimo desejo
 do coração do homem em roupas de mulher.
 Como coluna, fetiche, quando passas vejo

que ele tudo daria para por um segundo
 ser o que és, um outro olhar, outro ver,
 roubar de ti aquilo que fizeste, um mundo.
 (BITTENCOURT, 2017, p. 95).

SAMIRA & ALÉXIA

Samira & Aléxia jogam boxe
 Leem Camus, andam de bicicleta
 As plantas de Aléxia, os livros de Samira
 Inimigas do marasmo, saúdam o amanhã
 Com corolas dos rubros orgasmos...

Da vida querem prazer a poesia
 A filha que seria adotada
 Aléxia & Samira
 Saindo da boate por quatro caras
 Foram espancadas...
 (FRANÇA, 2017, p. 179).

Cada um dos poemas apresenta um recorte distinto acerca da pluralidade de se concretizar as paixões e os amores humanos. O cotidiano é enquadrado em três perspectivas distintas. Em “Onda”, o sujeito lírico masculino reconstrói um encontro homossexual rememorando suas impressões em relação ao objeto desejado. A força do desejo opera incessantemente, não permitindo ao sujeito desviar-se da zona erótica que se constrói através do “garoto versátil” e “gostoso” presentificado em meio a tantas falas mentirosas e insípidas. As promessas têm como palco um local, o “Arpoador”, espaço propício para que as juras de amor se transformem em entregas e beijos sob o sol e o mar como testemunha. Se trocarmos as desinências nominais das palavras masculinas por desinências correspondentes ao gênero feminino, teríamos uma cena bastante naturalizada em poemas com temática de amor

heterossexual. No entanto, este poema registra o amor entre dois homens, mas isto não subtrai a busca, a necessidade e a possibilidade do amor e do desejo; revela, afinal, ao leitor, caminhos distintos para a satisfação e o prazer, sem regras e imposições que possam operar nesta zona de puro desejo homoerótico.

Em “Travesti”, o amor ganha outra via. O poema, nos seus quartetos, ganha questionamentos com estratégias argumentativas para tratar sobre a condição travesti de um indivíduo. A fascinação do sujeito lírico recebe contornos de revelação e encantamento diante do mundo que se constrói frente a esta identidade escrachada, lançada ao luto e à morte. A lucidez do sujeito lírico permite que ele possa enxergar os olhares de outros homens direcionados à travesti. Quando esta passa, as colunas se vergam para observá-la, cobiçá-la e desejá-la, porque, mesmo que “por um segundo”, outro universo é construído a partir da necessária condição de existir e ser o que se é, algo tão invejado. Nesse sentido, o eu lírico ama a atitude e a coragem da travesti em enfrentar tantas adversidades, inclusive a morte. O amor não está relacionado ao sexo e ao desejo, mas vem carregado de um sentimento humanizado e solidário em relação ao que a travesti representa na sociedade da qual não faz parte; aliás, seu corpo, misto de virilidade e feminilidade, desloca completamente os padrões e incita a curiosidade, o medo e o desejo camuflado sob o olhar de muitos indivíduos que escondem sua atração e fascinação pelo corpo travesti.

A violência contra os corpos ex-cênicos⁴⁶ também é tematizada em “Samira & Aléxia”. Na primeira estrofe do poema, o sujeito lírico destaca os gostos comuns e particulares do casal e aquece eroticamente a construção poética a partir do verso “Com corolas dos rubros orgasmos...”. Entretanto, a rotina de um casal lésbico aparentemente comum sofre uma abrupta interferência: um espancamento. Os dois últimos versos do poema revelam a covardia, o machismo, a homofobia e o preconceito social que corpos como os de Samira e Aléxia sofrem

⁴⁶ Esta definição é empregada aqui pensando nas formulações teóricas empreendidas por Michel Foucault a respeito da sexualidade humana e na possibilidade de o sexo e o corpo serem instrumentos de produção de discurso. Segundo Foucault (2011, p. 93), “o poder não “pode” nada contra o sexo e os prazeres, salvo dizer-lhes não” e, nesse sentido, o poder reduz o sexo ao “regime binário: lícito e ilícito, permitido e proibido”. Dessa maneira, acredito que os ex-cênicos seriam aqueles sujeitos que fogem ao binarismo e às proibições formuladas a partir da consolidação dos valores heteronormativos norteadores da vida sexual ocidental, os quais limitam as pluralidades sexuais e “prescrevem ao sexo uma “ordem” que funciona, ao mesmo tempo, como forma de inteligibilidade: o sexo se decifra a partir de sua relação com a lei” (FOUCAULT, 2011, p. 93). A condição homossexual, travesti e lésbica, citando apenas as identidades sexuais abordadas nos poemas citados, desvia-se completamente do poder construído para se controlar os corpos e suas múltiplas possibilidades. O poder sobre os corpos mina qualquer experiência que resiste à estrutura ordenada e naturalizada dos corpos heterossexuais, já que os corpos ex-cênicos não se ligam à visão utilitária e reprodutiva dada ao corpo, pois este foge completamente à visão de um corpo adestrado e dócil, o qual “pode ser submetido, que pode ser utilizado, transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2004, p. 126); ou seja, o corpo ex-cêntrico é indisciplinado, escapa da dominação e do adestramento que “disciplina os corpos para que não haja sujeitos, mas apenas indivíduos que trabalhem, que produzam objetos úteis à sociedade produtiva” (CAMARGO, 2013, p. 8).

diariamente por tentarem se consolidar como cidadãos e sujeitos sociais. O fato de a cena ser desenhada a partir de um ato de violência completamente desigual, de quatro homens espancando duas mulheres, faz-nos pensar na brutalidade e na frieza dos atos que desencadeariam o espancamento e, quem sabe, o assassinato de dois sujeitos que compartilham amor, vidas e desejos, uma vez que a estrofe se encerra com reticências, fazendo com que o leitor não saiba os desdobramentos da violência sofrida.

Nestes três poemas, de três diferentes poetas, a questão da sexualidade é percebida nas expressões humanas pelas quais os sujeitos envolvidos buscam viver suas vidas conforme seus desejos. Os retratos humanos representados nestas líricas encontram um lugar na literatura, “mostrando como as subjetividades [...] visam à crítica ao heteronormativo e às faces [de sujeitos] que buscam inserir-se no contexto sociocultural” (GARCIA, 2011, p. 253-254). O lugar heteronormativo é afrontado e relativizado, podendo, neste “novo” espaço, revelar-se em vários arranjos de manifestação plena do desejo sexual, seja ele direcionado a qualquer objeto desejado, sem privações e interdições, promovendo uma desconstrução ou deslocamento dos valores, padrões e exclusões que se inserem no processo homogeneizador dos corpos e dos desejos.

Mesmo que não tenhamos feito uma avaliação minuciosa sobre as líricas citadas, elas, ao terem um espaço em uma antologia, corroboram para o aumento da presença da temática LGBTQI+ na literatura brasileira. Emerson da Cruz Inácio (2010), em seu artigo “Para uma Estética Pederasta”, chama-nos a atenção para o fato de o “trinômio gênero-sexo-orientação sexual” abalar os ânimos do cânone literário. Segundo o articulista, as formulações burguesas do século XIX coroaram o homem, “ser do sexo masculino, como origem, destino, forma e padrão epistemológico” (INÁCIO, 2010, p. 131). Desse modo, o cânone também reflete esta maneira de entender e interpretar o mundo, promovendo uma filtragem dos valores que são forjados a partir das subjetividades dominantes. A literatura, assim, mesmo sendo um instrumento de transgressão da linguagem e do discurso, está carregada de ambiguidades por empreender uma legitimação e a consolidação do gosto burguês, ou seja,

a literatura, expressão do cânone – porque veículo de circulação de discursos e ideologias – acaba por colaborar também para o controle dos corpos, para a perpetuação do interdito sobre a sexualidade, e por silenciar ou punir tudo e todos os que não são contemplados pela moralidade burguesa ou que nela não se enquadrem. (INÁCIO, 2010, p. 131)

O cânone, de certo modo, reproduz as estratégias e os interesses de uma classe social dominante. Encontrar, portanto, uma antologia de poesia gay é, no mínimo, a tentativa de

realizar uma política literária que prefere resistir a promover o silenciamento acerca das pluralidades de corpos e sexualidades que desejam ser representadas artisticamente. Os corpos ex-cênicos são representados com vivacidade nos poemas citados, nos quais há, também, uma estética que aciona reflexões sobre o *modus operandi* do cânone literário brasileiro, almejando “funções humanizadoras, psicológicas, formadoras e morais da literatura” (INÁCIO, 2010, p. 141).

Os poetas Glauco Mattoso e Waldo Motta também são contemplados nesta antologia, colocando-os entre muitos que optaram por deixar em suas obras gestos de suas condições de exclusão. Os ecos sociais e sexuais destes escritores já foram pontuados anteriormente e, dessa maneira, a escolha por Glauco Mattoso e Waldo Motta para esta pesquisa relaciona-se diretamente ao elo que estes poetas estabelecem entre poesia e homoerotismo, utilizando de uma estética literária que faz uma fusão entre o baixo e o alto, o profano e o sagrado. Esses poetas trazem para o exercício artístico uma profanação que marca o uso particular dado aos antagonismos construídos culturalmente e delineiam um enfrentamento acerca daquilo que a crítica e a literatura negam, mesmo que esta negativa “esteja no bojo das questões principais da literatura hoje” (INÁCIO, 2010, p. 141). Em outras palavras, as líricas dos poetas são exercícios estéticos que não apresentam modelos já consolidados pelo cânone; os mecanismos e os recursos de expressividade acionados para a formulação de uma literatura gay só podem ser avaliados a partir das especificidades que os diferenciam frente ao que já está posto ou consolidado dentro da tradição e do cânone predominantemente burguês.

Nesse sentido, os poetas Glauco Mattoso e Waldo Motta, ao tematizarem em seus versos suas condições sociais, desafiam o crítico literário que se vê afrontado por um discurso inflamado e contrariamente avesso aos padrões preestabelecidos. O discurso edificado através das líricas desses escritores se vale da dor, do sofrimento e do humano renegado e oprimido, transformando poetas em atores sociais que se fazem sujeitos ao imporem seus modos de ser, viver e amar. Esta transformação do poeta que se torna sujeito está ancorada no que diz Touraine (1997, p. 115-116):

É a partir do sofrimento do indivíduo dilacerado e da relação entre Sujeitos que o desejo de ser Sujeito pode transformar-se em capacidade de ser um actor social. O sujeito já não se forma, como no modelo clássico, assumindo papéis sociais, conquistando direitos e meios de participação; ele constrói-se impondo à sociedade instrumentalizada, mercantil e tecnicista, princípios de organização e limites conformes ao seu desejo de liberdade e à sua vontade de criar formas de vida social favoráveis à afirmação de si mesmo e ao reconhecimento do outro como Sujeito.

As palavras do sociólogo francês confrontam os dizeres que destoam da ideia de pluralidade e diversidade social, na medida em que estes são construídos através do apagamento de sujeitos em uma ação direcionada ao não reconhecimento do outro como parte integrada e legítima da sociedade. Dessa maneira, a “afirmação de si” e a resistência à opressão tornam-se um instrumento que reintegra o sujeito às esferas democráticas, as quais deveriam repousar “simultaneamente no reconhecimento dos direitos fundamentais que limitam todo o poder social e na solidariedade que permite a cada indivíduo afirmar-se como Sujeito social” (TOURAIN, 1997, p. 116).

O discurso homofóbico, heteronormativo e cristão é reiterado por uma grande fatia da população brasileira e este se choca obtusamente com o discurso literário de Glauco Mattoso e Waldo Motta. A escolha literária deles “é marcada justamente por um processo ou um julgamento a propósito da possibilidade de seu arbítrio político” (SISCAR, 2012, p. 12-13). Têm-se, portanto, líricas que divergem das ideias e do gosto dominante, baseando-se “numa visão da situação pública da arte como espaço carente de democracia, de um grau de democracia, de uma lei que valesse de fato para todos, inclusive para o artista” (SISCAR, 2012, p. 15).

O arbítrio político e literário de cada poeta anora-se, portanto, numa resistência a reduzir a obra meramente àquilo que parece ser, e não considerá-la tendo em vista seu modo artístico de significação. Em outro momento, mencionamos os entraves que os poetas homossexuais encontram para fazerem suas obras circularem no mercado editorial, e isso está associado, de certo modo, aos impedimentos críticos de pareceres que se cegam diante do modo como são trabalhadas esteticamente as questões individuais de cada autor, observando, de maneira superficial, apenas a matéria lírica recordada que se apoia na condição homossexual, negra ou cega dos escritores, fato que exclui do processo artístico a pluralidade e a democracia cultural.

Na crítica “Poesia e as subculturas do gosto”, Miguel Sanches Neto (1997) baseia seus argumentos, ao analisar o crescimento das publicações de poemas homoeróticos pelo mercado literário informal, na ideia de que a lírica pós-moderna esteja “entregue a uma prática literária de segunda mão”, por apresentar “reivindicações de minorias” sexuais, étnicas e estéticas. Apoiando-se na publicação das obras *Bundo e outros poemas* e *Guardar*, respectivamente, de Waldo Motta e Antonio Cicero, ambas publicadas em 1996, o crítico articula a unilateralidade das produções dos autores, seguindo dois prismas: a temática homossexual, considerada por ele como intransigência e soando mais como agressão do que transgressão poética, e o alcance desta poesia, que teria seu endereçamento claramente definido.

Nesta argumentação, o que está em jogo é meramente a questão homossexual, e, talvez, a agressividade que o crítico verifica, sendo conduzido apenas pelos valores tradicionais que consolidam o cânone literário, haja vista que a palavra homossexualismo é empregada na crítica com caráter patológico e científico, mesmo o texto sendo produzido no ano de 1997, depois de a Organização Mundial da Saúde ter excluído, em 1990, o homossexualismo da lista de distúrbios mentais. De certo modo, a falta de conhecimento sobre o tema tratado não inibe o crítico de classificar e estigmatizar as poesias dos escritores, ou seja, qualquer crítico pode tratar sobre e/ou julgar uma poesia qualquer. Neste momento, não podemos deixar de pensar acerca do consumo de obras de autores heterossexuais e de temáticas deste universo feita por homossexuais. Longe de estes se encontrarem representados, a literatura foi consumida como expressão humana pelos homossexuais, e, nesse sentido, a argumentação de Sanches Neto também se revela contraditória e limitada. Não há outra possibilidade de qualificar este artigo a não ser como a síntese do conservadorismo que permeia a sociedade e a crítica literária.

O segundo prisma apontado pelo crítico está repleto de preconceito, quando menciona que o “poema, segundo esta receita, é aquele que tem o que dizer apenas para uma faixa de leitores. É, nesse sentido, muito significativo o fato de *Bundo e Guardar* serem apresentados, respectivamente, por José Celso Martinez Correia e Silviano Santiago” (SANCHES NETO, 1997). Os apresentadores das obras mencionadas são homossexuais, o que nos faz acreditar que Sanches Neto desconsidera as colaborações críticas e artísticas de Martinez Correia e Santiago simplesmente por também serem gays, descartando a trajetória que ambos percorreram em prol da arte; ou, ainda, o crítico considera que a relevância dada por eles às obras de Waldo Motta e Antonio Cicero esteja relacionada apenas às suas condições de também homossexuais, isto é, o processo de escrita e de crítica se estabelece pelo elo temático – poemas de autores gays criticados por outros gays. Parece-nos uma postura que parte de valores preestabelecidos e cristalizados na esfera social e cultural brasileiras.

Na mesma linha de pensamento, Fábio de Souza Andrade (1997), ao publicar o artigo “Gozo mítico” acerca da obra *Bundo e outros poemas*, de Waldo Motta, elabora sua crítica ancorando-a no caráter “novidadeiro” desta obra, destacando a polarização entre religião e sexualidade em que o poeta insiste ao realizar seus poemas. Aqui cabe pensar sobre o valor de novidade que o crítico dá à obra de Motta, pois este estaria associado meramente à questão homossexual ou à leitura homoerótica que o poeta faz das mitologias hebraicas e iorubás.

No haicai “NO CU/ DE EXU/ A LUZ” (MOTTA, 1996, p. 69), os versos em duas sílabas poéticas com a tônica marcada na semivogal /u/ integra os três vocábulos que constroem o campo semântico trabalhado pelo poeta; a assonância promove um movimento dos lábios

direcionados para frente, formando um desenho bucal que se assemelha a outro orifício, o “cu”. A primeira imagem do poema é reiterada nos outros vocábulos; a imagem do “cu” insere-se em “Exu” e em “luz”. Portanto, não há uma polaridade marcada entre o sagrado e o profano, pelo contrário, eles se imiscuem e se fundem, transformando-se em luz.

Na cultura iorubá, Exu é o orixá mensageiro, o grande comunicador, e representa, sobretudo, a energia sexual humana. Demonizado pelos cristãos, Exu é visto como a representação do mal e do Diabo, no entanto, Waldo Motta coloca-o em outro lugar, diferente das nomenclaturas que recebe pelos praticantes do cristianismo. A metonímia “cu” é usada intencionalmente para confrontar as interdições culturais, uma vez que esta palavra causa constrangimento a muitos indivíduos, mesmo que todos os seres humanos tenham um “cu”. O fato de ir ao banheiro para defecar não é anunciado com tanta desenvoltura como ocorre com o ato de urinar. O “cu” está atrás, enquanto o pênis ou a vagina encontram-se na frente. Dessa maneira, tanto Exu quanto o “cu” são imagens que rotineiramente associam-se à obscuridade e à falta de luz, mas Waldo Motta, ironicamente, inverte o sentido comum destes termos e, da ausência de luminosidade, coloca-os como fonte e origem da própria luz.

Em sua crítica, Andrade (1997) erra ao pontuar uma polarização entre sexualidade e religião na obra *Bundo e outros poemas*; o que há, na verdade, é um paradoxo que se faz inteligível no próprio poema. Consideramos, assim, que a novidade que Waldo Motta traz à poesia contemporânea seja exatamente desorientar e desconstruir o caminho unilateral que o pensamento humano deu às questões tanto da sexualidade quanto da religiosidade; o poeta não se interessa pelos polos antagônicos, no entanto, cria uma aproximação ambígua e paradoxal de elementos que outrora pareciam inconciliáveis.

Isoladamente, sem conhecer as peculiaridades do poeta Waldo Motta, a palavra “cu” não poderia acionar a condição homossexual que delineia toda a obra literária do autor. Por outro lado, sabendo desta situação, o homoerotismo alcança um status sagrado, saindo de uma via profana e humana para uma acepção que é consagrada pela figura de Exu, ou melhor, pelo “cu” de Exu, de onde emana a luz. A virilidade de Exu, símbolo iorubá da potência, da força e da vitalidade sexual, representada pelo falo, torna-se frágil e questionável. A subversão ocorre quando a imagem de Exu não está associada ao pênis, ao falo, mas ao “cu”, o qual é o orifício dos desejos homossexuais masculinos, fazendo o papel da vagina e das atribuições estereotipadas do universo feminino, como se um heterossexual não pudesse enxergar o “cu” de maneira prazerosa. Sabemos que não é este o caminho das demandas por satisfação dos corpos e dos desejos, já que os homens heterossexuais também têm fetiche pelo “cu” alheio e pelos próprios; as mulheres também têm esta zona de prazer e alguns homens heterossexuais

fazem práticas com os dedos, excitando o ânus. No entanto, a realização sexual anal de um heterossexual ainda é ocultada pelas paredes de um quarto, cabendo ao gay carregar a bandeira “cu” como gesto da feminilidade e passividade simbolicamente cultural.

Este posicionamento serve para destacar o teor erótico e crítico que o projeto literário de Waldo Motta desenvolve. O homoerotismo não é meramente uma temática “novidadeira”, como qualifica Andrade, ele carrega um trabalho estético que necessita ser avaliado com mais cuidado e destreza, já que, neste poema, o jogo das imagens, consolidador de uma poética do excesso, as desloca para além do senso comum e levanta novos olhares e paradigmas que cercam a estabilidade das estruturas motoras da vida em uma sociedade conservadora e, essencialmente, discriminadora.

As críticas desfavoráveis à lírica de Waldo Motta, no final dos anos 1990, exemplificam-nos a força e a fragilidade que este recurso desempenha na construção daquilo que se considera artístico ou não, o que uma obra tem que contemplar para ter o estatuto de alta literatura. O homoerotismo torna-se justificativa para o desprestígio e a desvalorização, não se enquadrando nos modelos que sustentam a máquina fria e capitalista pela sobrevivência, a qual atropela quaisquer ações, movimentos e questionamentos em prol da liberdade e da pluralidade dos corpos.

A estética literária de Waldo Motta se constrói via erotismo assim como a de Glauco Mattoso. De maneira estratégica, Mattoso e Motta acionam o erotismo para realizarem uma literatura que resistirá, através da palavra e de seus arranjos, aos mecanismos políticos de manutenção do poder capitalista. As realizações literárias deles entram no jogo de empoderamento de sujeitos que requerem suas liberdades, suas dignidades e suas individualidades respeitadas. Assumiremos, ao longo deste capítulo, a tese de que o erotismo, apoiado aqui nas formulações realizadas por Georges Bataille (2013), é o recurso literário propício para tensionar, democraticamente, as estabilidades utópicas que se assentam nas instituições políticas, sociais e culturais.

Em *O erotismo*, Georges Bataille (2013) traz à tona a ideia de que o homem, entre os animais, é o único que transformou a atividade sexual e reprodutiva em atividade erótica, pois somente ele faz “uma busca psicológica independente do fim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos” (BATAILLE, 2013, p. 35). No entanto, esta independência entre “gozo erótico” e “reprodução como fim” não descarta o direcionamento fundamental de uma relação sexuada: a descontinuidade humana. Para Bataille (2013, p. 32):

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que provieram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce. Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade.

A ideia de solidão insere-se no ciclo humano de existência, pois tanto o nascimento quanto a morte são estados que aterrorizam o sujeito. A sexualidade humana e sua relação direta com o erotismo decanta um paradoxo que se apoia na agonia e na condição de finitude da vida. Esta, o tempo todo, tem sua imagem confrontada pela presença da morte, uma vez que a plenitude da vida é limitada e ofuscada por aquela. O imbróglio apontado se traduz “numa aventura ininteligível” e nostálgica pela continuidade perdida. Em outras palavras, o outro não é uma continuidade daquilo que somos, há um abismo que nos separa, mesmo que os eventos que nos afetam sejam caros a outros; o isolamento é nossa situação original e primeira, o que Georges Bataille nomeia de “individualidade perecível”. Para ele, ao “mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser” (BATAILLE, 2013, p. 39).

O erotismo, a morte, a reprodução e a violência são formas de se experimentar a continuidade humana segundo o filósofo, e elas estão intimamente relacionadas. Interessa-nos, nesta argumentação, o erotismo e a violência: o primeiro, pela continuidade, associa-se à sexualidade; a segunda, pela ideia de violação. Tratando, a princípio, sobre o erotismo, Georges Bataille considera três formas de erotismo, o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado, sendo que “o que está em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 2013, p. 39). O erotismo dos corpos tem seu ápice durante a fusão deles em um ato sexual, no qual dois corpos limitados em si mesmos rompem as barreiras que os isolam, ocorrendo uma violação do ser dos parceiros em sua materialidade. O erotismo dos corações é mais livre, podendo caminhar para a fusão corporal ou separar-se dela: “O ser amado, para o amante, é a transparência do mundo. [...] É o ser pleno, ilimitado que a descontinuidade pessoal não mais limita. É, numa palavra, a continuidade do ser percebida como uma liberação a partir do ser do amante” (BATAILLE, 2013, p. 44). Por fim, o erotismo sagrado segue a ideia de continuidade a partir da condição ilimitada que o ser amado tem. Nas formulações de Bataille sobre o aspecto sagrado do erotismo, ocorre um alinhamento do sacrifício religioso à “ação erótica”: “O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo” (BATAILLE, 2013, p. 45).

Nas três formas de erotismo, chama-nos a atenção o jogo entre descontinuidade e continuidade estabelecida a partir da experiência da vida interior do homem que tem no objeto exterior a resposta para a interioridade do desejo. E, nesse embate, o limite dos corpos é rompido, excedendo-se em busca da continuidade profunda que coloca o ser em questão, sendo, portanto, uma experiência delineada pelo desequilíbrio incessante e dinâmico dos corpos limitados que excedem os limites e o isolamento com o intuito de encontrar a satisfação e o prazer.

A busca pelo prolongamento e pela continuidade profunda posta por Bataille em suas articulações sobre o erotismo coloca-nos diante da possibilidade de o texto literário se constituir nesta zona erótica e lacunar da condição existencial humana. A escrita é um exercício solitário, no qual um ser essencialmente descontínuo e isolado se lança para além do corpo humano e tem sua continuidade constituída em outro corpo, o corpo-palavra. Este se torna descontínuo e se reacende eroticamente diante do leitor, a cada palavra decodificada. Neste jogo de contínuos embates e deslocamentos, o erotismo é condicionado para um lugar em que o eu e sua condição descontínua transformar-se-ão, momentaneamente, em continuidade como forma de burlar o isolamento e a morte. Ocorre, portanto, uma fusão entre estados existenciais (a vida e a morte) que somente pelos caminhos do prazer e do erotismo o sujeito pode experimentar para sentir-se eterno, visto que a “indistinção” e a “confusão” das extremidades essencialmente humanas ocupam o mesmo espaço, onde a poesia “nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. É o mar partido com o sol” (BATAILLE, 2013, p. 48).

A imagem suscitada por Bataille, ao se referir à poesia, é a síntese da fusão e da descontinuidade. O “mar” e o “sol” não são separados e isolados em polos antitéticos, mas se imiscuem e se diluem a partir da fragmentação e descontinuidade que operam em seus isolamentos. Um está com o outro integrado em suas descontinuidades, e quando juntos a energia vital se condensa; o sol não está no alto e o mar abaixo, ambos ocupam um espaço comum onde as oposições essenciais e substanciais de cada um são deslocadas. A espacialidade intercambiável apontada nutre-se da morte e da vida, da descontinuidade e continuidade e, consequentemente, sendo a poesia tomada por este paradoxo, também representa a continuidade plena buscada pelo sujeito na sua agonizante “experiência interior”, pela qual o isolamento transborda para se transfigurar e se constituir enquanto poesia e erotismo.

