



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

WALY SALOMÃO: POÉTICAS PERFORMÁTICAS DO GESTO E DA VOZ

por

ANTONIO BRITO DE SOUZA JUNIOR

Orientadora: Professora Doutora EDILENE DIAS MATOS

SALVADOR
2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

WALY SALOMÃO: POÉTICAS PERFORMÁTICAS DO GESTO E DA VOZ

por

ANTONIO BRITO DE SOUZA JUNIOR

Orientadora: Professora Doutora EDILENE DIAS MATOS

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor.

**SALVADOR
2019**

Ao meu pai (*in memoriam*) e a minha mãe, que sempre estiveram ao meu lado, e me incentivaram nessa caminhada

Agradecimentos

À Professora Doutora Edilene Matos, orientadora dessa Tese, por ter abraçado com todo vigor poético essa travessia.

À minha esposa e às minhas duas filhas, motivos constantes de inspiração, pela dedicação e pelas horas que lhes roubei de atenção.

À Clarice e Gabriel, jovem casal de sobrinhos, pelo apoio, pelo carinho e pelos cuidados nas horas de maior carência.

Ao Professor Jorge Barros, amante das artes, pelo apoio e incentivo incondicional desde minha adolescência.

A tia Carmen, uma tia octogenária, mão amiga e afetiva de todas as horas.

Ao Professor Doutor Leonardo Vincenzo Boccia pelas sugestões espetaculares.

À Professora Zilda Freitas pela disponibilidade tradutora.

A todos aqueles que muito gentilmente se dispuseram a falar sobre Waly Salomão: Val Rodrigues, Gramiro de Matos, Antonio Cícero, Luciano Figueiredo, Maurício Almeida, Robinson Roberto, Bené Sena, Capinan, Omar Salomão.

À Guilherme Salomão pela fala afetiva de histórias da família em Jequié e na ilha de Arwad.

À Jorge Salomão pelas preciosas informações e pela fabulosa energia viva ao me transportar para o mundo artístico do Rio de Janeiro por onde ele e o irmão transitaram por longos anos.

À Samira Salomão pelas narrativas e materiais sobre seu irmão Waly Salomão.

**Vi terras de minha terra
Por outras terras andei.
Mas o que ficou marcado
No meu olhar fatigado
Foram as terras que inventei.**

Manuel Bandeira

**E nesses versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.**

- Eu faço versos como quem morre

Manuel Bandeira

RESUMO

Considerando-se os estudos avançados da interculturalidade e tomando-se a produção poética como força capaz de expressar cruzamento das culturas e das artes, esta pesquisa intenta “vasculhar” o universo performático da voz e do gesto, que estão presentes na vida e na obra poética de Waly Salomão, especificamente no seu último livro, **Pescados Vivos**, parte integrante de uma trilogia, cujos primeiros são **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. Existe uma confluência entre vocalidade e escritura na arena dos signos poéticos que compõem muitos poemas desse poeta. Essa confluência, às vezes, evidencia-se por uma semiose performática da disposição das palavras no papel e na sonoridade semântica que envolve ritmos, melodias, compassos de mundos culturais diversos. Deles todos emanam vozes vivas reveladoras de seus próprios modos de vida e de suas estruturas mentais. Poesia Cantante, faiscante e vulcânica, a poesia de Waly Salomão convoca o leitor ao ato e à cena do mundo, à ação representativa de nós mesmos e do outro em gritos e sussurros de vozes vivas recolhidas de diferentes espaços culturais.

Palavras-chaves: vocalidade, escritura, interculturalidade, poesia, performance

ABSTRACT

Considering the advanced studies of interculturality and taking poetic production as a force capable of expressing cross-cultures and the arts, this research attempts to "search" the performative universe of voice and gesture, which are present in life and work poetry of Waly Salomão, specifically in his last book, **Pescados Vivos**, an integral part of a trilogy, whose first are **Lábia** and **Tarifa de embarque**. There is a confluence between vocality and writing in the arena of the poetic signs that compose many poems of this poet. This confluence is sometimes evidenced by a performative semiosis of the disposition of words on paper and in semantic sonority that involves rhythms, melodies, and bars of diverse cultural worlds. From them all emanate living voices revealing their own ways of life and their mental structures. Poetry Singing, sparkling and volcanic, the poetry of Waly Salomão summons the reader to the act and scene of the world, the action representative of ourselves and the other in shouts and whispers of voices alive collected from different cultural spaces.

Keywords: Vocality. Writing. Interculturality. Poetry. Performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO : Ô ABRE ALAS: WALY SALOMÃO VAI PASSAR.....	10
CAPÍTULO I PESCADOS VIVOS: TESTAMENTO POÉTICO OU O CANTO DO CISNE.	
1.1. GESTO DE PARTIDA OU BOCA NÃO MAIS DISSE PALAVRA.....	20
1.2. PORTO.	33
1.3. TRAVESSIA	44
CAPÍTULO II VOZES PRIMORDIAIS	
2.1. LADAINHAS EM FEITIO DE ORAÇÃO.....	56
2.2. ARTE COMO DESTINO.....	70
2.3. MUITO ALÉM DA PROVÍNCIA.....	94
CAPÍTULO III SOB O SIGNO DO BARROCO	
3.1. TEATRALIDADE.....	106
3.2. CORPO E RELIGIOSIDADE.....	119
3.3. O CRUCIFICADO.....	132
CAPÍTULO IV POR UMA POÉTICA DA RELAÇÃO: PARA ALÉM DO BARROCO	
4.1. O CAOS MUNDO.....	146
4.2. ARTE-PARTICIPAÇÃO.....	161
4.3. POLÍTICA CULTURAL: SOB O SIGNO POÉTICO.....	180
CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR ESSAS LINHAS TORTAS: O LEGADO DE WALY SALOMÃO.....	192
BIBLIOGRAFIA.....	199
ANEXO A – CAPA DO LIVRO ME SEGURA QU’EU VOU DAR UM TROÇO.....	212
ANEXO B – CAPA DO LIVRO PESCADOS VIVOS.....	213
ANEXO C - ICONOGRAFIA	214
ANEXO D – RECORTES DE JORNAIS	226
ANEXO E – REVISTA O ORIENTE.....	230
ANEXO F – REVISTA NAVELOUCA.....	233
ANEXO G – PALESTRA MINISTRADA PELO POETA WALY SALOMÃO NA CIDADE DE JEQUIÉ-BA, EM 29 DE SETEMBRO DE 2001. TRANSCRIÇÃO	271
ANEXO H – DVDs.....	286

INTRODUÇÃO: Ô ABRE ALAS, WALY SALOMÃO VAI PASSAR

O poeta prepara-se para mais uma viagem rumo ao desconhecido. Vozes estrangeiras da infância há muito o convocavam. É chegado o momento de ir em busca da pequena ilha utópica. Tomada de mar em fora, em largo. Antes que o livro, anfíbio, se abra como um mar, eis que nos apresenta o poeta uma fotografia. Em seu processo artístico, já era hábito a preocupação com as capas de seus livros. Como Whitman, Waly punha uma foto na capa de muitos livros que publicara. Assim o fizera, desde sua primeira publicação no ano de 1972. Era o livro **Me segura qu’eu vou dar um troço**¹. Nela aparece uma fotografia onde está o poeta Waly Salomão, um rapaz (o jornalista José Simão) e uma menina do Morro de Santa Marta (Márcia Rúbia). Enquanto o poeta segura um guarda-sol (metáfora para a tenda nômade de seus ancestrais) e uma plaqueta onde pode-se ler a palavra *PEPSI*, a menina compartilha uma faixa escura com o rapaz que suga o refrigerante. Nessa faixa, está escrita, em caixa alta, a palavra “-FA-TAL-”, com hífen indicativo da separação silábica e da ênfase na pronúncia, assim como outros dois hifens, um no início outro no fim da palavra, abrindo-se à imaginação do leitor que, conforme sua vontade, poderá completá-la, transformá-la. A palavra era uma menção ao show dirigido por Waly para Gal Costa. Ao fundo a avenida Nossa Senhora de Copacabana repleta de carros. Estavam os três entre mar e asfalto na calçada da praia de Copacabana.

Em seu último livro, **Pescados Vivos**², publicado em 2004, logo após sua morte, revisado pelo poeta ainda no leito de hospital, Waly aplica semelhante processo criativo de composição da capa. Waly aparece numa foto que se estende da capa à quarta capa. São vários os elementos que a compõem. Num primeiro plano estão o poeta e um menino, ambos encostados à estrutura de um barco inacabado, sobre os quais paira o olhar atento de dois homens. Barcos também inacabados num estaleiro artesanal e o oceano ao fundo compõem o segundo plano da fotografia. Sim, ao fundo o Mar Mediterrâneo, “Mediterrâneo-camaleão [...] limite entre territórios e zonas de confluência” (SANTAELLA, 2007, p.29), anuncia de pronto a força simbólica desse livro. No “foco da fotografia”, à luz ondulante em *mouvance*, o poeta desenha seu introito nas retinas do leitor. Para ele, “A fotografia – com seus elementos composicionais próprios: luz, cor, ângulo, corte – transforma e ficciona a performance poética.” (SALOMÃO, 2007, p.21). Criativo, instigante e sugestivo, faz-nos lembrar corpos em movimento no interior esférico de uma rede.

¹ Vide capa do livro no anexo A, figura 1, à p. 212

² Vide capa do livro no anexo B, figura 2, à p. 213

Aquele corpo de poeta jovem de **Me segura qu'eu vou dar um troço** daria lugar ao corpo de um poeta maduro. Dom Quixote e Sancho Pança num único homem cujo corpo físico, revelado pelas lentes da máquina fotográfica e como todos os humanos corpos, também se transformou ao longo da viagem. A natureza fora maior, seus métodos estéticos cuidaram de transformá-lo, metamorfoseá-lo. O poeta-Proteu, já de início, esteticiza o livro, seu abre alas. Não por acaso, **Pescados Vivos** guarda os mapas embaralhados da travessia empreendida pelo poeta. Procuro, aqui, desvendar linhas invisíveis, pontilhados, rasuras, restauração, um pouco desses mapas em alguns capítulos cujo conteúdo receberá um cuidadoso tratamento teórico, talvez como alguém que buscasse ir calafetando um barco para descobrir rotas já percorridas por outras naus. Uma *Stultifera navis* talvez, uma navelouca porventura.

O poeta-designer geria misteriosos sentidos nas capas, movências e redes significativas, conexões e sínteses, ancoragens e (des)ancoragens. Seu livro figura alegoricamente como um suntuoso abre alas, trio eletrizante, singrando mar adentro. Navio quebra gelo, dono do fogo e da descoberta, da criação, da revelação. Suas cordoalhas e redes, peito aberto para os ventos do mundo, desatam-se sob o signo da viagem.

Este abre alas, que é corpobarcolivro, flutua na imaginação de Waly. Ele contém substâncias necessárias para seguirmos pistas, rastros na areia do deserto, perfumes, desenhos no ar, imagens da memória coletiva de uma comunidade capazes de entretecer o invisível simbólico das culturas por vias das artes imprescindíveis a nossa sobrevivência. Ele me convoca a um percurso que também envolve meu corpo inteiro, exige-me injetar cada poema nas veias, fibra vital para carnadura do meu músculo teórico e textual.

Embora só o tivesse visto uma vez, única vez que, na condição de palestrante, estive na sua cidade Natal, Jequié, lugar que ele considerava “lugar do tropeço”, foi o suficiente para chamar minha atenção. E eu sigo tentando encontrar uma rota que me leve para perto dele, do seu *corpus* textual mundano, do seu calor, da sua voz, do seu gesto, da cultura e arte que compartilhamos. Se há alguma rota possível? Talvez sim, talvez não. Entretanto busco sugerir na forma de capítulos e subcapítulos, cuja confecção deu-se tanto por vias de um tratamento teórico -como deve seguir os ritos de uma tese- como também pelas catarses as quais fui submetido na leitura e releitura de cada poema, de sua tenaz memorização no silêncio interiorano. Corria o risco, nesses intensos momentos de comunhão, esquecer-me na escritura das performances, inumeráveis performances que o mundo da vida, em especial da vida brasileira contém e para as quais seus poemas me atiram, me absorvem. Sucedia-se um constante processo transemiótico. Desenhei, muitas vezes, no ar e no silêncio coreografias do gesto e da voz de cada imagem suscitada pelos versos de Waly. Por tais versos buscava uma

“interação voz a voz” (SANTAELLA, 2007, p.250), um trabalho artesanal com bilros-gestos e fios da voz *ad hoc*. Fios tecidos com longas agulhas de mandacarus colhidas como flores pelas crianças pobres do sertão, instrumentos de ensinamento do poeta rendeiro da sempre presença humana. Manipulações de cujas profundezas nasciam tecidos capazes de inebriar o mais descrente dos ouvintes. Poesia sobre poesia. Foram obras de arte de uma poesia nascida de lugares e situações mais sórdidas. Sou levado muitas vezes por essa terrível emoção que nos faz apaixonados e nos recria. Recomponho-me. É preciso recompor-me. Caso contrário, esses escritos não tomam forma compreensível para algum outro leitor.

Um dos métodos que muito me auxiliaram para compreender a obra de arte para a qual eu me entrego durante alguns anos foi, pois, memorização e performance de cada poema do livro. Um trabalho solitário entre mim e o espelho. Não poderia aceitar a palavra morta “in vitro” como o próprio Waly condenara. Não poderia, depois de leituras cuidadosas dos livros de Paul Zumthor, negar uma ação performática da voz viva em um corpo vivo. Minha intuição e sensibilidade de poeta investigador conduzia-me nessa travessia.

E assim o fiz. Dia após dia, noite após noite, experimentei ritmos e sonoridades, exercitei membros, músculos e sentidos na construção e reconstrução de formas e imagens, reflexos no espelho. Compunha, assim, um outro texto, produto daquela tradução intersemiótica, por vias do gesto e da voz, do signo verbal dos poemas. Sentia que cada descoberta era iluminações, lampejos de meus neurônios, correntes elétricas, faíscas vivas cuja voltagem imprimia no meu cérebro sentidos articulados numa teia que se estendia indefinidamente. Desse modo, por vias tortuosas de um método que também é participação, que também se apega a minúcias gestuais e vocais, pude conectá-lo a ações do mundo da vida, seus saltos e espirais. Talvez esse método fosse uma tentativa de reestetizar formas artísticas já presentes, como pérolas, no coração da cultura brasileira. Waly esmiuçava um sistema simbólico do qual o poeta fazia parte e sobre o qual assim se referia:

O conjunto dos costumes de um povo é sempre marcado por um estilo; eles formam sistemas. Estou persuadido de que esses sistemas não existem em número ilimitado, e que as sociedades humanas, como os indivíduos – nos seus jogos, seus sonhos e seus delírios – jamais criam de maneira absoluta, mas se limitam a escolher certas combinações num repertório ideal que seria possível reconstituir (1972, p.19)

O poeta abria caminho com seu “carro alegórico” que se acrescia de imagens/adereços e sonoridades diversas ao longo do percurso. Mar de braços e vozes enchiam sua avenida. Sobretudo musicalidades, esculturas sonoras. Inventava com que tinha à mão, muitas vezes, o instantâneo (SALOMÃO, 1972, p.48) e seu corpo como instrumento dessas invenções transgressoras. Num texto curto de seu livro **Armarinho de miudezas**, ao opor-se, de certa

forma, à poética de João Cabral de Melo Neto, poeta mais ligado à visão que à audição, tanto admirado por ele, Waly salta em defesa da música e de nossa musicalidade, motivos pelos quais não suportaria uma espécie de sonoridade surda tão preferida por Cabral: “Para mim representaria uma castração absoluta o estado de surdez e nunca conseguiria apagar do meu arquivo mental as superposições de camadas geológicas das canções ali depositadas.”(2005, p.122)

Aproximo-me dos estudos de Lotman para compreender melhor o tecido poético-verbal elaborado por Waly no seu livro de Poemas **Pescados Vivos**. Claramente trata-se de arte verbal, a literatura, cujo produtor, o poeta, de posse da língua natural - sua dicção, sua oralidade, sua vocalidade, seu vocabulário, uma semântica, um sistema sintagmático - transforma-a. Um conjunto de imagens, sons, corpos em movimento no universo daquela cultura trabalharam para a construção de si mesmos e de uma comunidade da qual emergiu o sujeito. A língua natural de cuja materialidade ele, o poeta, recolhe os signos necessários para uma aproximação com o leitor, sofre uma sofisticada transformação. O signo poético ultrapassa o isolamento do signo convencional e atinge sínteses significativas capazes de abarcar sintagmas inteiros e vários vocábulos, marcados ambos por uma atmosfera rítmico-visual estilizada pelo poeta. Cada poema é um signo. Cada poema, como ele mesmo afirmara em palestra ministrada em Jequié em 2001, possui sua poética. Certamente, assim o afirmou, pois tomara como referências as diferentes variáveis do mundo cultural que habitara e que circunstanciaram aquela obra de arte. Rompe, então, o poeta os limites do signo verbal de estreita comunicação linguística, inaugurando uma nova comunicação em arte. Faz o sintagma suscitar novíssimos sentidos e imagens. O poeta buscava a linguagem da arte para transmitir uma informação. Não uma informação de caráter apenas particular, mas de um determinado momento cultural, vivido pelo Brasil e por parte do globo. Uma poética performática do gesto e da voz vai se reintegrando e cumpre este papel tendo em vista seu desempenho durante todos os 36 textos do livro, que aliás, nem todos são de sua autoria, recorria o poeta a algumas traduções, e recortes de trechos de livros etc. Algo que se encaixa no pensamento de Lotman ocorria nos poemas do livro em estudo:

Simultaneamente à transformação dos signos linguísticos gerais em elementos do signo artístico, desenrola-se o processo inverso. Os elementos do signo no sistema da língua natural –fonemas, morfemas-, inseridos em repetições idênticas semantizam-se e tornam-se signos. Deste modo, um mesmo texto pode ser lido como uma cadeia de signos organizados segundo as regras da língua natural, como a sucessão de signos mais importantes que a divisão do texto em palavras, até à transformação do texto em um único signo, e como uma cadeia organizada de modo particular de signos mais divididos que a palavra, até os fonemas (LOTMAN, 1978, p.57).