A subversão do que é posto pela ordem natural dos objetos da realidade é uma premissa que ronda as questões que envolvem o erotismo, a sexualidade e a própria poesia. O olhar fixo para lados opostos e isolados não permite que a subjetividade, em sua pluralidade de corpos e

de sujeitos, manifeste as formas plenas de satisfação, prazer e felicidade. Essas experiências humanas só atingem seu ápice ao confrontar o que já está estabilizado e normalizado na sociedade. O projeto literário de Waldo Motta se desenvolve eroticamente e procura eliminar as oposições e as diferenciações, pois o que está em voga é a mistura de lados culturalmente apartados, o desejo pela eternidade e continuidade e, sobretudo, a invenção de um discurso paradoxal em que o fazer lírico debruça-se sobre o erotismo para resistir às interdições que operam sobre a pluralidade dos corpos e das subjetividades, o que exige explorar os limites impostos pelos discursos homogêneos e cerceadores das condutas humanas. O movimento desenhado pelo sujeito lírico de Waldo Motta direciona-se para um encontro consigo e com o outro, usando para isto o homoerotismo como elemento estético e político, como se pode perceber no poema a seguir:

YTAYRAPY

Eis aqui a rocha viva
e a caverna dos mistérios
e a passagem secreta
para o reino de Yanderu

Aqui deve penetrar
todo aquele que almeje
o nosso Pai encontrar.

Somente no tempo próprio
em dia e hora propícios
oficia-se o ofício
e se adentra o orifício.

Quem lhe força a entrada
e entra na hora errada,
incorre em mortal pecado,
comete erro fatal.

Quem entra na hora certa
e cumpre o sagrado rito
purifica-se do mal
e se torna imortal.
(MOTTA, 2015, p. 49).

O poema “YTAYRAPY” foi extraído do livro *Terra sem mal*: um mistério bufante e deleitoso. Um primeiro esclarecimento sobre este livro de Motta deve ser feito. O título da obra faz clara referência à mitologia autóctone brasileira. Na cultura tupi-guarani, a terra sem mal é descrita como o paraíso indígena e, por mais que esta ideia também permeie a mitologia judaico-cristã, a forma de alcançar essa graça se consolida a partir de uma peregrinação que

percorre territórios, espaços e fronteiras, desbravando os perigos e as dificuldades de uma travessia infinita em busca do paraíso edificado no plano terreno. A semelhança entre as mitologias, obviamente, ocorre a partir das interpretações feitas pelos colonizadores nos séculos XVI e XVII, por acreditarem que os indígenas não tivessem nenhuma religião, uma vez que o culto e os ritos religiosos não eram realizados em templos, não havia idolatria de imagens, nem sacrifícios de animais e, muito menos, representações figuradas dos deuses.

Dessa maneira, a aproximação entre o paraíso judaico-cristão e o paraíso tupi-guarani tornou-se proposital para construir o processo cristianizador objetivado pelos jesuítas. Enquanto o paraíso cristão se dá em um plano celestial, sendo alcançado após a morte e o julgamento de conduta e de retidão aos ensinamentos deixados por Cristo, os tupis-guaranis descrevem o paraíso na terra como um local onde “não existe a morte, a terra produz por si mesma os seus frutos, o milho cresce sozinho, as flechas alcançam espontaneamente a caça. Somente opulência e lazer eternos” (NAVARRO, 1995, p. 66).

Conduzindo estas informações para o projeto “erotismo sagrado” de Waldo Motta, o tratamento que o poeta realiza em relação às mitologias não se encontra alinhado a uma divisão entre alto e baixo, sagrado e profano. Os poemas do autor celebram o profano nas instâncias consideradas sagradas. “A Terra sem Mal é a negação de qualquer ordem política e social” (NAVARRO, 1995, p. 65) e torna-se uma ferramenta metafórica e estética para criticar, refletir e ironizar os padrões arbitrários, conservadores e discriminatórios que, no plano empírico, ainda conduzem a vida e os corpos dos indivíduos.

Escrito em redondilhas maiores e construído a partir de um ritmo que se impõe através de anáforas (“e” e “quem”), de aliterações (principalmente da consoante /r/ que se encontra em 25 palavras do poema), de assonâncias (/a/, /e/ e /o/), além de rimas consoantes (“penetrar” / “encontrar”, “ofício” / “orifício”, “entrada” / “errada”, “mal/ imortal”), o poema “YTAYRAPY” é realizado em tom litúrgico, no qual Waldo Motta nos conduz para uma performatividade literária que nos coloca em uma zona de revelação da imortalidade. O ritmo do poema empreende uma cadência que se aproxima de textos judaico-cristãos, sendo tomado para proferir um discurso altivo e impositivo que não dá ao receptor intervalo suficiente para processar o dito sem que este já esteja memorizado em seu psiquismo. Dessa maneira, os versos curtos associados às rimas trabalham diretamente com as condições mnemônicas do ser humano, além de reiterar uma estratégia composicional empregada por textos jesuíticos durante o período de exploração do capital indígena brasileiro. Este recurso é muito explorado por Waldo Motta em vários poemas, os quais são, para ele, sua “sacrossanta escritura/ cruzada evangélica/ que deflagro deste púlpito” (MOTTA, 1996, p. 79). Tanto a metrificação quanto a

voz empostada e grandiloquente são estratégias líricas que corroboram para que o poeta desenvolva seu projeto escatológico e estético, no qual “a função maior da poesia [...] é a salvação do corpo e da alma” (MOTTA, 2000, p. 69).

O verso “Eis aqui a rocha viva” apresenta uma metáfora para a própria poesia, cujo valor é estendido para “caverna dos mistérios” e “passagem secreta” nos versos seguintes da primeira estrofe. O tom solene e o entusiasmo são empreendidos desde o primeiro verso, ganhando um caráter grandiloquente para tratar sobre o poder que as palavras têm, ou melhor, sobre o valor que elas podem ter se todos os ritos de passagem forem realizados, respeitando, principalmente, o “tempo próprio”, “a hora certa” para atingir “o reino de Yanderu”.

E qual seria esta hora? Como o sujeito saberia o momento exato de se lançar pelos mistérios ocultados pela “caverna”? O que revelaria o outro lado da “passagem secreta”? As respostas para tais perguntas não são contempladas através de olhares que ainda se encontram alinhados ao conservadorismo e ao convencional. A travessia necessita de uma condição em que o sujeito esteja fora das estruturas sociais, culturais e econômicas hegemônicas, as quais se nutrem de estratégias que colocam o corpo, a sexualidade e o desejo como instâncias profanas e mundanas. O sujeito que adentrar este lugar sagrado da poesia e quiser se banhar das águas que jorram da “rocha viva” deleitar-se-á com a verdade encontrada no templo sagrado da poesia, já que, para Motta, “os lugares sagrados ou centros ditos sagrados remetem sempre ao mesmo e único lugar sagrado que existe e está, graças a Deus!, em nosso próprio corpo” (MOTTA, 2000, p. 73).

Nhanderu, com sonoridade próxima de Yanderu, corresponde, segundo a mitologia tupi-guarani, a um deus com feições humanas que emite de seus olhos feixes de luz direcionados a todos que desejam contemplar a verdade e a iluminação emanada deste deus. A mistura mística e religiosa em Waldo Motta encontra-se diluída na condição homossexual do poeta. Não há maneira de separar a escrita e a vida gay em seus versos como demonstrado no primeiro capítulo; a poesia é o instrumento sacralizador do que é considerado accidentalmente como homossexualidade. O “reino de Yanderu” é simbolicamente trabalhado como paraíso terreno e propício para se viver as delícias e os prazeres do corpo. Neste local, não há imposições, coerções ou quaisquer punições para viver uma liberdade plena; ele é o reino da realização dos desejos reprimidos e rechaçados, é a apoteose do ser e do sujeito que se encontraram livres para desfrutarem do que o corpo como instância sagrada pode ofertar, sem limites e sem retaliações.

A ambiguidade do poema é enriquecida pelo emprego da palavra “Pai”. No cristianismo, “Pai” corresponde a Deus, onipresente, onisciente e onipotente. Neste momento, Waldo Motta, como poeta cabalístico e empenhado em dar um lugar para sua condição homossexual, usa da

representação cristã e indígena para sugerir que as mitologias empregadas podem ser usadas como instrumento estético e literário em prol de uma necessidade particular e individual, fazendo uso do sagrado à sua maneira e causa; desse modo, a poesia do poeta profana o que se encontra estabilizado na cultura, por meio de um recurso estético que abre “a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 66).

O advérbio “aqui”, presente nas duas primeiras estrofes, dá um tom metalinguístico ao poema. O ofício literário é a forma pela qual o sujeito consegue penetrar o “orifício”, metáfora para a poesia. Em Waldo Motta, há uma convergência entre pontos aparentemente opostos. O “orifício” que, nesta leitura, pode delinear a própria poesia, algo altivo, está contaminado pela sugestividade que a palavra ganha se considerarmos este buraco como representação do ânus. O homoerotismo é acionado nesta perspectiva e passa a impor uma interpretação do poema por uma via sexual. Têm-se, portanto, poesia = orifício = ânus. A poesia, dessa maneira, é a síntese da subversão e da transgressão, ela tem origem e fim nas entradas dos sujeitos. Somente através do rompimento com o que está integrado às normas e às imposições o sujeito poderá se imortalizar. A verdade e a purificação só são alcançadas se o eu buscar uma trajetória que se assemelha àquela empreendida pelos homens no famigerado Mito da Caverna de Platão. Nesta alegoria mítica, a alienação dos homens que habitam a caverna ofusca a possibilidade de se vislumbrar as potencialidades que o conhecimento desempenha na formação intelectual, social e cultural. A ignorância torna-se um impasse para o mundo inteligível. Waldo Motta convida seu leitor para adentrar por esta caverna e, a partir dela, encontrar a luz ofuscante da revelação, do autoconhecimento e da imortalidade.

O leitor que conseguir enxergar a luz que emana da poesia do poeta encontrar-se-á liberto das correntes que o aprisionam nas aparências de um mundo sombrio; o inteligível será atingido quando o interlocutor se entranhar pela “caverna dos mistérios”, onde um universo de deleites e prazeres será edificado, revelando-nos uma consagração do sujeito e de seus desejos que estão para além das impressões e das imposições sociais e culturais. Em outras palavras, o leitor é convidado a olhar para além de suas impressões; a inteligibilidade da causa homossexual está no cumprimento dos ritos necessários para se encontrar o paraíso na terra frutífera dos desejos humanos. O que antes se encontrava numa esfera privada ganha domínio público, direcionando a questão homossexual para práticas de leitura em que o leitor passa a operar o literário de maneira livre, sem qualquer obediência cega a princípios que estruturam a recepção de um texto artístico. “Esta liberdade é que vai propiciar o desenvolvimento de estratégias de

abordagem do literário, sem uma submissão a regras e princípios obsoletos e particularizantes” (SOUZA Jr., 2019, p. 50).

A ritualística empreendida nas três últimas estrofes do poema exige um leitor que deseja ver o mundo obscuro e controverso que foi desenhado pelas tramas hegemônicas do poder; a poesia homoerótica de Waldo Motta preza por um leitor que já se libertou das correntes da alienação e almeja enxergar a luz que se esconde por detrás das aparências construídas pelos discursos previamente consolidados no processo histórico de soberania do capital e de tudo que a ele se liga. Nesse sentido, pensamos nas articulações acerca do “leitor preparado” e do “leitor ingênuo” que José Foureaux de Souza Jr. (2019) faz no seu livro *Herdeiros de Sísifo: Teoria da literatura e homoerotismo*, no qual notamos que esta distinção se dá por via da quantidade de vezes que o sujeito se exercita no processo de leitura e interpretação. O leitor “preparado” é aquele que consegue deslocar seu repertório de maneira a promover “novos” desenhos para a interpretação do literário, deslocando os sentidos já cristalizados pelas estratégias operacionais, ou seja, o “leitor deixou de ser visto como elemento composicional que ocupava uma posição passiva, para ser alçado à condição de parte integrante do processo de leitura” (SOUZA Jr., 2019, p. 35). Assim, o leitor torna-se um propulsor que reestrutura a escrita do autor. O leitor da obra de Waldo Motta tem um papel de impulsionar o discurso literário delineado pelo projeto do autor, uma vez que a tônica de resistência confronta, relativiza e alarga “o campo de visão da leitura proporcionada anteriormente pela homossociabilidade manifesta e aceita pela hegemonia da cultura androcêntrica heterossexista na/da tradição” (SOUZA Jr., 2019, p. 34). Em outras palavras, o homoerotismo, que se verifica na obra de Waldo Motta, permite ao leitor examinar outras formas de expressão e representação literária que não tiveram destaque ou relevância no processo constitutivo do cânone literário, visto que este se consolidou mediante imperativos que excluíam a sexualidade homossexual ou não heterossexual.

A transgressão poética de Waldo Motta opera através dos seus embates com o que é naturalizado e normalizado. A expressão “rocha viva” faz uma intertextualidade bíblica: “tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela” (BÍBLIA, Mateus 16,18). Há duas leituras possíveis para este versículo bíblico: Pedro simboliza a pedra e a igreja de Deus ou as palavras de Cristo proferidas por Pedro são metáfora de pedra. Em quaisquer das acepções tomadas, a poesia de Waldo Motta é o templo onde será proferido um discurso homoerótico, a “rocha viva” é a sua poesia, seu templo sagrado, enfim, o local onde o “Pai”, o criador, pode ser encontrado. Neste espaço, as verdades poderão ser reveladas, já que, para o poeta:

São intencionais as feições de cantochão e ladainha, as nuances pregacionais e os ecos do ramerrão dos enjoadíssimos profetas. Que homenageio. Ao mesmo tempo, imito por crítica a oratória, os rituais e liturgias mesmerizantes dos cultos religiosos. Se uso paródia contra os enganadores, ou que sofram pela Justiça e pela Verdade só podem merecer de mim paráfrases, isto é, a continuidade de seu mistério. (MOTTA, 1996, p. 12-13).

A paródia realizada por Waldo Motta pode ser compreendida a partir de uma relação em que as estabilidades são deslocadas e apresenta a proeza de “confundir e tornar duravelmente indiscernível o umbral que separa o profano e o sagrado” (AGAMBEN, 2007, p. 42). As expressões “rocha viva” e “Pai” são exemplos da fusão que o poeta engendra na sua proposta escatológica, religiosa e excessiva do projeto “erotismo sagrado”. Os termos saem de um contexto sagrado e se acomodam em outro profano, sem perderem a referência primeira, mas estão transformados em sua significância por atingirem um grau de sentido que excede os limites rotineiramente utilizados, pois “rocha viva” e “Pai” comungam de uma imagem litúrgica edificada dentro de uma instituição religiosa cristã que discrimina e exclui o contexto que Waldo Motta insiste em profanar: “Delícias da Terra santa/ honra de quem se conhece/ e venera o Deus vivo/ no rochedo do seu templo.” (MOTTA, 1996, p. 28).

O título do poema “YTAYRAPY” pode ser decomposto em outras três palavras tupi-guaranis: “YTA” = pedra, “YRA” = “Japira” = mel e “PY” – caminho⁴⁷. A ideia de pedra é suscitada de antemão. O poema, portanto, é a rocha que guiará o sujeito para a fartura, a doçura e o prazer que emana do corpo. O caminho para as “Delícias da Terra santa” está aberto para todos os que respeitarem os ritos da religião criada pelo “Pai”, pelo Messias da “boa nova” que vê a poesia como uma expressão da linguagem, “o reino das palavras, dos conceitos, dos pensamentos, das imagens, dos símbolos, das metáforas, dos números etc.” (MOTTA, 2000, p. 64). Neste universo, a imaginação poética excessiva se abre para além do senso comum, da estabilidade e da naturalização; a sensibilidade artística permite dar outros contornos para a massa amorfa da existência humana e, assim, esta adquire várias formas a partir da cobertura que é dada a ela; o corpo recobre uma existência, e cada sujeito, a partir de seu corpo, demarca particularidades e singularidades. Desse modo, o homoerotismo entra em um jogo onde o grande vencedor é a possibilidade de o discurso poético ser o espaço em que a soberania do sujeito é respeitada, cabendo à literatura e às artes promover uma democracia cultural através dos deslocamentos e dos alinhamentos operantes nas relações entre poesia e política, poesia e resistência, poesia e voz (fala) e, por fim, poesia e diversidade sexual.

⁴⁷ A decomposição da palavra “YTAYRAPY” foi realizada mediante as informações extraídas do dicionário *Pequeno vocabulário tupi-português*, produzido pelo Padre A. Lemes Barbosa (1951).

A demarcação do território artístico pelo componente homoerótico é empreendida também pelo poeta Glauco Mattoso:

MOTE TROVADO

Os segredos do caralho
Ninguém os pode entender:
Alegre quando tem fome,
Triste depois de comer!

GLOSAS

Na cara a turma me escarra
Naquele tempo de escola:
Um quatr'olho que se isola
Logo vira boi na farra!
Currado, provo na marra
Para qual serviço valho:
Da turma o menor pirralho
Na boca me fode e urina!
Com porra e sebo se ensina
Os segredos do caralho!

Tendo lambido o pé chato
De quem fez de mim viado,
No chulé sou viciado
Até como literato!
Tentei mudar meu retrato
E as mulheres conhecer;
De tantas, ganhei prazer;
D'outras só fiquei amigo.
Amores? Sem eles sigo:
Ninguém os pode entender!

Da vida vou, n'algum bar,
Cruzar com alguém folgado
Que em mim apoia o solado
E em casa vem me abusar:
Um polícia militar!
Chega, fode, dorme e some,
Na boca é que ele me come.
Tanto ao pau desse milico
Sou submisso, que só fico
Alegre quando tem fome!

Se troquei de gigolô?
Muitas vezes! Mas, já cego,
A qualquer tipo me entrego:
O atual é camelô!
No cu, lambo-lhe o cocô;
No pau, tenho de lamber
Mijo e sebo! Em seu poder,
Nunca um cego em ócio fica,

Nem chega a deixar-lhe a pica
Triste depois de comer!
(MATTOSO, 2004, p. 182-183).

A glosa, enquanto forma de composição lírica, é sempre associada a uma formulação rítmica de origem popular e com influência das cantigas medievais e trovadorescas. Ao longo dos desdobramentos e do desenvolvimento das glosas desde o século XV, pode-se perceber mudanças na estrutura e no uso deste gênero textual pelos cantadores. Em sua origem, as glosas eram realizadas a partir de um mote de dois versos e a glosa repetia um ou dois versos em cada estrofe. Percebemos, contudo, uma influência renascentista nas glosas de Glauco Mattoso, pois se nota uma correspondência do número de versos do mote (introdução) e do número de glosas desenvolvidas, além do uso de uma metrificação em heptassílabo. A escolha desta estrutura composicional demonstra uma situação já mencionada anteriormente, na referência ao fato de o poeta Glauco Mattoso ser um conhecedor das técnicas clássicas de versificação; por outro lado, há uma subversão quanto ao conteúdo abordado nesta estrutura: o poeta contemporâneo enche suas glosas com uma matéria lírica homoerótica e escatológica. O clássico é (re)atualizado. Glauco Mattoso se serve desta estratégia político-literária ao longo de toda sua produção, e isso revela uma atitude artística que promove enfrentamentos diretos com os valores heteronormativos, conservadores e excludentes atribuídos e agregados ao artefato literário, o qual reproduz o discurso hegemônico da estrutura política, social e cultural que se delineia e se consolida através dos gostos e dos anseios da sociedade pós-industrial.

Neste sentido, o retorno à tradição é algo proposital, e esta instrumentalização artística é uma maneira de enxergar o passado como lugar que disponibiliza materiais e um “conjunto de técnicas, procedimentos, temas, ângulos, mitologias, que podem ser repetidos, copiados e desdobrados” (SIMON, 2011, p. 3), como articula Iumna Simon em seu artigo “*Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira*” (2011), ao analisar o olhar do poeta contemporâneo para a tradição e, principalmente, para os modernos.

Em Glauco Mattoso, o retorno às técnicas consagradas não é apenas uma forma de enxergar a tradição como “um arquivo atemporal, ao qual recorre a produção poética para continuar proliferando em estado de indiferença em relação à atualidade e ao que fervilha dentro dela” (SIMON, 2011, p. 4). Temos, nas líricas do poeta, um olhar transgressor que encara a tradição para romper com seu conservadorismo cultural e propor uma nova configuração pela qual a “retradicionalização desculpabilizada e complacente tem inegável charme liberador” (SIMON, 2011, p. 3). Assim, Glauco Mattoso, apesar de fazer uso de uma fórmula literária já consagrada e atemporal, acrescenta a ela um diferencial: a atualidade se presentifica; a questão

homossexual reatualiza o terreno democrático e as exigências históricas do contexto presente. E, desse modo, as pontuações de Iumna Simon parecem não abarcar as demandas que o circuito literário tem hoje, visto que, para a articulista, o emprego e o retorno à tradição, sem “invenção de formas e das intervenções radicais”, não “permite o passado vigorar e permanecer ativo” (SIMON, 2011, p. 3). Mas a autora, mesmo fazendo menção em seu artigo a uma espécie de “apoteose pluralista” que promove uma conciliação entre passado e presente, esquece-se de observar o quanto os conteúdos edificados pelas fórmulas clássicas foram excludentes e discriminatórios em relação às pluralidades existenciais que circulavam, sorrateiramente ou não, pelas instâncias reguladoras da vida aristocratizada e, posteriormente, burguesa; e identificar nas produções contemporâneas sujeitos que buscam suas próprias representações é questionar e refletir sobre o papel da tradição na manutenção do que já está posto. Preferimos acreditar que o retorno à tradição, por muitos poetas do presente, seja uma estratégia artística de reescrever a história dos excluídos e dos silenciados. O simples fato de ocupar as formas consagradas pela tradição com as pluralidades identitárias é um avanço nas questões que envolvem o artístico e o literário.

A literatura é, sobretudo, um lugar de fala. O sujeito se constitui no emaranhado das letras encadeadas de maneira a traduzir o universo “escuro” e paradoxal da existência humana. A fala se constitui através de um discurso que se projeta a outro e exige deste um ouvido atento para uma voz sedenta por interação e diálogo, já que o texto literário é a própria unidade de sentido, sendo esta compreendida a partir da relação que se estabelece entre os sujeitos frente ao enunciado. Assim, a fala/discurso que se vê no poema de Glauco Mattoso sinaliza uma direção artística que se comunica a partir da condição homossexual e podólatra assumida pelo sujeito. Este busca encontrar no outro uma ancoragem para se pensar sobre questões existenciais que, empírica e artisticamente, recebem tratamento discriminatório e excludente e, portanto, o uso do artefato literário torna-se um local também de resistência e de contraponto para se relativizar a equidade almejada em relação àquela que se apresenta no terreno infértil da realidade objetiva.

A poesia contemporânea encontra-se, assim, integrada ao cotidiano mais diverso e plural. No poema selecionado, em tom memorialístico e testemunhal, o sujeito lírico traça uma trajetória de iniciação sexual carregada de violência na primeira glosa. No entanto, não encontramos um lamento do eu lírico que se calque em percorrer os motivos que o conduziram para uma identidade sexual discriminada. As fragilidades físicas do eu, mesmo que em período escolar, não inviabilizaram suas descobertas frente aos “segredos do caralho”. A violência

sexual deixou marcas para toda vida, mas ela não é rememorada, no poema, como motivo ou justificativa para sua homossexualidade e podolatria.

A satisfação sexual se deu em meio ao caos, à “curra”, à violação e ao escarro, mas isto não retira a energia sexual e erótica do poema. Há um desejo realizado e camuflado no terreno da violência, e este modo de descoberta e de realização é um dos pontos que Bataille (2013) aponta como maneira de a chama eterna do erotismo se propagar no processo ininterrupto da continuidade/descontinuidade da experiência interior sexual. Diante do interdito dos atos de violência e de uma obrigatoriedade por silenciar-se (a relação sexual foi realizada à “marra”) e submeter-se ao desejo do outro, o sujeito lírico se vê, por um instante, no domínio em que a consciência dos fatos não está ordenada de modo a satisfazer o desejo reprimido e a entender a violação do seu corpo como chave do interdito sofrido, uma vez que apenas ele liberta o indivíduo da violência vivenciada e, talvez, não experimentada e degustada. Somente o interdito pode acessar a experiência interior traumatizada para dar um outro lugar para as cicatrizes decorrentes de atos em que um corpo é violado.

O estupro que o eu lírico sofre em sua infância deixa marcas e estas são confusas, pois o despertaram para um fetiche sexual que está além das genitálias dos indivíduos sexuados: “Tendo lambido o pé chato/ De quem fez de mim viado, / No chulé sou viciado”. O fetiche pelos pés é revelado e descoberto em uma posição de fragilidade do sujeito lírico em relação à cena sexual homossexual, algo que foge completamente das construções naturalizadas pela cultura em relação ao prazer, haja vista que as identidades LGBTQI+ deslocam o binarismo sexual e o prazer associados às combinações que possam se estabelecer meramente a partir das excitações entre pênis, vaginas e ânus.

Nesse sentido, há uma contrassexualidade⁴⁸ que se impõe no poema, uma vez que a “contrassexualidade não é a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros” (PRECIADO, 2014, p. 21). As verdades biológicas e sexuais são desconstruídas por Glauco Mattoso, pois elas não são reiteradas e reverenciadas. As “partes baixas”, pênis, vagina e ânus, recebem mais um hipônimo, os pés e, nesse sentido, as zonas eróticas pseudoaceitáveis, haja vista todos os senões conservadores que a prática anal recebe, encontram-se em um espaço inferior do corpo humano,

⁴⁸ A contrassexualidade é um termo desenvolvido por Paul Beatriz Preciado (2014), provindo indiretamente de Foucault, para quem “a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição [...] e sim a contraproductividade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna” (PRECIADO, 2014, p. 22). Ou seja, a contrassexualidade é entendida como uma desconstrução da naturalização da sexualidade heteronormativa, uma visão em que os binarismos sexuais são relativizados a partir das potencialidades que o sujeito opera com o seu corpo em busca de satisfação sexual e prazer.

conduzindo-nos para a possibilidade de pensarmos sobre uma subversão que extrapola e excede completamente a ordem natural e biológica naturalizada. Sendo assim, há uma postura lírica que enxerga os corpos de maneira distinta das identificações masculinas ou femininas, há um excesso em relação ao que está desenhado pela ordem dita natural da sexualidade humana; o corpo se abre para novas descobertas e significações, renunciando não só a “uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais econômicos e jurídicos de suas práticas significantes” (PRECIADO, 2014, p. 21).

Identificar-se como podólatra, após uma relação homossexual forçada, é transformar a violência em prazer, é reconhecer na violação do interdito a possibilidade de se satisfazer a partir do objeto desejado (os pés). O sujeito lírico desloca o trauma sofrido. As injúrias proferidas possibilitam que o eu se reconheça como diferente dos outros, ou seja, como o que não está na norma, vendo-se como estranho e excluído.

Nas duas primeiras glosas de Glauco Mattoso, as injúrias são reveladas, “quatr’olho” e “viado”, e, além de servirem como descrição do eu lírico, põem em execução uma estratégia de diferenciação que tem a “função de produzir efeitos e principalmente instituir, ou perpetuar, o corte entre “normais” e aqueles [...] “estigmatizados”, fazendo esse corte entrar na cabeça dos indivíduos” (ERIBON, 2008, p. 28). O simples fato de romper com o silêncio demonstra que a intimidação proferida não obteve o resultado que se espera a partir de práticas injuriadoras. Há um rompimento com o silêncio quando o sujeito lírico resolve se lançar pelos caminhos da memória, pois aos traumas soma-se uma constituição de ser que opera na contramão das injúrias; a omissão e o “armário” não foram as saídas encontradas para lidar com a condição homossexual e podólatra identificada desde a infância.

Percebe-se que as injúrias sofridas, no período escolar, são ressignificadas e expõem uma vida que não deseja ficar em anonimato. O desejo por visibilidade é evidenciado e isso colabora para inserir, socioculturalmente, condições particulares de um sujeito gay e podólatra. Desse modo, podemos pensar que as vidas de sujeitos LGBTQI+ só iniciam “quando um indivíduo reinventa a si mesmo, ao sair do silêncio, de sua clandestinidade vergonhosa” (ERIBON, 2008, p. 44). Muitos indivíduos não conseguem encarar suas condições de “vidas diferenciadas”, escolhendo outros caminhos, como manter-se no “armário” ou suicidar-se. Entretanto, Glauco Mattoso vê na escrita literária a maneira para redimensionar e refletir sobre sua identidade sexual.

A forma verbal “fode” adensa a atmosfera erótica e conduz o sujeito lírico a um processo de aprendizado e iniciação que o submete ao desejo do “menor pirralho”. As contradições que

operam na demanda dos prazeres humanos estão longe de encontrarem uma estabilidade almejada pela sociedade conservadora ainda operante. Talvez, seja a instabilidade a essência da vida sexual, e isto é reconhecível na luta travada pelo eu lírico para tentar se enquadrar aos modelos heteronormativos, anunciada na segunda glosa, “Tentei mudar meu retrato/ E as mulheres conhecer”, mas, mesmo em algumas situações de satisfação sexual com mulheres, a frustração e a solidão são operantes na condição homossexual assistida. Identificar-se com condições sociais e humanas distintas daquelas naturalizadas é se assumir como um transgressor que será estigmatizado e rotulado através de adjetivos marcadores dos espaços e dos limites que excluem da ordem social hegemônica sujeitos “quatr’olho”, “boi”, “viado”, “cego” e “viciado pelo chulé”; obviamente que esta enumeração pode se estender a vários outros caracterizadores, tais como “sapatão”, “neguim”, “traveco”, “puta”, utilizados para humilhar, discriminar, criminalizar e desrespeitar as diferenças humanas.

O verso “De quem fez de mim viado” demonstra a zona paradoxal das questões que envolvem a sexualidade humana. Há uma culpa que opera no trânsito da satisfação sexual homossexual. O verso insere-se em um contexto que antecede a tentativa do sujeito de se relacionar com mulheres. A culpa e a solidão parecem imperar na vida do sujeito lírico que se vê sem amores, percorrendo a complexa condição de encontrar alguém, “n’algum bar”, que possa partilhar de suas escolhas e de satisfazer seus desejos que destoam das práticas sexuais reguladas por uma sociedade conservadora. Portanto, as injúrias sofridas acabam produzindo um efeito sobre o eu lírico, pois descobrir-se gay e podólatra aciona estratégias para enfrentar um mundo que se vale de “armas” para conter e silenciar quaisquer identidades sexuais diferentes das heterossexuais. O fato de o sujeito lírico usar da literatura para expressar os traumas que carrega desde a infância é uma resposta democrática para situações dolorosas e traumatizantes que, quando ocorridas, não conseguiram ganhar outros contornos que não fossem a dor e o sofrimento.

O abuso rememorado na primeira glosa, carregado de violência, na terceira glosa se dá de outra maneira: há uma permissão, há um convite para “Um polícia militar” apoiar os seus pés em um ato de submissão e sadomasoquismo. Quando jovem, a submissão do sujeito lírico tem uma abordagem diferente do que encontramos na terceira glosa. Pela submissão, o sujeito, agora, se realiza e se satisfaz sexualmente, ou seja, neste poema, uma trajetória de vida e de conhecimento sobre o desejo e o corpo é assinalada, e isto, no caso de Glauco Mattoso, se consolidou através das experiências que o poeta vivenciou ao longo de sua constituição enquanto sujeito empírico e lírico, haja vista que notamos gestos biográficos que ganham

formas pela escrita e pela capacidade que a linguagem poética tem de encenar e alocar o que não está resolvido e estabilizado no ser.

A exploração narcísica do eu e sua relação direta com a exposição do corpo reflete uma postura artística que se desenha a partir dos desdobramentos e das mudanças históricas das novas formas de socialização e individualização, que geram “uma diversificação incomparável dos modos de vida, uma flutuação sistemática da esfera privada, das crenças e dos modos de agir” (LIPOVETSKY, 2005, p. XV). O individualismo, que se configura na contemporaneidade, está alinhado a um desenvolvimento livre da intimidade, do prazer e das exigências particulares e, dessa maneira, as instituições, também, sofrem as pressões decorrentes das demandas individuais. Glauco Mattoso revela-se em seus versos, visto que a estratégia poética e estética é realizada a partir da singularidade, pois o sujeito não está subordinado às normas racionalistas que faziam o indivíduo abandonar suas particularidades em prol de uma soberania popular.

A escrita de si opera nesse sentido, e, na contemporaneidade, a cada dia, a insurgência é uma prática que se torna mais evidente na tentativa de resistir a ataques constantes à democracia social e cultural. Rebelar-se é a única forma legítima para não sucumbir. Aliás, um sujeito lírico com tantos motivos para desistir opta por resistir/reexistir na/pela literatura. Muitos indivíduos não conseguem se desvincilar das construções socioculturais que operam sobre os corpos e seus desejos, preferindo a morte à resistência. No entanto, o poeta Glauco Mattoso, ao longo de toda sua vida pública, fez da literatura uma “arma” de resistência política e artística, buscando um diálogo a partir de seus versos provocativos e excessivamente irônicos, o que dá visibilidade e notoriedade para situações similares de anonimato social e cultural.

A última glosa de Glauco Mattoso lança ao leitor uma abordagem libidinal que não está presa à moralidade e aos prazeres constituídos pela sociedade heteronormativa; aqui o texto promove uma sedução que está intrinsecamente ligada ao narcisismo que se nota no espetáculo “realista” de um sujeito homossexual e podólatra. Um sujeito que se reconstrói e se refaz através da escrita. A condição existencial dele não é uma barreira para se esconder ou se silenciar, pelo contrário, ela se torna um operador para refletir sobre a clara exigência do presente reivindicador de fala, lugar e respeito. O caminho para a visibilidade é por via política e democrática; o diálogo e as discussões direcionam um repensar sobre práticas conservadoras em que se assentam os valores e as instituições burguesas.

O sujeito lírico de Glauco Mattoso, ao final do poema, encontra-se “em seu poder”. Envolto de “mijo”, “sebo”, “cocô”, consegue se satisfazer e deixar o “camelô” com a “pica” ainda alegre e rígida como uma metáfora propícia para um desejo nunca satisfeito, mas sempre

postergado e adiado, em que o jogo da sedução e da erotização passa a dimensionar a carga humana e viva que somente o corpo pode ofertar. O poder do sujeito lírico se dá via palavra, ela é o instrumento político-literário para dar visibilidade a sujeitos que a história resolve ocultar.

Assim, o jogo que travamos com o erotismo é a chave para se entender o projeto literário de Glauco Mattoso e Waldo Motta. Cada um à sua maneira busca no homoerotismo e na poética do excesso uma estratégia político-literária para reivindicarem uma democracia cultural que se encontra longe de ser concretizada, mas, ao menos, são vozes garantidoras um trabalho artístico que não se silencia diante dos imperativos que rondam o terreno democrático carente de sujeitos ativistas e militantes por causas singulares e particulares. O contemporâneo faz exigências em relação às pluralidades e às diversidades de sujeitos e, talvez, isto seja apenas o reflexo do individualismo que se configura em torno de uma sociedade burguesa, tecnicista e consumista.

Glauco Mattoso e Waldo Motta exemplificam condições sociais e literárias que confrontam as estabilidades almejadas e construídas ao longo do processo consolidador da moral, da ética e do gosto da classe burguesa. As vidas dos poetas são construídas em um terreno instável. Ambos carregam existências e projetos literários que confrontam o que já está naturalizado.

Glauco Mattoso desenvolve liricas em que a homossexualidade, a cegueira e a podolatria colaboram para enfrentar o apagamento de identidades que vivem à margem do que é identificado como estável por atender aos dispositivos heterossexuais, de consumo, de trabalho, enfim, de uma vida regida pela “cartilha” de uma sociedade conservadora e discriminadora, que não deixa ilesos quaisquer sujeitos diferentes dos modelos e das normas preestabelecidas pelas exigências do capital. Um poeta que sempre teve que lidar com situações adversas em relação à sexualidade e à deficiência visual encontra-se submerso nas instabilidades promovidas por suas condições, mas Glauco Mattoso faz desta situação um movimento expressivo e artístico que, também, desestabiliza o espaço conservador da arte e da crítica literária as quais, de uma forma orquestrada, continuam a reiterar o jogo desumano das relações socioculturais contemporâneas.

O poeta capixaba Waldo Motta não se difere de Glauco Mattoso ao acionar a literatura como recurso de fala e, sobretudo, como estratégia política de resistência. A miséria e a discriminação homossexual e racial operam substancialmente na escrita do autor. Como mencionamos em outro momento, Waldo Motta disputava espaço nos sinais de trânsitos para divulgar e vender seus versos. Não há, nesse sentido, possibilidade de a poesia dele deixar de refletir as instabilidades que o circunscrevem. O poeta enfrenta a carência, a solidão, as

angústias e a sociedade preconceituosa e excludente através de sua literatura; ele não goza de uma vida que se centraliza nos modelos estáveis da moldura heteronormativa e capitalista e, assim como Glauco Mattoso, transforma os dissabores em atitude poética e expressiva.

Acreditamos que, para lidar com as contradições da democracia social e cultural, e para pensar sobre elas, Glauco Mattoso e Waldo Motta conduzem suas experiências literárias pelo caminho do excesso, do transbordamento, buscando romper com as estabilidades almejadas pelas estruturas institucionais da classe burguesa, situação esta sobre a qual discorreremos adiante.

4 EXCESSO, COPROFAGIA E PODOLATRIA

Em 1977, no contexto da poesia marginal, o poema “Manifesto Coprofágico” é lançado pelo poeta Glauco Mattoso. O desbunde, a ironia e o cotidiano são as bases das formulações do poema:

MANIFESTO COPROFÁGICO

*Mierda que te quiero mierda
Garcia Lorca*

a merda na latrina
daquele bar de esquina
tem cheiro de batina
de botina
de rotina
de oficina gasolina sabatina
e serpentina

bosta com vitamina
cocô com cocaína
merda de mordomia de propina
de hemorroide e purpurina

merda de gente fina
da rua francisca miquelina
da vila leopoldina
de teresina de santa catarina
e da argentina

merda comunitária cosmopolita e clandestina
merda métrica palindrômica alexandrina

ó merda com teu mar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra fecunda onde germina
minha independência minha indisciplina

és avessa foste cagada da vagina
da américa latina
(MATTOSO, 2004, p. 221).

A ideia de “manifesto” traz uma estratégia artística que foi desenvolvida na literatura brasileira pelos primeiros modernistas. O “Manifesto Antropófago”, publicado em 1928 por Oswald de Andrade, delineava novas perspectivas literárias ao problematizar o percurso literário brasileiro que perseguiu os modelos europeus como fonte da produção nacional; a deglutição do Outro é uma metáfora que buscou resgatar a cultura nacional, abolindo a herança

artística do Velho Mundo. Sem entrar nos créditos e descréditos da postura dos artistas deste contexto, chama-nos a atenção o fato de, na década de 1970, o poeta Glauco Mattoso buscar a referência da inovação oswaldiana para nomear seu projeto literário. Em tempos de silenciamentos e repressões, Mattoso resgata a ironia, o deboche e a irreverência dos poetas consagrados da literatura modernista; no entanto, há um léxico obsceno que nos desperta a olhar não mais para o coletivo e o nacional. Há, no título do poema, a palavra “coprofágico”, que nos remete ao ato de ingerir fezes. Logo na epígrafe, notamos que o encaminhamento do poema se dará por uma via que opera com a antropofagia, sendo, portanto, uma releitura desta.

A obscenidade da linguagem de Glauco Mattoso não se relaciona ao significado latino *obscenus* (“mau agouro”). O obsceno está associado ao caminho que a tradição literária pornográfica teve na Europa a partir do Renascimento, na qual, como aponta Eliane Robert Moraes (2003), houve uma “difusão de imagens e palavras que feriam o pudor” (MORAES, 2003, p. 124), implicando uma transgressão da moral. Considerando o contexto de publicação do poema de Glauco Mattoso, o alinhamento com as pontuações da ensaísta torna-se mais apropriado para uma literatura que, em 1970, apresentava uma tônica política e de resistência ao período repressivo em que o Brasil estava mergulhado. Dessa maneira, o despudor e a irreverência são estratégias estéticas que deslocam e “furam” o sistema totalitário desenhado neste período. Não conseguimos nos desvencilhar da imagem de um leitor desta época lendo um poema carregado de vocábulos e engenhos artísticos que afrontam o conservadorismo vigente. Trazendo este poema para a contemporaneidade, a imagem deste leitor se replica pairando na nossa frente e nos intriga, na medida em que, depois de anos de sua publicação, seu discurso se mantém necessário e importante para contestar e problematizar as coerções e o gosto da hegemonia social e cultural da classe dominante, ainda mais em tempos em que a retomada de projetos totalitários e de um discurso de cunho fascista permeia o cotidiano brasileiro. O manejo com o obsceno faz da poética de Glauco Mattoso uma realização latente e expressiva de uma literatura que resiste ao tempo, sinalizando que os modelos heteronormativos e higienizadores continuam a se manter fortemente entrelaçados nas condutas socioculturais humanas.

O culto à “merda” gera uma atmosfera poética que se centra no fetiche. Fazendo-se valer do obsceno, Glauco Mattoso promove um excesso de linguagem, pois cada vocábulo obsceno evoca uma substituição dele, já que o significante “merda”, ao longo do poema, é escamoteado e substituído por “bosta” e “cocô”, e isso, semanticamente, cria uma correspondência de sentido, mas, ao mesmo tempo, estabelece um grau de artificialidade da linguagem que corrobora para criar uma zona erótica no poema. Tal ocorre porque os signos linguísticos giram

em torno de um mesmo referente, as fezes humanas, porém, o significado de cada significante escolhido acaba se libertando da referencialidade primeira e passa a engendrar uma autonomia de sentido que é alçado pela interpretação do leitor. Traduzindo, há uma autonomia da linguagem que se faz a partir da substituição de significantes e da “estreita aderência” deles, solução estética para desenvolver um projeto literário que não deixa de desempenhar um diálogo com o excesso, o desperdício, pois, ao escamotear o significante, há uma perda parcial do objeto e, desse modo, o resíduo se deposita no poema e deixa de funcionar meramente como o objeto em si; esse jogo feito com a linguagem obscena nos permite pensar que o erotismo de Glauco Mattoso é “uma transgressão do útil, do diálogo ‘natural’ dos corpos” (SARDUY, 1979, p. 78).

A operação estética feita por Glauco Mattoso a partir da substituição de uma linguagem técnica (considerando esta como marca da pornografia, da obscenidade e do erotismo literário) “incita no leitor um desejo autônomo, [a linguagem] ganha autonomia, tornando-se uma “realidade independente” que muitas vezes supera, ou corrige, o desejo provocado pelo objeto real” (MORAES, 2003, p. 130). A “merda”, como objeto real, sofre uma subtração de sua correspondência primeira, o resto e o excesso eliminados pelo corpo são reintegrados a uma outra materialidade corpórea, o poema, já que este é alimentado com uma matéria orgânica rica em vida (os microrganismos estão presentes nas fezes). O excesso, o que seria desperdiçado e descartado, é reintegrado à zona energética e viva do poema. O excesso se transforma, nutrindo, agora, outro corpo, o corpo-poema.

A estética do excesso se configura a partir das estratégias que Glauco Mattoso opera na tessitura de seus versos. Assim, ao escolher o caminho escatológico para seu fazer poético, Mattoso preenche a esfera literária brasileira com versos que invocam a “merda”, o que é rejeitado pelo corpo. Nesse sentido, a digestão (comer) se dá a partir do que é eliminado, daquilo que é expurgado pelo corpo, daquilo que se resume ao excesso ou ao desperdício das várias reações envolvidas no processo de nutrição do corpo. Em outras palavras, a digestão é um processo orgânico e essencial para a sobrevivência dos seres vivos; o ato de comer e de se alimentar guarda em seu bojo metáforas ou questões simbólicas que colocam o humano em um estágio de pura sublimação ou subjetivação daquilo que deseja comer, uma vez que este verbo pode apresentar uma variedade de complementos, haja vista as escolhas alimentares individuais feitas à mesa ou os múltiplos objetos sexuais que podem saciar, na cama ou em outro lugar qualquer, nosso prazer sexual.

Na primeira estrofe do poema, a causalidade e a informalidade do objeto invocado, a “merda”, aguça o olfato do sujeito lírico, o qual detecta odores que sintetizam figuras ou

personas que depositaram sua merda em um local onde transitam diversos sujeitos: clérigos (“batina”), homens ou mulheres que usam “botina”, frentistas e vários indivíduos que, em meio as serpentinas do carnaval, cagam tanto para expulsar o resto da digestão quanto para se aliviar e se satisfazer (cagar é uma ação prazerosa). No entanto, mesmo havendo odores que distinguem cada merda depositada “na latrina”, não podemos fugir do fato de que o ato de cagar une todos os sujeitos e, a depender das escolhas alimentares e das reações que cada organismo produz, o odor das fezes particulariza cada indivíduo. A merda não é escolhida aleatoriamente para ser reverenciada, nela há um jogo de universalidade e particularidade humana. O corpo exige o excesso para se manter em plena harmonia, mas é neste excesso que a singularidade do corpo, também, se revela. A aparente irreverência se enriquece no jogo da linguagem e nas possibilidades de ele se consolidar através das contradições que operam nas zonas obscuras do prazer e do erótico.

O suor, as fezes, a urina, a ejaculação e a relação de continuidade e descontinuidade dos corpos em uma relação sexual funcionam como condições para se atingir a homeostase, um curto intervalo de tempo, em que o corpo se erotiza e se satisfaz; o corpo projeta-se para além dos limites espaciais que demarcam sua existência para permanecer em equilíbrio e, logo em seguida, encontra-se instável e exigindo um novo ponto de repouso. A circularidade da existência e da sobrevivência está sempre no jogo e na energia depreendida dele, os pontos aparentemente opostos e ambivalentes convergem para depois divergirem. Há um acúmulo que, de alguma forma, precisa se lançar para fora, e nos dejetos humanos há rastros da particularidade e das escolhas do sujeito. Nesse sentido, Glauco Mattoso enxerga na “merda” um objeto que, mesmo considerado abjeto, esconde uma essência que nos desperta para outros rumos e direções; a “merda” nos “liberta” das insígnias de tudo que corresponde ao projeto higienizador e decente da moral burguesa, a qual priva os sujeitos de se lançarem nas contradições e exige deles uma estabilidade falsa que colabora apenas para controlar e direcionar os desejos de modo a eliminar a pluralidade de odores decantados a partir de um corpo aparentemente estéril.

A substituição de palavras (“merda”, “bosta” e “cocô”) com valores próximos no poema permite-nos perceber que a linguagem do excesso se duplica. O significante 1 (“merda”) se abre ao significante 2 (“bosta”) e ao 3 (“cocô”), e isso gera uma rede de sentido construída a partir da sobreposição de significantes que isoladamente remetem ao mesmo referente, mas que, pela graduação que nos é imposta, sugerem um retorno à infância e aos desejos primitivos, já que “cocô” carrega uma acepção que se liga ao universo infantil, expurgando o significante “merda” e colocando outros em seu lugar para erotizar o poema. Não se tem portanto, uma simples

permute, mas uma estratégia estética para empreender, no poema, uma postura lírica que se consolida em meio à própria rede de significação e de substituição, ou seja, o excesso de vocábulos de mesma origem referencial é a teia/rede onde o jogo erótico se encena, criando um tecido textual coeso e integrado com as formulações plurais do erotismo.

Além da substituição de significantes, Glauco Mattoso opera com outro recurso para desenvolver o que estamos chamando de poética do excesso: a proliferação. A enumeração de palavras com sufixo latino-*ina* (“latrina”, “esquina”, “batina”, “botina”, “rotina”, “sabatina”, “serpentina”, “vitamina”, “cocaina”, “propina”, “purpurina”, “fina”, “miquelina”, “leopoldina”, “catarina”, “argentina”, “clandestina”, “alexandrina”, “urina”, “fedentina”, “germina”, “indisciplina”, “vagina” e “latina”) cria uma leitura radial do poema. Segundo Sarduy (1979, p. 63),

a enumeração se apresenta como uma cadeia *aberta*, como se um elemento, que, vindo a complementar o sentido esboçado, a concluir a operação de significação, tivesse que concorrer para fechá-la, terminando assim a órbita traçada ao redor do significante ausente.

No poema, cada significante empregado isoladamente não remete ao significante “merda”, que poderia, de imediato, estabelecer um elo com a coprofagia anunciada desde o título. Cada um anula o significado do outro e dispersa a significação do poema. A ausência de uma linearidade discursiva aciona outras potencialidades desta estratégia composicional. As seis estrofes do poema estão ligadas à palavra “merda”, em torno dela ocorre o que Sarduy (1979) chama de condensação, a qual se estrutura a partir das permutas fonéticas, situação que se verifica claramente nos vocábulos com o sufixo *-ina*, construindo uma trama e uma proliferação obsessiva das palavras. Cada significante empunhado anula o anterior, mas, ao mesmo tempo, encontram-se entrelaçados pelo vocábulo “merda”, e, dessa maneira, o sentido não se encontra livre e entregue ao acaso, pelo contrário, enche-se de sentido e significação, já que há uma condensação do significado através do eixo-palavra (“merda”), que dá ao poema um grau de artificialidade e de encenação a partir da linguagem escamoteada, proliferada e, consequentemente, condensada na rede de significantes empregados no poema. A técnica descrita, mediante o que se verifica na primeira estrofe, sofre um espelhamento e um intercâmbio composicional nas outras estrofes, e isso reflete o grau de excesso da realização poética de Glauco Mattoso.

A repetição do som *-ina* também cria uma atmosfera circular no poema, e acaba por empreender outro aspecto de uma linguagem que se realiza pelo excesso. O recurso desempenhado ecoa, severamente, na construção rítmica do poema e desencadeia uma espécie

de ladainha infinita que sempre recai sobre a materialidade do texto. O exagero e o excesso sonoro aludem a uma tentativa de marcar o terreno poético e, ao mesmo tempo, alinharam-se à estratégia composicional em que os significantes são acionados a partir das suas materialidades sonoras. Isto é, cada significante com sufixo *-ina* exige um regresso, fazendo uma “liga” entre os significantes que, isoladamente, se dispersariam; assim, esta reiteração sonora acaba por engendrar e frisar uma autonomia gerenciada da linguagem nos textos de Glauco Mattoso, uma vez que as substituições dos vocábulos, separadamente, não se aproximam, mas, quando são aglutinados, a partir de um mesmo sufixo, há um excesso de significação mediado pela circularidade e pela repetição compulsiva.

Em 2014, é publicado por Glauco Mattoso o livro *Saccola de feira*. Nesta obra, há o poema “A volta do motte da cagada [3612]”:

A VOLTA DO MOTTE DA CAGADA [3612]

Anthropophago moderno
foi Oswald, um cannibal
da cultura: em seu caderno
o importado é nacional.

Se chamou <<Bocca do Inferno>>
o Gregório, outro do qual
eu assei, no fogo eterno,
a ancestral massa fecal.

Practiquei coprophagia,
mas nem sempre se copia
no que é <<obra>> e o que é <<comida>>.

Quando escrevo o que não li,
<<caguei um negocio ali
que eu nunca comi na vida>>.
(MATTOSO, 2014, p. 99).