Até onde pude perceber, Waly ampliou aquelas duas vias da inversão proposta por Lotman. Mais adiante, ao longo dessa viagem, abordarei com mais detalhes essa passagem de sons, ritmos, imagens primeiras para novas e surpreendentes figuras e sons na distância de dois corpos que pouco ou nada se conhecem. O que sua poesia, esse organismo vivo, me esclarece, me atíça é uma busca apaixonada, louca e desgrenhada à procura, entre teorias e atuações dos corpos, os sentimentos primordiais, qualissignos³ soterrados, submersos na profundidade de um verso. Procura da linguagem artística sob uma linguagem artística comunicada por recortes, colagens, montagens e traduções. Ocorria uma comunicação sensível do texto artístico ao leitor contumaz:

[...] Uma comunicação artística cria o modelo artístico de um fenômeno concreto – a linguagem artística modeliza o universal nas suas categorias mais gerais que, representando o conteúdo mais geral do mundo, são uma forma de existência para as coisas e para os fenômenos concretos. Deste modo, o estudo da linguagem artística das obras de arte não nos dá apenas uma certa norma individual de relação estética, mas reproduz um modelo do mundo nos seus contornos mais gerais. É por essa razão que, a partir dos determinados pontos de vista a informação mais essencial é a que consiste na escolha do tipo de linguagem artística (LOTMAN, 1978, p.50).

Sobrevivera em Waly a necessidade daquele outro tropicalismo sobre o qual se refere Rogério Duarte em entrevista presente no livro **Tropicaos**. Nela, o designer revolucionário, expõe pontos de atrito, suas divergências com Caetano e Gil quanto aos novos rumos que tomava o tropicalismo, afastando-se, pois, das primeiras ideias, notadamente aquelas fundacionais de uma nova indústria cultural. Esse Tropicalismo, segundo o autor, fora sufocado por um tropicalismo *fashion*, influenciado por certa tendência inglesa, um tropicalismo comercial, empresarial, restrito à música popular. **Pescados Vivos**, tal qual uma semente de lótus que brota de tantos anos passados no meio de terra tão diversa daquela sobre a qual fora produzida, traz essa infância, essa impostura iconoclasta, “uma contestação de toda uma ordem ocidentalista”, agulha imantada da arte poética apontando para o Oriente, para uma pequena ilha de pescadores no Oriente Médio. Não por acaso em setembro 2001, quando abria aula inaugural na FTC (Faculdade de Tecnologia e Ciência) em Jequié, o poeta Waly explicitou sua angústia tensa, intranquila, ao fazer várias menções à cultura ocidental e à cultura oriental naquele momento tão crítico para a história da humanidade. Tomava o poeta como referência a própria religião mulçumana de seu pai sírio, do encontro daquele homem estrangeiro com uma moça, sertaneja católica. Um encontro marcado pelo amor e pela tolerância entre dois povos

³ Por qualissignos entendo, com auxílio da leitura do livro **O que é semiótica** de Lúcia Santaella, que são puras qualidades, o sentimento como objeto do signo. E aqui, nesses estudos, o sentimento que emerge como objeto do signo poético é o sentimento de transformação, de movência e nomadismo encarnados na palavra poética.

tão díspares culturalmente. Em 2004, portanto três anos depois daquela palestra, seria publicado o livro de poemas **Pescados Vivos**, livro com forte apelo social, característica reconhecida em Waly pelo mesmo Rogério Duarte. Este apelo - muitas vezes difícil de reconhecer por conta de imagens superpostas, de uma sintaxe espiralar, fragmentada, de uma erudição extraordinária - aparece posto em cenas do mundo estetizadas pela arte poética.

Diante de mim, do leitor, um espantoso carro alegórico, abre alas em forma de esfinge, metamorfoseando-se num grande palco mundo, onde diversos personagens atuam em cenas que se conectam simultaneamente. Os personagens acompanhados pelo poeta-diretor teatral armam/desarmam tendas nômades, bandeiras, estandartes, capacete, trapézios, redes, todos eles gritando-me no meio do deserto, numa única e confusa voz, poética de culturas diversas: “decifra-me ou devoro-te”. Sem sombra de dúvidas, o leitor será devorado, devorando-se. Diante desse corpo mutilado, do corpo desse leitor, desdobra-se um *corpus* poético deflagrador, criativo, coletivo, síntese e reapropriação do mundo, luminosa obscuridade, bordado de sutilezas sofisticadíssimas que, muitas vezes, estão postas num lugar para além dos parcos limites intelectuais de alguns leitores, ou deste leitor. Reconheço. Entretanto, aquele *corpus* é capsula condensada de sensibilidades, qualidade impregnada de desejos de ecos. Ele suscita um estado de natureza bruta, anterior a própria cultura, sentimentos primeiros que se misturam. Raios obscuros iluminando e dissolvendo pedaços de uma razão frágil. Ventos ventando e eriçando os pelos nas alturas de Brejões⁴ no inverno. Sol causticante no verão de Jequié⁵ cozinhando os miolos. Oceano sem tréguas e suas ondas meândricas. Filmar corpos que balançam entre o desejo, a fantasia e a antevisão das fronteiras diluídas da natureza, da cultura e da arte. Buscar um contato direto com quem está lendo estes poemas, parafraseando Rogério Duarte. Este contato, no entanto, está cá fora, entre os homens e mulheres, no mundo da vida. Este é um paradoxal movimento espiralar de atração e repulsão. Enquanto isso um maravilhoso carro alegórico aproxima-se, adensa-se, portando bocas enormes.

Uma tal vocalidade envolve o leitor, toma a sua voz. Mas de onde ela vem, de qual lugar emana? De câmaras, de galerias, de vastidões desérticas de mil alto-falantes, do nascimento e da morte. São vozes primordiais, ladainhas insistentes. O corpo todo são vozes gesticulantes sob cuja ação da arte poética toma formas moventes. Sucumbe o leitor ao chamamento sedutor dessa obra. É todo entrega e desvelo. À medida que o poeta realizava a longa travessia absorvia modos de dizer, manejando com maestria um conjunto de técnicas, construindo-se e desconstruindo como ser da cultura pelos instrumentos criativos da arte. Mas “o poeta seria

⁴ Pequena cidade da Bahia onde moravam alguns parentes da mãe do poeta.

⁵ Jequié, por apresentar verões muito quentes, é apelidada de Cidade Sol.

então o poema”, mas “o poema seria então o poeta”. Transformo essas duas afirmativas de Luiz Otávio ao referir-se a Torquato Neto em duas interrogativas. Dirijo-me, pois, aos leitores desses escritos e dos poemas de **Pescados Vivos**. Antes que me digam sim ou não, eu digo que sim. Era Waly possuído pelo ato de criação desde a mais tenra idade. Tal possessão virou arte, para antes e além do escrito, para antes e além do literário, que busca incessantemente acavalar-se em outro corpo, incorporar-se nele como voz, no que Zumthor chamava de “entrechoque de plurilógio vocal (1993, p.162)” o que pode ser aplicado aos poemas de **Pescados Vivos**. O poeta inventava, então, “estruturas que pudessem incitar a participação do público” (CARNEIRO, 2004, p.230). Esse outro de que a arte, em especial na poética em estudo, depende para que exista, são na verdade dois outros: aquele que a inspira como obra de arte mesmo e o outro que a faz reviver no seu corpo vivo. São etapas de um processo criativo que, ao lado de uma intensa leitura dos estudos de Paul Zumthor, me fizeram chegar ao título dessa tese: Poéticas performáticas do gesto e da voz. E, por conta dessa dimensão estética que nele ia se incorporando, não caberia em mundo provinciano. Era preciso experimentar outras paragens.

Assistir, nos poemas de **Pescados Vivos**, ao desdobramento de performances várias no teatro mundo, especialmente no Brasil, é revisitar pontos fulcrais na obra teórica de Paulo Zumthor⁶. Um deles seria o desdobramento de uma poética da voz a partir dos estudos sobre a epopeia. Waly, ao que me parece, reapropria-se da epopeia. Talvez não uma epopeia estruturada em moldes clássicos, mas uma novíssima epopeia, não com herói, a exemplo de **Os lusíadas**, na condição de mitos, mas com muitos outros heróis que se movem sem cessar, que migram, transmigram, movem-se, seja vivendo seja morrendo no caos das metrópoles, seja em florestas ou desertos. Todos humanos. Embora o fio invisível de um poema épico vá perpassando poemas e outras modalidades de textos no livro **Pescados Vivos**, a primeira impressão que nos impregna é aquela em que fragmentos de uma épica rodopiam num furacão de sentidos. Um homem, filho de seu tempo histórico e de sua cultura, faz a travessia por vias artísticas na condição de poeta vário, buscando, possivelmente, por meio dessa outra forma de comunicação, a própria comunicação artística de uma comunidade nos seus liames de constituição/corrente migratória. Embora aqui não deva apontar início ou fim, desejo reconstruir uma imagem que me ficou na memória, uma primeira performance do corpo em gesto e em voz à luz do mundo. Somos pescados vivos. Saímos da escuridão protetora de uma câmara de ecos para a grande aventura do mundo da vida. Alguns vivem, sentem e compreendem muito mais essa aventura do que outros. Poetas verbivocovisuais são dessa linhagem.

⁶Medievalista suíço, responsável por importante arcabouço teórico referente à poética da voz.

Há sinais, pistas, pegadas de que Waly Salomão operava uma novíssima epopeia, no transcurso de sua vida e de sua obra, em especial, nos seus três últimos livros de poesia: **Lábria**, **Tarifa de embarque**, cuja última parte está em **Pescados vivos**. O poeta cumpria, assim, o eterno retorno, que nesse caso, paradoxalmente, seria o da voz que penetra o escrito. Não só da voz, mas também do gesto, do corpo bucal em performance seja lá de quem for que vier a ler seus textos, desde que o faça com o rigor da repetição tenaz e persistente da observação incansável do mundo dos vivos, em voz alta ou em silêncio. Um silêncio, uma quietude que dissimula total barulho, total inquietude, total agitação interior. Importa notar que um século de cinema e décadas de TV criaram objetos, signos, movimentos no imaginário humano que até o momento não pudemos dimensionar a distância em profundidade de seus efeitos estruturantes e desestruturantes. O poeta instaurava uma ficção, uma nova ficção, como um *bem coletivo*, para usar aqui termos caros a Zumthor. O poeta cantava nos seus versos sua “autobiografia, sua própria vida coletiva, nos confins do sono e da neurose” (ZUMTHOR, 2010, p.118).

Zumthor escolhe a epopeia como o gênero primordial, aquele que deu origem a todos os outros, com uma certa permanência de modelo. Para isso afirma “a oralidade inicial da *Ilíada* e da *Odisseia*”. Adentra pela descoberta das poesias populares pelo Romantismo, os poemas heroicos. Contempla um bom histórico dos estudos sobre poesia oral no mundo, encaminhando-se para “questionamentos de ordem propriamente poéticas”. Destaca o volume das gravações feitas das baladas europeias. Zumthor tenciona compor uma síntese crítico-explicativa desses importantes autores e estudos sobre o que ele chama de uma poética da oralidade. Isso vai criando um corpo teórico em torno daquela poética da voz. Constitui assim uma procura incessante de configurar a epopeia viva, que ninguém jamais conseguirá cantar totalmente, já que ela se completa com novas narrativas a cada época e se transmite por diferentes vozes. Essa busca é “uma descrição do fato épico”, é o encontro da “especificidade do fato oral” (2010, p.113). Neste sentido arroja-se a uma revisão daquela “concepção clássica do ‘poema épico’, tal como nos foi imposta pelos comentadores de Aristóteles, inspirada por uma ideologia da escritura, deve ser doravante, se não recusada, pelo menos dissociada da noção de epopeia” (2010, p.113). Reforçará essa direção ao buscar entender o épico e epopeia: “...poderíamos propor que *epopeia e épico* são apenas designações metafóricas da poesia oral, fundadas sobre o grego *epos*... termo este que, em Homero, invoca simplesmente a palavra transportada pela voz” (2010, p.113). Apesar dessa afirmativa, Zumthor toma Staiger para diferenciar épico de epopeia. Esta última seria “uma forma poética culturalmente condicionada, logo, variável” (2010, p.113). O épico seria uma “espécie de discurso narrativo relativamente estável, definível por sua estrutura temporal, pela posição do sujeito e uma aptidão em assumir uma carga mítica

que a torna autônoma em relação ao acontecimento” (2010, p.114). Segundo Zumthor, a epopeia se aproximaria muito mais do romance que do conto. Seus estudos parecem encampar a busca da “real unidade, inter e supercultural, da epopeia, mediante suas numerosas manifestações” (2010, p.114). Por conta disso, os múltiplos exemplos que citará ao longo do capítulo em que estuda este gênero. Por isso uma demonstração de arquétipos constituídos pelas diferentes áreas culturais. Por isso a existência de modelos subjacentes, de “uma estrutura profunda idêntica” nos cantos (ballade, canção narrativa) que se espalham em vários níveis conforme sua extensão breve ou longa. Força e ordenação da epopeia configurariam tais modelos. Waly embebeu sua potência poética, sua orgânica única na fonte inesgotável da intercultura cujo albor de excitação deu-se em sua infância: oralidades do sertão e da Síria. A vocalidade e a gestualidade performática em Waly tem nesse nascedouro fonte inesgotável de fertilidade. Como a oralidade no Quebec⁷ tem um impulso profundo, Waly também o teve.

Nesses termos, a construção de uma poética da voz em toda extensão da obra de Zumthor foi-me fundamental como suporte teórico para delinear os caminhos e para prosseguir em escavações mais profundas dessa tese. Dela [a obra] retirei um importante conceito, o de *mouvance* e sobre o qual se assenta o estudo em curso. Waly procura, por vias de um trabalho incansável, manipular semelhante conceito de movência quando compõe sua obra escrita. Movência e latência reveladas de pronto logo na imagem da capa de **Pescados vivos**, livro cujo título nos remete a esse campo semântico. Eis a palavra de Zumthor:

...a obra oral, porém na sua *multiplicidade*, manifesta pelo conjunto das performances[...] A escritura gera a lei, instaura de modo ordenado as limitações, tanto na palavra, quanto no Estado. No seio de uma sociedade saturada de escrito, a poesia oral (mais resistente que nossos discursos cotidianos à pressão ambiente) tende – porque oral- a escapar da lei e não se curva a fórmulas, senão as mais flexíveis: daí sua movência (2010, p.285).

Uma movência na percepção e concepção interna da obra e uma movência no tocante à própria atitude intelectual do poeta que migrava de um barroco pós-moderno para uma poética da relação, como quer Glissant, consoante a ampliação e diversificação dos espaços culturais e de arte os quais se embebem no caos mundo das metrópoles. Tais movências ligam-se a poéticas geminais que se fundiram num mesmo sujeito e que não devem ser descartadas de sua formação. Elas giram e giram na composição de seu caleidoscópio poético. Elas são parte constitutivas de nosso sistema simbólico:

Assim, a intervocalidade se desdobra simultaneamente em três espaços: aquele em que cada discurso se define como o lugar de transformação (mediante do e numa

⁷ Cito, aqui, Quebec tendo em vista, conforme ressaltou Paul Zumthor em seu texto “Oralidades do Quebec” presente no livro **Escritura e nomadismo**, o enraizamento dessa cultura “nas tradições da voz viva”, uma oralidade entranhada nas normas e reveladora de uma lembrança de sua natureza.

palavra concreta) de enunciados vindos de outra parte; o de uma audição, *hic et nunc*, regida por um código mais ou menos rigorosamente formalizado, mas sempre, de algum modo incompleto e entreaberto ao imprevisível... (ZUMTHOR, 1993, P.145)

O que mais me atraía, o que mais me seduzia, o que mais me causava surpresa e espanto eram as visões que me acometeram as performances dos poemas, versos específicos dos quais emanavam imagens surreais provocadas pelo desenho da boca associado a uma sonoridade, a um ritmo peculiar daquelas palavras. Loucura e obsessão dialogavam nessa descoberta. Tentava convencer-me de que aquele fenômeno era farta coincidência. Mas, à medida que repetia o poema e alguns versos em específico, a imagem - síntese metafórica e metonímica - tornava a se recompor entre minha mão e minha boca. Isso se deu ainda em meio ao mestrado em Cultura e Sociedade na UFBA no ano de 2011. Esse teatro da boca e das mãos acabou me levando a uma observação mais cuidadosa das ruas e dos movimentos humanos nas cidades. Expus o fenômeno a minha orientadora, Edilene Matos, e ela confirmou a sofisticação da poética de Waly. Foi a faísca necessária para a certeza de que devia prosseguir com aquela investigação nos moldes de uma tese. Era uma parte inicial desse trabalho que aqui passo a desenvolver. Outras foram nascendo depois que terminei o mestrado e passei a memorizar e performatizar os poemas de **Pescados Vivos**: “...o arquétipo aparece como o relé das linhas de semelhanças que ligam um texto ao outro e que ligam entre si as diversas performances” (ZUMTHOR, 1993, p.145).