Esta lira integra a segunda parte da obra citada intitulada “Glosas venenosas”. Em uma sequência de 40 poemas, com títulos que partem da mesma estrutura frásica “A volta do motte...”, notamos que a forma de compor de Glauco Mattoso se assenta sobre a repetição e a circularidade, além de frisar sua compulsão excessiva e desenfreada por temas “venenosos”, ou melhor, fesceninos. A expressão “da cagada”, neste poema, é substituída, nos outros do livro, por puta, caralho, caixão, hora, cega, trio, cu, olho, bunda, dama, puto, mascote, sorte, poder, relatividade, medo, mulherada, gosto, fervura, gemido, jacaré, cabaco, macaco, choro, merda, peido, pomba, foda, praga, boca, bruto, impostor, ponte, sexo, bicho, rego e porco. As repetições não deixam de estar presentes nas formulações do poeta, elas, na verdade, são

maneiras de adensar e marcar o quanto o excesso e o exagero da linguagem estão integrados ao projeto coprofágico de Glauco Mattoso.

Tanto a substituição significante quanto a repetição que leva à proliferação composicional nos direcionam à ideia de uma poética do excesso. O retorno é anunciado pelo vocábulo “volta” e nos faz pensar sobre as potencialidades de acepções que esta palavra adquire no poema. O retorno desempenha uma leitura radial do texto, uma vez que tanto as referências a poetas da tradição literária brasileira quanto o emprego de significantes associados ao regresso incidem sobre a análise do poema. Desse modo, não nos assusta o fato de o retorno à coprofagia do poema “Manifesto coprofágico” ser reiterado após anos de sua publicação. Ou seja, percorrer a trajetória artística de Glauco Mattoso é embrenhar-se por uma rede de significação em que os significantes recaem sobre o mesmo ponto e, simultaneamente, dispersam-se devido ao excesso de recursos expressivos acionados para manter a circularidade obsessiva percebida nas realizações do poeta.

As citações são recursos intertextuais muito caros à literatura. A poética de Glauco Mattoso é extremamente enriquecida por este modo composicional e, também, é um estilo que nos leva a detectar mais um elemento na consolidação de uma poética do excesso. No poema acima, referências a Oswald de Andrade, à antropofagia e a Gregório de Mattos instigam-nos a pensar sobre as relações entre citações e o excesso. A ação de comer e digerir vários autores se mostra uma estratégia esboçada a partir das escolhas e dos repertórios de leitura do autor. Deixando de lado o valor plagiador das citações empreendidas por Glauco Mattoso, as intertextualidades sinalizam o alimento pelo qual o poeta se nutre para “cagar” seus textos, mostrando-se um conhecedor e um leitor apurado. Segundo Susana Souto Silva (2010, p. 2)

A rede de referencialidade em Glauco Mattoso desnorteia o leitor e convida-o a um percurso longo e tortuoso, por diversas línguas, autores, obras, projetos. Pode-se mesmo afirmar que, tendo perdido a visão, a escrita glauquiana atua como procedimento de recuperação e preservação de uma extensa memória de leitura que se organiza pelas mãos e ouvidos de um bibliotecário poeta.

A devoração e a compulsão pelo universo da leitura e da escrita são sintomas que se encontram integrados à produção de Glauco Mattoso. A perda total da visão, ainda nos anos de 1990, marca uma condição que já se desenhava ao longo de sua luta contra a doença congênita, o glaucoma. Ao mesmo tempo, incita-nos a pensar que o repertório de leitura do poeta aparece em sua obra como mecanismo de recuperar e preservar as fontes de inspiração e de criação poética, além de revitalizar as experiências de leitura outrora praticadas. Nesse sentido, as

referências e as citações são requisitos importantes para entendermos como se dá o processo de realização artística do poeta. Na última estrofe do poema, há um tom depreciativo de uma produção que não se desenvolve a partir de algo que não foi comido, ressaltando que sua obra tem uma estreita relação com sua bagagem de leitura (“comida”).

O exagero e o excesso de referências nos textos de Glauco Mattoso refletem um direcionamento que orienta, mesmo que de maneira dispersa, as condutas artísticas contemporâneas, as quais estão alinhadas a uma postura de revitalização do que se considera como tradição literária. Parece que não há pretensão alguma em superar as formas já cristalizadas, mas estas são vistas a partir das instabilidades a elas inerentes. Os gêneros literários são potências abertas, assim como quem faz uso deles. Há uma consciência histórica⁴⁹ em Glauco Mattoso a ultrapassar os limites que, muitas vezes, os artistas tentam manter para alçarem os critérios preconcebidos e enraizados na historicidade do artefato literário. A leitura da tradição em Glauco Mattoso sinaliza um olhar para o passado, o qual está, simultaneamente, diluído no presente, uma vez que a história cultural e artística guarda uma memória que se manifesta presentemente. O fato de elencar o soneto e o diálogo com autores já consagrados pela tradição opera no trânsito da indissociabilidade entre passado e presente, que um artista tem que reconhecer e percorrer. Assim, quando T.S. Eliot (1989) enfatiza, no ensaio “Tradição e talento individual”, a necessidade de reconhecermos que nenhum “poeta, nenhum artista tem sua significação completa sozinho” (ELIOT, 1989, p. 39), estamos diante de uma situação em que o poeta tem a consciência do que “continua a viver”. Glauco Mattoso parece ter esta ciência ao dialogar incessantemente com a comida que lhe alimenta a alma e o espírito, sabe ao certo que o alimento que o nutriu só pode ser expurgado através de sua produção artística. A consciência histórica é uma premissa que faz com que o artista enxergue a importância do passado, mas reconheça que este pode ser modificado pelo presente ainda orientado pelo tempo historicizado. Dessa maneira, pensando nas colaborações de T. S. Eliot, o poeta não está livre da comparação e das analogias que possam ser estabelecidas com o que já se tem na tradição. Deste ponto, acionar o passado no presente é reestabelecer o elo entre eles na instância literária, assar “no fogo eterno” a ancestralidade que nos liga ao passado e, ao mesmo tempo, permitir alargá-lo em múltiplas combinações, conforme o projeto literário do artista.

⁴⁹ Empregamos esta expressão para nos referir a uma postura artística que realiza uma releitura da História que promoveu o apagamento de sujeitos que não estavam de acordo com as estruturas capitalistas edificadas desde o século XVII. Dessa forma, a consciência de um passado de exclusão acaba por se refletir no projeto do autor, proporcionando um olhar crítico em relação às homogeneizações praticadas pela sociedade.

A visão de retorno à tradição, de ciclo, de devoração, de antropofagia e de coprofagia remete-nos à imagem de um oroboro, uma cobra que engole a própria cauda. A digestão se inicia pela boca, mas os dejetos dela acabam retornando ao orifício de origem, ou seja, a passagem de entrada coincide com a de saída. A boca torna-se ânus e vice-versa. Esta imagem circular é o tempo todo projetada nos poemas de Glauco Mattoso. Se pensarmos que a deglutição dos poetas citados é reintegrada a uma nova experiência artística, a comida ingerida, lida e apreciada é, posteriormente, transformada em fezes, em excesso, em desperdício; os poetas acionados para o jogo intertextual servem de alimento, mas o produto final desta digestão não apresenta a mesma natureza do alimento comido. Oswald de Andrade e Gregório de Mattos são transformados em uma “ancestral massa fecal”, ou seja, suas referências são realocadas no projeto coprofágico, sofrem um deslocamento que se arranja a partir da linguagem que o poeta escolhe para suas realizações.

Dessa maneira, a consciência histórica de Glauco Mattoso potencializa suas tramas composticionais, visto que o alimento transformado em merda é assado em um fogo eterno. A “massa fecal” retorna à boca, ao início do processo digestivo, para novamente ser cagada e explorada como matéria energética e viva. Em outros termos, comida => boca => digestão => fezes => comida, ou seja, o diálogo com a tradição é parte fundamental na artificialidade que a linguagem adquire no processo de tessitura poética do autor.

Ainda não podemos deixar de destacar a intertextualidade que Glauco Mattoso (2002) realiza com o poeta Bocage, através do “Soneto da cagada”⁵⁰. O retorno é novamente assinalado pelo poeta. O humor desenvolvido por Bocage a partir de uma cena de cagada é expandido no poema de Mattoso. O poeta contemporâneo “pinça” a referência e a devora de maneira obsessiva. Os restos, retirando a menção no título, são dissolvidos no projeto coprofágico do autor, o qual aciona outras citações para adensar a teia de significação do poema “A volta do motte da cagada [3612]”. Resumindo, Glauco Mattoso, na verdade, suplanta todas as referências evocadas neste poema, porquanto a linguagem do excesso extrapola a zona de construção irreverente e satírica dos poetas antigos. No caso de Bocage, notamos que os significantes giram de maneira ordenada, mesmo tendo uma base fescenina; já em Glauco Mattoso, os significantes, primeiramente, são dispersos e depois passam a operar em um trânsito

⁵⁰ Segue o poema: “Vae cagar o mestiço e não vae só;/ Convida a algum, que esteja no Gará,/ E com as longas calças na mão já/ Pede ao cafre canudo e tambió:// Destapa o banco, atira o seu fuscó,/ Depois que ao liso cu assento dá,/ Diz ao outro: "Ó amigo, como está/ A Rittinha? O que é feito da Nhonhó?"// "Vieste do Palmar? Foste a Pangin?/ Não me darás notícias da Russu,/ Que desde o outro dia inda a não vi?"// Assim prossegue, e farto ja de gu,/ O branco, e respeitável canarim/ Deita fora o cachimbo, e lava o cu.” (MATTOSO, 2002).

literário de pura artificialidade. Mattoso se satisfaz prazerosamente ao digerir cada um dos poetas; sua boca representa o começo e o fim do processo de criação, uma vez que dela se cagam textos após uma boa digestão do alimento ingerido.

A referencialidade em Glauco Mattoso é percebida em toda sua obra; mesmo que seus versos estejam marcados por experiências particulares do poeta, não podemos deixar de frisar que quem fala ao leitor não é a pessoa empírica, Pedro José Ferreira da Silva, mas uma *persona* que se constrói no/pelo projeto literário coprofágico e escatológico. Assim, reconhecer nesta *persona* enunciativa rastros autorais não tira o caráter ficcional dos textos de Mattoso, já que a linguagem do excesso acaba por possibilitar o embaraço que se tem entre a criatura e o criador. O fingimento e a artificialidade são construídos mediante ao exagero da linguagem e reivindicam na literatura uma forma de se reinventar a partir da escrita, elevando ao grau máximo episódios de tortura, de discriminação, de podolatria, de violência e de compulsão, na medida em que estes conteúdos estão sempre carregados de humor e irreverência, sem perder a base discursiva de uma literatura que se faz pela resistência.

No poema “Soneto 133 Bocágico-Camônico”, podemos perceber mais um exemplo do engenho de Glauco Mattoso em relação à referência e à citação, no qual o texto revela-se como uma forma paródica importante para consolidar uma poética do excesso:

SONETO 133 BOCÁGICO-CAMÔNICO

Ó luz, ó forma, ó cor que te partiste,
tão cedo, te fazendo em mim ausente!
Repouso já não tenho, eternamente,
e vivo, rosto em terra, sempre triste.

E tu, que vês, e sobre mim subiste,
se ainda teu capricho consente,
não te esqueças da minha boca ardente
que sob o teu solado duro viste.

E se vires que pode merecer-te
alguma coisa a dor, que me ficou
na língua, temerosa de perder-te,

Me fode, se teu pau não encurtou,
até o fim da garganta, que, sem ver-te,
com sebo e porra sabe o que levou.
(MATTOSO, 2004, p. 215).

Logo no título do texto, dois poetas portugueses são acionados para o poema: Bocage e Camões. Duas situações são destacadas: a hierarquia dos escritores evocados e o uso do sufixo

-ico. Se a referência a Bocage é empregada primeiramente, podemos pensar no motivo pelo qual o poeta escolhe esta hierarquia. A licenciosidade poética de Bocage toma a performance do poeta Glauco Mattoso. Na verdade, temos uma ocupação do fescenino no soneto de Camões “Alma minha gentil, que te partiste”. Novamente, há uma devoração do poema consagrado de Camões a partir de uma veia obscura e despudorada que permeia tanto a poética de Glauco Mattoso quanto a de Bocage, situação que pode ser atestada pelos vocábulos “boca” e “garganta” empregadas no poema que retoma, parodicamente, o nome (*Boca*)ge, ou seja, é como se Bocage fodesse/comesse Camões em um gesto erótico e obsceno. Além de notarmos que o sufixo *-ico* retoma o “Manifesto coprofág(*ico*)” do poeta contemporâneo. Em outras palavras, Bocage come/fode Camões e os dois são comidos/fodidos pelo projeto artístico de Glauco Mattoso. A linguagem é extremamente trabalhada, revelando seu lado mais excessivo, irônico e cômico, além de demonstrar uma certa prepotência poética de Glauco Mattoso, já que os dois poetas acionados são comidos por ele, retomando a ideia de deglutição para mais uma cagada artística.

O primeiro deles dialoga com o poema de Glauco Mattoso a partir da licenciosidade poética percebida através do fescenino que se desenha ao se recordar alguém que deixou marcas no sujeito lírico. O segundo é retomado através das palavras finais de cada verso que compõem o poema famigerado de Camões “Alma minha gentil, que te partiste”, no qual o poeta lamenta a ausência de sua amada que faleceu tão precocemente:

Alma minha gentil, que te partiste
tão cedo desta vida descontente,
repousa lá no Céu eternamente,
e viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
memória desta vida se consente,
não te esqueças daquele amor ardente,
que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
alguma cousa a dor que me ficou
da mágoa, sem remédio, de perder-te,

roga a Deus, que teus anos encurtou,
que tão cedo de cá me leve a ver-te,
quão cedo de meus olhos te levou.
(CAMÕES, 2011, p. 86).

Mantendo o mesmo esquema rítmico de Camões, Glauco Mattoso faz uma alteração vocabular no segundo verso do soneto: o vocábulo “ausente” substitui “descontente”. Os dois

poemas giram em torno de uma ausência; no primeiro, temos um amante que é acionado a compactuar com os desejos sexuais do sujeito e, no segundo, o “eu-amante” sofre pela falta do “eu-amado”. Apesar de notarmos que a temática desencadeada nos poemas se direciona pela solidão, os planos de edificação desta condição são trabalhados de maneiras distintas. Em Camões, há uma mediação da ausência a partir do sagrado, “roga a Deus” e “repousa no céu”, desconsiderando por total o plano material da realização amorosa, uma vez que o sujeito camoniano solicita à amada que interceda a Deus por ele, levando-o para junto dela. Há um pedido e uma súplica do “eu-amante” que lamenta a morte da amada e deseja acabar com o sofrimento causado pela ausência de seu amor.

Por outro lado, o soneto de Glauco Mattoso estabelece um rompimento com a visão sagrada e idealista empreendido por Camões. Na primeira estrofe, já notamos que o caminho da solidão se impõe através de uma condição de vulnerabilidade: a falta de visão. Viver na escuridão e com o “rosto em terra” são estados que explicam a tristeza do sujeito lírico condenado a uma vida sem “luz”, “forma” e “cor”. O segundo quarteto acentua o universo da ausência: o sujeito lírico cego roga ao amante dotado de visão para não se esquecer da boca ardente que lambeu os pés dele. A podolatria de Glauco Mattoso, neste momento, se descortina e acena para uma subversão da condução platônica que o sujeito lírico camoniano pratica. Dessa maneira, o tom paródico é acionado para alimentar o projeto literário do excesso. No momento em que o texto reescrito sofre uma alteração de sentido, se comparado ao texto original, estamos diante de um estágio em que ocorre uma fissura por onde são inseridos significantes que rompem com o limite de construção semântica desenvolvida por Camões. Esta estratégia literária passa a se realizar a partir das “confusões e profanações, a excentricidade e a ambivalência, e cuja ação central é uma coroação paródica” (SARDUY, 1979, p. 68).

Há, no poema de Glauco Mattoso, uma perda da sobriedade e da aura que se nota na obra de Camões. O poeta contemporâneo se empenha por um caminho em que as palavras não operam numa zona de estabilidade e harmonia, elas, na verdade, constroem uma atmosfera de ausência e de falta que opera sobre o estatuto do corpo e não da alma. As palavras não são bordadas para empreenderem o que há de mais sublime e sagrado, pelo contrário, são lançadas em uma teia de arranjos que encenam uma ausência de um corpo que lhe foda “até o fim da garganta”. O terreno do poema de Glauco Mattoso é completamente humano e profano. Há uma profanação que se vale tanto das referências quanto da linguagem do excesso.

Ainda nesta estrofe do poema de Glauco Mattoso, o verbo subir é empregado em relação ao corpo, sentido muito distinto do que se verifica no soneto camoniano, em que este verbo marca um distanciamento espacial entre o ser amado e a amante, a qual sobe aos céus. A ação

verbal recai sobre o corpo do sujeito lírico em Glauco Mattoso e engendra uma circularidade poética que habita as realizações do artista. O amor é ardente em Camões e o que arde em Mattoso é a boca. A linguagem é sempre acionada para promover e retornar ao projeto literário do poeta. Portanto, as substituições empreendidas no soneto de Glauco Mattoso desenvolvem uma alavanca de propensão ao universo escatológico de sua criação e, nesse sentido, o profano se ocupa da esfera literária e, ao mesmo tempo, rompe e excede os limites da obra parodiada.

O último terceto do poema se distancia severamente do tom laudatório que se pratica nas primeiras estrofes. A linguagem elegante é substituída por outra mais coloquial e informal, além de apresentar o uso de vocábulos obscenos que despertam os instintos sexuais e libidinosos de quem se enreda pelo poema. Os vocábulos “pau”, “garganta”, “sebo” e “porra” remetem à valorização do corpo e do humano e proporcionam uma miscelânea de situações ora prazerosas ora repugnantes, pois um “pau” que penetra uma “garganta” sustenta o fetiche e, por outro lado, “sebo” e “porra” podem, simultaneamente, relacionar-se ao excesso, ao desperdício e à potência explosiva do corpo erotizado. Chama-nos a atenção, também, o fato de o sujeito lírico questionar o encurtamento do “pau” do amante, o que, de certa forma, parece estabelecer um diálogo com as consequências que a velhice traz ao corpo, já que nesta fase da vida humana há uma diminuição peniana.

A última estrofe do poema, também, se abre à leitura de o “pau” ser uma metáfora para uma obra literária, que ejacula o alimento e fode a garganta usada como orifício para se obter prazer e produzir seu discurso poético. O “pau” pode não ter a virilidade de outrora, mas, mesmo assim, guarda uma memória do “sebo e porra” que levou. Isto é, o jogo das metáforas é enriquecido e ganha conotações múltiplas na obra de Glauco Mattoso. O “pau” é uma potência, um símbolo de virilidade, entretanto, só tem sua explosão de prazer na medida em que é esvaziado ou “gozado”, em outras palavras, a obra de outros artistas é um pretexto para o poeta se deleitar pelos prazeres encenados poeticamente. A boca/“garganta” arde compulsivamente para digerir a potência de um caralho, de um “pau”, de uma obra que é retirada de seu estágio harmonioso e latente para atingir uma expansão que ultrapassa seus limites de virilidade, ejaculando toda sua energia viva em uma garganta sempre aberta a receber e a deslocar seu princípio e origem. A linguagem do excesso mostra seus traços e cores e amplia a significação que se instaura no projeto coprofágico de Glauco Mattoso. Mattoso fode Camões, sendo este detentor de virilidade, porém, aquele representa a boca por onde um “pau” se esvazia da energia erótica e deposita dentro de uma garganta sua potência, que, através da deglutição, nutre um corpo e depois se transforma em dejetos, desperdício e excessos poéticos: “Separando e unindo escrever e cagar, ler e comer, [o poeta] desenha os surpreendentes percursos da [sua] criação

coprofágica e desmistifica a imagem racionalista da elaboração poética controlada" (SILVA, 2014, p. 11-12).

Outro aspecto a se destacar refere-se ao fato de que, no mesmo espaço artístico, condições humanas são aglutinadas: a cegueira, a velhice, a podolatria, a solidão e a homossexualidade. Esta convergência de temas também é algo do excesso para uma composição lírica de apenas 14 versos, aliás, a capacidade de síntese é um exercício requerido pelo soneto, o qual se serve de uma base argumentativa no processo de criação; portanto, a natureza da forma literária é excedida, saindo dos limites em que é concebida tradicionalmente, dado que o soneto é preenchido por vários temas, situação bem distinta dos procedimentos tradicionais de sua composição. Neste sentido, Glauco Mattoso faz uso desta forma literária de composição de maneira bem diferente do que se vê na história literária, e nos dá mais uma base que o sustenta em uma poética do excesso.

O “pau” sujo penetra um orifício também escuro, a “garganta”, e no embalo de ir e vir acaba por marcar o corpo com os excrementos advindos de outro corpo, numa relação de continuidade e descontinuidade que caracteriza as formulações em que o erotismo se consolida, sendo, desta maneira, os recursos expressivos empregados por Glauco Mattoso estratégias de se notar sua desenvoltura composicional, que “se deve tanto a sua produção compulsiva quanto à sua extraordinária capacidade de atualizar temas obsessivos, abordados em inusitadas combinações e à luz de um incontestável rigor formal” (MORAES, 2008, p. 408).

Em outro poema de Glauco Mattoso, intitulado “Bilacamonia (soneto 6)”, Camões é novamente chamado ao diálogo nesta lírica do poeta contemporâneo:

BILACAMONIA (SONETO 6)

cheguei partiste
e triste descontente
tinha a alma no céu eternamente
e a alma na terra sempre triste

e paramos de súbito onde subistes
da vida desta vida consente
a tua mão amor ardente
tive da luz que viste

hoje pode merecer-te
nem o pranto que me ficou
nem a mágoa sem remédio de perder-te

e eu solitário anos encurtou
vendo a ver-te
na extrema curva de meus olhos te levou

(MATTOSO, 2004, p. 214).

No entanto, o título do poema nos direciona para um neologismo criado a partir do nome de dois poetas, Camões e Olavo Bilac. A intertextualidade, agora, ocorre ao fazer uso de um procedimento de colagem para a criação de Glauco Mattoso, e este recurso se dá a partir, mais uma vez, dos poemas “Alma minha gentil que te partiste” e “Nel Mezzo Del Camin”. Este, produzido por Olavo Bilac (2012, p. 58), é assim realizado:

NEL MEZZO DEL CAMIN...

Cheguei. Chegaste. Vinhas fatigada
E triste, e triste e fatigado eu vinha.
Tinhas a alma de sonhos povoada,
E alma de sonhos povoada eu tinha...

E paramos de súbito na estrada
Da vida: longos anos, presa à minha
A tua mão, a vista deslumbrada
Tive da luz que teu olhar continha.

Hoje segues de novo... Na partida
Nem o pranto os teus olhos umedece,
Nem te comove a dor da despedida.

E eu, solitário, volto a face, e tremo,
Vendo o teu vulto que desaparece
Na extrema curva do caminho extremo.

Olavo Bilac retoma, no seu poema, o verso que dá início à primeira parte da obra *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, intitulada “O Inferno”. Esta parte do poema épico corresponde a uma metáfora usada por Dante para evidenciar os percalços que o protagonista da obra (Dante Alighieri) sofrerá em busca de sua amada (Beatriz) e de uma revelação divina. No poema de Bilac, nota-se que o sujeito lírico lamenta a dor de separar-se de sua amada após longos anos juntos. De certa maneira, o diálogo entre os autores ocorre por vias sagradas; quem conduz o protagonista da obra de Dante no paraíso é sua amada, simbolizando uma relação estreita entre amor divino e amor humano, fato bastante similar se avaliarmos a postura lírica de Olavo Bilac frente à ausência da pessoa amada. A jornada solitária do sujeito lírico no texto do parnasiano sugere uma sacralidade da pessoa amada, pois era através dos olhos dela que o eu conseguia enxergar a luz, ou seja, ela representa Deus, o ser supremo, e isto pode, também, integrar-se à leitura praticada em relação à representação de Beatriz na obra de Dante Alighieri.

Deixando de lado a leitura intertextual de Bilac e Alighieri, interessa-nos o jogo intertextual que Glauco Mattoso faz no seu poema “Bilacamonia (soneto 6)”. Notamos que esta lira é produzida a partir do método de colagem, usando os poemas de Olavo Bilac e de Camões. A colagem é uma técnica que subverte os procedimentos literários tradicionais e coloca-nos frente ao impasse de buscar elementos que, de alguma forma, podem aproximar ou distanciar as referências originais do texto reatualizado. Entretanto, não podemos deixar de destacar que esta técnica também é uma forma de comer o outro, de separá-lo em fragmentos que, isoladamente, não apresentam significação, mas, a partir da soldagem deles, um novo olhar é vislumbrado.

O poeta contemporâneo usa das palavras iniciais do soneto de Olavo Bilac e das finais do poema de Camões. A princípio, poderíamos pensar na falta de originalidade de Glauco Mattoso, mas este recurso de composição sinaliza um viés artístico que não foge jamais do projeto coprofágico dele. Novamente, estamos diante de uma performance literária que parte da ideia que permeia grande parte da produção de Glauco Mattoso: a deglutição. Os alimentos são assimilados, digeridos e reintegrados em uma nova forma literária, ou melhor, o poema “Bilacamonia (soneto 6)” resulta de um processo em que a tradição serviu de sustentação para a criação, mas, ao mesmo tempo, o produto, a cagada, é uma experiência artística proveniente do alinhamento de Glauco Mattoso com seu projeto escatológico, o qual não deixa de empreender sua relação direta com o excesso, uma vez que a cagada é proveniente dos “restos”, dos fragmentos de um alimento esteticamente resolvido e consagrado e que, por outro lado, é lançado à instabilidade para promover um deslocamento de valores preestabelecidos acerca da arte e da vida.