Uma épica fragmentária e caótica de um homem como personagem poderia, pois, ser visualizada por meio de biografemas revelados nas várias entrevistas durante essa pesquisa. Vida e obra do poeta Waly Salomão se fundem e o conceito de biografemas, cunhado por Barthes, nos foi aqui oportuno e necessário:

[...]se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja distinção e a mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão!;[...] (2005, p.XVII)

CAPÍTULO I PESCADOS VIVOS: TESTAMENTO POÉTICO OU O CANTO DO CISNE.

1.1. GESTO DE PARTIDA OU BOCA NÃO MAIS DISSE PALAVRA

A explicação rompe das nuvens,
das águas, das mais vagas circunstâncias:
Não sou eu, sou o outro
que em mim procurava seu destino.
Em outro alguém estou nascendo.
A minha festa,
o meu nascer poreja a cada instante
em cada gesto meu se reduz
a ser retrato,
espelho,
semelhança
do gesto alheio aberto em rosa.

Carlos Drummond de Andrade.

O corpo combalido no leito de hospital dava os últimos retoques⁸ na última obra de arte. O seu tempo em cena no palco mundo estava se esgotando e ele já o havia poeticamente vaticinado. Poetas são vates. Por isso, sentia a necessidade de festejar sua vida como artista num livro que reunisse várias vozes e figuras e imagens. Talvez as distantes imagens da ilha e da revista **O Oriente**⁹ revisitavam-no ali no leito. Talvez a memória estivesse editando frases distantes emitidas por voz suave e afetiva: “Menino, saia detrás desses rolos de tecidos, depois você lê a revista de seu pai. Venha embrulhar os pacotes das mercadorias para os fregueses”. Suas grandes mãos, entretanto, não tinham a menor habilidade para o serviço do balcão da loja Samira e os pacotes saíam, a sua maneira, quase desembulhados¹⁰. Esquálido, mas ainda dotado da imaginação inquieta e criadora, o poeta viajava nômade por tantas plagas, inclusive, e muito principalmente, pela ilha de pescadores na Síria. Sua alma migrante estaria sempre em trânsito. E esse derradeiro trânsito seria sintetizado no livro de poemas **Pescados vivos**, tal qual um gesto amoroso de partida. Mas era preciso tornar aquele gesto artístico e estético um grito em potencial que guardasse as vozes dos deserdados da terra, dos desterrados, dos bêbados, dos famélicos, dos injustiçados, dos incompreendidos, de todas aqueles seres que fizeram dele um outro ser vário dotado da extraordinária capacidade poética de performances vivas e da criação de poemas. Aliás, a atmosfera onírica despertada pelo conjunto de poemas daquele último livro

⁸ Conforme depoimento que me foi concedido por Omar Salomão, filho do poeta, o pai já havia escrito **Pescados vivos** antes de ser acometido por enfermidade que o levaria ao hospital.

⁹ Consta nos anexos dessa tese uma cópia parcial de um dos exemplos da revista **O Oriente**. Ela fora-me cedida gentilmente pela Senhora Samira, irmã do poeta Waly Salomão.

¹⁰ Este traço biografemático fora-me narrado pelo irmão do poeta, Jorge Salomão.

faz lembrar as palavras de Cocteau, ao descrever caracterizando e definindo o universo de seus sonhos:

A prontidão do sonho é tal que seus cenários povoam-se de objetos, que nos são desconhecidos quando estamos despertos e cujos mínimos detalhes nós conhecemos de imediato. O que me surpreende é que, de um segundo a outro, o nosso eu do sonho se encontra projetado em um mundo novo, sem sentir o espanto que esse mundo lhe provocaria em estado de vigília, enquanto continua a ser ele mesmo e não participa dessa transfiguração. Nós permanecemos em um universo diferente: o que poderia dar a entender que dormindo nós somos um viajante que acorda sobressaltado. Pouco importa, já que a cidade onde ele não esperava estar surpreende esse viajante, enquanto as extravagâncias do sono jamais pegam desprevenido o homem desperto que dorme. O sonho é, então, a existência normal do dormente. (2015, p.78)

A poesia se incumba de recompor os sonhos do poeta e fazer sonhar os seus leitores. Estando na ilha poderia tocar nos objetos reais que tanto sonhava a imaginação. Mas isso talvez fosse insuficiente e paradoxalmente pudesse ser um risco que poderia levar ao esgotamento da palavra e das imagens poéticas. Era necessário, portanto, recompô-las em novas imagens e novas palavras. Era imprescindível que a atmosfera e a energia poética ¹¹que suscitaram a viagem se prolongassem para além do espaço físico geográfico e cultural bastante situado. Haveria de descentrar aquele território de cultura para o campo movediço, movente, da poesia. Seria o gesto imantado do poético que o comporia. A mão e os olhos deslizando sobre a folha em branco, a face conturbada, o corpo dobrando-se, girando pensativo, retinas fixas na tela digital, nas notícias contidas nas páginas cinzentas do jornal de onde os pedaços do mundo distante atraíam a lembrança colando-se ao mundo próximo num esforço extraordinário em recompor o *teatro da vida das sensações* (EAGLETON, 1993, p.196). Cada poema do referido livro constituiria um encadeamento de performances nas quais o poeta concentrou sua energia psicopoética. Seriam as últimas performances do poeta. Corpo e mente, unidos no exercício de comunicar-se poeticamente, eram inseparáveis e pareciam ainda mais coesos no silêncio daqueles gestos impregnados de desejos, entre eles o desejo do outro. Eagleton reflete:

O desejo, no dito famoso de Jacques Lacan, é o desejo do Outro. Desejar o outro é desejar o que o outro deseja, pois o desejo tem como “essência” a alteridade, e só identificando-nos com ele, podemos nos unir ao outro. Isto é uma proposta paradoxal, no entanto, já que o desejo, que atua rompendo e dispersando o sujeito, não é nenhum tipo de essência; e assim, desejar o desejo do outro é ser tão exterior a ele quanto ele é a si mesmo, capturado no processo de seu próprio descentramento. O desejo nunca acerta o alvo: ele se deixa enredar pela falta do outro e desvia-se para além dele. O desejo curva-se em torno do corpo do outro para se encontrar consigo mesmo, agora duplamente faltante pois reduplicou o seu próprio anelo com o anelo do outro.

¹¹ Essa atmosfera e essa energia sobre a qual me refiro aqui dizem respeito àquelas observadas pelos olhos do menino na revista **O Oriente**.

Identificar-se com o outro é fundir-se com o que falta ao outro, e assim, em certo sentido, identificar-se com nada (1993, p.203).

A reinterpretação do desejo pensado por Freud é laboriosamente construída por Eagleton de forma a interligá-lo ao corpo como um artefato estético incompleto, inacabado, assimétrico. A estética tradicional é revista e desconstruída por Freud, na medida em que ele, segundo Eagleton, passa a dar ênfase ao prazer, nas zonas libidinais humanas, buscando o que parece ser uma *psiquê* universal de sistemas políticos e econômicos com extensão planetária. Dando continuidade aos seus importantes estudos sobre estética, Eagleton irá abordar agora a estética sob o viés psicanalítico, trazendo para arena das discussões o pensamento de Freud sobre o tema. Segundo Eagleton, tomando como esteio Freud, o inconsciente trabalharia esteticamente para a produção de objetos artísticos:

A vida humana é estética para Freud na medida em que se trata sempre de sensações corpóreas intensas e fantasias barrocas, intrinsecamente significativas e simbólicas, inseparáveis das figuras e da imaginação. O inconsciente trabalha com uma espécie de lógica “estética”, condensando e deslocando suas imagens com o oportunismo astucioso de um *bricoleur* artístico (1993, p.192).

Para Freud, ainda segundo Eagleton, a vida é composta de processos libidinais, de desejos do corpo. Ao comparar Nietzsche a Freud, no tocante ao desejo, o segundo ultrapassaria o primeiro, pois para Freud o desejo é uma falta e não mais vontade de poder, o desejo é uma negatividade, o desejo esvaziaria o corpo. Para Eagleton, Freud abala “toda a herança clássica” de equilíbrio, poder e força, apresentando-nos um “sujeito humano fissurado e inacabado”. O sujeito estético configurando-se num corpo flutuante é fruto de uma estética que

deseja um objeto ao mesmo tempo sensual e controlado por regras; um corpo que seja ao mesmo tempo uma mente, combinando toda a plenitude deliciosa dos sentidos com a autoridade de um decreto abstrato. Trata-se, portanto, de uma fantasia de unidade de pai e mãe, de casamento do amor e da lei; um espaço imaginário no qual o princípio do prazer e o princípio de realidade se fundem sob a égide do primeiro (1993, p.193).

Ao modo de Freud, o poeta Waly Salomão, através das performances vivas, subverteria o ideal estético tradicional e burguês. O corpo ou os corpos estetizados movimentam-se vivaces na arte poética de **Pescados Vivos**. Nele, o poeta Waly Salomão dá sinais de forças libidinais. Ele vai em busca do pai, deslizando nas fissuras das palavras, nos entreatos, sorratamente, sofisticadamente, sem dizê-lo, em nenhum momento, de forma explícita e direta, que estava tecendo o mapa de regresso à medida que seu corpo estético também dava sinais de estar abandonando o mundo dos vivos. Por isso talvez fosse necessário exercitar/celebrar nesse livro a catástrofe e o triunfo, a vida e a morte, a *hibrys* transgressora, a chegada e a partida, o fogo e a água, toda a força erótica dos desejos narcísicos presentes na voz e no gesto. Era em silêncio que o gesto de manducação daquele desejo se consolidava.

No silêncio aterrador de um leito de hospital, a última obra de arte do poeta estava sendo finalizada. O trabalho estético fora meticuloso e cuidadosamente engendrado. A sequência dos poemas, as imagens e fotos associadas ao conteúdo de textos, as traduções, as citações, os discretos grifos e rabiscos, nome de artistas para quem alguns dos poemas eram dedicados, todos esses elementos fazem parte da derradeira performance do poeta e ela estava assinalada pela ênfase no gesto de partida e no silêncio de uma quase imobilidade. Nesse sentido, escolheu como penúltimo poema do Livro **Pescados vivos**, uma tradução sua do poeta chileno Vicente Huidobro. É possível perceber a sensível identificação do tradutor poeta com o conteúdo do objeto traduzido. Tal qual o eu-lírico de Huidobro se transubstancia¹², o poeta Waly Salomão prevê sua própria transubstanciação como se desejasse também se fazer presente na ausência. O poema deixa fluir aquela memória de futuro citada por Mikhail Bakhtin. A poesia, conforme a própria metáfora do título, remete a radicais momentos de transformação e posterior ressurgimento após um longo silêncio da natureza e do humano. A poesia, como ato de criação e como arte, é um fenômeno dotado dessa capacidade destrutiva e construtiva. Ela está para além da linguagem como comunicação das culturas. Ela pode dizer da incomunicabilidade e do incomunicável diante do horror do mundo mediante o silêncio e o gesto em suspenso. É curioso como, nesse poema, Waly Salomão, pelos olhos de Huidobro, acolhe a ideia de retorno do corpo culturalmente transformado à condição de natureza mesma. Eis o poema:

A POESIA É UM ATENTADO CELESTE

Eu estou ausente porém no fundo desta ausência
 Existe a espera de mim mesmo
 E esta espera é um outro modo de presença
 À espera de meu retorno
 Eu estou em outros objetos
 Ando em viagem dando um pouco de minha vida
 A certas árvores e a certas pedras
 Que me esperaram muitos anos

Cansaram-se de esperar-me e sentaram-se

Eu não estou e estou
 Estou ausente e estou presente em estado de espera
 Eles queriam minha linguagem para expressar-se
 E eu queria a deles para expressá-los

¹² Vale destacar aqui o sentido de transubstanciação que se liga estreitamente aos rituais do cristianismo da transformação do corpo e do sangue de Jesus Cristo em pão e em vinho. “**Transubstanciação** é a conjunção de duas palavras latinas: trans (além) e substantia (substância), e significa a mudança da substância do pão e do vinho na substância do Corpo e sangue de Jesus Cristo no ato da consagração. Isto significa que esta doutrina defende e acredita na presença real de Cristo na Eucaristia. É adotada pela Igreja Católica.” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Transubstancia%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 26 de julho de 2018.

Eis aqui o equívoco o atroz equívoco

Angustioso, lamentável
 Vou-me adentrando nessas plantas
 Vou deixando minhas roupas
 Vou perdendo as carnes
 E meu esqueleto vai-se revestindo de cascas
 Estou-me fazendo árvore Quantas vezes me converti em outras coisas...

É doloroso e cheio de ternura
 Podia dar um grito porém a transubstanciação se espantaria
 Há que guardar em silêncio Esperar em silêncio

VICENTE HUIDOBRO
 (Traduzido por Waly Salomão)

O poeta exercitava nas tramas da tessitura poética do livro **Pescados vivos** um desejo por muito tempo recalcado, soterrado, o desejo de regresso ao pai representado pelo lugar de pertencimento, neste caso a ilha de Arwad. Entretanto, nos liames poéticos de cada poema, as palavras escondem-no sutilmente e sofisticadamente sob imagens fragmentadas, movimentos, sons, acontecimentos. Reitero que aquele desejo apontava para um lugar distante no Oriente, para uma ilha. Estar naquele lugar poderia ser a fagulha necessária para atear fogo ao estro que produziria a obra finalista de uma fulgurante carreira. E assim foi feito. Ao refletir sobre as questões relevantes como intolerância cultural e discriminação religiosa, terrorismo, “cegueira patrioteira” que envolveram o atentado terrorista de 11 setembro de 2001, acaba por descrever sua ida a ilha de Arwad no ano de 1999 e o reencontro com a cultura religiosa do pai sírio através do contato com parentes. Aqui está um trecho do curioso e lúcido relato do poeta:

Meu pai se chamou Mustafá Hage Suleiman. Hage é todo aquele cuja família foi à Meca. Uma das pessoas mais doces, cavalheiras, afável, civilizado, tolerantíssimo, muito mais do que a minha mãe, minha mãe foi se tornando cada vez mais doce, mas ela tinha que ser mais dura, mais severa, mais de pegar no pé e ele de passar mais a mão na cabeça[...] Os dois conviveram a vida inteira de uma forma bastante harmoniosa e a lembrança, tantos anos depois do passamento dele é... não tem nenhum traço de intolerância, de não aceitação, de imposição opressiva. Então pra mim é bastante terrível ver acoimado em cima do islamismo como um todo. Eu pouco fui agora, há dois anos eu fui visitar o lugar onde saiu o meu pai. Eu tinha uma vaga ideia, há muito tempo depois dele morto e nem a cidade sabia direito como era como não. Foi uma viagem nebulosa. Eu e Marta, minha mulher, mesmo na cidade de frente chamada Tartus, ficamos distantes avistando a ilha. Eu tinha dúvidas se ia encontrar alguém e encontramos. Meu tio, irmão do meu pai, é imã, uma autoridade religiosa. O tempo inteiro com o alcorão na mão. Um homem - como é que a gente diria em termos ocidentais...- sempre numa onda alfa. [...]. Só no primeiro momento, evidente, uma estranheza. Como é que surge um parente sobrinho vindo da América, de um lugar estranhíssimo. Ele falava “Juquíá”, eu corrigia. E tinha um mito de “Elizabete, Elizabete”. Até poemas de amor pra minha mãe ele tinha feito, quer dizer, ele nunca veio ao Brasil. Não é que minha mãe tivesse saltado a cerva. É porque era uma uma... uma... coisa louca na cabeça dele ter feito poemas de amor a uma Elizabete brasileira. [...] Eu não acreditava que nem fosse encontrá-los, esses parentes, porque eu tava com

uma camisa bem vagabunda, bem...não essa né?! Bem furadinha aqui e tudo. Eu tava achando que era uma coisa que ao mesmo tempo que eu avançava com uma espécie de busca que se chamaria que só pra ficar confortável raízes entre aspas, uma ansiosa solicitude dessas raízes e ao mesmo tempo a descrença de que pudesse encontrar alguma coisa depois de tanto tempo sem comunicação, sem carta, sem nada. Uma pessoa ilustríssima, ele e todos os familiares. Exageradamente, o acatamento depois desse primeiro momento de reação, quando eu vejo uma foto enorme de minha mãe aí eu disse em inglês, a língua que comunicava meu árabe é incipiente algumas poucas palavras. Aí eu disse em inglês que ela era minha mãe [...] Aí depois do lado tinha uma foto assim e dizendo “aquele é meu pai e tal”. E aí instantâneo e em um segundo tem a cordialidade estabelecida e a ilha vira... é uma ilha pequena e minúscula nem entra carro. E... aí a ilha vai virando uma multidão, vai aparecendo, primeiro, gente pequena, grande, velha e aquela procissão doida. Todo mundo contentíssimo e hospitaleiro (SALOMÃO, 2001).

Talvez lá pudesse compreender melhor sua poética, talvez lá, em presença daqueles corpos pudesse rever o gesto e a voz originais que compunha, em comunhão, o modo de ser do seu pai. Buscasse talvez re-conhecer um outro lado de si mesmo que deveria tornar-se um dia a síntese primordial de uma poética da voz e do gesto. A mente e o corpo transmigravam-se poeticamente para outras mentes e corpos de culturas diversas. Durante tanto tempo ficara distante dele, daquele objeto de desejo. Um longo silêncio separara um do outro. O objeto das performances daquela cultura distante era objeto de desejo. A mente e o corpo era um compósito onde as performances em presença se misturavam às performances originais imaginadas e distantes que ora submergiam no corpo do pai e de seus patrícios na cidade da infância do poeta, ora nas imagens da revista **O Oriente** ou nas histórias que lhe contavam daquelas terras distantes e aqui poderíamos evocar as palavras de Eagleton ao reinterpretar a questão do corpo em Freud:

Este corpo, no entanto, é sempre para Freud uma representação ficcional mais que ato material bruto. Só através das representações podem as pulsões apresentar-se à consciência, e mesmo no inconsciente, um instinto deve ser representado por uma ideia. Sustentar, com Freud, que o corpo é essencialmente um ego corpóreo é dizer que ele é uma espécie de artefato, uma projeção figurativa do corpo, uma imitação psíquica de sua superfície. O ego é uma espécie de tela interior sombria onde se projeta o documentário da história completa do corpo, os arquivos de seus contatos sensoriais e múltiplas transações com o mundo. Freud ancora a mente no corpo, vendo a razão como fundada no desejo e o pensamento misturado com a vontade; o que não quer dizer que coloca essas coisas como efluxos de algo impecavelmente sólido. A “solidez” mesma é um constructo psíquico, na medida em que o ego constrói uma imagem do corpo “depois do acontecimento”, por assim dizer, percebendo-o dentro de um esquema simbólico como um complexo de necessidades e imperativos e, não simplesmente “refletindo-o” (1993, p.195).

As antenas sensíveis do menino poeta performático do gesto e da voz captavam as formas cambiantes da insistente performance cotidiana do pai que, copiosamente, chorava às seis horas

da tarde ao ouvir canções da rádio Nacional¹³. Essa cena, retida por vários anos, causou tal impacto na memória dos meninos Waly e Jorge que constantemente as relembram em entrevistas. Talvez o pai chorasse com saudades da ilha e daqueles que por lá ficaram, entre esses o avô do poeta que para lá retornara. Aquele era um comportamento expressivo, um comportamento extracotidiano passivo de ser recuperado e restaurado. Aquela performance viva tocava a sensibilidade do menino poeta e lentamente burilava em alto relevo formas vivas de um desejo viageiro que o levaria, muito anos depois, à ilha, para buscar suas fontes, apresentando-se a um *corpus cultural* silenciado e que habitava fundamente os desvãos da memória. Ir à terra de seu pai poderia significar essa possibilidade de tornar a ver aquele *corpus* cultural tão cultivado. O poeta perseguia aqueles seres e objetos como ausência, perseguia o prazer de perflustrar na revista **O oriente** as imagens do lugar estrangeiro de onde viera seu pai. O ego poético de Waly Salomão mastigaria as “identificações primordiais” que emergiriam daquele lugar da “infância desterrada” de filho de imigrante. A representação estética daquele espaço-tempo o faria em poemas do livro **Pescados vivos** semelhando-se aos presupostos citados por Eagleton ao se referir a Freud e a Nietzsche a despeito da destruição de uma estética clássica. Waly Salomão ao rejeitar a estética clássica, faz emergir um sujeito não-identificado num perpétuo desencontro com o objeto instável. Assim escreveu Eagleton:

[...] Se é assim, Freud, como Nietzsche, desconstrói de uma vez só, toda a problemática dentro da qual se move a estética clássica – a do encontro entre o sujeito idêntico a si mesmo e o objeto estável, cujo estranhamento mútuo pode ser transcendido no ato do gosto. Não se trata de, por um precioso momento, resgatar o sujeito de sua alienação; ser sujeito é estar alienado, de qualquer maneira, estar excêntrico a si mesmo pelo movimento do desejo. E se os objetos têm alguma importância, é exatamente no lugar em que estão ausentes. O objeto desejado, como Juliet Mitchell coloca, em estilo laciano, só passa a existir como objeto quando ele é perdido pelo bebê ou pela criança. É quando o objeto é removido ou proibido que ele deixa a marca do desejo, de forma que a sua posse segura sempre estará sob o signo da perda, a sua presença será distorcida ou sombreada pela possibilidade perpétua da sua ausência. É exatamente este vácuo no coração do objeto, este estranhamento permanente permeando todos os seus aspectos, que a representação estética clássica busca reprimir com seu organicismo fetichizado (1993, p.196).

Caminhando pelas vielas das ruas das metrópoles do mundo¹⁴, a memória poética e imagética transcendia mapas e fronteiras, embaralhando-os, ativando colagens inusitadas, indicando utilíssimas pistas de uma busca interminável. As ruas de Tlaquepaque, no México, por exemplo, poderiam passar-se pelas ruas da pequena ilha por onde caminhara ele mesmo,

¹³Emissora de rádio inaugurada no Rio de Janeiro em 12 de setembro de 1936, com o prefixo PRE-8, sob a razão social da Sociedade Civil Brasileira Rádio Nacional, controlada pela Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, uma das empresas brasileiras do empresário norte-americano Percival Farquhar. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/radio-nacional>. Acesso em: 8 de março de 2018

¹⁴ O poeta pusera uma nota indicando o lugar e data em que escreveu o poema.

seu pai e seu avô. Muito embora não houvesse na alma do poeta, na sua personalidade artística, ternura, subserviência, respeito incondicional por algo encarnado na figura de autoridade, ele desejava aproximar-se, paradoxalmente, do lugar primordial da lei do pai. A força de Eros o atraía (Eagleton, p.202) para a viagem e a poesia. Talvez lá pudesse restituir ao mundo o *corpus cultural* amado, talvez pudesse nascer e desamparar-se mais uma vez como o corpo do bebê requerendo a proteção e os cuidados do amor parental. Por isso, dedilhando aquele universo artisticamente, projetando-se metaforicamente, apresenta-se ora como Édipo ora como Antígona cujas atitudes amenizariam a dor, o sofrimento causado pela falta:

TLAQUEPAQUE

Há que haver manjar dos deuses para aquele que descrê dos céus

Meus pés esfolados recorrem becos, vielas, ruas,

avenidas intermináveis,

sem fonte alguma desencadear.

Busco tal ou qual cosmético –*aceite de jojoba*- como Édipo

[arrancava os próprios olhos

E Antígona escavava a terra para contra a lei do estado dar

[sepultura ao corpo familiar amado.

Há que haver ambrosia para aquele que descrê dos deuses.

México

29/11/2001

O que pensa aquele homem que veio de tão longe e que agora olha, sentando em um dos barrancos, à margem, profundamente as águas de *um rio de fazer contas*. As águas são densas e correm para o oceano Atlântico, aquele mesmo oceano que o trouxera para cá desejoso de rever o pai que já havia há algum tempo vindo da ilha. Talvez se lembre do gesto de partida, do último gesto que foi se sumindo na distância, enquanto o barco que levava o seu pai se metia mar a dentro.



Olha aquelas águas que não param de passar. São águas que convidam para viagem. Estaria o estrangeiro pensando na viagem, naqueles que ficaram tão longe, lá no meio das águas mediterrâneas? Talvez estivesse vendo os gestos do pai, avô do poeta, manejando os barcos de pesca na ilha de Arwad. Seu pai já havia retornado para a Síria e ele acabou ficando no Brasil. Empregara-se numa loja e lá conheceria a linda setaneja com a qual se casara. Não era mais possível retornar. O olhar se deitava na distância.

Depois de dez capítulos tratando da voz e em busca de construir o que seria uma poética da voz, Zumthor volta-se para um estudo mais cuidadoso sobre as questões que envolvem o gesto e a gestualidade que ele chama olhar. Isso tudo é analisado tendo em vista a ação performática dos intérpretes de poesia, ou seja, as performances. O intérprete utiliza-se não só da voz, mas também do gesto como meio eficiente de comunicação poética. Ele age através de seus gestos compondo, assim, um “dinamismo vital” das performances. O gesto liga, segundo Zumthor, a palavra ao olhar do ouvinte-espectador. Os gestos têm uma série de funções, segundo o medievalista. Eles se impregnam de sentidos nas performances ou são utilizados para chamar a atenção do ouvinte espectador. Na poética da voz, desenvolvida pelo estudioso, os movimentos do corpo é elemento constitutivo dessa poética. Ele pretendeu qualificar o gesto na performance oral da poesia. Agregar-se-iam ao gesto o cenário, o figurino e voz. Esses elementos do teatro acabam por constituir a natureza daquelas performances. Mas, é preciso

destacar, o intérprete, em algum momento da duração da performance ficará imóvel, congelar-se-á o gesto, e a boca não dirá mais palavra alguma:

A expressão corporal corrente encadeia séries contínuas de gestos de todas as espécies. Um movimento do corpo inteiro se faz acompanhar, em geral, de uma gesticulação dos braços e da cabeça, além de uma mímica e de um olhar particular. A performance poética pode suspender intencionalmente este encadeamento, e admitir como pertinente apenas o gesto do rosto, ou do braço, ou alguma dança não expressiva. A vocalização poética, como já assinalei, às vezes confere uma função ao silêncio: assim, a gestualidade pode integrar, de maneira significativa, “gestos zero”. Os cantores de mitos *jorai* não fazem, segundo testemunha J. Dournes, sequer um gesto. M. Houis me citava exemplos africanos de recitador completamente imóvel. As fotos de que um dos meus estudantes obteve, trabalhando no *Ulahingan*, mostram um cantor sentado diante de uma mesa de cozinha, os antebraços estendidos, o busto e a cabeça imóveis, o olhar distante. Gotas de suor, me disse alguém, brilham em sua nuca. Sem dúvida, o sentimento de uma sacralidade, a presença dos antepassados no discurso, talvez os restos de uma tradição de preceito iniciático motivam esta imobilidade...a menos que intervenha um tabu, sexual ou social, análogo àquele que, para os Tuaregue, interdita ao recitante os gestos quando ele exerce sua arte na presença de seu padrasto (ZUMTHOR, 2010, p.222).

Ocorrendo as performances em um espaço-tempo determinado e executadas por um corpo, Zumthor procura compreendê-las pelo viés das diferentes culturas. Ele faz questão de frisar que algumas delas “desenvolveram mais espetacularmente que outras a prática gestual” (2010, p.218). Toda cultura é dotada de uma convenção gestual que não se estrutura em sistema de signos, mas essa convenção liga-se a uma existência social, origem da gestualidade. Nesse sentido considera, com ênfase, os estudos em etnologia e antropologia no tocante a esse tema assim como autores que se debruçaram sobre essas questões. Tais considerações cobrem um vasto campo que alcança o mimo, a dança, as canções, os ritos que dão origem à poesia. Todos eles se depreendem da ação de vários povos em tempos e lugares diferentes através dos intérpretes da poesia oral. Nesse sentido assim escreverá Zumthor sobre a contribuição das culturas:

Todas as culturas humanas parecem colaborar com algum vasto teatro do corpo, de manifestações infinitivamente variadas, com técnicas tão diversificadas quanto nossos gestos cotidianos, em cuja cena a poesia oral aparece frequentemente, como uma das ações que ali se representam...É por isso que no decorrer da performance, a menos que uma regra restrita o proíba, o executante passa da mímica imóvel à dança, desta aos efeitos do olhar, e tira desses contrastes uma harmonia tão mais intensa quanto se a percebe no seio de uma perfeita unidade. Às vezes, mesmo que o corpo inteiro se mova e participe, um de seus gestos é mais carregado de significação que os outros: por exemplo, danças indianas cuja mensagem essencial provém do movimento das mãos, o resto do corpo formando apenas o contexto (2010, p.225).

Pelo que foi exposto sobre o pensamento de Zumthor e o conjunto de conceitos e categorias que ele dissemina ao longo de sua vasta obra sobre poéticas da voz e tendo consciência de que o medievalista não limita seus estudos sobre uma ciência da voz poética a

apenas aquele nível de performance, estendendo-o a toda uma gama de produção e recepção da poesia, torna-se possível projetar essas iluminações sobre os gestos primordiais que atuaram como motivadores dos poemas de Waly Salomão e a sua vida como obra de arte. Isso me permite uma melhor compreensão dos poemas de **Pescados vivos** que em sua grande maioria foram escritos e, sob um certo ângulo, acompanham o dito por Zumthor sobre a poesia escrita: “A poesia escrita, é verdade, inventou estratégias que lhe permitem integrar a seu texto o equivalente aproximado do gesto: sempre parcial, ambíguo, condicional” (2010, p.222).

Aquelas iluminações também me fornecem a chave para entrar e um fio condutor pelo qual possa me conduzir no excêntrico labirinto em cujas paredes se inscrevem livros inteiros de poesia, biografemas, canções, fotografias, recortes de jornais, autógrafos, videoartes, vozes, fotografias, ditos populares, filmes, letras imensas, máscaras. De todos esses a máscara ocupa uma importante posição. Ela amplia as limitações do gesto na face segundo Zumthor. Dessas últimas destaca-se uma das mais significativas assumidas por Waly Salomão ao ser pintado¹⁵ por Hélio Oiticica. Que discursos surgirão a partir do rosto emblemático e imobilizado do poeta? Assim Waly sempre provocava sua plateia dialogando com outras artes e artistas:



O poeta inventaria suas próprias estratégias. A boca dança, o corpo se movimenta em certos poemas. O poeta codifica certos gestos do cotidiano em gestos impregnados do poético. Afora a gestualidade inscrita na palavra poética de vários poemas de **Pescados vivos**, o poeta reclama a representação direta do gesto via imagem estetizada. No poema visual de Waly Salomão, por exemplo, ao executar a ação do *bricoleur*, pincei o gesto “mais carregado de significação”: gesto da mão com letras inscritas liga o corpo virtual do poeta verbivocovisual ao leitor. Como a mão espalmada de um dervixe girante, a imagem também move tempo e espaços

¹⁵ 4ª capa do livro **HÉLIO OITICICA: QUAL É O PARANGOLÉ E OUTROS ESCRITOS**: Hélio Oiticica executa “Parangolé de cabeça” no poeta Waly Salomão, foto de ANDREAS VALENTIM.

diversos estendendo-se entre o presente e o futuro, entre a cidade e o humano, entre natureza e cultura, entre Oriente e Ocidente. São especulações suscitadas por esta ação criativa do poeta. Logo, aquele gesto tem funções bem definidas no trato poético e parecem querer despertar vozes silenciadas nas longas durações. Provoca o leitor a desencadear outros gestos. Aquele gesto glosa todo um discurso poético. Ele desperta certos valores, ele transporta mensagens poéticas de um *corpus* cultural. Gestos ao extremo se disseminam ao logo do livro **Pescados Vivos**. Carregados de dramaticidade, de teatralidade performancial, esses gestos parecem estar ligados a uma determinada matriz da linguagem e do pensamento. Tal matriz relaciona-se a um desejo de viagem, de movência, de travessia que insistiu em acompanhar o poeta no curso de sua existência. O gesto silencioso do pai parecia atravessar-lhe a existência.

Para Waly Salomão importava o gesto. Ele parecia aderir às palavras de Octávio Paz quando esse, em seu belo texto “A linguagem” contido no livro **O arco e a lira**, anuncia o valor do gesto para a composição da linguagem e antecipação à fala:

Antes de falar, o homem gesticula. Gestos e movimentos possuem significação. E nela estão presentes os três elementos da linguagem: indicação, emoção e representação. Os homens falam com as mãos e com o rosto. O grito atinge a significação representativa e indicativa ao se aliar a esses gestos e movimentos. Talvez a primeira linguagem humana tenha sido a pantomima imitativa e mágica. Regidos pelas leis do pensamento análogo, os movimentos corporais imitam e recriam objetos e situações (1982, p.41).

O poeta fazia aquele “uso artístico do gesto” e sabia da “capacidade que tem o gesto de simbolizar”, para, aqui, mais uma vez, recorrer a Paul Zumthor (1993, p. 243). Importava-lhe tanto o gesto que, em outro momento, escolheu, com muita sensibilidade, num gesto de tradução/traição, um belo e significativo poema de Walt Whitman. Waly Salomão se (re)interpreta pelos versos do poeta estadunidense. Uma história de sentimentos e compartilhamentos podem potencializar-se num gesto que guarda o paradoxo da união na separação. Determinadas circunstâncias podem separar os homens, mas a memória de afeto os une. Entretanto, são dois humanos anônimos mergulhados na multidão da cidade populosa. Embora anônimos, se singularizam no gesto de amor e lembrança. O outro se singulariza, pois constitui a outra face, a face oposta ao eu lírico. Se um se interessava em observar a cidade populosa no que diz respeito aos aspectos daquela cultura, o outro a vive na sua rudeza e ignorância. Porém, o sentimento amoroso os une na lembrança. É como se o poeta Waly Salomão escolhesse o conteúdo do poema de Whitman para referenciar o que realmente ficou do percurso, daquele *caminhar pela cidade*: o gesto e o sentimento do outro. Assim foi traduzido o poema:

Algumas delas aqui reunidas nessa tese constituem peças de um imenso quebra-cabeça caleidoscópico girante que revela as múltiplas facetas daquelas poéticas performáticas do gesto e da voz para as quais o corpo do poeta se tornou o suporte de sua própria arte, dobrando-se para produzir outros objetos artísticos em profusão.

1.2. PORTO.

Correntes de ar o atraíam para a viagem. Desapegá-lo-iam de um porto e o levaria a outro. Aquele outro era o elemento pelo qual poderia enriquecer seus modos de alterar o mundo através de seu ato criador. Suas antenas de poeta, filho de imigrante, detectavam aqueles ventos. Era um vento mutilado, premonitório que silenciosamente tomava vida no gesto bucal e no músculo cardíaco tal qual letras/fonemas repercutindo no palato duro através dos versos do poema BREJÕES. Gestos nascidos de músculos vivos desejam e permitem romper o silêncio da palavra escrita. Transcrevo o poema cujo título remete à cidade do interior da Bahia, caracterizada pela incidência de fortes ventos, cidade visitada pelo poeta na infância:

BREJÕES

Vem vindo que vem vindo um vento
 Que vem vindo um vento sem pé nem cabeça
 Que nem antena de louva-a-deus detecta
 Vem vindo que vem vindo um vento.