Nesse sentido, a colagem cria uma ruptura com os textos originais e produz uma ressonância distinta da empreendida em suas formas primeiras. A extração da zona de estabilidade e harmonia das obras tradicionais, novamente, enlaça o passado ao presente e permite-nos refletir e repensar sobre a inviabilidade de romper-se definitivamente com a tradição, contudo, por outro lado, não notamos uma repetição monótona dela ou uma “tímida e cega aderência a seus êxitos” (ELIOT, 1989, p. 38). O que temos é um rearranjo distinto do que já é consolidado pela crítica literária, fato que não pode ser encarado meramente como produto menor somente por não atingir o grau de harmonia já adquirido pelos seus antecessores, pois há um compromisso com a tradição literária ainda persistente na realização de Glauco Mattoso. Não se trata, todavia, de uma postura subserviente e “escrava” para a manutenção de seus valores, pelo contrário, enxergamos uma retomada e uma referencialidade que “brinca” e “sapateia” sobre o solo fértil do passado, mas este se revela insípido se pensarmos sobre as

demandas plurais que a contemporaneidade nos revela e sobre o aspecto de que as respostas para o tempo presente só podem ser alimentadas a partir das bases históricas dos fenômenos humanos.

Desse modo, a colagem, como recurso intertextual, soma-se ao projeto do excesso de Glauco Mattoso. O processo de criação dele se arranja por deslocamentos e jogos de linguagem promovidos pela instabilidade do olhar artístico para as bases tradicionais, e é neste modo de olhar a tradição que a contemporaneidade literária de Glauco Mattoso pode ser demarcada. Esta postura também é verificada em outros poetas do presente, situação que pode ser avaliada a partir de trabalhos desenvolvidos por Célia Pedrosa (2010), Iumna Simon (2011) e Marcos Siscar (2010), nos quais podemos encontrar um direcionamento para se avaliar a literatura do presente, a qual, segundo os críticos, reflete as contradições inerentes à maneira de jogar com a tradição, reverenciá-la ou ressignificá-la, enxergando uma possibilidade de perturbá-la com novos ordenamentos culturais e sociais. Esta demanda é, pois, acionada rotineiramente para possibilitar um espaço artístico onde a diversidade de sujeitos, ainda não representados na tradição literária, consiga romper com os discursos hegemônicos e conservadores.

A lírica de Glauco Mattoso é a apoteose do excesso. Sua poética apresenta um exagero de imagens do cotidiano, de cores, sabores e odores. O olhar caleidoscópico de seu projeto literário já foi analisado por Susana Souto Silva (2008), e ele também é mediado pela estética do excesso, pois a tessitura poética de Glauco Mattoso é construída através de uma rede de referencialidades e de imagens que não se fixam e estão em movimento contínuo, assim como um caleidoscópio. Na tese *O Caleidoscópio Glauco Mattoso*, a pesquisadora desenvolve sua argumentação por meio da relação entre leitura e escrita, destacando as contribuições do repertório de leitura do poeta para a realização de sua obra literária, que se delineia, segundo a autora, pelos movimentos do caleidoscópio Glauco Mattoso, ou seja,

[ao] giramos o mecanismo do caleidoscópio Glauco Mattoso, desenham-se imagens de um leitor voraz. A leitura multiplica-se em sua produção de modo vertiginoso. Pode-se pensar que a escrita é uma estratégia de Glauco para preservar a memória do vivido e do lido. A obsessão que a guia se acentua com a cegueira total, a partir da década de 1990, como uma tentativa de recuperar o lido, de evitar perdê-lo, resgatando-o, nas malhas da escrita. (SILVA, 2008, p. 13).

A voracidade pela leitura e pela escrita, apontada nos dizeres de Silva, é apropriada para ajudar-nos nas articulações que pretendemos realizar acerca do excesso poético em Glauco Mattoso. Há uma marca de compulsão e obsessão tanto em relação ao resgate da tradição e das

memórias de leitura quanto na exigência extrema por digeri-los em um novo projeto artístico. Talvez, nesse sentido, a forma voraz, que caracteriza esta performance literária, por si só já demonstra um sintoma do excesso que adensa a produção de Glauco Mattoso.

O que se nota é o fato de a escrita do poeta reluzir o que há de obscuro e de revelador no processo de criação artística, pela qual um sujeito, partindo de condições ímpares de vida (cego, gay, sadomasoquista, podólatra), dá contornos estéticos que deixam ecoar muitas questões para as quais a teoria da poesia ainda não tem respostas (se é que em algum momento a chave para a criação artística seja esclarecida ou vislumbrada em uma forma única de dar vida às experiências de um sujeito que está sempre a modificar-se). A circularidade e o trânsito entre o vivido e o criado representam esta capacidade de metamorfosear-se a cada giro do olhar. Em outras palavras, a obra de Glauco Mattoso coloca-nos frente aos nós que ainda operam sobre a natureza da lírica, situação que sinalizamos no primeiro capítulo desta tese, mas que, neste instante, leva-nos a pensar que a vitalidade dela está exatamente neste confronto entre sujeito empírico e sujeito lírico, permitindo aproxima-los e, logo em seguida, distanciá-los. Este movimento pendular do sujeito dinamiza a cena literária contemporânea, uma vez que nela podemos perceber o jogo de encenação realizado a partir das memórias vividas e como elas operam sobre o projeto do artista. Nesse sentido, a linguagem do excesso cria a possibilidade de percebermos que a vida empírica serve apenas como ponto de partida para a criação literária – não que o vivido não esteja presente, porém, ele é usado pelo poeta como força motriz direcionada a estabelecer o grau de artificialidade, de encenação e de ficção das obras do autor a partir dos manejos feitos com a linguagem.

No poema “Bilacamonia (soneto 6)”, percebemos que a linguagem é trabalhada mediante uma escrita já harmonizada e tradicional dos antepassados, mas Glauco Mattoso usa do procedimento de colagem para estabelecer um novo ordenamento de significação. Desse modo, a linguagem é realocada numa nova espacialidade performática, revelando-nos um dinamismo literário que é engendrado e mediado pela pluralidade de imagens deslocadas ou pelos valores estéticos relativizados, caso instaurador de uma poética que se nutre das compulsões que o artista tem acerca das aventuras no ato de ler e (re)escrever a si mesmo e ao outro.

A questão da citação, da paródia, enfim, do jogo intertextual em Glauco Mattoso forma “outras possíveis constelações de sentido, prontas a se entregar a outras leituras, a outros deciframentos, a deixar ouvir suas vozes a quem quiser escutá-las” (SARDUY, 1979, p. 72). A movimentação com a intertextualidade realizada por Mattoso funde o texto estranho ao primeiro, “sem implantar suas marcas, sua autoridade de corpo estranho na superfície, mas

construindo os estratos mais profundos do texto receptor, tingindo suas redes” (SARDUY, 1979, p. 71). Ao ser tingido expressivamente pelos textos acionados para o diálogo, uma nova cena poética é montada, sendo, portanto, uma estratégia pulverizadora de sentidos, o que, de certa forma, reitera as manobras para a edificação de uma poética do excesso pelo fato de a significação não ser mediada por uma unilateralidade significativa, mas por uma multissignificação construída pelo processo de ingestão do outro.

O ato de deglutição incide insistente na poesia de Glauco Mattoso. No poema “Bilacamonia (soneto 6)”, a ausência de pontuação atesta a voracidade com que os poetas Olavo Bilac e Camões são digeridos. Por mais que a ideia de fragmentação do verso seja uma premissa a orientar o procedimento de colagem literária, o poema em questão se reconstrói em uma nova organização significante e passa a ser uma experiência literária que parte de uma forma harmônica para ser quebrado em porções menores e depois ser cagada em uma outra maneira expressiva. Enxergar a circularidade em Glauco Mattoso é perceber que a linguagem sempre é desestabilizada e, dessa maneira, uma nova cena se edifica e se reconstrói a partir do caráter lacunar e paradoxal dos significantes selecionados, enriquecendo e aquecendo o projeto despudorado do poeta.

Percebemos que este trânsito é operado de maneira basilar na composição do excesso literário do poeta, pois ao argumentarmos em relação aos temas desenvolvidos por Glauco Mattoso, notamos que o despudor se insere de forma transgressora nas configurações e constituições conservadoras do que a tradição da poesia lírica delineia; a ideia de a lírica ser uma modalidade de composição literária permeada por sentimentos nobres do humano parece uma premissa que ainda paira sobre a crítica especializada sobre o assunto, situação já apontada por nós nos capítulos anteriores. Mesmo que a lírica tenha sofrido alterações significativas em relação a este pensamento, cabe destacar que esta sombra repousa sobre ela. Dessa maneira, podemos pensar que o excesso da linguagem repetitiva, compulsiva, obscena e fescenina de Glauco Mattoso acaba colaborando para solidificar o projeto copofrágico dele.

Em *Poesia digesta* (2004), temos uma coletânea de poemas selecionados pelo próprio Glauco Mattoso. Nesta obra, encontramos uma variedade de formas literárias, sonetos, poemas visuais, glosas e trovas, situação similar observada no livro *Saccola de feira* (2014). Nelas, de alguma maneira, há uma aproximação de elementos que reacendem e aguçam imagens associadas ao paladar, à comida e à digestão.

Ao abrirmos o livro publicado em 2014, em sua primeira parte, intitulada “Culinária Vegetaria”, temos uma sequência de 62 sonetos, todos com títulos em latim que designam

nomes de frutas, verduras e produtos que podem ser encontrados em uma feira livre. A compulsão e o excesso mais uma vez podem ser observados.

O caminhar por este espaço popular nos desperta diversos elementos sensoriais: o olfato, o paladar, o tato, a visão e a audição. As memórias sensoriais são desencadeadas de maneira dispersa neste lugar, mas, sobretudo, elas refazem uma trajetória guiada pelo que nos torna humanos, já que as sensações são as ferramentas para o registro do vivido em nossas memórias. Acionando suas memórias, Glauco Mattoso enumera compulsivamente poemas que “resgatam memórias de sabores, odores, cores, cheiros de alimentos ingeridos em diversos períodos da vida do poeta, da infância à maturidade, associados a dores e delícias” (SILVA, 2014, p.14). As imagens são exploradas excessivamente na sua riqueza sensorial. Glauco Mattoso recupera suas memórias a partir do que lhe faz coletar o exterior, a realidade e o cotidiano: os seus sentidos. Como a sacola de feira, enriquecida pela variedade de produtos, em cada poema teremos o olhar direcionado a um alimento que resgata laços afetivos e irônicos da relação do poeta com os alimentos que compõem a sacola de seus versos e, ao mesmo tempo, somos levados a pensar sobre o *modus operandi* das produções do poeta:

CICER ARIETINUM {3759}

Quando eu era pequenino,
Detestava grão-de-bico.
Hoje, apenas, eu atino:
a mamãe é que era o mico...

Não sabia, ao que imagino,
temperal-o... Agora eu fico
maluquinho por um fino
prato syrio, chique e rico:

O patê com elle feito
tem um nome que, direito,
nem sei como escrevo ou fallo

Pouco importa si não sei
de synonymo de <<gay>>
ou homófono chama-o...
(MATTOSO, 2014, p. 51).

Quando refletimos sobre o projeto literário de Glauco Mattoso, não podemos deixar de lado o fato de sua performance promover a mistura entre o popular e o erudito, o baixo e o alto. O título do poema marca uma erudição da linguagem, ele é escrito em latim, mas, logo no primeiro verso, “Quando eu era pequenino,”, notamos um tom infantil e bem humorado que

destoa do que é prenunciado pelo título. De certa maneira, o uso do nome em latim do grão-de-bico destaca uma veia irreverente do poeta, ao fazer uso de uma linguagem que oscila e transita, segundo a orientação dada pelo sujeito compulsivo, por todo tipo de alimento.

Por mais que, no poema, não encontremos uma linguagem que se alinhe diretamente com o que até agora pontuamos acerca do excesso poético, o simples fato de o poeta elaborar 62 sonetos com a mesma estrutura composicional da observada em “CICER ARIETINUM” revela-nos o quanto o exagero e a obsessão por comer e digerir mostram-se efetivos nas realizações de Glauco Mattoso. O excesso de cotidiano, também, é uma forma de intensificar e potencializar a carga semântica do projeto coprofágico. O refinamento que o cotidiano pode revelar está associado basicamente ao modo de preparo do alimento ou de quem o prepara. O grão-de-bico preparado pela mãe era um “mico”, mas, transformado em *homus* (pasta de grão-de-bico de origem árabe), pode agradar a paladares mais exigentes. Não estaríamos, novamente, na deglutição do outro, da cultura e de novas experiências que fariam com que nossa primeira impressão fosse desfeita? Talvez, aqui, haja uma crítica que parte de um simples olhar para um alimento que não faz parte da dieta do brasileiro, mas que, ao ganhar traços de outra cultura, incita apreços distintos do que anteriormente se tinha. Certamente, o leitor despretensioso acharia uma leitura forçada e tendenciosa daquele que a produz, porém, não devemos nos esquecer de que a tessitura poética de Glauco Mattoso aciona vários elementos na sua composição, e esta abordagem simplesmente atende às exigências coprofágicas do projeto do autor.

Nesse sentido, o banal se torna sofisticado a depender do valor dado a ele. E neste movimento de ampliação significativa do alimento “grão-de-bico”, que sai do trivial para uma elevação cultural, podemos pensar que a deglutição em Glauco Mattoso sempre opera pelos deslocamentos e pela condensação de significação. Assim, a linguagem bem-humorada e irônica do poeta não deixa de omitir seus desdobramentos críticos acerca do processo de apropriação do outro. Mesmo desconhecendo a origem do que é comido, interessa ao sujeito lírico o que o alimento desperta em seu paladar voraz. No meio deste discurso alimentício, ou melhor, do desprezo pelo nome do patê de grão-de-bico em árabe, situação que poderia ser resolvida com uma pesquisa rápida, o sujeito lírico, ironicamente, traz à tona as homofonias que são produzidas para designar os indivíduos gays.

O tratamento dado por Glauco Mattoso ao nome patê é o mesmo praticado pelos indivíduos aos se referirem à identidade sexual gay. Comer um gay, um “viado”, uma bicha, não deixa de ser uma operação que expande a significação de cada um destes significantes, da mesma forma que comer patê ou *homus* não suprime a referência ao produto de origem, o grão-

de-bico. A linguagem encontra-se escamoteada novamente, mesmo que isto não esteja explicitamente desenhado no poema. Grão-de-bico é uma condensação significativa da mesma forma que gay. Apesar de as palavras não operarem no mesmo campo semântico, são aproximadas a partir do contexto de uso em que são desenroladas pela linguagem empenhada no poema. A correspondência entre as duas acepções, aparentemente avessas e inconciliáveis, ganha significação ao empreender uma similaridade nas ações de deglutição do outro, seja do grão-de-bico seja do gay, ação permeada pelo entrelaçamento que a linguagem faz destes significantes. O ato de deglutição de Glauco Mattoso opera nesta lacuna entre o significante 1(grão-de-bico) apartado do significante 2 (gay), mas, ao mesmo tempo, nas operações que o poeta faz em seu projeto coprofágico, ocorre uma aproximação deles a partir da ingesta destes alimentos que saciam o prazer do corpo, ganhando nomenclaturas distintas conforme o cozinheiro do preparo do prato ofertado.

O jogo da linguagem em Glauco Mattoso, como salientado em diversos momentos, é o que enriquece seu trabalho coprofágico, porque o que interessa ao sujeito lírico não são apenas os sinônimos que podemos requerer no processo de uso da linguagem, mas o que ela pode suscitar no entrelaçamento que faz com o objeto significante; é através disso que múltiplos usos podem ser operados no processo de criação artística. Nesse sentido, estamos diante a um *modus operandi* que se liberta da zona linear da linguagem e, por esse motivo, a interpretação do poema não deve ser realizada buscando uma linha de raciocínio clara no tecido e nas malhas do texto. A linguagem do excesso se constrói exatamente na falta de linearidade discursiva que se mostra evidente se pensarmos na quebra semântica ocorrida entre o último terceto e as demais estrofes. Assim, os poemas de Glauco Mattoso exigem uma leitura radial, como já apontamos, pois somente desta forma podemos alargar nossos horizontes acerca do trabalho escatológico do poeta, que se vale do que é assinalado por estes versos: “só posso dar, no vômito, o que como, /e se não sonetei cocôs inteiros, / é que já os mastiguei, gomo por gomo!” (MATTOSO, 2004, p. 115).

Para fecharmos nosso olhar para a poética do excesso de Glauco Mattoso (2004, p. 2020), apreciaremos o poema “Manifesto Obsoneto (soneto 8)”, que compõe a obra *Poesia digesta*:

MANIFESTO OBSONETO (SONETO 8)

[pros poetas ditos “sujos”
Que nunca esquecem o modess e trocam de meia
De meia em meia hora]

Isso não é poesia que se escreva
é pornografia tipo Adão & Eva
essa nunca passa, por mais que se atreva,
do que o Adão dá e do que a Eva leva.

Quero a poesia muito mais lasciva,
com chulé na língua, suor na saliva,
porra no pigarro, mijo na gengiva,
pinto em ponto morto, xota em carne viva!

Ranho, chico, cera, era o que faltava!
Sebo é lambida, rabo não se lava!
Viva a sunga suja, fora a meia nova!

Pelo pelo na boca, jiló com uva!
Merda na piroca cai como uma luva!
Cago de pau duro! Nojo? Uma ova!

Mais um manifesto é desenvolvido por Glauco Mattoso. A repetição, a circularidade e o excesso continuam a marcar as realizações do poeta. No título do poema, a criação do neologismo “obsoneto” atribui um sentido de oposição ao soneto. Não é a primeira vez que isto é verificado, pois esta forma lírica é a obsessão de Glauco Mattoso e, o tempo todo, ela é açãoada para sua composição, mantendo-se o rigor clássico de versos heroicos e sáficos nas composições dos 5555 sonetos realizados pelo poeta (PIETROFORTE, 2017, p. 77-87). A forma de ver o mundo, depois de cego, está ligada ao som, à cadência e ao ritmo, “seu mundo é visto através de formas literárias e refletido por meio delas” (PIETROFORTE, 2017, p. 84). E o soneto é usado não somente para demonstrar sua maestria de composição, mas é a forma eleita para tratar sobre diversos temas e, na maioria das vezes, daqueles considerados abjetos.

Esta tematização parece ser a ótica que pode negar a essência do soneto anunciada pelo título. A profanação ocorre de maneira efetiva no poema de Glauco Mattoso. A encenação poética inicia-se logo na dedicatória, ela é uma homenagem que recai sobre o próprio poeta, enriquecida por uma ironia e humor que acena para “poetas ditos “sujos””, que valorizam a sujeira e os odores, além das repetições e das obsessões que caracterizam, prioritariamente, um poeta que se faz enxergar pela linguagem do excesso, da instabilidade e da reiteração. Uma dedicatória que descreve a si mesmo parece enfatizar um ato narcísico, mas, também, pode nos direcionar para a singularidade da obra do autor que aciona “as experiências eróticas mais extremas” e nos permite “refletir sobre os modos como a literatura ensaia saídas de sua esfera autônoma para intervir em outros campos orientados para a mutação da subjetividade” (PALMEIRO, 2017, p. 14).

A composição da primeira estrofe é empreendida fazendo uma paródia da história bíblica cujos personagens Adão e Eva marcam a origem da espécie humana e também representam o fracasso do projeto divino que, ao criar o paraíso e dotar o homem de um livre arbítrio, teve seu idílio desmantelado a partir das escolhas e da entrega do ser humano ao desejo, à sedução e às demandas da carne. Se a leitura cristã que se faz deste episódio ocorre por via da origem do pecado e da desobediência aos preceitos divinos, Glauco Mattoso já abre sua boca fescenina e devora este episódio, reescrevendo-o de maneira obscena, em que à entrega aos prazeres da carne não sinaliza uma condenação, mas alude a uma constatação do teor erótico e sexual da cena bíblica. O fescenino já se consolida através daquilo que “Adão dá” e “Eva leva”. A licenciosidade poética é requerida no processo paródico desenvolvido pelo poeta. A manutenção dos papéis sociais masculinos e femininos é construída por meio do entrelaçamento entre os verbos dar e levar; o homem dá o pênis e a mulher o recebe. Neste jogo da linguagem, há um apagamento da vagina como uma devoradora de pênis e parece-nos que o atrevimento do poeta se constrói a partir do olhar subversivo e reflexivo sobre a permanência destes valores culturais até os dias atuais.

O desejo do sujeito lírico não parte apenas desta premissa que já se assenta na sociedade, ele escolhe o excesso, o extremo, para combater o que já está estabilizado culturalmente. A resposta às naturalizações acerca das condutas sexuais e libidinosas é trabalhada a partir do sujo e do não higienizado, já que a revisão histórica frente ao que se deduz a partir da religião cristã e da escolha por este viés ideológico das classes dominantes, só podem ser desestabilizada através de um projeto literário que não apenas inverte as posições já instauradas, mas as digere de forma “lasciva”, transformando-as em subproduto do processo de deglutição e coprofagia poética.

A linguagem fescenina torna-se mais evidente na segunda estrofe, na qual o chulé, o suor, a porra e o mijo, todos elementos associados ao excesso e ao desperdício, ocupam a boca e por ela serão devorados. Neste sentido, a mudança de posição harmoniosa dos excrementos acionados não está somente fora de espaço comum, como pés, pele e pênis, eles ocupam o lugar por onde um discurso é construído, a boca. O “pinto” não está na sua performance mais viril, encontra-se “em ponto morto”, fazendo um gesto contrário ao que se espera ou que se naturalizou para potencializar as atribuições que engendram a máquina de sobreposição e supremacia do sexo masculino. Um pinto flácido está esvaziado de toda a marca operante na manutenção simbólica que rege a sociedade consolidada pelo seu troféu, o “caralho”. Desse modo, por meio da linguagem, Glauco Mattoso suga qualquer potência já estabilizada. A vagina não é um receptáculo, mas está em carne viva. A subversão não ocorre pela troca de lados ou

de papéis, mas pelo esvaziamento do que, comumente, é viril, e pela potencialização erótica do que é somente passivo ao uso. Assim, a esfera poética de Glauco Mattoso é permeada por deslocamentos que não operam apenas pela permuta de posição, mas ganham novas imagens nos lugares que passam a ocupar, ou seja, a vagina torna-se uma devoradora do pênis e sua potência é expressa “em carne viva”. A condição pulsante e erótica da vagina se contrapõe de maneira excessiva ao estágio murcho de um “pinto”. O extremo imagético é alçado a partir de um trabalho com a linguagem que não é somente paradoxal, ela extrapola o antagonismo através da revitalização erótica do que estava em uma situação inferiorizada.

Há um desajuste na harmonia dos objetos e dos significantes, a linguagem não é reivindicada para apenas comunicar ou reduzir-se à sua função primeira, ela recebe um tratamento que lança o significante para fora de sua zona de estabilidade, colocando-o no jogo erótico em que as peças podem ser deslocadas de maneira dispersa, perdendo seu valor comum. Glauco Mattoso é um *homo faber* que usa do seu instrumento de ofício, a linguagem, para desenvolver um erotismo que é “uma paródia da função de reprodução” (SARDUY, 1979, p. 78); o utilitarismo e a naturalização dos corpos recebem como resposta as fantasias, as repetições e as transgressões, marcando a poética do excesso e do erotismo em Glauco Mattoso, cujo propósito é “seu desperdício em função do prazer” (SARDUY, 1979, p. 78), pois seu projeto coprofágico se apresenta “como uma ruptura total do nível denotativo, direto e natural da linguagem [...], como a perversão que implica toda metáfora e toda figura” (SARDUY, 1979, p. 78). Nesse sentido, deglutição pela boca o estável, o útil, o higienizado e o naturalizado dá uma tônica desarmônica ao projeto de Glauco Mattoso, sinalizando que a operação com uma linguagem sempre acionada pelo excesso, pelo exagero e pela paródia é uma ruptura com o discurso homogeneizador e instaurador de uma ordem já sentenciada. Se a sociedade pede o útil, o belo, o higiênico, o logocêntrico, Glauco Mattoso lhe dá a desordem, o desequilíbrio, o sujo, o desperdício.

A insistência e o fetiche pelos pés, notados nos poemas “Manifesto Coprofágico” (“cheiro de botina”), “Soneto 133 Bocágico-Camônico” (“que sob o teu solado duro viste”) e “Manifesto Obsoneto (soneto 8)” (“com chulé na língua”), coloca-nos diante de uma valorização de Glauco Mattoso pelo extremo baixo do corpo humano, além de sublinhar sua condição de tarado pelos pés. Há vários textos acadêmicos que fazem uma análise sobre esta repetição que se dilui no projeto coprofágico de Glauco Mattoso, avaliando esta podolatria tanto por sua condição abjeta quanto por seu caráter desestrutivo e politicamente incorreto, visto que, “embora enfatize explicitamente as modalidades alternativas ao homoerotismo, extrapola as fronteiras da especificidade gay” (FOSTER, 2003, p. 12).

Nesse sentido, ao acionar os pés como fetiche, Glauco Mattoso nos direciona para uma zona diferente sobre as questões despertadas a partir da sexualidade humana, nem o pênis nem a vagina, não privilegiando nenhuma das zonas sexuais reconhecidos como masculinas ou femininas. Talvez, assim, não se encaixando em nenhum destes universos simbólicos e alegóricos, o caminho da *persona* Glauco Mattoso ou do mito Glauco Mattoso gira em torno da zona erótica que se desenvolve a partir do que sustenta o corpo, os pés, da mesma forma que sustenta sua outra obsessão pelos pés dos versos. Entretanto, a podolatria advém de momentos traumáticos vividos na infância, quando fora submetido a abusos físicos e psicológicos conduzidos por garotos mais velhos:

Então nos meus nove para dez anos, eu estava com inferioridade numérica, física, moral e psicológica. Nem precisava ser muito ameaçado de apanhar, de ter a roupa enlameada [...] ou de ver as lentes em cacos. Ia logo aceitando as condições e pedindo só pra liberarem o quanto antes [...].