Estava, finalmente, no porto de Tartus, lugar híbrido de partida e de chegada. Finalmente conseguira chegar até ali, até aquele porto distante. Dali poderia partir para a pequena ilha. Aquele porto era a passagem que lhe possibilitaria encontrar um lar como célula. Além das ondas estava a ilha longínqua por nome Arwad. Sua alma desassossegada a procurara durante quatro décadas. Era preciso atar o fio que fora quebrado. Com ele poderia tecer novos fios de poesia. A outra ponta estava naquela pequena ilha que alimentava seu oceano de desejos, para aqui parafrasear verso de Manuel Bandeira. Ali atravessaria becos, vielas em busca de fontes, embora parecesse não desencadear fonte alguma. Lugar de gritos e de silêncio. Poderia ver e ouvir o anúncio dos muezins em presença viva. Muitos sonham com um porto. O poeta talvez o sonhara desde a infância. Mas aquele porto dos seus desejos estava numa pequena ilha, a única ilha da Síria, banhada pelas águas mediterrâneas:



O velho tio sírio, um imã, o aguardava em Tartus. Poderia ouvir um pouco através da voz do tio a voz do pai, poderia, com todos os sentidos abertos, ter de volta o calor de sua mão, de seu abraço. Sim, abraçou-o como se tivesse abraçando toda uma cultura pela qual tinha muita admiração. Beijou-lhe a face. Estava ao lado do homem que conhecera seu pai na infância e que convivera com ele até o momento que havia partido para o Brasil. De algum modo o Brasil estava ali gravado naquele corpo como imagem sonhada distante. Estava gravada nos versos de amor que aquele homem, de avançadas cãs, fizera para Dona Elizabete, mãe de Waly Salomão. A mão do tio escrevia aquela escrita tão diferente da sua. Um gesto silencioso da escrita, enquanto os lábios balbuciavam desenhos inaudíveis de palavras daquela língua perdida na infância do poeta. Poderia compreender-se melhor seu pendor para escrita poética ao vê-lo escrevendo. Estava diante de uma outra escrita do mundo. Além da simbologia dos caracteres árabes o poeta podia mirar, em presença viva, o movimento da mão afetiva deslocando-se da direita para a esquerda nas linhas da folha em branco, desenhando os símbolos daquele alfabeto. Talvez pudesse se aproximar por meio daquela visão do sol e da lua. Fora formado sob o signo da cultura letrada ocidental. Apesar disso, havia nele uma sensibilidade poética que o atraía para diferentes cosmovisões. Ali, no discurso daquele ancião sírio, ocultava-se um sentido, “escondido no gesto e no ato de escrever” (CERTEAU, 1998, p.298). Os significantes que ali se perdiam certamente ainda mais incitavam uma memória poética que os vislumbrava na figura de um outro ator, o pai. Desse modo, aqueles sinais gráficos ocultavam uma falta muito semelhante àquela sugerida por Certeau:

A escritura repete essa falta com cada um dos seus sinais gráficos, relíquias de uma caminhada através da linguagem. Ela soletra uma ausência que é o seu preâmbulo e seu destino final. Ela procede por abandonos sucessivos dos lugares ocupados, e se articula numa exterioridade que lhe escapa, tendo o seu destinatário vindo de outro lugar, visitante esperado mas nunca ouvido nos caminhos escriturísticos traçados na página pelas viagens de um desejo (1998, p.299).

McLuhan nos fala de uma cultura letrada ocidental e das mudanças causadas por ela sobre o homem tribal aos poucos alfabetizado. Mas, ao mesmo tempo, nos alerta para uma ameaça da “nova tecnologia elétrica” sobre a tecnologia do alfabeto. Esse fenômeno parece configurar a voluta do eterno retorno sob novas formas daquelas culturas tribais. Nesse sentido, as antenas do poeta captavam esses movimentos e suas performances poéticas podiam recuperar parcialmente um pouco daquele homem tribal citado por McLuhan. Então aquele nomadismo, aquela movência poderia relacionar-se ao rompimento da linha de fronteira que separou o homem tribal do dito homem civilizado e letrado. Ambos agora poderiam dialogar sob o signo da poesia. Algo do espírito tribal o levava para próximo de suas “raízes”. Sobre a característica do homem tribal e sua mudança cultural assim se refere McLuhan:

Quase todos os sentimentos [do homem tribal] familiares, emocionais e grupais, se veem eliminados nas relações com a comunidade. Ele é livre, emocionalmente, de separar-se da tribo e de tornar-se um homem civilizado, um indivíduo de organização visual, com hábitos, Atitudes e direitos iguais aos outros indivíduos civilizados (1964, p.101).

O poeta tinha a percepção de que aquele mundo “frio e uniforme” da escrita ocidental não era suficiente para compor sua poética. Era preciso trazer para as páginas dos livros de poesia as energias dos corpos vivos, a fotografia, a memória do movimento, o transe, a não-linearidade, o “mundo magicamente descontínuo”, a heterogeneidade, a diversidade. Para que isso acontecesse era necessário restabelecer a conexão “entre as experiências auditivas e visual do homem” (MCLUHAN, P.103). O poder da escrita deveria esvair-se em face da construção de uma nova integridade que envolvia, sobretudo, a presença da voz e do gesto vivo. O poeta introduzia uma fissura irreversível no tecido de uma cultura escrita. Por esta fissura poder-se-ia vislumbrar o “húmus significante” de uma nova era atravessada por um furacão de possibilidades sígnicas, muitas vezes ignoradas, como o sugeriu no poema CORREIO ELETRÔNICO¹⁶, ao ir citando formas de escrita “culturalmente mais ricas”, conforme o pensamento de McLuhan, tais como o hieróglifo, caracteres cuneiformes, pinturas rupestres até chegar à linguagem digital representada pela palavra e-mail. Em síntese, para corroborar com as atitudes poéticas de Waly Salomão, poder-se-ia aproximá-las das palavras de McLuhan sobre o contraponto à escrita ocidental:

Sem dúvida, as realizações do mundo ocidental testemunham os valores tremendos da cultura escrita. Mas muita gente se sentirá disposta a objetar que pagamos um preço demasiado alto por nossas estruturas de tecnologias e valores especializados. É certo que a estruturação linear da vida racional pela cultura escrita nos envolveu num

¹⁶ Este poema será retomado no subitem 1 ARTE-PARTICIPAÇÃO, CAPÍTULO IV.

entrelaçamento de concordância suficiente para justificar uma indagação mais ampla do que a que fazemos no presente capítulo. Pode dar-se que haja abordagens mais frutuosas, seguindo-se linhas bastante diversas; por exemplo, a consciência é considerada como a marca do ser racional, mas nada existe de linear ou sequencial no campo total do conhecimento do tempo presente num momento dado da consciência. A consciência não é um processo verbal. Todavia, durante os séculos de cultura fonética, temos considerado a cadeia de inferências como a marca da lógica e da razão. [...] Na era da eletricidade sentimo-nos tão livres para inventar lógicas não-lineares como para elaborar geometrias não-euclidianas (1964, p.104).

Estar ali lhe permitia penetrar naquele mundo da vida síria, sobretudo na cultura e na arte islâmica. Naquela geografia, veria em presença viva o que antes eram apenas imagens nas páginas da revista **O Oriente** ou despertadas pelas histórias que lhe eram narradas. Eram bússolas que apontavam para o modo de vida de seu pai, arabescos que, como uma estrutura movente e invisível, fornece ritmos e suporte a sua sintaxe poética. Utilizando-se de uma série de recursos e instrumentos¹⁷ de registro, o poeta queria ver seres e coisas transsubstanciadas pela arte poética. Do pensamento poético de Waly Salomão, sua memória poética se incumbiria de fazer com que aqueles seres e coisas metamorfoseassem-se em poema para que outros humanos pudessem fruí-los. Através do silente gesto de escrita poética o poeta desenhava a imortalidade. O pensamento poético do poeta Waly Salomão lembra as palavras de Hannah Arendt. No livro **A condição humana**, a filósofa escreveria um texto intitulado “A permanência do mundo e a obra de arte” no qual enfatiza a tangibilidade da poesia por vias do poema escrito:

A poesia, cujo material é a linguagem, é talvez a mais humana e a menos mundana das artes, aquela cujo produto final permanece mais próximo do pensamento que o inspirou. A durabilidade de um poema resulta da condensação de modo que é como se a linguagem falada com extrema densidade fosse poética por si mesma. Na poesia, a recordação, *Mnemosyne*, mãe de todas as musas, é diretamente transformada em memória; o poeta consegue essa transformação através do ritmo, com o qual o poema fixa-se na memória quase que por isso mesmo. É esta intimidade com a memória viva que permite que o poema perdure, retenha sua durabilidade fora da página escrita ou impressa; e, embora a qualidade de um poema seja medida por vários padrões diferentes, sua memorabilidade inevitavelmente determinará sua durabilidade, isto é, a possibilidade de ficar permanentemente fixado na lembrança da humanidade. De todas as coisas do pensamento, a poesia é a que mais se assemelha a este último; e, entre todas as obras de arte, a que menos se assemelha a uma coisa é um poema. No entanto, até mesmo um poema, não importa quanto tempo tenha existido como palavra viva e falada na memória do bardo e dos que o escutaram, terá, mais cedo ou mais tarde, que ser “feito”, isto é, escrito e transformado em coisa tangível para habitar entre coisas; pois a memória e o dom de lembrar, dos quais provém todo desejo de imperecibilidade, necessitam de coisas que os façam recordar, para que eles próprios não venham a perecer (2009, p.183).

¹⁷ Ao lado da escrita do poema outras artes auxiliariam o poeta no registro dessas imagens poéticas de si mesmo, dos outros e do mundo. Entre elas o cinema, o teatro do corpo, a fotografia.

Mal saltara para o píer da ilha dobrava o grande corpo e, em gesto silencioso, toca o chão da terra de seu pai, como se dissesse a si mesmo que daquele lugar ele havia saído um dia, daquele lugar atravessaria oceanos até chegar ao Brasil. Era o lugar da partida o pequeno porto da pequena enseada de onde pode ver-se navios, aqueles mesmos navios que Drummond poetizara, “os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão”. Haveria de registrar aquelas imagens e aqueles corpos na sua memória para uso futuro. Registrou-os também em fotografias das quais selecionou a que lhe foi mais representativa e que seria usada como capa do livro **Pescados vivos:**



Segundo McLuhan a fotografia é dotada de uma característica muito singular, a de “apresentar momentos isolados no tempo”. A máquina fotográfica teria o poder de ser onipresente e de inter-relacionar coisas. A câmera fotográfica também pode tornar pessoas em coisas, em imagens que podem ser consumidas pelos olhos. A fotografia avançaria para ocupar os jornais e por meio delas “os homens descobriram como fazer reportagem visual sem sintaxe” (1964, p.216). A fotografia nascia de pontilhados emitidos pela luz e processos químicos, substituindo, assim, “os procedimentos sintáticos da pena e do lápis” (1964, p.216). A fotografia assim como os tipos móveis de Gutemberg tinha as qualidades de uniformização e de reprodutibilidade. Dessa forma, conforme afirma McLuhan, o homem passava da era do

Homem Tipográfico para a era do Homem Gráfico por meio da invenção da fotografia. Tal invento e seu descendente, o cinema, segundo McLuhan, possibilitariam a emergência do gesto humano:

Se o alfabeto técnico for um meio técnico de *seccionar* a palavra falada de seus aspectos sonoros e gestuais, a fotografia e seu desenvolvimento no cinema *restauraram* o gesto na tecnologia humana de registro da experiência. De fato, os instantâneos dos gestos humanos chamaram a atenção para o mundo dos gestos físicos e psíquicos, mais do que anteriormente. Freud e Jung elaboraram suas observações com base na interpretação das linguagens gestuais individuais e coletivas, seja nos sonhos, seja nos atos da vida de todos os dias. A era da fotografia tornou-se a era do gesto, da mímica e da dança – e supera nisso todas as demais (1964, p.219).

Quando chegara a ilha, predominantemente de pescadores, observou as mãos ¹⁸que teciam habilmente as redes de pescar e outras que escavavam as madeiras do oriente das quais nasciam os barcos artesanais, os mesmos barcos que adentravam no mar oceânico em busca dos pescados. Era um porto de pescadores tal qual o porto de tainheiros na Bahia, lembrado por ele no sugestivo poema, com fortes traços eróticos, “MADEIRAS DO ORIENTE” em que o corpo amado aparece como porto e ele mesmo, o poeta, é o estuário. São metáforas arrojadas que compõem uma biodiversidade marinha. Os dois versos que se repetem são claramente uma menção ao mundo oriental. Eis o poema:

MADEIRAS DO ORIENTE

Só eu sei teu nome mais secreto
Só eu penetro em rua noite escura
Cavo e extraio estrelas nuas
Cardumes de cometas e conchas
De tuas constelações cruas.

Abre-te sésamo! -brado ladrão de Bagdá

Só meu sangue sabe tua seiva e senha
E de gala irriga as margens cegas
Areias de tuas elétricas ribeiras,
Sendas de escarpas, grutas ignotas,
Porto de tainheiros

Não sei, não sei mais nada.
Sei que salivo de sede dos teus lábios.

Ó
língua que pincela os sete mil céus da boca.

Ó
Mapa-múndi dos véus, dos pinguelos, da abóbada palatina.

¹⁸ Essas imagens encontram-se no premiado documentário **Pan cinema permanente**.

Amar: doce-amara substância
 Cujá sapiência me lambuza um tiquinho.
 Ciência de que sabe tocar a gloriosa
 Epistemologia negativa, mas que nada,
 Que saber tudo é nada saber que sabe.
 Só eu sei teu nome / número mais secreto?

Sou estuário.
 Abre-te sésamo! -brado ladrão de Bagdá.

A imagem da capa é parte de uma narrativa poética fragmentária e dispersa em que uma das partes se encontra registrada em interessantes imagens resgatadas no filme **Pan Cinema permanente**. Em uma delas um menino corre à frente do poeta e faz um gesto com uma das mãos como a mostrar o caminho. A viela é sinuosa e o corpo ágil desenha as linhas de um mapa invisível. Talvez pudesse ver no garoto uma reencarnação do pai que também por ali correra e brincara, por aquelas ruelas estreitas. Então, o menino volta-se para trás como a indicar o caminho que levaria o poeta à casa paterna, a casa onde nascera o pai. Perambulou tanto até chegar àquele píer de pescadores. A “ilha fenícia de Arwad” o aguardava. Ali estava a imagem perdida no espelho como metáfora exposta no poema “ATAQUE ESPECULATIVO¹⁹”, síntese de uma poética verbivocovisual que age sob os signos da construção e da desconstrução, sob os lados opostos cujo movimento serpenteado possibilita subversões ópticas a brincar com a mente de quem se põe a observá-los. A mão do poeta desenhava performaticamente e silenciosamente o próprio corpo-gesto no poema:

ATAQUE ESPECULATIVO

Serei um poeta construtivista
 Serei um poeta desconstrutivista
 Serei um poeta
 Serei um
 Ser
 Se
 S
 Sob o pano de fundo do indizível

O perito poeta *bricoleur* exercitava seus dotes e suas técnicas e composição artística ao deslocar e colar imagens e movimentos. A desenvolvida capacidade de editar possibilitava aproximar lugares e pessoas, culturas e artes díspares. Era sua forma de estabelecer as conexões

¹⁹ A interpretação desse poema será ampliada no capítulo III, no item 3.1 Teatralidade, dado o valor plástico-sonoro da letra “S”.

e misturas necessárias às poéticas que ia compondo. As imagens da revista **O oriente** assim como a imagem da foto da capa do livro **Pescados Vivos**, tomadas como fontes primordiais desencadeadoras de uma técnica sensível, inspiraram o poeta a ver o mundo como uma grande bricolagem cultural e híbrida para aqui utilizar-me de termos caros a McLuhan quando este se refere à relação de Jean Genet com a fotografia e com o mundo como bordel. O Oriente lhe servia como fonte inspiradora, capaz de abrir novas portas para aquelas poéticas. Sugere essas possibilidades e técnicas nos versos abaixo:

[...]

Nostalgia das neves d’antanho,
do leito de Procusto
das rimas – mármore, mármore,
das métricas – gesso?
Sete portas, mirante dos aflitos, chuveirinhos, soledade,
Que *Byzantium* seja aqui!,
Mulheres, pavões, luas patéticos, opalas gráficas
Deslocar-se-ão por operações cirúrgicas de alta precisão
Para dentro do poema

[...]

Ao desbancar a razão clássica na poesia, o poeta desloca lugares no tempo e no espaço sintetizado na palavra “*Byzantium*”, escrita propositadamente em itálico e em latim. O verso grita magicamente o imperativo do verbo “ser” acompanhado pelo advérbio de lugar “aqui”, referindo-se a lugares pitorescos da cidade de Salvador. Sob o poderoso efeito de uma droga oriental, o ópio, a memória poética poderia recortar, embaralhar, colar lugares distantes pelas semelhanças arquitetônicas e culturais. O metapoema, ao indicar as técnicas e a metodologia de composição dos poemas, acaba por revelar sua relação com a atmosfera onírica na qual estão mergulhados poeta e poesia. A capacidade “dos ópios dos orientes” de fornecer os instrumentos capazes de atravessar as mais duras matérias simbólicas, carapaças culturais, armaduras, capazes de arrombar cadeias para libertar um corpo da imobilidade imaginativa, faz lembrar De Quincey traduzido por Baudelaire:

Ó justo, sutil e poderoso ópio! Tu que ao coração do pobre e como do rico, às feridas que não cicatrizarão jamais e às angústias que induzem o espírito à rebelião, trazes um bálsamo suavizante; eloquente ópio! Tu, que por tua poderosa retórica, desarmas as resoluções da cólera e que, por uma noite, devolves ao homem culpado as esperanças de sua juventude e suas antigas mãos puras de sangue; que, ao homem orgulhoso, dás um esquecimento passageiro *dos erros não redimidos e dos insultos não vingados*; que convocas as falas testemunhas ao tribunal dos sonhos, para o triunfo da inocência imolada; que confundes o perjúrio; que anulas as sentenças dos juízos iníquos; constróis no seio das trevas, com os materiais imaginários do cérebro,

com uma arte mais profunda que a de Fídias e Praxíteles, cidades e templos que ultrapassam em esplendor Babilônia e Hekaatompylos, do caos de um sono cheio de sonhos evocas à luz do sol os rostos das belezas enterradas desde há muito, e as fisionomias mais familiares e benditas, limpas dos ultrajes do túmulo. Só tu dás ao homem tais tesouros e possuis as chaves do paraíso, ó justo, sutil e poderoso ópio! (1998, p.73-74).

Uma lente cirúrgica embriagada invisível ronda os poemas como um olho que tudo vê. Ora ele emerge como máquina fotográfica ora como uma câmera filmadora. Elas têm seus principais mensageiros em *flashes* que explodem na palavra “cicuta” do poema “FEITIO DE ORAÇÃO”, no poema “PICADAS SONAMBÚLICAS”, nas imagens que aparecem ao longo do livro **Pescados Vivos**. Uma dessas tantas imagens fora aquela exposta na capa. Diante dela, feita a partir de uma fotografia²⁰, o observador sensível deve se perguntar o que ela sugere, o que os elementos que a compõem também sugerem. Ela se apresenta como a primeira imagem a ser visualizada, fazendo surgir algo de estranho e novo como bem nos alerta Walter Benjamin. Ao se reportar à preciosidade das primeiras fotografias e sua utilização pelos pintores, Benjamin acaba por concluir que, em detrimento dos quadros pintados, havia algo mais na fotografia em si:

Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com recato tão displicente e tão sedutor. Preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na arte (1987, p.93).

O registro é quase uma pintura do instante. A pose dos modelos revela uma relação com um dos objetos principais do cenário, os barcos por terminar. Em pé, de costas para um dos barcos, eles estão com um dos braços apoiados na borda de madeira. Esses dois modelos são o poeta e um adolescente. Um e outro são observados a uma certa distância por dois homens que aparecem de perfil, como coadjuvantes. Todos eles e aquele cenário compõem um elucidativo quadro de referências com as quais o poeta sonhou ao longo da sua existência. A fotografia, parte importante do livro de poemas, fixa um recorte da memória poética sobre a passagem do poeta pela ilha síria. O estaleiro de barcos artesanais feito pelas mãos daqueles homens do oriente é uma imagem desencadeadora. A escolha daquela foto denunciava a paixão do poeta pela imagem imaginada, denunciava um “inconsciente ótico” e, acrescentemos, poético. Alguém em frente segura a máquina fotográfica que recorta o espaço a ser gravado e reproduzido. Aplica neles o *zoom*. O fotógrafo pareceu querer destacar o papel do mar e dos

²⁰ As imagens ocupam um lugar de destaque no livro **Pescados vivos** haja vista que alguns poemas são acompanhados por trabalhos fotográficos que receberam um tratamento estético para compor a obra. Ao longo dessa tese, falarei de cada uma delas, que somam ao todo cinco.

barcos. Um e outro também são personagens daquela poética. Ela revela, surpreendentemente, por meio da metonímia abrindo-se em metáforas, atividades humanas, entre elas, poderia citar, por exemplo, a pesca, a navegação, a carpintaria naval que, fotografadas, poderiam viajar mundos e imaginação de leitores de diferentes lugares. Nesse sentido, a imagem parece atrair o olhar do leitor para um mergulho profundo em um mundo mágico do qual o poeta fez parte ativamente. Dessa forma, poder-se-ia comparar a posição do leitor sensível com aquelas imagens descritas por Benjamin sobre as quais ele destacara a qualificação do olhar singular de mulheres:

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (1987, p.94).

Ali estava o poeta entre aqueles homens simples de matriz islâmica e barcos que sonhavam o mar diariamente. E os barcos e os homens pareciam um só corpo. O poeta não poderia prescindir de nenhum deles naquele encontro poético de culturas ocidental e oriental em que os olhares constituem um jogo repleto de vetores e perspectivas híbridas. O fotógrafo está ali atrás da câmara e olha os quatro modelos pela lente da máquina enquanto o poeta e o menino também olham para a lente, enquanto os dois homens adultos olham para os dois modelos principais. Aquele que escolhera a imagem de abertura do livro, também aparece nela, e, para ele, pensando-o na condição de fotógrafo desenhada por Benjamin, “renunciar ao homem[...] é a mais irrealizável de todas as exigências” (1987, p.102).

Há uma discreta aura que circunda, em tom *dégradé*, o núcleo da fotografia e uma sombra cobre, parcialmente, uma das faces do poeta e do menino. Luz e sombra compõem uma certa tensão paradoxal e ambígua em que o sol aparece como uma “ferramenta técnica” imprescindível. Escolhera aquele local para a fotografia emblemática cuja função principal era o próprio “delineamento do mundo interior” do poeta, um *close readings* em si mesmo. Ela representaria aquela relação de vida entre ele e aqueles que representavam seu antepassado

cultural, o pai. O poeta adivinhava que ela seria feita para atravessar tempos e espaços longos, para inspirar poeticamente homens e mulheres sobre a beleza e a dor dos processos migratórios.

Mas aquele lugar – considerando-se a percepção do poeta como também sua carga de leituras filosóficas que apontavam para um conceito diferenciado de espaço, vale salientar - não se configuraria apenas como um espaço meramente físico. O poeta o intui em sua condição fenomenológica. Dessa forma, isso significa dizer, apropriando-se, em termos, ao pensamento de Merleau-Ponty, que o poeta, para ainda mais dar substância a seus poemas, não poderia fazer reflexão poética daquele lugar como matéria sem relacioná-la ao mundo em presença viva. Aquela percepção de espaço estaria diretamente ligada a experimentação ²¹daquele mundo, mesmo que fosse por curto intervalo de tempo. O poeta buscava, através de seu corpo, um conhecimento daquele espaço através dessa experimentação por vias da sensibilidade poética. A recriação poética daquele espaço poderia se comparar ou equivaler-se à terceira especialidade apontada por Merleau-Ponty:

[...] e estamos em presença desta terceira especialidade e que, desse modo, escapa à análise Kantiana e é pressuposta por ela. Precisamos de um absoluto no relativo, de um espaço que não escorregue nas aparências, que se ancore nelas e se faça solidário a elas, mas que, todavia, não seja dado com elas à maneira realista e possa, como mostra a experiência de Stratton, sobreviver a subversão das aparências. Precisamos investigar a experiência originária do espaço para aquém da distinção entre a forma e o conteúdo (1994, p.334).

O tratamento poético transubstancia o espaço físico, indo além do *espaço espacializado* de caráter passivo e do *espaço espacializante* de caráter ativo para atingir um outro nível de espaço. Se Merleau-Ponty propõe algumas experiências óticas para a percepção do espaço a partir do uso de lentes de óculos que invertem a imagem e de corpos que passam à frente de um espelho oblíquo, o poeta, tomando como ponto de referência ele mesmo e pontos de sua memória imagética, experimenta aquele mundo, os seres e as coisas pelas lentes transgressoras da sensibilidade poética. A experiência daquele espaço sobre o corpo do poeta acaba por fazer surgir uma série de corpos virtuais pelos quais ele desenvolve uma comunicação poética. O novo espetáculo que surge daquele espetáculo da vida de uma cultura estranha em presença do poeta ou presente em sua memória imagética tomará novas formas. É por elas que ele passa a habitar o espetáculo, o seu corpo toma posse do mundo, exercendo seu poder sobre ele, para

²¹ Além da percepção daquele mundo e de suas formas culturais o poeta também queria ser experimentado por ele. Nesse sentido, instigando a reação das pessoas da pequena ilha, fizera, à sua maneira performática, de cima de um muro um discurso, falando em inglês, àqueles que ali se juntaram. Essa história me fora contada por Guilherme Salomão, irmão do poeta. Uma outra ação inusitada do poeta, ainda na pequena ilha, foi acorrer ao quarto da prima que havia recentemente parido. Naquela cultura, era proibido aos homens ver a mulher e o recém-nascido por um determinado espaço de tempo. A atitude do poeta causara grande alvoroço e confusão, segundo relato de Guilherme Salomão.

aqui utilizarmos de precisas expressões de Merleau-Ponty. Assim esclarece Merleau-Ponty sobre tal fenômeno:

[...]quando meu corpo efetivo vem coincidir com o corpo virtual que é exigido pelo espaço efetivo, e o espetáculo efetivo com o ambiente que meu corpo projeta em torno de si. Ele se instala quando, entre meu corpo enquanto potência de certos gestos, enquanto exigência de certos níveis privilegiados, e o espetáculo percebido enquanto convite aos mesmos gestos e teatro das mesmas ações, se estabelece um pacto que me dá usufruto do espaço assim como dá às coisas potência direta sobre meu corpo. A constituição de um nível espacial é apenas um dos meios da constituição de um mundo pleno: meu corpo tem poder sobre o mundo quando minha percepção me oferece um espetáculo tão variado e tão claramente articulado quanto possível, e quando minhas intenções motoras, desdobrando-se, recebem do mundo as respostas que esperam. Esse máximo de nitidez na percepção e na ação define um *solo* perceptivo, um fundo de minha vida, um ambiente geral para a coexistência de meu corpo e do mundo (1994, p.337).

O nível de percepção do espaço alcançado pelo poeta Waly Salomão permitia a potencialização de certos gestos ao ponto de, através de metáforas-metonímicas, sintetizá-los em um conjunto de múltiplas situações que compuseram a efetiva relação de seu corpo com o mundo. Nesse sentido, podemos perceber a mão estendida no poema visual²² como o gesto simples cuja perspectiva aprofunda-se até chegar ao limbo da infância²³ do poeta, sugerindo, muitas vezes, uma memória da memória. É sob este “pano de fundo do indizível” que o gesto se estende, comunicando poeticamente reminiscências de modos de vida e gestos universais como o simples gesto de dizer adeus apenas com a mão espalmada, a princípio em movimento, mas, gradativamente, depois de algum tempo, e adentrando no silêncio, torna-se congelado. Fica o gesto de partida na memória e um longo intervalo de silêncio para a travessia.

1.3. TRAVESSIA

Os fenícios foram os primeiros navegadores do mundo antigo.
Giambattista Vico

Início da viagem, Ulisses dentro do barco (tampando os ouvidos contra as sereias): -
meu barco vai partir num mar sem cicatrizes.

Waly Salomão

O barcolivro, “máquina desejante do criador”, adentra o grande átrio da Biblioteca Nacional. O poeta o navega. Ele tem fome de livros, de gentes, de vida. Olha os grandes vitrais. Um séquito o acompanha. Já faz muito tempo que na pequena biblioteca da cidade interiorana da Bahia apontava os livros cuja localização sabia de cor. Agora estava ali, naquela que é

²² A imagem do poema será exposta à p. 115

²³ Segundo os relatos de Dona Samira, irmã do poeta, o pai sírio tinha o hábito de brincar de ler a mão dos filhos.

considerada a mais importante biblioteca do país. Havia quatro anos que visitara a pequena ilha de onde viera seu pai. Descansaria da longa travessia. Poderia lançar dali milhares de fios para outras travessias. As percussões e as danças do “afroregue” saudavam-lhe. Ele acolhe uma legião de deserdados da terra antes da partida. Ele, o poeta, está muito contente, porque fez o que tinha que ser feito. Um homem exótico aproxima-se carregando um grande estandarte. Parecia ter saído de um conto das Mil e uma noites. Aparecem também mendigos. Todos são seus admiradores. Ali também estão seus velhos amigos de pândegas e canções. Amigos das artes e do desbunde. Reuniram-se para festejar a rica travessia, contemplando-lhe a face e o gesto imóveis. Pouco tempo ficaria, pois seu corpo nômade era átomos epicuristas e seus versos estavam impregnados pelos desejos de viagens:

[...]
 Mas ficar, para que e para onde,
 se não há remédio, xarope ou elixir,
 se o pé não encontra chão onde pousar
 [...]
 se viajar é a única forma de ser feliz
 e pleno?

O poeta viajor, antes da partida, preparara com todo cuidado o barcolivro. Cada detalhe fora pensado e desenhado engenhosamente: encaixes, recortes, níveis e desníveis, cores e nuances, retas e curvas, altura, largura e profundidade. Waly Salomão operaria nas suas últimas obras e, em especial, no livro **Pescados Vivos**, uma tensa, intensa e paradoxal travessia de si mesmo em direção a um outro e a outros espaços. Aquele “momento fecundo”, sugerido por Guattari, em Waly Salomão dá-se na própria imaginação poética da travessia. Sendo ele mesmo e um outro, chegaria a uma ilha que, embora não fosse de sua infância como matéria, o era na condição simbólica daquele que imagina e se imagina. Essa ilha habitara seu imaginário durante décadas. Por conta disso o arrojo poético em evocar o “companheiro perdido”, desaparecido. Mas aquele companheiro não era assim evocado de modo explícito. Toda uma semiosfera poética induz a fagulha do gesto que ilumina as colagens metafóricas, constantemente arquitetadas ao longo da obra. Tal qual o “*self verbal*” descrito por Guattari, o poeta Waly Salomão “transforma em frases um acontecimento que, na infância foi vivido, em sua essência, no aquém da linguagem.”(1992, p.156)

Na rota fantasmática criada pela memória poética as linhas se cruzam. Rotas para o ocidente, rotas para o oriente são agora (re)feitas nas páginas de um livro de poesia e pela quilha de uma embarcação. Essas rotas, no entanto, são invisíveis a olho nu. Ambas desmaterializadas pela produção de novas subjetividades na ordem do poético reiteram périplos da mobilidade humana. Então, para o poeta, atravessar em direção ao passado sem esquecer-se

do presente, atravessar para um devir sem esquecer-se do passado são dois complexos roteiros engendrados por sua poética performática do gesto e da voz. Desde tenra idade, já o havia confessado no poema “Tarifa de embarque” aquele desejo abissal. No seu “Primitivo mundo infante” a travessia já havia se instalado através da memória de futuro. O menino Waly Salomão fantasiava tal qual as crianças descritas por Vico na **Ciência nova**: “Nas crianças vigorosíssima é a memória, e, pois, vívida em excesso a fantasia, que outra coisa não é senão memória ou dilatada ou compósita” (1974, p.47). Mas essa travessia pelas rotas espiralares não se dá de forma linear e unívoca. Ela está dotada daquele “espanto diante do cosmo e da natureza”, numa autopsia que se aproxima da visão de Vico, num tom poético fantasioso, revestindo-se de *eros* e *pathos*. Nesses termos, em **Pescados vivos**, consolida-se a movência textual e o nomadismo do poeta-hóspede estrangeiro que retorna à terra de seu pai e de seu avô para, certamente, intensificar ao máximo o sentimento do outro cuja voz e gesto sobreviveriam nele mesmo. Sua viagem, seu trânsito, seu nomadismo são o banquete, são a possibilidade do banquete caótico de ecos e fragmentos de gestos mutilados, explodidos no cosmos, espalhados para encontros e multiplicações. O banquete da travessia empreendida pelo poeta envolveria uma densa mistura de filologia, filosofia e poesia o que lhe permite contar, por um outro viés, a própria história do povo brasileiro e de sua cultura. Waly Salomão pareceu retomar o que disse Vico sobre a importância da linguagem poética como instrumento de descoberta sobre as primeiras nações: “Ora, levados em conta essa natureza das crianças e esse costume dos egípcios, afirmamos que a linguagem poética, em virtude desses caracteres poéticos, pode subministrar-nos muitas e importantes descobertas a respeito da antiguidade” (1974, p.94-95).

As “forças imaginantes” da criação poética conduziram o navegante poeta sobre as águas oceânicas. Entretanto, essa travessia parece deixar-se atravessar, ao modo de uma hidrográfica sobre cópia heliográfica²⁴, por uma outra que a motivara: a travessia empreendida por seu pai em busca do seu avô.

Enquanto a embarcação artesanal afastava-se da pequena ilha, as mãos diziam adeus ao ente amado que ia em busca do pai sírio que havia partido para o Brasil fazia algum tempo. Talvez um misto de esperança em encontrá-lo, de medo, de angústia enchesse seu espírito enquanto o blábláblá daqueles que ficavam na pequena ilha silenciavam na distância. Estava determinado a encontrar o pai, avô do poeta, que, por algum motivo, talvez procurando afastar-se do domínio Francês²⁵ sobre a Síria, havia migrado. Pai e filho comporiam os números de uma estatística que já contara 12 mil imigrantes provindos do Oriente Médio para a Bahia entre

²⁴ Vide poema GRANDEZA à p. 161

²⁵ O domínio Francês foi estabelecido logo após a primeira Guerra Mundial

os anos de 1884 e 1939, como nos informa Jeffrey Lesser (2015, p.174) em seu livro **A invenção da brasilidade**. O estudioso nos alerta ainda para os diferentes motivos que levaram esses imigrantes a escolher o Brasil:

No Oriente Médio, as razões para a emigração eram tão variadas quanto os motivos para a escolha do Brasil de preferência aos Estados Unidos e à Argentina. Da mesma que ocorreu com os emigrantes europeus, tanto judeus como cristãos, uma combinação de pressões demográficas, deslocamentos econômicos, perseguições políticas e religiosas e a imagem de uma vida melhor em algum outro país criaram as condições para o surgimento de um potencial de emigração. Agentes de emigração viajavam por toda a região, incentivando os jovens (segundo um estudioso, um quarto da população libanesa em 1915) a deixarem o país. A partir de meados do século XIX, aumentou o número de navios a vapor que cruzavam regularmente o oceano ligando o Oriente Médio ao Brasil (com escalas na Europa), tornando a imigração mais fácil (e, com o tempo, mais barata) (LESSER, 2015, p.175).