Da primeira vez, tomaram-me a fatia de quebra-queixo comprada na porta da escola com o suado trocado que mamãe relutava em dar de quando em quando. Depois de mordido por todos, o doce foi jogado por terra, pisado por tênis surrado e pés descalços, e eu tive que lamber aquele bagaço, mastiga-lo e engoli-lo, misturado ao pó da sola dum quichute sem usar as mãos. (MATTOSO, 2003, p. 40).

Este relato de Glauco Mattoso funda e articula toda sua produção artística. Esta experiência traumatizante ganha potência produtiva de gozo na literatura e na vida. O pseudônimo Glauco Mattoso é construído a partir dos traumas do sujeito empírico, “Trata-se de uma reapropriação crítica da sensação de dor física e moral da vítima que subverte a instituição da autoridade sádica, transformando essa sensação no gozo masoquista explorado na literatura” (PALMEIRO, 2017, p. 17).

A manipulação feita com o vivido por Glauco Mattoso se dá pela linguagem, o que desperta o olhar do leitor para a encenação e o jogo que se faz do vivido. Há um gozo que se orienta a partir da encenação que se constrói e se solidifica através dos excessos da linguagem e da coprofagia sempre operante na tessitura dos versos do autor. A linguagem do excesso é acionada para tratar sobre a violência, a cegueira, o sujo, o cotidiano, enfim, volta-se a vários temas que se inserem no percurso literário de Glauco Mattoso, e somente através dela é que podemos transitar entre o espaço privado e público de maneira a não criar uma unilateralidade de diálogo, mas um intercâmbio infinito e disperso entre estes espaços.

Após este parêntese acerca da podolatria em Glauco Mattoso, podemos retornar à terceira estrofe do poema analisado. Os significantes “Ranho”, “chico”, “cera”, “sebo”, “rabo”

e “sunga suja” reiteram uma circularidade semântica com o que é considerado abjeto, o que está abaixo, o que é descartado, caso que se verifica também nos vocábulos empregados no segundo quarteto (“chulé”, “suor”, “porra”, “pigarro”, “mijo”, “pinto” e “xota”). No entanto, todos estes vocábulos se aderem à podolatria. A condensação significativa se constrói tanto pela enumeração e proliferação de significantes aderidos por seu valor abjeto, quanto pela operação que se pratica por meio do entrelaçamento dos significantes a partir das misturas entre odores e sabores extremos que as imagens construídas proporcionam àquele que é dotado de visão. O que é considerado abjeto “serve à expressão de revolta contra nossa cultura, que se deixa balizar por termos normativos, como a repressão anal e olfativa” (OLIVEIRA, 2007, p. 69). O caminho composicional não é operado sobre o estatuto da ordem linear empenhada pela movimentação do significante em uma rede de deslocamento do olhar; na verdade, a significação é concebida através da capacidade que os significantes têm de operarem sobre outras zonas sensoriais distintas do que a visualização deles pode provocar no leitor. A linguagem do excesso, neste sentido, opera, novamente, sobre o trânsito da convergência das impressões que o palatável e o olfativo podem despertar ao leitor, alinhando-se, dessa maneira, tanto ao projeto coprofágico como à tessitura de uma poética que guarda performances de uma persona lírica cega, podólatra e, essencialmente, masoquista, haja vista que as encenações literárias colocam um sujeito com estas características em pleno jogo para a sustentação das artimanhas com a linguagem, ressaltando o objetivo compulsivo de gozar e de se satisfazer do mito Glauco Mattoso.

A cegueira compele o sujeito lírico de Glauco Mattoso a desenvolver e aprimorar sua estratégia artística. O sujo e o abjeto não necessitam da visão para serem captados ou recordados. Eles se assentam sobre o paladar e o olfato. O odor e a digestão operam de maneira incisiva no projeto do poeta e esta estratégia nos faz pensar que os significantes, usados obsessivamente, acabam por ser entrelaçados por outros arranjos nas composições das imagens que se depreendem do texto. Alguns dos significantes são acionados sem passarem pelo visual, mas são expressos a partir dos odores e da digestão. Nesse sentido, a ausência de uma forma de capturar a realidade pela visão, sendo esta uma das maneiras prioritárias para se escrever e se ler o mundo, expande-se para outras esferas sensoriais, e isso destaca que as operações com a linguagem em Glauco Mattoso são condicionadas para além do que a visão pode despertar ao leitor, permitindo-nos apreciar o universo de um cego poeta que se lança por outras potencialidades e saídas artísticas, possíveis de serem depuradas por uma deficiência.

“A propósito da cegueira incansavelmente focalizada, Mattoso proclama recusar a atitude politicamente correta, que promove a dignidade e a autoestima do portador de deficiência” (OLIVEIRA, 2007, p. 75), preferindo se enredar por um olhar crítico, irônico,

sarcástico e carregado de um humor ácido e corrosivo. Os dispositivos da cegueira, do fetichismo pelo pé e do sadomasoquismo são pretextos que levam Glauco Mattoso a se reinventar pela linguagem literária, oportunizando-lhe falar sobre outros assuntos por ele desejados. As estratégias que pontuamos sobre o projeto coprofágico do poeta esbarram sempre no excesso, no desperdício que se desenvolve a partir da maneira circular e repetitiva operada pela linguagem em seus versos. A substituição, a proliferação, a condensação de significantes, bem como o jogo intertextual e paródico de Glauco Mattoso, são condições compostionais que desenvolvemos ao longo deste capítulo, na tentativa de nossa hipótese de uma poética do excesso operar e sustentar a coprofagia que alimenta o tecido artístico do poeta contemporâneo.

Glauco Mattoso é um “desumanista”, utilizando um neologismo do próprio poeta. Segundo ele, esta condição é uma forma de acentuar e exagerar os aspectos desumanos da realidade para promover um retorno às avessas aos princípios de solidariedade e compaixão. Os traumas e os sofrimentos humanos são absorvidos de forma caricatural e exagerada, mas esta postura pretende combater uma visão reiterada do que se identifica como ações humanistas, pois, obrigatoriamente, estas são concebidas através de um discurso alinhado à bondade, às coisas virtuosas e santas. Porém, Glauco Mattoso opta pela contramão desta condução humanista e se revela a partir do excesso de realidade e de linguagem para escancarar tudo, não omitir nada, evitando qualquer eufemismo de linguagem que possa atenuar a realidade desumana que opera na construção de seu projeto coprofágico.

Partiremos, neste momento, para a análise do excesso na tessitura poética do projeto literário “erotismo sagrado”, de Waldo Motta, o qual, fazendo uso da paródia, descola os elementos considerados sagrados para os cristãos para a formulação de uma lírica religiosa que apresenta uma deusa e um templo próprios, o que nos conduz ao pensamento acerca de uma estratégia composicional que busca dialogar, a partir do artístico, sobre a condição de exclusão da homossexualidade.

5 EXCESSO, “EROTISMO SAGRADO” E “POESIA CU”

O projeto literário “erotismo sagrado”, de Waldo Motta, se assenta em uma leitura escatológica, erótica, anal e religiosa do sagrado cristão, ioruba e indígena; dotado de uma formulação artística que insiste na relação entre literatura e vida. Assim como faz Glauco Mattoso, Waldo Motta desenvolve, a partir de pesquisas da língua hebraica, da *Cabala*, da numerologia, da mitologia e, sobretudo, da *Bíblia*, uma poética com fortes traços de despudor, irreverência e humor. A obra *Bundo* (1996) torna-se o princípio do projeto literário do autor, pela qual uma encenação literária é edificada segundo o ordenamento de “Wal(deus)a”, de “Jeowalda”⁵¹, de um Deus viado que se impõe, ao fazer uso de um discurso homoerótico, para deslocar valores e costumes que se solidificaram nas entradas conservadoras da sociedade burguesa, conforme pode ser percebido no poema a seguir:

ANUNCIAÇÃO

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

A primeira situação enunciativa do poema nos revela um caminho que faz a pensar sobre o grau de artificialidade da linguagem empunhado nos versos de Waldo Motta. O verbo “ser” conjugado na 1^a pessoa do indicativo produz um tom confessional no texto, mas, ao mesmo tempo, marca um “mascaramento” da persona lírica que se camufla em meio aos arranjos metafóricos, às inversões e aos paradoxos que a linguagem do excesso promove. Há uma “falsidade” que só é edificada a partir das operações com a linguagem, acionada pelo poeta através dos significantes deslocados. O significante “Nossa Senhora” encontra-se acomodado em uma esfera litúrgica e sagrada, porém, no poema, ele perde sua aura altiva e ganha um contorno que se enche de dissimulação poética, na medida em que o sujeito lírico complementa

⁵¹ Wal(deus)a e Jeowalda são assinaturas praticadas pelo poeta Waldo Motta em suas redes sociais. Nelas encontramos dizeres, posicionamentos políticos e sociais, além de poemas com estas chancelas (WALDO MOTTA, 2020).

este significante com a expressão “do Buraco Negro”. O sagrado é profanado⁵² por um elemento desprovido de luz, “sujo” e “fedorento” localizado na traseira de todo ser humano, o cu. A sacralidade do significante “Nossa Senhora”, a princípio, é corroído e escamoteado diante ao novo uso que é dado a ele. A santa cristã é destronada e, paradoxalmente, é reempossada no projeto “erotismo sagrado”. Em outras palavras, “Nossa Senhora” não tem a mesma representação que se alinha à imagem consagrada pelos cristãos, agora, ela se torna uma protetora do cu e, desta forma, carrega uma insígnia do que é considerado pela cultura dominante como abjeto. O cu representa não só a marca da militância homossexual de Waldo Motta, mas também nos leva a pensar que o orifício anal é a porta de saída dos restos do processo digestivo e é a entrada para um “caralhudo”, sendo, portanto, uma região erógena por excelência, pois, em qualquer uma das direções praticadas, o corpo se erotiza e se satisfaz.

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

No artigo “Enrabando o capetinha ou o dia que Eros se fodeu”, de Waldo Motta (2000), o poeta argumenta sobre a visão sagrada que se faz do falo, do caralho, do caralhão, do “caralhudo”. Segundo o autor, “o caralho não é apenas um emblema da masculinidade, mas é, sobretudo, e antes de qualquer outra coisa, uma representação do eixo cósmico, que corresponde à coluna vertebral” (MOTTA, 2000, p. 65-66). Dessa maneira, a reverência praticada por vários

⁵² Este vocábulo é empregado a partir das formulações que Agamben (2007) articula ao desenvolver uma crítica filosófica sobre a condição improfanável da produção capitalista, fazendo uma elaboração conceitual em que profanar “significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 66). Desse modo, o profanar não consegue romper seu laço com o objeto a ser profanado, já que o sagrado e o profano são um sistema de polos em que o “significante flutuante transita de um âmbito para o outro sem deixar de se referir ao mesmo objeto” (AGAMBEN, 2007, p. 69).

povos ao símbolo fálico só poderia ser explicada a partir da relação sagrada que o “caralhudo” adquiriu ao longo da história humana. Sua verticalidade, sempre apontada para o céu, coloca-o em uma situação de consagração. A coluna vertebral também apresenta uma similaridade com o falo pela sua condição vertical e por sustentar o corpo, possibilitando um trânsito comparativo que enriquece o jogo expressivo das formulações do poeta. Assim como a crença da sociedade falocêntrica em considerar o falo o dispositivo que sustenta a potência erótica da sexualidade humana, a coluna vertebral é o eixo que nos apoia frente à necessidade de locomoção e de transportar o corpo, ou seja, ela é essencial para a manutenção das demandas corporais. Waldo Motta apoia sua argumentação na leitura de um sonho de Jung relatado por Eugene Monick (1993) no livro *Falo*: a sagrada imagem do masculino, assim descrito pelo poeta: “No sonho, entra num buraco na Terra, e ali depara com uma espécie de templo ou recinto sagrado, tendo, ao centro, um trono, perto do qual se encontra um ser de grande estatura, roliço, grosso” (MOTTA, 2000, p. 65). Este sonho da infância de Jung permite ao poeta entender que o falo habita o buraco da terra, ou melhor, esta representação cósmica se alinha a uma visão sagrada do falo ocultada por uma fuga e uma negação da psicologia junguiana, que encara o “caralhudo” como Deus e a terra como símbolo do ânus. Desse modo, o “falo é também um símbolo do espírito” (MOTTA, 2000, p. 66) e, assim, as formulações artísticas de Waldo Motta acionam os símbolos de maneira a buscar um retorno ao princípio que se localiza no centro de cada sujeito, “no âmago de nossas entranhas, onde se entra no descanso do Criador, na alcova de nosso Esposo” (MOTTA, 2000, p. 67). Pensando nestes deslocamentos simbólicos que Waldo Motta pratica, o falo apresenta a mesma acepção da palavra *El* em hebraico, significando Deus, “majestade, árvore, coluna, pilastra, poste ritual, termos que evocam a ideia de ascensão e verticalidade” (MOTTA, 2000, p. 66). A leitura ascendente dada ao “caralhudo” é uma estratégia artística do poeta para confrontar o que é posto por Eugene Monick (1993, p. 21):

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

Colocar como “teteia do caralhudo” o cu mexe exatamente na “qualidade religiosa do falo” difundida pelo machismo operante na teia social. A visão sagrada do falo sinaliza uma linha de manutenção do conservadorismo masculino que se fecha como uma religião dos

homens, que usam desta para naturalizar as diversas discriminações e exclusões em benefício próprio. Há uma irmandade masculina que se orienta mediante o Deus fálico. Waldo Motta vê, com seu projeto literário, uma maneira de romper com a adoração do falo dentro das estabilidades e dogmas heteronormativos da religiosidade masculina, colocando o “caralhudo” como uma potência que deseja o local sujo, fedorento e abjeto, pois, assim, a louvação e a glorificação do “sacrossantíssimo buraquinho, com sinceridade e fé, também são atos de justiça, e isso pode e deve ser feito em qualquer tempo e em qualquer lugar” (MOTTA, 2000, p. 68), ou seja, Waldo Motta subverte a condução comum que é atribuída à representação da virilidade e da potência masculina, recorrendo ao cu como elemento que pode instaurar um deslocamento da naturalização reprodutiva e sexual instaurada pela visão cristã no percurso para controlar os corpos e os desejos. O cu, neste sentido, torna-se uma estratégia artística e expressiva que desorganiza os padrões e as normas vigentes, sendo, portanto, um elemento consolidador de uma poética que prima pela transgressão e pela justiça divina. Esta, na leitura do poeta, só é alcançada se for praticada pelas próprias mãos, numa referência paradoxal ao ato de escrita e ao prazer que se pode atingir utilizando os dedos como “caralhudo”.

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

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

caralhinhos ao nosso dispor. Fazer justiça com as próprias mãos pode ser algo bem diferente do que pensa a maioria das pessoas. Mão à obra, minha gente! (MOTTA, 2000, p. 68-69).

Nota-se, de imediato, que Waldo Motta percorre da teologia à numerologia para desenvolver o seu conceito de justiça. A carga erótica insiste em todos os deslocamentos realizados por ele, desde os anagramas construídos a partir da língua hebraica até a força energética e mística decantada com o auxílio da *Cabala* e da numerologia. Esta mistura de saberes que envolvem a criação artística do poeta nos permite avaliá-la como uma poética que se faz pelo excesso. Todas as artimanhas que o poeta pratica são consolidadas através de uma leitura que coloca os significantes em uma zona erótica e paradoxal, haja vista que as palavras em hebraico são lidas de trás para frente, permutando as letras até estabelecerem um elo que se integra ao erotismo anal que Waldo Motta pratica.

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

O poeta Waldo Motta funda sua religião com princípios e dogmas próprios, articulando-se conforme a revelação e os ordenamentos de Wal(deus)a, proclamando “a aparição de uma nova situação cósmica ou de um acontecimento primordial” (ELIADE, 2011, p. 85). Nesse sentido, a cosmogonia construída pelo autor em “Anunciação” opera nas relações que se estabelecem entre o sagrado e o profano. Este não é fundado ontologicamente pelo mito que conta uma história sagrada e se vale de um modelo exemplar de vida, por isso a criação de uma “Nossa Senhora do Buraco Negro” é uma estratégia que eleva paradoxalmente o profano a

partir da imagem sagrada que se arrasta com o significante “Buraco Negro”. A obra de Waldo Motta tem uma tônica mística e religiosa que não pode deixar de ser reiterada; o profano se enlaça ao sagrado de modo muito peculiar, pois as releituras míticas corroboram para a edificação de uma poética também sagrada em virtude da fundação religiosa anunciada e proclamada pela persona lírica.

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

“Nossa Senhora” é “mãe dos nove céus”. Ao significante 1 (“Nossa Senhora”) é adicionado um outro significante, o primeiro de origem cristã e o segundo fazendo referência à deusa iorubá Oiá (Iansã)⁵³. Este orixá é associado à guerra, ao raio, aos ventos e à tempestade, além de representar a força feminina. Oiá teve nove filhos⁵⁴ (“céus”), oito deles nasceram mudos e o último veio ao mundo com voz estranha e sobrenatural, tendo o poder de se apossar do ser humano e provocar desatinos. Nas descrições dos filhos de Oiá, notamos que cada um deles representa uma parte constitutiva da personalidade da deusa africana, e o interessante é o fato de Waldo Motta adicionar este significante a outro que não tem a mesma correspondência

⁵³ “Oiá desejava ter filhos/ mas não podia conceber. / Oiá foi consultar um babalaô/ e ele mandou que ela fizesse um ebó. / Ela deveria oferecer um carneiro, um agutã, / muitos búzios e muitas roupas coloridas. / Oiá fez o sacrifício e teve nove filhos” (PRANDI, 2001, p. 294). Esta narrativa ioruba ilustra bem a trajetória da deusa guerreira Oiá, que carrega o número nove como força energética sagrada.

⁵⁴ “Os Nove Filhos De Oiá/ Iansã são: 1º Imalegã – Nasceu no primeiro dia da tempestade, Eboykó, arrancado do ventre de Oiá pelas YàMí (deusas da fertilidade), e foi envolvido por abanos. Este filho representa o Afèfè (vento). 2º Iorugã – Foi envolvido com palha seca e alimenta-se com talos de bananeira. Este filho representa a vaidade de Oiá e é seu preferido. 3º Akugã - Nasceu no terceiro dia da tempestade e foi criado nas touceiras do bambuzal. Representa a própria rebeldia de Oiá. 4º Urugã – Alimenta-se das folhas de bananeira, esconde-se na floresta. Representa a determinação e a capacidade de concentração de Oiá. 5º Omorugã – Alimenta-se do pó de bambu que está caído no chão. Vive no milharal. Representa a capacidade de observação e raciocínio de Oiá. 6º Demó – Oiá cobriu-o de lama para saber os segredos de seus inimigos. Representa a agilidade de Oiá. 7º Reigá - Acompanha os mortos e ronda os cemitérios. Vive escondido nas velhas árvores dos cemitérios e ronda as sepulturas. Representa o lado vingativo de Oiá/Iansã. 8º Heigá - É violento e vive perseguindo o ori do ser humano. Representa o lado devastador de Oiá. 9º Egun Gun – Se apossa do ser humano, lhes propiciando desatinos e desgraças. Representa o lado guerreiro de Oiá, o combate contra os inimigos” (D’ OSOGIYAN, 2016).

no imaginário popular, visto que “Nossa Senhora” é mãe de um filho, enquanto Oiá, de nove. Os significantes são condensados a partir da referência materna, mas, ao mesmo tempo, o sentido se prolifera devido às distinções arquetípicas do sagrado evocado. O significante 1 se expande com o acréscimo do significante 2, e isso excede, de certo modo, os limites de significado que cada significante possui em sua forma estabilizada, ou seja, a significância e o sentido do poema é ampliado com o procedimento de substituição de um significante pelo outro, condensando-os em uma rede significativa que contribui para aumentar e adensar a leitura radial exigida pelo poema. As imagens são, pois, sobrepostas, e criam uma linguagem circular que se desenvolve a partir do excesso de signos linguísticos acionados para a coroação da mãe protetora do ânus.

A circularidade da linguagem sagrada incita-nos a pensar sobre a imagem do orifício que se projeta em relação ao complemento dado ao significante 1 (“Nossa Senhora”), “Buraco Negro”, e a mais uma substituição para “Nossa Senhora”, “a teteia do caralhudo”. Nas substituições empreendidas, a rede de significação ganha uma carga semântica que provoca humor ao destituir cada significante da zona primeira da estabilidade significativa, já que a enumeração realizada acaba por proliferar-se e condensar-se sobre a imagem do que resta das metáforas desenvolvidas, o cu, o “Buraco Negro”, ou melhor, o que está sendo entronado é o orifício “sujo” e “fedorento”. Desta forma, a profanação das entidades sagradas consolida-se pela associação de imagens paradoxais, enriquecidas pelos deslocamentos que Waldo Motta pratica na criação de uma deusa travestida pela linguagem, sendo esta um “lugar sem limites, de transformações e disfarce” (SARDUY, 1979, p. 48).

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

em que a exclusão social representada na obra de Waldo Motta confronta exatamente os valores culturais hegemônicos, dado que o autor usa do social como pretexto para promover uma realização artística de resistência, caracterizada por uma linguagem de excesso paródico em que o sagrado e o profano extrapolam o limite comum de seus significados, em que os significantes são desestabilizados e ganham novos contornos na rede de significação do poema.

As exclusões sociais são “como excrementos, rejeitados do corpo homogêneo e neutro da sociedade” (BATAILLE, 2007, p. 25). Tanto o “Buraco Negro” quanto “a mãe dos nove céus” são metáforas que representam estruturas marginalizadas em relação à cultura dominante; a primeira, por marcar uma sexualidade considerada pela sociedade heterocentrada como homossexual, e a segunda, por dialogar com a religiosidade dos povos africanos. De certa forma, Waldo Motta provoca e ironiza a construção homogeneizadora cristã e heterossexual que se revela atordoadora e limitadora da livre condução das vontades e dos desejos humanos. Desse modo, a compreensão de um mundo explicado meramente por uma direção acaba por destruir as potencialidades que operam na construção da subjetividade humana. “Nossa Senhora” é profanada duplamente, uma vez que é convertida a Iansã e à protetora do cu. Assim, no poema, nota-se uma ampliação da rede de significação mediada pelas escolhas compulsivas dos significantes realizadas por Waldo Motta; o processo de substituição dos significantes não é aleatório, na verdade, é calcado no projeto “erotismo sagrado”, que se apresenta nesta rede paradoxal adquirida pela linguagem ao ser trabalhada excedendo os limites semânticos comuns. Os poemas do escritor são, assim, construídos em um terreno instável dos excessos paródicos que delineiam uma ação provocativa em relação às naturalizações culturais e heteronormativas que anulam e excluem sujeitos em suas diversidades existenciais.

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

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

Outro aspecto a ser abordado nesta metáfora criada por Bataille refere-se ao fato de o Sol se comportar como o falo em uma leitura erótica, já que a vida terrestre não pode se desvencilhar do calor e da potência energética proveniente deste astro, criando um desenho erótico que pode ser ratificado a partir do seguinte trecho: “Os vegetais dirigem-se uniformemente para o Sol, pelo contrário, os seres humanos falóides, como as árvores, são forçados, apesar disto, e em oposição a outros animais, a desviar dele os seus olhos” (BATAILLE, 2007, p. 50). A ação de olhar diretamente para o sol esconde seu brilho e provoca um desconforto e uma cegueira momentânea para aqueles que não se preparam para esta ação contemplativa. Os “humanos falóides”, em sua potência e virilidade, talvez, substituíram a cegueira da luz incandescente do sol pela projeção no corpo daquilo que dá vida a outros seres vivos. O falo representa a potência da vida humana, assim como o sol é um astro que possibilita a permanência e a existência dos seres vivos a partir do movimento dinâmico e da energia que produz. O pênis se ilumina quando está no seu grau máximo de erotização, e esta luz, esta potência, se esvazia em orifícios desprovidos de luz, mas que se complementam e se (ex)comungam para se satisfazerem. Desse modo, conhecer a origem etimológica da palavra ânus, do latim *anus*, significando anel, é muito propício, no momento, para refletirmos sobre o fato de a circularidade ser acionada na imagem do ânus, do sol, da terra, do pênis, e, cada um a seu modo, só se potencializa frente ao outro. Dessa maneira, o sol tem sua existência complementada pela terra, o pênis e o ânus da mesma forma, e se pensarmos de maneira

paradoxal, excedendo os limites utilitaristas dados aos significantes mencionados, o sol estaria para o pênis assim como a terra para o ânus. Neste arranjo comparativo, todos os elementos ganham uma potência da ordem do erótico, permitindo reconhecer uma manutenção da vida que se faz por meio da fusão das metáforas requeridas no jogo estabelecido, reconhecendo que os limites dos significantes são rompidos nesta leitura escatológica realizada por Bataille.

Os significantes “Nossa Senhora do Buraco Negro” podem ser vistos a partir da metáfora do “ânus solar”, já que o caráter paradoxal é a chave para a condução da argumentação artística de um mundo que não deseja ser ordenado racionalmente, pelo contrário, o desejo que se nota é o de romper com os limites que acorrentam os homens a uma prisão eterna, apagando e ocultando todas as potências de um corpo que não quer ser castrado, mas que almeja se libertar e exceder na busca compulsiva por se satisfazer. Nesse sentido, a paródia desencadeada tanto em Bataille quanto em Waldo Motta revela uma estratégia de escrita que se faz pela subversão e pela transgressão, incitando-nos a olhar o mundo de maneira a contemplar o movimento circular e contraditório dos objetos que, muitas vezes, não são ordenados racionalmente, mas podem ser vislumbrados a partir da cegueira ofuscada pela luz intensa do sol. Em outras palavras, o ânus (“Buraco Negro”) tem seu resplendor ocultado pela luz solar (“Nossa Senhora”), no entanto, o caráter revelador desta paradoxal relação só é percebido através do jogo contraditório com a linguagem sempre excedente, visto que os limites dos significantes são extrapolados para atingir matizes distintas das cores monocromáticas que a vida adquire no projeto conservador e utilitarista da sociedade burguesa. Assim, a linguagem paradoxal e do excesso empreendida por Waldo Motta possibilita que uma realidade marginalizada possa ser revelada a partir de um novo ordenamento dado pelo projeto “erotismo sagrado”, o qual se lança ao mundo promovendo o cu, que passa a ser iluminado e sagrado conforme o jogo e o bordado que o poeta pratica na promoção compulsiva pelo orifício dorsal humano.