Era preciso ir em busca do pai que já estava há algum tempo no Brasil atraído pela boa propaganda que seus patrícios faziam das terras brasileiras. A pedido da abastada avó, Mustafá Hage Suleiman, pai do poeta, tinha a missão de trazer seu pai de volta à Síria. Por isso embarcara em um navio, com escala em Gênova de onde seguiria para a Bahia. Entretanto, praias ocidentais e praias orientais pipocavam - adaptemos aqui um verso caro a Waly Salomão em **Pescados Vivos** - a Primeira Grande guerra. Em vista desse acontecimento o navio ficou atracado no porto italiano. Sem meios para prosseguir a travessia ²⁶, ali permaneceria trabalhando durante um ano. Lá aprenderia falar mais uma língua, o italiano, além do domínio que já adquirira do francês. Só conseguiria chegar ao Brasil em 1915 com apenas 15 anos para assumir os negócios do pai como mascate de roupas e tecidos ao longo da ferrovia cujo trajeto ia de Nazaré a Jequié, passando pela pequena cidade de Jaguaquara. Em seu balizado estudo sobre a convergência de processos migratórios para o Brasil, através de uma linguagem fluida atravessada por narrativas extraordinárias, Lesser, ao expor uma intrincada e complexa rede de caráter político, econômico e cultural que pesam sobre as relações entre os diferentes povos que migraram para o Brasil, formula um precisa reflexão sobre as diferentes atividades exercidas por esses imigrantes. Aos imigrantes do Oriente Médio coube a tarefa de desenvolverem o comércio na condição de mascates. Assim se reporta Lesser sobre tal temática:

Os imigrantes do Oriente Médio raramente trabalhavam na agricultura. Ao contrário, o protótipo da integração econômica dos árabes no Brasil era a profissão de caixeiros-viajantes, conhecidos popularmente como mascates. Esses pequenos comerciantes forneciam utilidades domésticas e gêneros alimentícios secos aos colonos nas fazendas de café ou à população mais pobre das cidades (2015, p.174).

²⁶ Muito do que está aqui narrado fora-me informado pelo Senhor Guilherme Salomão que me recebera em sua aconchegante residência no centro da cidade de Jequié. Senhor Guilherme, entre os homens, é irmão mais velho do poeta Waly Salomão. Após a morte do pai, com cerca de dezesseis anos assumira parte da responsabilidade da família a pedido de sua mãe Senhora Elizabete Salomão. Esta entrevista vai aqui anexada ao corpo dessa tese.

Mustafá fora muito bem recepcionado na cidade de Jaguaquara, no interior da Bahia. A chegada do trem nas estações interioranas era costumeiramente uma grande festa. Porém, seu pai já havia se mudado para Jequié onde se encontrariam. Posteriormente o embarcaria para a Síria. No entanto, embora não o soubesse, nunca voltaria para Arwad. Intalar-se-ia na Bahia, naquela importante cidade baiana, casando-se com a filha do proprietário da loja onde trabalhava, uma linda sertaneja com a qual teria uma prole de sete filhos²⁷, tornando-se comerciante respeitável no centro da cidade sol. Não fazia ideia que entre aqueles meninos cresceriam dois importantes artistas para a cultura brasileira, ambos poetas performáticos do gesto e da voz. Eram os meninos Waly Salomão e Jorge Salomão que, juntos, lado a lado, participariam e ajudariam construir parte significativa da história da cultura e arte brasileiras.

Integrar-se-ia definitivamente àquela cultura, inclusive falando com perfeição a língua local. Mustafá Hage Suleiman expandiria seu círculo de amizades em várias direções, tornando-se amigo de padres e de diferentes autoridades políticas, ao ponto de visitar, extemporaneamente, o governador da Bahia, Otávio Mangabeira, na antiga residência do governo.

O barco se distancia das costas orientais. Agora só é possível ouvir os ventos marítimos e as ondas marulhando na proa. As retinas correm pelas areias e pelas pessoas que ficaram. Elas fotografam nas memórias aquelas últimas imagens. Carrega consigo sua comunidade e sonha com uma outra que não conhece. Seu filho sintetizaria, em ato de sonho poético, a travessia bricolada, no poema “GRUMARI”²⁸:

GRUMARI

Entra mar adentro
Deixa o marulho das ondas lhe envolver
Até apagar o blábláblá humano

Maré que puxa com força, hoje.
É a lua cheia, talvez...

Há nos versos do poema “GRUMARI” uma percepção do espaço, uma percepção que se confunde com o próprio desejo de travessia por outros oceanos ativado pelo poeta. Apesar de

²⁷ Vide fotografia da família no Anexo C, figura 7, à p. 216

²⁸ Grumari é um bairro da Região Administrativa da Barra da Tijuca, na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. É famoso pelas praias selvagens, tanto a principal, Praia de Grumari, como também as praias do Perigoso, do Meio, Funda, e do Inferno, todas essas acessíveis por trilha ou pelo mar. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Grumari>. Acesso em 18 março de 2017.

Guattari referir-se a sua impressão do espaço urbano em São Paulo, enquanto o poeta Waly Salomão menciona o espaço marítimo próximo à praia no Rio de Janeiro, é possível aproximarmos aqueles versos dessas palavras do filósofo:

Esse exemplo nos mostra que percepções atuais do espaço podem ser “duplicadas” por percepções anteriores, sem que se possa falar de recalque ou de conflito entre representações pré-estabelecidas, já que a semiotização da recordação de infância fora acompanhada, aqui, pela criação *exnihilo* de uma impressão de caráter poético (1992, p.155).

A impressão de caráter poético instalada no poema relaciona-se a elementos que compõem um espaço imaginado e um espaço vivido ambos ligados a moveções mutações. A menção feita à maré e, principalmente, à lua cheia, por exemplo, indica um ritual de passagem. O poeta anunciava uma grande mudança pela qual passaria ou pela qual um outro ente passara. Um eu-psicopoético impera de si para si através dos verbos “entrar” e “deixar”. Configura-se um itinerário em aberto no imenso oceano, enquanto os olhos retêm a imagem continental. Busca as relações entre os corpos planetários. A leitura da travessia dos astros por ventura poderia dizer de acontecimentos futuros como ele mesmo o sugere numa matemática astrológica e subjetivamente poetizada no poema “FATÍDICO”. Neste poema, a imaginação se cumpre pelo signo do fogo indicado pelas palavras “astro de enxofre”, “raspa-tição” como elementos que compõem o rito de passagem. Eis o poema:

FATÍDICO

Esta mesma lua de final de novembro e início de dezembro
 Não terá de todo esgotado seu percurso minguante
 E ele, aquele astro de enxofre,
 Medindo seu azimute,
 Escrutinado seu zênite e nadir,
 Deduzidas suas paralaxes trigonométricas, espectroscópicas,
 fotométricas,
 Morto hibernará em sua caverna

Oferenda à operação “**DELENDIA CARTAGO**²⁹”

O mundo plano e chão teme as pregas da terra.
 Ele, aquele leão de juba raspa-tição,
 Bólido cuja legenda alavancará milênios,
 Azará assassinato antes que uma nova lua reitere seu périplo.

²⁹ O poeta Waly Salomão, em alguns poemas de **Pescados Vivos**, faz referências à expansão do império romano no Mediterrâneo. De forma fragmentária, como a deixar pistas, por meio de astucioso trabalho de composição artístico-cultural o poeta vai revelando as diferentes incursões do ocidente no Oriente, seja no campo da cultura, da economia ou das artes.

Dói que desatina.

Dói meu coração esmagado pela carga desta premonição.

Aquelas energias cosmogônicas interferem na oscilação espiralar do corpo. Um eterno ir e retornar vai se delineando na circularidade espiralar da imagem proposta, acabando por reforçar a ideia do rito de passagem muito semelhante a avaliação empreendida por Arnold Van Gennep a despeito do esquema daqueles mesmos ritos:

Esta correspondência entre as fases da lua e o crescimento, e em seguida o decréscimo, da vida vegetativa, animal e humana, é uma das mais velhas crenças da humanidade e se relaciona efetivamente com uma correspondência aproximativa real, no sentido em que as fases da lua são um elemento dos grandes ritmos cósmicos a que estão submetidos tanto os corpos celestes quanto a circulação do sangue (2011, p.153).

Para ocupar outros espaços, para experimentá-los, para explorá-los, o poeta oferecia seu corpo à travessia. Sob os pés do viajante o estrado de madeira do barco artesanal vai singrando o Mar Mediterrâneo. Sobre o barcopalco, o *corpus* migratório executa as performances implicadas pelo movimento das ondas e pelos grandes deslocamentos civilizatórios. O poeta já havia anunciado que a massa física da onda se funde ao corpo físico. Este corpo constrói-se como floração de metáforas e sua ação é desencadeadora da “imitação” por parte de outros. Ele é o odre, o toirão de ouro, o horror por meios dos quais o poeta poderá “colher as centelhas luminosas” de poesia. Ele é o suporte sobre o qual se inscreve o movimento, a mutação, os sentidos, os traços, as marcas de histórias, de linguagens, sobretudo, de poéticas. Nesse sentido, é válido retomar aqui um poema do livro **Tarifa de embarque**:

IMAGEM DA ONDA³⁰

Não enrijecer o pelo tal gato escaldado
Nem cultivar idólatra a imagem da imagem.
Que o medo e o arremedo jamais medrem medusas

Abissais

Naquele cujo teto sem teto é a metamorfose.
Aquele, o furador de ondas, e o penetrador dos pentelhos

móviles

Da floresta aquosa.
Sobre as ondas
Na crista das ondas
Bóia um odre cheio de odes anacreônticas.
Pergaminho que ondula
Traz a pele respingada das ondas pretéritas.
Ondas transgressoras transmigradoras assinalam arremesso

³⁰ Este título remete a obra de Okusai de título homônimo. Ela aparece nas páginas do livro **Tarifa de embarque**, publicado no ano de 2000, um ano depois da viagem que o poeta fizera à Síria.

-projétil surpresa-

Para futuros,
 agressivos,
 sucessivos,
 furiosos glosadores.

Tosão de ouro.
 Tesuda mulher-onda de João Cabral.
 Posto que o mar é um composto:
 Camadas de fissuras e palimpsestos.
 Mergulhar sob as ondas
 Indomáveis,

Ir de encontro ao horror
 E nele conter centelhas luminosas.
 Diz a lenda – mãe das musas –
 Que a calmaria oceânica
 Por um desvio
 Gerou o turbilhão Brasil
 Por uma obsessão de rima
 Por um desvio
 De rota.
 Agora é todo dia ancorar a caravela na enseada
 Subir encosta acima até o cocuruto do pedregulho
 E tirar chinfra com uns bons balanços-balanços de linguagem.
 Armar um tiroteio de metáforas.
 Tesuda mulher-onda de João Cabral.
 Tosão de ouro.
 Ânfora repleta de safiras e turquesas.
 A onda puxa...o mar puxa...
 Fusão do corpo físico com a massa física da onda...
 Passar da arrebentação...
 Surto do corpo coletivo...
 Pós, fumos, espumas flutuantes, fraturas,
 Variações ao sabor dos ventos,
 formas mudáveis,
 fendas, falhas, fagulhas...

Misto de alegria e ira
 Um Nero de macumba dedilha a clave de fá
 Na lira das fagulhas
 E mira as margens plácidas
 flácidas
 ácidas
 Com os olhos de ressaca de uma qualquer Pomba-Gira
 (SALOMÃO, 2000, p.39)

O corpo migrante faria a longa e múltipla travessia. Ele traz consigo as marcas culturais, símbolos da história de um lugar. Todas elas - sua língua, seus gestos, sua voz, seus costumes,

sua religião – entrariam em contato com a cultura do outro e ele seria um imigrante, um estrangeiro nas terras brasileiras. Mas o companheirismo de patrícios o auxiliaria na tarefa de se adaptar às novas gentes, tonando-se, lentamente, parte daquele lugar, daquelas ruas, daquela geografia. Chegara ao país num difícil momento, principalmente para os estrangeiros. Aqui grassava o projeto da ditadura Vargas:

Nesse projeto totalitário, nacionalista e nacionalizante, que não tolerava a pluralidade, cada vez mais se consolidava a aversão ao estrangeiro e, se em 1907 e 1913 foram dados os primeiros passos para a regulamentação da expulsão de estrangeiros, esta política foi aprimorada e agravada (MORAES, 2014, p.15).

Um intrigante poema de Meleagro de Gádara é trazido por Waly no livro **Tarifa de embarque**³¹. Este poema traz ecos de vozes distantes que vão se interpenetrando ao ponto de confundir o leitor. Pareceu conceber naquela imprecação do poeta antigo, tecedor de epigramas, a imbricação da voz do pai sírio e dele mesmo. Ao cabo, o poema imprime a marca de dilaceração de fronteira e a sobreposição da condição humana a qualquer barreira cultural e nacionalizante. Nesses termos, a travessia configura-se como travessias no sentido de que ela não se restringe a apenas espaços marítimos ou urbanos terrestres, o que já seria um grande desafio, mas se lança para uma travessia que envolve um feixe de poderes simbólicos da cultura, sejam eles de caráter religioso, linguístico e artístico. O mundo é a *navelouca* em que a noção de nação e de identidade se dilui pelo caos. Aliás, a palavra caos não está aí por acaso. Ela pode estar remetendo ao ponto primordial da origem de tudo. O poeta, mais uma vez, recortava e bricolava diferentes tempos e espaços através da epigrama de Meleagro, utilizado como mote ao poema “TARIFA DE EMBARQUE”:

*Sou sírio. O que é que te assombra,
Estrangeiro, se o mundo é a pátria em
Que todos vivemos, paridos pelo caos?*

-Meleagro de Gádara, 100 anos a.C.

Com a ciência poética, o poeta desenrolava um intrincado novelo da travessia. Aquele mesmo fio, entretanto, lhe serviria para enrolar mais adiante um outro novelo ainda mais intrincado e belo: o novelo de uma obra poética. O gesto silencioso e quase artesanal de destecer e tecer, de desenrolar e enrolar novamente cambia incessantemente no gesto performático

³¹ Fiz uma breve análise desse poema em minha dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal da Bahia no ano de 2012.

humano, que, dada a sua estetização no corpo, passa a ser um gesto de arte, um gesto estético e estetizante.

A máquina de navegar se desprende do píer e balouça inquieta sobre as águas mediterrâneas. Ela é uma coisa à qual se emprestara um sentimento de viagem e sobre a qual recai o olhar do poeta. No espaço do barco arquitetado, o corpo se desloca sobre o mar. Aquela travessia é, sobretudo, poética, porque vista sob o olhar de um poeta e por ele ressignificada, (re)singularizada. É através dela que ele, o poeta, agrega uma série de “territórios existenciais” e rearfirma aquele novo tipo de conhecimento, através de “afetos estéticos complexos” como muito bem atentou Guattari. Ele viaja com os barcos que passam a ter, assim como as construções sugeridas pelo filósofo, uma “consciência maquínica e poética”. O poeta Waly Salomão, ao modo do arquiteto sugerido por Guattari, adentraria nas coisas através de uma extensa subjetividade poética. São palavras de Guattari:

Mas de que meios o arquiteto dispõe para apreender e cartografar essas produções de subjetividade que seriam inerentes ao seu objeto e a sua atividade? Poder-se-ia falar aqui de uma transferência arquitetural que, evidentemente, não se manifestaria através de um conhecimento objetivo de caráter científico, mas por intermédio de afetos estéticos complexos. O que caracteriza esse conhecimento, que após Viktor Von Weizsaker pode-se qualificar de pático, é o fato de que ele não procede de uma discursividade concernente a conjuntos bem delimitados, mas antes por agregação de territórios existenciais. Ele nos permite postular a existência de um mesmo enunciador parcial por detrás de entidades tão diferentes e heterogêneas quanto as formações do eu, as partes do corpo real e do corpo imaginário, o espaço doméstico vivido, a relação como "companheiro evocado", os traços inerentes à etnia, a vizinhança e, bem entendido, o espaço arquitetural (1992, p.161).

As duas expressões cunhadas por Guattari, “afetos estéticos complexos” e “territórios existenciais”, são valiosas para o que estou procurando refletir nesse início. Poderia muito bem relacioná-las a uma extração mais ampla concernente a algumas importantes questões propostas por Edwar Said e que estão intimamente ligadas ao pensamento poético do poeta Waly Salomão³² em torno de sua vida e obra, especialmente, **Pescados Vivos**. Se se for possível perceber, ao longo da travessia do poeta, uma constante transgressão de padrões, uma sequência de misturas, de hibridizações, de colagens singulares, será possível vislumbrar o ponto de soldagem que conectam, que entroncam, por um ponto comum e muito mais profundo, todas essas atitudes e todas essas travessias. Este ponto de intersecção de todos aqueles conjuntos, exercitados, repito, por poéticas performáticas engendradas pelo poeta, vai se explicitando à medida que se mergulha na semiosfera que envolveu o poeta, à medida que o olhar do crítico vai colhendo,

³² O poeta havia lido o livro **Orientalismo** de Edward Said. Este livro parece ter tido importância crucial para a compreensão das relações entre Ocidente e Oriente ao ponto de o poeta citá-lo em palestra ministrada em Jequié-Bahia em setembro de 2001 ao discutir sobre o atentado ao World Trade Center.

aqui e ali, no discurso da vida e no discurso poético, elementos significativos de uma comum e heterogênea substância: o encontro de culturas distintas, ocidentais e orientais, cujos desdobramentos percorrem longas durações e espaços diversos, retroalimentando outros campos, entre eles o artístico.