A construção de um poema com uma estrofe de nove versos também nos remete a outros elementos que nos auxiliam na construção de uma poética do excesso. O número 9 retoma tanto os “nove céus” quanto nos desperta o olhar para o algarismo de maneira cabalística. O 9 seria um 8 incompleto, sugerindo-nos uma poesia que ainda não fechou seu círculo, não atingiu o infinito e a plenitude representados pelo número 8 deitado. Por outro lado, a ideia de incompletude associada ao algarismo 9 não desconsidera uma postura de busca constante para alcançar uma realização intelectual e espiritual (ROSA, 2011, p. 59-60). Interessante pensar, desse modo, que o fato de Waldo Motta escolher este número de versos para seu poema “Anunciação” está ligado ao exercício poético que ele pratica em prol de uma profecia anunciada a partir da figura endeusada pelo sujeito lírico. O texto gira em torno de significantes

religiosos e, ao mesmo tempo, nota-se um trabalho intelectual mediado pelos saberes advindos da numerologia cabalística, os quais operam na encenação paródica consolidada no poema. Não podemos deixar de destacar que a deusa africana, no jogo de búzios, formado por 16 peças, é identificada quando nove delas apresentam a mesma caída, virados com lados iguais para cima ou para baixo, no tabuleiro sagrado. Enfim, a circularidade engendrada no poema é acionada de diversas formas e maneiras, e não podemos descartar nenhuma delas na construção de sentido que o texto pode propiciar, seja evidenciando o trabalho com a numerologia cabalística seja pelo excesso de referências que nos conduzem ao mesmo lugar, o “Buraco Negro”.

O título do poema “Anunciação” reporta-nos ao episódio bíblico que celebra o momento em que a Virgem Maria é anunciada pelo Arcanjo Gabriel como a mãe de Jesus Cristo⁵⁵. Este momento litúrgico é comemorado pelos cristãos na festa da Anunciação no dia 25 de março, nove meses antes da celebração natalina que marca o dia do nascimento de Cristo. O número nove chama-nos a atenção por ele também fazer parte da expressão que faz referência a Oiá, “mãe de nove céus”. Os bordados e os adereços de Waldo Motta são estratégias que costuram o texto literário a partir dos elos que os significantes constroem na rede de significação. O número nove, explícito e implícito no poema, é um exemplo dos caminhos múltiplos para o desenho profanador que o poeta engendra na tessitura poética dos seus textos. Nesse sentido, parece-nos que a escolha deste número revela uma atmosfera cabalística centrada na espiritualidade e no fechamento de um ciclo. A poesia de Waldo Motta anuncia uma deusa protetora do cu. Ela é “a dona de todo o universo” que se concentra no ânus. Os arranjos metafóricos e os deslocamentos dos significantes não estão alocados numa linearidade discursiva, mas são projetados conforme a imagem circular que se depreende tanto pelo universo sagrado parodiado quanto pelo emprego de outros elementos cabalísticos que retomam o desenho do orifício entronado. Portanto, a linguagem poética do poeta se consolida através dos excessos, sendo notada quando nos debruçamos nas metáforas acionadas por ele na composição de suas realizações artísticas. Talvez, numa leitura pouco pretensiosa, o leitor seja conduzido apenas pelo viés bem-humorado do poema e não consiga perceber a teia composicional alimentada pelos significantes advindos de uma esfera cultural mística e religiosa.

⁵⁵ Lucas 2: 26-31: “No sexto mês, foi o anjo Gabriel enviado, da parte de Deus, para uma cidade da Galileia, chamada Nazaré, / a uma virgem desposada com certo homem da casa de Davi, cujo nome era José; a virgem chamava-se Maria. / E, entrando o anjo aonde ela estava, disse: Alegra-te, muito favorecida! O Senhor é contigo. / Ela, porém ao ouvir esta palavra, perturbou-se muito e pôs-se a pensar no que significaria esta saudação. / Mas o anjo lhe disse: Maria, não temas; porque achaste graça diante de Deus. / Eis que concederás e darás à luz um filho, a quem chamarás pelo nome de Jesus. (BÍBLIA, Lucas 2).

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

No início do poema, o sujeito travestido (Waldeusa) se insere na performance do poeta e, logo ao final, temos um Deus que não se integra a esta mesma imagem, ampliando a ambiguidade das vozes que coabitam a encenação literária. Se olharmos a palavra “Senhor” com um pouco mais de apuro, podemos detectar um paradoxo em seu valor semântico, visto que ele pode se referir tanto ao Deus cristão quanto ao Deus da criação artística, no entanto, este último já se revelou no princípio do poema como sendo a “Nossa Senhora do Buraco Negro”, ou seja, a circularidade novamente é açãoada através do jogo metafórico e paródico que Waldo Motta engendra. Assim, a “casa do Senhor” pode ser lida como a própria poesia, local onde o Deus se transforma, se disfarça, se transveste para confrontar os valores praticados em nome do Deus cristão. De toda forma, estes deslocamentos promovem exatamente o que

chamamos de poética do excesso, já que os limites semânticos se encontram longe de serem estabilizados e é isto que permite ao leitor perceber a carga irônica e bem-humorada desenvolvida pelo poeta ao consagrar a paródia como elemento (des)ordenador do projeto “erotismo sagrado”, que exorta o “Santo Fiofó” já protegido pela “Nossa Senhora do Buraco Negro”:

EXORTAÇÃO

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

O rompimento com a ordem natural das coisas é uma premissa que se verifica nos poemas de Waldo Motta. O poema “Exortação” inicia-se com um imperativo que delineia um conselho direcionado a exaltar o *cu* e, neste movimento, as portas dos céus, sob a tutela dos deuses, se abrem para um paraíso de delícias. A circularidade poética também é notada neste poema. Na composição de uma estrofe única de 6 versos ou um 9 invertido, notamos a reiteração circular que se apresenta na grafia dos números mencionados, revelando-nos uma compulsão pela circunferência como motivação artística. Essa forma desempenha um papel fundamental na criação de uma jornada literária imersa sob uma visão espiritual e erótica mobilizada pela reflexão acerca da existência humana, do ciclo da vida, da sua finitude, da marcação temporal de um relógio analógico, do movimento circular dos astros em torno do Sol e de outros fenômenos naturais ou humanos. São elementos que enfatizam e promovem a edificação de uma poética que aciona um excesso de imagens circulares na construção do projeto “erotismo sagrado”.

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

o orifício anal, o qual representa, nos poemas de Waldo Motta, um dispositivo literário mobilizado para consolidar uma poética de enfrentamento às naturalizações binárias sobre a sexualidade humana. Uma “poesia cu” guarda uma metáfora que imediatamente desestabiliza a visão comum que temos acerca dos procedimentos já consolidados para excluir e descartar sujeitos que fogem aos modelos tradicionais, sendo, desse modo, uma denominação que engloba tanto o projeto literário do autor quanto os recursos expressivos utilizados para a edificação de uma poética que se faz pelo excesso, pela circularidade, pela paródia e pelo amor ao desprezível. Além disso, podemos pensar que a “poesia cu” também é uma experiência artística que redimensiona ou faz pensar sobre os deslocamentos que a poesia lírica sofre na atualidade, em um movimento de distanciamento e aproximação com os valores difundidos pela poesia clássica e moderna. Essa imagem circular constitui, portanto, a tessitura poética de Waldo Motta, cujo sujeito lírico é uma mistura entre subjetividade e encenação poética, promovendo um jogo performático na construção da persona lírica do poeta. Assim, acreditamos que o desenho artístico realizado por Waldo Motta esteja impregnado pela imagem do “Santo Fiofó”, do “Buraco Negro”, “do buraquinho fedorento”, o que nos possibilita caracterizar esta realização literária como uma “poesia cu”, subvertendo o senso comum das interpretações culturais relacionadas ao ânus, visto que este significante aciona rotineiramente, o mínimo, o menosprezado, em outras palavras:

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

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

não corresponde a uma ordem naturalizada e heterocentrada⁵⁶, o poeta capixaba lança uma “poesia cu” ornada parodicamente pelos símbolos sagrados do cristianismo e de outras religiosidades. A resposta para uma condição social insultada é trabalhada a partir dos arranjos, das repetições e dos deslocamentos do sagrado valorizado pela cultura burguesa. O excesso de bordados sobre o cu, praticados por Waldo Motta, rompe com todo o sistema engendrado para omitir, esconder, matar ou violar a dignidade de sujeitos distintos das doutrinas consolidadas pelo projeto capitalista de sobrevivência. O regime de poder é alçado pelo discurso e por práticas que se repetem até serem naturalizadas, ferindo completamente a multiplicidade e a diversidade de sujeitos que, de maneira direta ou indireta, ligam-se à estrutura significante do cu. As repetições depreciativas e discriminatórias promovidas pela sociedade recebem como resposta artística um projeto que também se faz pelas repetições e circularidades, mas operando de maneira a resistir através da linguagem profanada, a qual reintegra o que se considera abjeto ao “erotismo sagrado”, ou seja, se a estratégia da sociedade conservadora repete incessantemente o valor pejorativo associado à palavra cu, Waldo Motta se apropria do desprezível para compulsivamente produzir seus textos, nos quais o cu é reverenciado e entronizado através dos engenhos que o poeta faz com a linguagem carregada de excessos e circularidade.

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

Consagrei-me sacerdote do Espírito Santo em
devaneios sensuais, mergulhando no vórtice de pra-
zeres renegados, destilando a quintessência dos hu-

⁵⁶ O regime heterocentrado é aquele que “impõe sua lei e sua violência, que vai do machismo à misoginia, do pressuposto de que somos todos heterossexuais, e de que só existem dois sexos, de que ninguém deve sair dos seus papéis de gênero; do ódio e da perseguição às sapatões, aos trans e às bichas; um regime que respira e cresce dia a dia, partindo dos púlpitos das igrejas e mesquitas, das escolas, dos tribunais, das famílias, das rádios, das televisões e da imprensa” (SAEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 75).

mores serpentinos. No fervor das paixões retemperei
o espírito e, satisfeitas minhas ânsias, hoje descanso
no Eterno, em núpcias comigo.

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

Serpentes me coroam.

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

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

Imenso é o sofrimento neste círculo de horrores.
(MOTTA, 1996, p. 60).

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

O paradoxo é um recurso literário já destacado logo na primeira linha do texto: “sacerdote do Espírito Santo”. Se em outros momentos já assistimos a uma performance artística de um(a) Wal(deus)a, aqui temos uma persona lírica que opera numa regência nominal que enfatiza o gênero masculino. Os deslocamentos, neste sentido, guardam uma tendência literária do poeta de provocar uma interpretação de seus poemas de maneira radial. Este recurso composicional aumenta o grau de artificialidade da linguagem literária e corrobora para adensar a encenação poética que coloca o leitor frente aos manejos feitos pelo poeta a partir do rompimento dos limites entre o sujeito empírico e lírico dos seus poemas, articulando uma persona artística que também resulta do desenho que se decanta da invasão ilimitada entre as esferas do ficcional e da realidade empírica. Dessa maneira, a desorientação provocada por uma aderência entre as personas que coexistem na tessitura literária de Waldo Motta também é uma forma de evidenciarmos uma cartografia do excesso poético em suas obras, uma vez que os limites entre o real e o ficcional encontram-se completamente corroídos. Mais uma situação do grau de artificialidade da linguagem neste poema refere-se ao uso da expressão “Espírito Santo”, que pode ser lida como o estado de nascimento de Waldo Motta, como também faz pensar em um processo de consagração de um clérigo que propagará os ensinamentos e as

doutrinas da religião fundada pelo projeto “erotismo sagrado”, visto que a religiosidade criada apresenta um templo, o cu, uma deusa, “Nossa Senhora do Buraco Negro”, e se desenvolve de maneira ritualística na “poesia cu”. A poética do excesso em Waldo Motta caminha juntamente com a artificialidade que a linguagem ganha ao se acionar a paródia como recurso expressivo e, também, na contradição que o poeta empreende ao “retemperar” o sagrado conforme as leis de um(a) Wal(deus)a.

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

A metáfora acionada por Waldo Motta aponta para um valor existencial que vai além de uma esfera meramente concreta. A experiência artística extrapola ou excede a essência da vida material integrada pelos quatro elementos basilares, água, terra, fogo e ar; ela é a quintessência, ou seja, ela opera no trânsito entre o conhecido e o desconhecido, alcançando um estágio em que as formas literárias aprisionam, de certa forma, uma matéria expressiva que não se explica apenas pelas operações cartesianas e racionalistas. A quintessência poética se localiza, então, na indefinição de se estabelecer um elo entre ficção e realidade, pois, nesse sentido, a matéria lírica já se transforma em uma potência revitalizada da matéria empírica, permitindo a ela ter uma autonomia frente aos controles de uma existência conduzida por uma visão mecanicista e utilitarista. O humor seria a quintessência da obra de Waldo Motta. Este recurso expressivo é a base para transpor as barreiras do concreto. Pensamos que a linguagem do excesso do poeta seja a chave para seu projeto literário, uma vez que, através do significante escamoteado, da fusão entre o sagrado e o profano, dos bordados metafóricos, do humor, da veneração pelo cu, das repetições e da encenação artística, nota-se uma tentativa literária de transcender, de exceder, de transpor, de problematizar o que já se encontra acomodado e estabilizado. Nesse sentido, sua “poesia cu” mergulha no “abismo”, “nas entradas das trevas”, onde a transformação vital ocorre, onde a matéria torna-se energia, isto é, o local escuro, o cu, enche-se de força erótica, criando uma imagem que sintetiza a potência integradora e desarticuladora

que o jogo da linguagem do excesso pode revelar-nos sobre a escatológica e cosmogônica realização literária de Waldo Motta.

A circularidade poética também está inserida na metáfora da serpente. Em “Serpentes me coroam”, podemos verificar que o significante selecionado para o texto permite leituras simbólicas deste réptil. Na Bíblia⁵⁷, a cobra representa o pecado, a traição, o demônio, a luxúria, a carne, o erótico e o prazer. Este endereçamento semântico é o mais reconhecido e difundido na sociedade, tendo em vista que a doutrina religiosa da classe burguesa é, majoritariamente, cristã, entretanto, a serpente também simboliza o renascimento, a eternidade e a sabedoria, segundo outras leituras simbólicas praticadas⁵⁸. Desta maneira, o emprego dado por Waldo Motta encontra-se completamente associado a estas acepções simbólicas mencionadas, uma vez que o significante pode ser deslocado por diversas direções conforme a leitura praticada pelo leitor.

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

⁵⁷ “Lúcifer, Satanás, induziu Adão e Eva a desobedecerem a Deus por meio de um ofício indefinido. Ele incorporou-se numa serpente e falou como um anjo para persuadir a mãe original a comer o fruto proibido do conhecimento do Bem e do Mal. Esta convenceu o companheiro e ambos caíram como a serpente primitiva. Então o Senhor Deus disse à serpente: Porque fizeste isso, serás maldita entre todos os animais e feras dos campos; andarás de rastos sobre o teu ventre e comerás o pó todos os dias de tua vida. Porei ódio entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar (Gn 3, 14-15)” (RIBEIRO, 2017, p. 117).

⁵⁸ No livro *Imaginário da serpente de A a Z*, de Maria Goretti Ribeiro (2017), encontramos várias descrições de deuses e lendas associados à serpente. Para exemplificar uma das possibilidades de a serpente simbolizar a sabedoria, podemos citar a seguinte descrição da cobra Píton na mitologia grega: “Serpente grega monstruosa, filha de Geia, que assombrava as pessoas. Vivia nas cavernas do Monte Parnaso e guardava o oráculo da Deusa Terra, em Delfos, mas foi morta por Apolo, deus da música e da poesia, que lhe atirou flechas, depois, fundou o oráculo sagrado em Delfos ou o tirou do domínio de Píton. De acordo com uma versão do mito, a ciumenta Hera enviou Píton para ferir Leto (v.), grávida de Zeus. Este ajudou Leto a escapar e, logo após, ela deu à luz Apolo e Artemis (v.). Em decorrência desse fato, Apolo mudou seu nome para Pythius e organizou os Jogos Pythian para celebrar a vitória dos homens de força, rapidez dos pés e corrida de carrogem. Em algumas versões do mito, Apolo mata a serpente para vingar a mãe; em outras, simplesmente porque ela o impediria de fundar o oráculo. A derrota do monstro era comemorada de nove em nove anos no festival de Stepteria em Delfos e constava de uma reconstituição do acontecimento. Assim, o deus solar, o mais olimpiano dos deuses, liberta o oráculo de Delfos dessa hipertrofia das forças naturais que é a serpente Píton, o que significa, do ponto de vista simbólico, libertar a alma e a inteligência profunda e inspiradora das ordens do instinto para fecundar o espírito e assim assegurar a ordem que ele se propõe a estabelecer, que é a meta suprema” (RIBEIRO, 2017, p. 145).

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

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

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

CÍRCULO DOS HORRORES

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

Há um questionamento duplicado no poema acima: “Mais quantas humanidades/ ainda repassaremos?”. Esta situação composicional não deixa de enfatizar a circularidade da tessitura poética de Waldo Motta. O próprio título do poema alude a uma situação que se repete freneticamente, um “círculo” novamente é acionado, além de o título apresentar uma assonânciam da vogal “o”, que reitera um posicionamento já mencionado anteriormente, sobre a recorrência imagética que se associa ao orifício anal, sempre projetada nos versos do poeta. Por mais que, neste poema, não encontremos pistas nítidas do projeto “erotismo sagrado”, o fato de termos a

repetição de dois versos no início e no final do poema possibilita desenvolver e identificar o paralelismo como recurso expressivo da ordem do excesso da linguagem no texto do poeta capixaba. Este estilo de composição, além de estabelecer uma marcação rítmica no poema, produz uma circularidade de significação mediada pela escolha do significante “repassaremos”, que marca a ideia de retornança e se alinha também ao sentido depreendido do vocábulo “círculo”.

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

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

NO CU DO MISTÉRIO

“Visita interiore terrae, rectificando
invenies occultum lapidem”

- charadinho alquimista

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

Protegidos por monstros lendários, milenares, interditos e artifícios incontáveis, proscrito e disfarçado a todo custo, é por ele o acesso ao manancial da vida, que aos destemidos concede o gozo das venturanças, e somente ele conduz ao filão das maravilhas, jazida da Pedra Filosofal, sendo

a única estrada para o centro de Luz, a Cidade Azul dos Imortais, refúgio da Deusa eternamente virgem & seu Pai, Filho e Esposo excomungados.

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

A epígrafe do texto de Waldo Motta faz referência ao lema maçônico/ alquímico V.I.T.R.I.O.L⁵⁹ (*Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem*) que simboliza um processo de purificação interna e espiritual (SALEH, 2013). A abordagem mística realizada coloca-nos em uma atmosfera em que o caminho para o conhecimento esteja orientado para dentro de nós, mergulhando no interior da terra fértil onde se encontra a “Pedra Filosofal”, a verdade íntima e obscura de cada sujeito. O processo de autoconhecimento é percorrido, neste sentido, como uma premissa que eleva a matéria ao estágio espiritual e de contemplação da energia vital quando o sujeito abandona a superficialidade da vida e se entrega por completo à busca por uma reintegração com a individualidade suprema. A iniciação maçônica ocorre com o neófito, deparando-se com o escrito V.I.T.R.I.O.L em uma câmara da reflexão, na qual o iniciado passa por um rito de passagem que, de alguma maneira, sinaliza um abandono de práticas que possam desviar seu olhar do caminho evolutivo e espiritual de um Eu Supremo, caracterizado por uma investida de se refazer, de se ressignificar, ao se desvincular das barreiras sociais, econômicas, e políticas que, muitas vezes, transformam os humanos em sujeitos perversos, individualistas e intolerantes. Esta epígrafe do poema sintetiza a visão cosmogônica que Waldo Motta anuncia em seu texto.

Neste sentido, o poema monta uma encenação ritualística que se direciona para o centro, o interior do templo consagrado, o cu. Em todo o manejo artístico anunciado, percebemos que o orifício anal é protegido “por monstros lendários, milenares, interditos e artifícios incontáveis” e guarda todos os mistérios de uma vida sem interdições. O que chama a atenção são as condensações que o poeta insiste em realizar, quando nomeia a “jazida da Pedra Filosofal”, o “buraquinho fedorento” como o caminho para “o centro de Luz, a Cidade Azul dos Imortais, refúgio da Deusa eternamente virgem & seu Pai, Filho e Esposo excomungados”. Percebemos que a relação paradoxal não deixa de operar no poema de Waldo Motta, na medida em que a referência à “Cidade Azul” retoma a ideia misteriosa e mística que ronda a cidade

⁵⁹ Estas informações foram extraídas do site ARLS Conde de Grasse Tilly (SALEH, 2013), no qual o maçom Teodoro da Silva narra seu processo iniciático e, ao mesmo tempo, faz algumas revelações importantes sobre a mística maçônica.

localizada no norte de Marrocos, que foi um território proibido para os cristãos. Dessa maneira, os outros significantes, “Deusa” e “seu Pai, Filho e Esposo”, são alocados em um território onde a dominação da crença cristã recebeu uma proibição, uma vez que, durante 100 anos, apenas muçulmanos podiam circular pelas ruas da “Cidade Azul”. A formulação do projeto literário de Waldo Motta projeta-se, assim, nesta esfera circular e radial dos significantes empregados para a criação artística de consagração do ânus como instância avessa à visão pecaminosa e despudorada, reiterada na sociedade conservadora e cristã. O fato de o poeta evocar a “Cidade Azul” como o espaço para se atingir a imortalidade, faz com que se perceba que o projeto “erotismo sagrado”, edificado sobre o excesso paródico, não deixa de produzir um discurso que, de maneira direta ou indireta, insiste em provocar as conduções cristãs para a vida em sociedade. O “refúgio” da Deusa protetora do cu e do “Pai, Filho e Esposo” é a “Cidade Azul dos Imortais”, local de onde os cristãos foram expulsos e onde sofrem resistência em relação aos seus preceitos e dogmas. Novamente, não podemos deixar de reiterar que Waldo Motta sempre aciona os significantes linguísticos como “armas” para combater as exclusões promovidas e justificadas a partir de uma doutrina religiosa que coloca o homossexual e outras identidades de gênero como aberrações humanas, restando a estes apenas uma situação: abrir mão de sua escolha para atender às exigências decorrentes do processo evangelizador cristão praticado ao longo da história humana.

Em mais um bordado literário, fazendo uso de toda liturgia cristã, o “buraquinho fedorento” alça um lugar de prestígio e de valorização. As imagens que se projetam neste texto são reiteradas no projeto utópico e ideal que Waldo Motta monta com seu projeto “erotismo sagrado”. O comportamento dos significantes “Espírito Santo”, “Pai”, “Filho” e “Esposo” compõe uma atmosfera paródica que não cessa jamais na tessitura poética do autor, permitindo uma leitura irônica sobre a visão patriarcal que se consolida através da religiosidade cristã. A “Deusa eternamente virgem” reaparece, como ocorre no poema “Anunciação”, e promove o mesmo deslocamento significante que se nota “No cu do mistério”. As costuras com os significantes litúrgicos são praticadas para criar uma atmosfera de ampliação semântica que já mencionamos anteriormente. E isso, mais uma vez, merece destaque, para frisar a estratégia de Waldo Motta em estabelecer uma poética que não foge da insistência de retirar o cu do terreno do “disfarce a todo custo”, promovendo uma literatura em que o “Santo Fiofó” perde sua tônica passiva e desprezível para instaurar um engenho performático ativo e político, sendo uma acepção “que seleciona, escolhe, decide, capaz de criar sua própria ética, não uma ética universal e que, além disso, não facilita ao poder nenhum saber” (SAEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 77).

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

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

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do percurso desta tese, tentamos esboçar uma linha argumentativa que atendesse à necessidade de construção de uma poética do excesso nas obras de Glauco Mattoso e Waldo Motta. Em momento algum, deixamos de destacar o quanto o exercício literário dos autores orientam-se dentro de uma estratégia artística de consolidação, em seus projetos, de uma literatura que se faz pela resistência. Pensar sobre isto é empreender uma postura que não está alinhada às manutenções do que já está posto pela sociedade. Há um desconforto frente à maneira como o projeto higienizador promovido por ela opera na produção de um “gargalo” social para onde corpos e sujeitos distintos da condução heterocentradade de vida são lançados, vivendo à mercê do destino nada promissor para suas existências, uma vez que a morte, a violência e o descaso são condições que existem rotineiramente no cotidiano opressor desses sujeitos que fogem aos modelos conservadores.

Insistir nesta questão não deixa, de maneira indireta, de identificar uma proximidade entre os desdobramentos estilísticos que os versos de Glauco Mattoso e Waldo Motta praticam. A circularidade expressiva dos poetas sinaliza uma intencionalidade artística que aciona os efeitos da exclusão social. A reiteração de temáticas discriminadas pela sociedade, no processo de escrita, é uma estratégia artística que nos aponta uma resposta também repetitiva nas formulações literárias desses autores, já que as naturalizações preconceituosas e tradicionais acerca da sexualidade e da condução livre dos corpos são praticadas diariamente e os projetos dos poetas tentam “furar” esta engrenagem de ocultação e de apagamento através de poéticas que teimam em repetir as fórmulas artísticas como resposta a todo processo de higienização dos corpos ex-cênicos, presenciada na manutenção de uma heterossexualidade compulsória. Cremos que “a opressão é transformada em uma crítica sobre o poder”⁶⁰ (PRECIADO, 2009, p. 139, tradução nossa) nos textos dos escritores contemporâneos.

Em vários momentos deste trabalho, discorremos sobre o quanto ainda as identidades marginalizadas necessitam negociar para se manterem no jogo frenético, desumanizado e opressor de sobrevivência, regulado pelas instituições da nossa sociedade. Basta retomarmos as considerações que fizemos quanto às críticas desfavoráveis que estes escritores carregam ao enfrentar as condutas conservadoras da ideologia dominante, orientadas pelas demandas do capital. Nesse sentido, a importância deste trabalho está alinhada a uma luta que se faz pela

⁶⁰ No original: “*la opresión en perspectiva crítica sobre el poder*”.

escrita e pela linguagem para desestabilizar as estruturas socioculturais norteadas pela segregação e pela opressão.

Conhecedor da tradição literária brasileira e estrangeira, Glauco Mattoso e seu projeto “coprofágico” nos fazem pensar sobre a maneira como as formas literárias consagradas são manejadas pelos contemporâneos. Há uma visão de (re)atualização do cânone de modo a conduzi-lo criticamente. Os poemas de Glauco Mattoso são experiências artísticas que decantam esta postura frente às estabilidades, o que, de certa forma, não deixa de reforçar a possibilidade de reavaliar e de açãonar a tradição como elemento cultural de reprodução dos dispositivos que naturalizam as exclusões. Como vimos, a coprofagia digere os restos, o descartado e o que é considerado abjeto para empreender uma poética que tensiona os paradigmas e a construção de um mundo que se organiza no sentido de limitar o trânsito livre da sexualidade e dos corpos. A via literária do autor é totalmente paradoxal, desenvolvida a partir dos excessos que a linguagem adquire na formulação e na encenação de sua performance. Destacamos que a linguagem do excesso que se desenvolve a partir dos deslocamentos dos significantes em uma rede de significação radial acaba por direcionar uma constituição paródica, que, além de revelar os excessos de recursos intertextuais invocados para o processo criativo, possibilita-nos reconhecê-la como ferramenta expressiva para se promover humor e ironia. Se pensarmos que a paródia também foi açãoada pelos primeiros modernistas e que a coprofagia de Glauco Mattoso é uma releitura excrementícia do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, podemos afirmar que esta estratégia composicional é operada de maneira bem distinta do que se nota na poesia dos primeiros modernistas, visto que o projeto destes apresentava uma visão crítica e bem-humorada, centralizada em questões acerca de uma literatura nacional e do coletivo; por outro lado, a coprofagia de Glauco Mattoso usa da paródia dentro de um projeto pessoal que deglute autores da tradição e o que é considerado abjeto, ou seja, há um deslocamento do aspecto paródico revisitado. Em outras palavras, a paródia dos modernistas também é ingerida e transformada; o estabilizado torna-se instável conforme os gestos artísticos com a linguagem do excesso.

Mediar a argumentação que propomos enquanto uma poética do excesso, em Glauco Mattoso, torna-se um elemento que busca estabelecer e a refletir sobre as potencialidades de o literário ser uma ferramenta importante para delinearmos estratégias compostionais que colocam o forjado ordenamento social em xeque e nos permite detectar que a literatura é um dispositivo artístico que se enlaça ao fator político. Desse modo, é possível trazer à tona uma compreensão mais democrática para o espaço cultural, e a relação entre literatura e política, mesmo não sendo uma situação localizada apenas na contemporaneidade literária, pode ser

entendida a partir de uma exigência democrática que o contexto atual da pluralidade de vozes dissidentes, não contempladas pela democracia construída segundo a orientação dos princípios burgueses, resolve requerer, almejando um lugar de fala e de visibilidade.

O projeto “erotismo sagrado” de Waldo Motta está imerso, também, em uma visão de cultura que se faz pela resistência. O poeta cria uma religião artística com princípios próprios, segundo o ornamento de uma Wal(deus)a, a protetora do cu. Esta mística literária é uma estratégia artística que responde à falta de compreensão da homossexualidade como uma identidade de gênero que possa ser contemplada dentro das estruturas religiosas, principalmente a cristã, uma vez que esta reproduz e naturaliza um discurso que exclui completamente o gay da esfera de intercâmbio com o sagrado e com as narrativas judaico-cristãs. Nesse sentido, a leitura homoerótica da *Biblia* que o poeta pratica em seu projeto literário atende à militância artística realizada como provocação bem-humorada e irônica em relação aos apagamentos e às discriminações orientadas e reiteradas tanto pelas religiões quanto por seus adeptos. A tônica expressiva do poeta capixaba, ao empreender o processo paródico dos elementos litúrgicos, não desloca apenas a visão conservadora proferida pelos discursos baseados no cristianismo, ela se desenvolve de maneira a refletir e a relativizar que a leitura da bíblica se orienta conforme o desejo de quem a lê. Isso, de certo modo, permite entendermos que a cristandade é fundada e expandida conforme as demandas da ideologia burguesa, já que esta é a religiosidade escolhida pela classe dominante. Assim, o “erotismo sagrado” desestabiliza o terreno religioso e, simultaneamente, provoca um olhar crítico acerca das estratégias da classe dominante para excluir quem não faz parte do projeto de vida consagrado segundo suas ideologias.

A circularidade poética do autor, percebida tanto no manejo da linguagem excessivamente paródica quanto na construção das imagens e metáforas reiteradas para consagrar o cu, elemento considerado abjeto e desprezível, é parte consolidadora de uma poética do excesso, uma vez que o excesso em Waldo Motta se solidifica a partir dos deslocamentos paródicos que ele faz. Este é o recurso composicional mais evidente em seus textos, criando uma circularidade literária que acaba por enfatizar a imagem do orifício anal sacralizada pelo poeta. O cu é bordado com elementos simbólicos sagrados, promovendo uma tessitura poética que aciona vários deslocamentos para empreender uma poesia que não deixa de potencializar as arbitrariedades praticadas para a manutenção do discurso conservador, heteronormativo e, principalmente, cristão, disseminado na condução desenfreada de manter uma ordem econômica e política excluente. Talvez, nesse sentido, o discurso artístico ainda seja a maneira mais democrática para se problematizar as exclusões que se assentam na contemporaneidade, não que não haja outras formas de reivindicar a equidade social, mas a arte

é o caminho pelo qual a realidade passa a ser guiada pela criação ficcional, o que pode alargar a dimensão da realidade a partir dos recursos ficcionais que orientam a realização artística. Desse modo, a questão homossexual de Waldo Motta circula entre os significantes empunhados, no entanto ela opera de maneira mais ampla quando aciona discursos que corroboram a exclusão desta identidade sexual. Todas as metáforas selecionadas são reintegradas de maneira a construir um universo utópico, um paraíso, uma terra sem mal, na qual a homossexualidade recebe um tratamento bem adverso do que se pratica nas instâncias sociais.

Não podemos deixar de pontuar que, ao longo deste trabalho, procuramos fazer uma aproximação dos projetos literários de Glauco Mattoso e de Waldo Motta, mediada tanto pela matéria lírica acionada pelos autores, na qual observamos temáticas comuns que nos permitiram argumentar sobre o aspecto de exclusão social praticada para a manutenção dos princípios ideológicos da classe dominante, quanto pela linguagem do excesso que a “poesia coprofágica” e o “erotismo sagrado” celebram como resposta artística às naturalizações reiteradas para homogeneizar os corpos e os desejos. Não trabalhamos ou praticamos a ideia de que os projetos destes poetas sejam iguais, mas acionam, cada um a seu modo, uma postura literária que não está apartada do social e da abordagem dada à literatura como espaço democrático por onde o sujeito pode resistir e existir através do grau de artifício e de encenação que o texto ficcional possibilita ao artista.

O discurso literário de Glauco Mattoso e Waldo Motta não deixa de representar uma luta e uma resistência que nos faz olhar para a História humana e artística contada e mediada conforme o interesse perverso e desumanizador de tudo o que se verga ao governo do capital. Portanto, cremos que o alcance das poéticas destes autores ainda seja insípido diante do contexto opressor que persiste na sociedade contemporânea e, talvez, as instituições acadêmicas devessem proporcionar mais espaço para projetos literários que dialogam, incessantemente, com um passado e um presente de exclusões sociais e artísticas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. De Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003. p. 65- 89.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros textos*. Chapecó, SC: Argos, 2010.
- AMORIM JR. Elias Feitosa de. *Entrevista sobre a História do Cristianismo*. 2009. [Entrevista concedida a] Evelyn Cusnier. Disponível em: <http://gabinetedehistoria.blogspot.com.br/2011/05/entrevista-sobre-historia-do.html>. Acesso em: 28 maio 2018.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *Gozo Místico*. Jornal Folha de S. Paulo, São Paulo, 07/09/1997, Caderno Mais!, p. 13.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Quarto escuro. In: *Poesia completa: conforme as disposições do autor*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. 931- 932.
- ARAUJO, Gabriela Costa. *(Re)encontrando o Diálogo de Bonecas: o bajubá em uma perspectiva antropológica*. 2018. Dissertação (Pós-Graduação em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. A poética maldita de Waldo Motta: melancolia e desencanto na marginalidade periférica. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 12, p. 272-283, 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/lettras/EL/vagao/EL12-Art17.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2018.
- BARBOSA, Pe. A. Lemes. *Pequeno vocabulário tupi-português*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1951. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Abarbosa-1951-pequeno/barbosa_1951_tupi-portugues.pdf. Acesso em: 27 abr. 2019.
- BATAILLE, Georges. *O ânus solar* (e outros textos do sol). Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BELÉM, Euler de França. *Poesia gay brasileira*. 2019. Disponível em: <https://www.revistabula.com/15512-poiesia-gay-brasileira/>. Acesso em: 18 fev. 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BILAC, Olavo. *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BITTENCOURT, Francisco. Travesti. In: MACHADO, Amanda; MOURA, Marina (org.). *Poesia gay brasileira: antologia*. Coedição Belo Horizonte: Editora Machado, 2017; São Paulo: Amarelo Grão Editorial, 2017. p. 95.

BLOG SOBRE MÚSICA. De onde vem o termo "tiete"? 2012. Disponível em: <http://musicalizacao-blog.blogspot.com/2012/12/de-onde-vem-o-termo-tiete.html>. Acesso em: 19 jun. 2018.

BOCAGE, Manuel Maria de Barbosa l'Hedois du. *Soneto ditado na agonia*. 2018. Disponível em: www.luso-poemas.net/modules/news/article.php?storyid=212657. Acesso em: 21 maio 2018.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRITTO, Paulo Henrique. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 124-131.

BUTHER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CABANÃS, Teresa. *Que poesia é essa? Poesia marginal: sujeitos instáveis, estética desajustada...* Goiânia: Editora UFG, 2009.

CAMÕES, Luís de. *Sonetos de Camões*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Corpos que querem poder. *Redisco*, Vitória da Conquista, v. 2, p. 7-16, 2013. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/2112/1790>. Acesso em: 07 maio 2016.

CAMARGO, Fábio Figueiredo; SANTOS, Ricardo Alves. Bicha preta reza o corpo. *Revista Língua & Literatura* (Online), v.35, p.31 - 42, 2018. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/2805>. Acesso em: 24/03/2020.

. Acabando com o juízo de Deus. *Revista Crioula* (USP), v.24, p.27 - 37, 2020. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/159544>. Acessado em 24/03/2020. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2019.159544>

CARIGNANO, María Laura Moneta. Estética do feio: a valorização do mau gosto na modernidade e na pós-vanguarda. Copi e a estética bizarra. *Estação Literária*, Vagão, v. 1, p. 83-94, 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25070/18369>. Acesso em: 28 maio 2018.

CICERO, Antonio. Onda. In: MACHADO, Amanda; MOURA, Marina (org.). *Poesia gay brasileira: antologia*. Belo Horizonte: Editora Machado, 2017; São Paulo: Amarelo Grão Editorial, 2017. p. 56.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. Wagner Camilo e Iside Mesquita. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dez./fev. 2009/2010. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128>

CORRÊA, Eloísa Porto. Uma revolução chamada Bocage: inadaptação e libertação. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 75-96, 2013. <https://doi.org/10.17851/2238-3824.18.1.75-96>

CURAMONGE, João. *Geração mimeógrafo e poetas de centro cultural*. 2013. Disponível em: <https://revistausina.com/2013/12/15/geracao-mimeografo-e-poetas-de-centro-cultural/>. Acesso em: 02 jun. 2018.

DANTAS, Vinícius. A nova poesia brasileira e a poesia. *Novos Estudos*, n. 16, p. 40-53, 1986.

D' OSOGIYAN, Fernando. *Os nove filhos de Oiá*. 2016. Disponível em: <https://ocandomble.com/2016/05/17/os-nove-filhos-de-oya/>. Acesso em: 28 dez. 2019.

ECCEL, Claudia Sirangelo; SARAIVA, Luiz Alex Silva; CARRIERI, Alexandre de Pádua. Masculinidade, autoimagem e preconceito em representações sociais de homossexuais. *Revista Pensamento Contemporâneo em Administração*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, jan./mar. 2015, p. 01-15. Disponível em: <http://www.uff.br/pae/index.php/pca/article/view/465/36>. Acesso em: 28 maio 2018. <https://doi.org/10.12712/rpca.v9i1.465>

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. Trad. Rogério Rodrigues. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Trad. Procópio Abreu; Ed. José Nazar. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FERREIRA, Glauco B. QWOCMAP: (Auto) Representações de mulheres queer e “de cor” e sua produção audiovisual nos EUA. *Revista Artemis*, ed. V. 14, p. 68-86, ago./dez. 2012. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/viewFile/14288/8166>. Acesso em: 17 jun. 2018.

FILHO, Deneval Siqueira de Azevedo. A poética maldita de Waldo Motta: melancolia e desencanto na marginalidade periférica. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 12, p. 272-283, 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/lettras/EL/vagao/EL12-Art17.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2018.

FOSTER, William David. À guisa de apresentação. In: MATTOSO, Glauco. *Manual do podólatra amador*: aventuras e leituras de um tarado por pés. 1. ed. São Paulo: All Books, 2006. p. 11-13.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*; trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 29. ed. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. p. 125-152.

FRANÇA, Luis. Samira & Aléxia. In: MACHADO, Amanda; MOURA, Marina (org.). *Poesia gay brasileira: antologia*. Belo Horizonte: Editora Machado, 2017; São Paulo: Amarelo Grão Editorial, 2017. p. 179.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade?* São Paulo: Brasiliense, 1985. GARCIA, Paulo César Souza. Lugares dos ex-cênicos na literatura. In: SANTOS, Cosme Batista dos; GARCÍA, Paulo César Souza; SEIDEL, Roberto Henrique (org.). *Crítica Cultural e Educação Básica. Diagnósticos, proposições e novos agenciamentos*. 1. ed. São Paulo: Cultura acadêmica, 2011. p. 253-264.

GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Alea*, v. 5, n. 1, p. 61-69, jan./jun. 2003. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100005>

GOMES, Deny. Prefácio. In: MOTTA, Waldo. *Eis o homem*. Vitória: Fundação Cecílio Abel de Almeida, 1987. p. 99-103.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Prefácio. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998. p. 9-14.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *A poesia marginal*. 2018. Disponível em: <https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-poesia-marginal/>. Acesso em: 13 maio 2018.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Para uma estética pederasta. In: COSTA, Horácio *et al.* *Retratos do Brasil homossexual: Fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2010. p. 129-142.

ISTO É DINHEIRO. *O poder do pink Money*. 2013. Disponível em: <https://www.istoeedinheiro.com.br/noticias/investidores/20130531/poder-pink-money/3262>, acessado em: 31 maio 2018.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Terezinha Monteiro Deutsch. Bauer, SP: Manole, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. Prefácio. In: *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Terezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005. p. XV-XXIV.

MACHADO, Amanda; MOURA, Marina (org.). *Poesia gay brasileira: antologia*. Belo Horizonte: Editora Machado, 2017; São Paulo: Amarelo Grão Editorial, 2017.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez. Notas sobre os poetas-críticos da modernidade. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 2, p. 75-96, out. 1994.
<https://doi.org/10.17851/2317-2096.2.0.75-96>

MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência*: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Fapesp, 2011.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MATTOSO, Glauco. *Poesia Digesta*. São Paulo: Landy, 2004.

MATTOSO, Glauco. *Manual do podólatra amador*: aventuras e leituras de um tarado por pés. São Paulo: All Books, 2006.

MATTOSO, Glauco. Entrevista. *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, p. 30-64, 2010.

MATTOSO, Glauco. Aos 60 anos, o poeta Glauco Mattoso faz revisão irônica de sua obra. [Entrevista concedida a] Guilherme Freitas. *O Globo*: Prosa, São Paulo, jul. 2011. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post-aos-60-anos-poeta-glauco-mattoso-faz-revisao-ironica-de-sua-obra-393913.html> . Acesso em : 23 mar. 2018.

MATTOSO, Glauco. Conversando com Glauco Mattoso – O processo criativo do escritor maldito. [Entrevista concedida a] Ana Paula Aparecida Caixeta e Rosimara Richard. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 36, n. 2, p. 235-248, jul/dez. 2014. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras>. Acesso em: 23 mar. 2018.
<https://doi.org/10.5212/Uniletras.v.36i2.0010>

MATTOSO, Glauco. *Saccola de feira*. São Paulo: nVersos, 2014.

MATTOSO, Glauco. *Soneto 235 convicto*. 2018. Disponível em:
<http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/psicografado.htm>. Acesso em: 25 maio 2018.

MATTOSO, Glauco. *Bocage, o desbocado; Bocage, o desbancado*. 2002. Disponível em:
<http://www.elsonfroes.com.br/bocage.htm>. Acesso em: 20 out. 2019.

MONICK, Eugene. *Falo - a sagrada imagem do masculino*. Tradução de Jane Maria Corrêa. São Paulo: Edições Paulinas, 1993.

MONTEIRO, Winnie Wouters Fernandes. Os sonetos na obra de Glauco Mattoso. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 9, p. 37-53, jun. 2012. Disponível em:
<http://www.uel.br/pos/leturas/EL>. Acesso em: maio de 2017.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. *Cadernos Pagu*, v. 20, p. 121-130, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf>. Acesso em: 14 set. 2019.
<https://doi.org/10.1590/S0104-83332003000100004>

MORAES, Eliane Robert. Topografia do risco: O erotismo literário no Brasil contemporâneo. *Cadernos Pagu*, v. 31, p. 399-418, jul./dez. 2008. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n31/n31a17.pdf>. Acessado em: 08 set. 2016.
<https://doi.org/10.1590/S0104-83332008000200017>

MORICONI, Ítalo. *A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira: Uma introdução ao debate*. 2004. Disponível em:
<http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>. Acesso em: 10 maio 2010.

MOTTA, Waldo. *Eis o homem*. Vitória: Fundação Cecílio Abel de Almeida, 1987.

MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1996.

MOTTA, Waldo. Prefácio. In: *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1996. p. 9-15.

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

MOTTA, Waldo. *Terra sem mal*: um mistério bufante e deleitoso. São Paulo: Patuá, 2015.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. A terra sem mal, o paraíso tupi-guarani. *Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 61- 71, mar./abr. 1995. Disponível em:
<http://tupi.fflch.usp.br/sites/tupi.fflch.usp.br/files/NAVARRO,%20E.A.%20A%20terra%20sem%20mal,%20o%20par%C3%A1iso%20tupi%20guarani..pdf>. Acesso em 22 dez. 2018.

NETO, Bruno Andrade de Sampaio. *Ideologia e absurdo na obra de Kafka*. 2017. Tese (Pós-Graduação em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

NETO, Miguel Sanches. Poesia e as subculturas do gosto. *Gazeta do povo*, Curitiba, 1997. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/msanches13.html>. Acesso em: 10 nov. 2018.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. A literatura e as artes, hoje: o texto coprofágico. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, p. 67- 84, jul./dez, 2007.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 31- 39, jul./dez. 2011.

PALMEIRO, Cecilia. Glauco Mattoso e a coprofagia de poéticas. *Texto Poético*, v. 13, n. 22, p. 13-49, jan/jun. 2017. <https://doi.org/10.25094/rtp.2017n22a442>

PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEDROSA, Celia. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (Uma poética do comum). In: PEDROSA, Célia e ALVES, Ida (org.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 41-50.

PEDROSA, Celia. Poesia, comtemporaneidade e endereçamento. *Matraga*, v. 17, n. 27, p. 168- 171, jul./dez. 2010.

PEDROSA, Celia. Poesia, crítica e endereçamento. In: KIFFER, Ana Paula; GARRAMUÑO, Florencia (org.). *Expansões contemporâneas*: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 69- 90.

PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. *Estudos Avançados*, v. 29, p. 321-333, 2015. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142015000200020>

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. Conhecer Glauco Mattoso. *Texto Poético*, v. 13, n. 22, p. 70-96, jan/jun. 2017. <https://doi.org/10.25094/rtp.2017n22a441>

PIVA, Roberto. *Mala na mão & asas pretas*: obras reunidas volume 2. São Paulo: Globo, 2006.

POMBO, Mariana Ferreira. Desconstruindo e subvertendo o binarismo sexual e de gênero: apostas feministas e queer. *Periódicus*, Salvador, n. 7, v. 1, p. 388-404, maio/out. 2017. <https://doi.org/10.9771/peri.v1i7.21786>

PORCHAT, Patrícia. Um corpo para Judith Butler. *Periódicus*, Salvador, n. 3, v. 1, p. 37-51, mai./out. 2015. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/viewFile/14254/9855>. Acesso em: 25 maio 2018. <https://doi.org/10.9771/peri.v1i3.14254>

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRECIADO, Paul Beatriz. Terror anal. In: HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homossexual*. España: Editorial Melusina, 2009. p. 133-170.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Trad. Maria Paula Gorgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

REIS, N.; PINHO, R. Gêneros não binários: identidades, expressões e educação. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 24, n. 1, p. 7-25, jan./abr. 2016. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/index>. Acesso em: 27 maio 2018. <https://doi.org/10.17058/rea.v24i1.7045>

RIBEIRO, Maria Goretti. *Imaginário da serpente de A a Z*. Campina Grande: EDUEPB, 2017.

ROSA, Carlos. *Numerologia cabalística*. São Paulo: Madras, 2011.

SAEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu*: políticas anais. Trad.: Rafael Leopoldo. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SALEH, Amir Mostafa. *V::I::T::R::I::O::L::* – Teodoro da Silva. 2013. Disponível em: <https://grassetilly.wordpress.com/2013/10/24/vitriol-teodoro-da-silva/>. Acesso em: 02 jan. 2020.

SANTOS, Ricardo Alves dos. O protesto lírico em Waldo Motta. *Estação Literária*. v.8 A, p.54 - 64, 2011. Disponível em : <http://www.uel.br/pos/lettras/EL/vagao/EL8AArt07.pdf>. Acesso em: 24/03/2020.

- . *A lírica religiosa e homoerótica do poeta contemporâneo Waldo Motta*. 2013. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia, Faculdade de Letras, Uberlândia, 2013.
- . A poética profanada de Waldo Motta. *Estação Literária*, v.13, p.40 - 61, 2015. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/leturas/EL/vagao/EL13-Art3.pdf>. Acessado em: 24/03/2020.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SILVA, Susana Souto. *O caleidoscópio Glauco Mattoso*. 2008. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas, Faculdade de Letras, Maceió, 2008.
- SILVA, Susana Souto. A escrita caleidoscópia de Glauco Mattoso. *Fronteira Z*, n. 5, p. 1-10, 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12293/8901>. Acesso em: 11 jun. 2017.
- SILVA, Susana Souto. O poema onívooro do engenho feirante Glauco Mattoso. In: MATTOSO, Glauco. *Saccola de feira*. São Paulo: nVersos, 2014. p. 9-21.
- SILVA, Teodoro. *V::I::T::R::I::O::L::*. 2013. Disponível: <https://grassetilly.wordpress.com/2013/10/24/vitriol-teodoro-da-silva/>. Acesso em: 02 jan. 2020.
- SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto: a poesia de Valdo Motta. *Revista Novos estudos*, n. 70, p. 209- 233, 2004.
- SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos Estudos*, n. 12, p. 48-61, 1985.
- SIMON, Iumna Maria. Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira. *Revista Piauí*, Edição 61, p. 1-13, 2011. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/acceleracao-do-crescimento/condenados-a-tradicao>. Acesso em: 23 out. 2013.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- SISCAR, Marcos. *Da soberba da poesia*: distinção, elitismo, democracia. São Paulo: Lumme Editor, 2012.
- SOUSA Jr., Luiz Foureaux de. *Herdeiros de Sísifo*: Teoria da literatura e homoerótismo. Uberlândia: O sexo da palavra, 2019.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TOLLENDAL, José Eduardo. Contra cultura e marginalia: uma releitura de metapoemas marginais. 1986. Dissertação (Pós-Graduação da Faculdade de Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1986. <https://doi.org/10.17851/2447-0554.4.4.76c>

TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade*. Trad. Fátima Gaspar e Carlos Gaspar. Lisboa: Instituto Piaget, 1992. (Coleção Epistemologia e Sociedade).

TOURAINE, Alain. *Iguais e Diferentes: Podemos Viver Juntos?* Coleção Epistemologia e Sociedade. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Ed. revisada e ampliada. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

VERNIER, France. Cidade e modernidade nas “Flores do mal” de Baudelaire. Trad. Maria Hirszman. *ARS*, São Paulo v. 5, n. 10, p. 63-79, 2007,=. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000200007. Acesso em: 28 maio 2018. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202007000200007>

VILELA, Lucila. “*A força do macho e a graça da fêmea*”: *Dzi Croquettes*. Disponível em: <https://interartive.org/2011/02/dzi-croquettes>. Acesso em: 19 jun. 2018.

WALDO MOTTA. Perfil. Disponível em: <https://www.facebook.com/waldo.motta.9>. Acesso em: 20 de maio de 2019.

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterossexual y otros ensayos*. Trad. Javier Sáez y Paco Vidartes. Barcelona: Editorial Egales, 2006.

WYLLYS, Jean. Poesia que traz o novo e o antigo (Prefácio). In: MACHADO, Amanda; MOURA, Marina (org.). *Poesia gay brasileira: antologia*. Belo Horizonte: Editora Machado; São Paulo: Amarelo Grão Editorial, 2017. p. 7- 9.