Edward Said em seu livro **Orientalismo**, ao tratar da imposição do discurso imperialista ocidental, especialmente de países como a França, Inglaterra e EUA, como representação do Oriente, acabou por influenciar o pensamento do poeta Waly Salomão. A hegemonia cultural do ocidente sobre o Oriente, a “ideia da identidade europeia como sendo superior”, a forma como teóricos, escritores, poetas do mundo ocidental pensaram o Oriente atraíram significativamente o olhar de Waly Salomão e, ele o sabia, era preciso conhecê-los para desconstruí-los. Said, certamente, o ajudaria nessa tarefa. A reconhecida erudição do poeta se empenharia em produzir obras de arte que, à sua maneira, tornar-se-iam um instrumento indispensável para aquelas travessias. Ao que tudo indica, para Waly Salomão, uma melhor compreensão da cultura de onde proviera seu pai significou estar no Oriente, pensá-lo e senti-lo em presença viva, confrontar *in loco* as performances daquelas diferentes culturas, a saber, a brasileira e a síria. Seu eruditismo humanístico, seguindo os passos de Said, impelira-o a agir de forma que o artista poeta não poderia “produzir sua obra sozinho, tirando-a da sua mente pura” (1990, p.27). Waly Salomão certamente não queria representar o Oriente, pois era parte dele. Para ele, o Oriente era uma realidade autêntica. Moralmente e existencialmente, o poeta estava ligado ao Oriente. Sob esse aspecto, podemos encontrar um poeta preocupado com o seu fazer e seu pensar imersos em questões cruciais na história da humanidade como as questões políticas e culturais que envolveram e envolvem Ocidente e Oriente. Ir à Síria de seu pai seria estar imbuído também de uma visão muito mais ampla do que aquela ação estava envolvida e para tanto o poeta buscou compreender a definição de orientalismo cunhada por Said que a sintetiza com as elucidativas palavras:

Portanto, o orientalismo não é um mero tema político de estudos ou campo refletido passivamente pela cultura, pela erudição e pelas instituições: nem é uma ampla e difusa coleção de textos sobre o Oriente; nem é representativo ou expressivo de algum nefando complô imperialista "ocidental" para subjugar o mundo "oriental". É antes uma *distribuição* de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é uma elaboração não só de uma distinção geográfica básica (o mundo é feito de duas metades, o Ocidente e o Oriente), como também de toda uma série de "interesses" que, através de meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica e a descrição paisagística e sociológica, o orientalismo não apenas cria como mantém; ele é, em vez de expressar, uma certa vontade ou intenção de entender, e em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, aquilo que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo); é, acima de tudo, um discurso que não está de maneira alguma em relação direta, correspondente, ao poder político em si mesmo, mas que antes é

produzido e existe em um intercâmbio desigual com vários tipos de poder, moldado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político (como uma ordem colonial ou imperial), com o poder intelectual (como as ciências reinantes da linguística comparada ou anatomia, ou qualquer uma das modernas ciências ligadas a decisão política), com o poder cultural (como as ortodoxias e cânones de gosto, textos e valores), com o poder moral (como as ideias sobre o que "nós" fazemos e o que "eles" não podem fazer ou entender como "nós" fazemos). Com efeito, o meu verdadeiro argumento é que o orientalismo é - e não apenas representa - uma considerável dimensão da moderna cultura político-intelectual, e como tal tem menos a ver com o Oriente que com o "nosso" mundo (1990, p.24).

O filho de um sírio muçulmano, que se lançou no oceano para uma dada compreensão poética da grande travessia migrante, mover-se-ia inquieto pelo mundo. Considerando-se nômade, Waly Salomão suscita na produção poética e na sua própria vida a movência, o deslocamento, o hibridismo, as misturas, estruturas que se movem ao sabor de inúmeras travessias, ao sabor de partidas e chegadas, ao sabor do trânsito das massas humanas. Essas estruturas moventes se estendem entre processos de integração e de assimilação tomadas da própria condição primordial do imigrante. Vida e obra, dessa forma, se enredam nas tramas dessas duas categorias. O poeta aparentava sempre estar fora do lugar como que aproximando-se da condição migrante do pai sírio. Da sua memória não se apagariam essa condição. Guardadas as devidas diferenças culturais, temporais e espaciais entre esses deslocamentos, posso, então, trazer as palavras de Zumthor, ao retratar sua condição de nômade e imigrante no Quebec:

Não estou certo. Para um imigrante, para o nômade involuntário, a questão existencial é provavelmente esta: quando se apagará a consciência de estar em outra parte? Em outra parte que não o lugar em que se nasceu; outra parte talvez para além de uma certa imagem de si mesmo acalentada, com ou sem razão. Para mim esta imagem é bem pálida, esmaecida, ela se eclipsa durante longos períodos, depois volta, mesmo que em sonhos. Ela não se apagará jamais, e eu não desejo que ela se apague: preciso integrá-la a mim, como eu me integro a essa nação que me abriu os braços; e é talvez nela que se dissimula o que eu posso oferecer de mais puro a esta nação (2005, p.185).

CAPÍTULO II VOZES PRIMORDIAIS

[...]voz de meu pai de minha mãe de meus irmãos de meus amores
descida em mim ocupando meu espaço determinando minha vejez.

Waly Salomão

2.1 LADAINHAS EM FEITIO DE ORAÇÃO

A voz é tênue e os homens são surdos
Drummond

A surdez a que se refere o poeta Drummond certamente não é uma surdez física, mas um outro tipo de surdez. Uma sensibilidade artística falta àquele homem sobre o qual se reporta Drummond. Diferente do homem Waly Salomão, eles não eram dotados daquela característica que, embora não o fizesse *anjo torto*, pô-lo em escuta estetizada a quase todo momento mergulhados que estamos nessa rede. Toda escuta, entretanto, pressupõe uma voz. Há várias camadas de potencialização da voz nos poemas de Waly. A voz como um diretor de teatro, a voz no seu estado primordial, a voz dos animais. Aqui, neste capítulo, proponho-me a seguir os ecos de ladainhas em feitio de oração. Abro, pois, este primeiro capítulo, transcrevendo o primeiro poema do livro **Pescados Vivos**:

FEITIO DE ORAÇÃO

Ó garrafa das ervas maceradas do breu das brenhas
Se adonai de mim e do meu peito lacerado
ó senhora dos remédios
ó doce dona
ó chá
ó unguento
ó destilado
ó camomila
ó beladonna
ó pharmakon
respingai grossas gotas de vossos venenos
ó doce dona
ó camomila
ó belladonna
serenai as minhas irremediáveis pupilas dilatadas
ó senhora dos sem remédios
domai as minha brutas ânsias acrobáticas
que suspensa piruetam pânicas
nas janelas do caos
se desprendem dos trapézios
e, tontas, buscam o espaço fraterno e solidário dos espaços vácuos.

ó garrafada das maceradas ervas do breu das brenhas
 adonai-vos do peito dilacerado e do lenho oco que ocupo
 ó leite de magnésia
 ó óleo de rícino
 ó elixir
 ó cicuta

O poeta escolhe dar início a seu livro com este poema-oração, uma súplica ao mundo metafísico, ao mundo dos santos de onde emerge uma santa, a Senhora dos remédios, portadora de um mundo material da cura representado ali por nomes de plantas naturais e produtos da indústria farmacêutica. Pede remédios para purgação interior e para alívio da dor cruciante, dilatadora das pupilas assustadas dos perigos do mundo; dor que lhe desenha os lábios crispados numa interjeição “Ó”, repetida insistentemente no início de cada verso, carregada de duplo valor: ao mesmo tempo que evoca também expressa um sentir. Som vocálico precioso, a vogal /ó/ certifica, logo de início, a condição oralizante do texto, epíteto sonoro, síntese trágica da história linguística de uma cultura. Waly, com certa insistência, procura dizer que sua escrita poética, antes de sê-lo como tal, fora uma oratura, fora vozes poéticas, fora performances da voz em um corpo. É voz poética *sui generis*, pois é forjada dos metais de muitas outras vozes em comunhão, aproximando-se, dessa forma, ao que diz Zumthor:

[...]essa poesia apareceria como um vasto concerto de sonoridades agradáveis, harmoniosas ou discordantes, um jogo vocal que recobre o ruído comum da vida e que se eleva, reflui, retoma, amplifica-se ou se pulveriza em apelos ou em gritos, dos quais nenhum é perfeitamente identificável. Compreendida assim, a movença instaura um duplo dialogismo: interior a cada texto e exterior a ele, gerado por suas relações com os outros [...] Num caos de aparentes incoerências de que nenhuma tradição escrita dá conta, vozes falam, cantam, os textos retêm ecos fragmentados, sem fixá-los jamais, impelidos como se ao acaso pelos turbilhões da intervocalidade (ZUMTHOR, 1993, p.146).

A articulação daquela vogal impõe ao leitor memória operística e uma migração para espaços onde se possam ouvir as ladainhas; é sobretudo um som que sai das entranhas do ser para curar e anunciar a morte, para pedir socorro por vias da abertura e dilatação de orifícios: boca e pupilas. O poeta suplica em oração poética o alívio para uma dor cruciante e, numa gradação crescente, pede a própria morte que dê fim a todas aquelas dores. Beberá cicuta como fizera Sócrates. O “poeta-cristo” pede a morte, mas também ressurreição. Assim o faz utilizando-se de uma “memória do futuro”, de seus poderes demiúrgicos, de suas premissas do **I-chin**. O poeta, assim como a arte, precisa morrer para reviver adiante.

Este poema é belamente sonoro e guarda um não sei quê de voz subterrânea, acompanhada por um coro, fazendo emergir um corpo alheio como alteridade. Em imbricação morfossemântica, essa voz eidética surge sutilmente da dor expressa pela interjeição “ai”, como

um eco no interior dos versos de alguém que busca cura. Na auditiva e na vocalização de cada palavra, a imaginação navega na voz ancestral das rezadeiras, cirandeiras do sertão. É muito oportuno lembrar, aqui, que havia um livro demiúrgico recheado de receitas com ervas medicinais usado pela avó do poeta. A velha Senhora guardava naquele livro os segredos curativos das folhas, das cascas de árvores da caatinga³³. Ele fora repassado a sua mãe e guardado pela família com a intuição de que não se perdesse como tem se perdido culturas memoráveis. O poeta movia, no tempo e no espaço, aquelas vozes em ladainha. Vozes religiosas que uniam comunidades provincianas inteiras em torno de suas crenças, paixões espirituais, promessas e procissões.

Em um dos capítulos do livro **Introdução à poesia oral**, especificamente no capítulo intitulado *Memória e comunidade*, Zumthor ampliará suas considerações sobre o poder da voz, suas idas e vindas com a escritura num percurso histórico da Idade Média. Remete aos valores da voz poética, sua faculdade ambígua de memória individual e memória coletiva. Adentrará nos caminhos das longas durações e das curtas durações, procurando definir a tradição sob a luz da memória coletiva e individual dos intérpretes. Estes intérpretes, membros de uma comunidade, são dotados de capacidade totalizante e unificadora através de suas performances poéticas. Essas vozes poéticas guardariam a função integrativa e evasiva. Essa voz é poesia e nos prepararia para a morte e para sua transcendência com sentido de passado e de devir. Tal transmissão ocupa tempo e espaço e se realiza por via das tradições das diferentes culturas e seus modelos de mentalidades. Vozes, tradições, memória, durações curtas e longas tecem o universo de uma cultura da intervocalidade, constituindo, assim, redes de intercâmbios e trocas intensas, movendo-se em espaços e tempos diversos ou comuns. Segundo o teórico, o canto favoreceria a intervocalidade. Mesmo com o suposto obstáculo das diferenças de línguas, essas trocas são permissíveis graças ao que a voz guarda de captação, como os ritmos, a gestualidade. Além disso, ainda segundo Zumthor, a voz que guardava o anonimato de composição, em até certo ponto da Idade Média, remeteria ao que chama de *a grande solidariedade dialógica*, um belo movimento de humanidade, de gesto de união entre indivíduos de uma comunidade, entre comunidades, enfim entre povos em todo o mundo. Impondo-se a regra do anonimato, gera-se a consciência comum: “A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. [...] A voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória...” (1993, p.139).

³³ Não há como negar essa vitalidade ecológica espalhada em diferentes poemas do livro **Pescados Vivos**. O próprio título guarda tais similitudes. Há na obra poética de Waly Salomão uma presença fabulosa daquela botânica supersticiosa descrita por Luís da Câmara Cascudo em seu livro **Tradição, ciência do povo**.

Impõe-se nas linhas desse trabalho, recompor um discurso circunstancial ao modo de Zumthor e, paralelo a isso, pensar no conceito de semiosfera³⁴, cunhado por Iuri Lotman, para me aproximar, e também o leitor, de duas obras de Arte: uma encarnada no homem, outra no livro de poemas **Pescados Vivos**. Começo por destacar a insistência com que o poeta Waly Salomão afirmava-se ser filho de pai sírio e mãe sertaneja. Não o fazia por acaso, ao sopro do acaso. Na verdade, sabia do peso dessas duas culturas para sua formação. Culturas que, aliás, são fortemante marcadas pela oralidade e pela performance.

A poética investida e a energia vital catalisada pelo poeta nas palavras desses poemas como em outros de igual intensidade têm algo em comum com “as bolhas” da filosofia de Sloterdijk, citado por Santaella. Em tal filosofia, busca-se o reconhecimento da relação da humanidade com as esferas sucessivas que a envolve. Esta relação, conforme a interpretação de Santaella, está consumada, entre outras, pela simbiose primitiva/primária entre mãe e filho: “Desde o estado fetal, o ser humano inclui o outro e se orienta por ele” (2007, p.21). Essa relação se expande, em gradação crescente, para o mundo. Entretanto tal expansão de espaços se perfaz no movimento da voluta de um sempiterno desejo de retorno à condição da primeira esfera. São palavras de Rocca, citado por Santaella, sobre a filosofia de Sloterdijk:

Esferas começa convocando os sentidos, as sensações, o entendimento das cercanias aquilo que a filosofia passou por alto: o espaço vivido, vivenciado. A experiência do espaço é sempre a experiência primária do existir. Sempre vivemos em espaços, em esferas, em atmosferas. Viver é criar esferas. A díade mãe e filho é a primeira formação esférica, cheia de tons e espaços sonoros. Um abrigo onde começa a solidariedade entre os homens: a mãe, núcleo familiar e finalmente a cultura em que se vive. As histórias amorosas e as comunidades solidárias não são senão a criação de espaços interiores para as emoções escandidas [...] todos os espaços humanos não passam de reminiscência do abrigo original sempre acalentado da primeira esfera humana (2007, p.13).

É sob os desvãos dessa memória poética que se distende uma tensão constante nas tentativas várias de explodir as volutas. Tentações do lembrar e do esquecer lançam o poeta na motivadora viagem que em muito se assemelha àquela empreendida por Ulisses em a Odisseia: “essa viagem muito mais como uma trajetória alegórica entre a perda inicial de rumo, a desorientação funesta sobre o ‘mar sem caminhos, como diz Homero, e a volta à Ítaca, à Pátria, à ordem familiar e política” (GAGNEBIN, 2006, p.13). Um mar sonoro transportava a voz viageira, cuja energia motivadora era o desejo de ouvir vozes primordiais, ladainhas em feitio de oração. Tanto tempo insinuando-se por dentro do esquecimento, as vozes primeiras sinalizam um possível reencontro do homem consigo mesmo após a longa travessia. O encontro

³⁴ Iuri Lotman pensou a Semiosfera como uma organização da cultura no “espaço-tempo”, com destaque para a compreensão da “dinâmica dos encontros culturais”.

desse mesmo outro toma a forma de reencontro com a natureza por vias artísticas: “Ecos de ecos que se interpenetram/ Partículas de ecos ocios, partículas de ecos plenos que se conectam” (SALOMÃO, 2004, p.11). Sonhava o poeta sibilando³⁵ versos; imprime em todo o poema “B.O BOLETIM DE OCORRÊNCIA” a sonoridade das asas de um besouro em pleno voo através da repetição do som /r/. O som da máquina (motocicleta) não fora suficiente para soterrar definitivamente aquela ladainha distante e evocatória. Talvez essa transubstanciação do corpo³⁶ por vias de uma belíssima metáfora sonora aliviasse o peso do seu coração diante de tanta violência, diante da mortal e perigosa travessia. O que mais a mim interessa, aqui, é multiplicar os exemplos dessas vozes que emergem da natureza. São modulações sonoras de imagens que cobrem um vasto campo de formação da cultura humana por vias da linguagem que, gradativamente, faz, a grosso modo, desaparecer a memória da voz primordial. Há um outro poema belíssimo em que é possível, a partir de um pesadelo do poeta, ouvir vozes de animais no interior de uma “floresta cantante”: “uivos e guinchos e gritos[...]; bigornas de aço de arapongas” (SALOMÃO, 2004, p.15). Em outro poema, um peixe emite um som na forma de piado num verso que se repete: “Onde pia a jiripoca³⁷”. Flores que guardam um mistério fônico da imagem sonora que se abre como camadas de ondas durante a leitura de um poema: “Ler poesia como se mirasse uma flor de lótus/Em botão/Entreabrindo-se/Aberta”. A própria voz surge tal qual uma flor auditiva, entreabrindo-se erótica para o mundo. Tais sonoridades serão suscitadas também por aliterações. Impossível, assim, não captar a infância imitativa da linguagem oral na voz primordial do vento como desejo: “O desejo é o vento ventania/Vento - desfalcado de carnes, de coração/Latindo na mata/Gemendo nas árvores e nos cipós e nas raízes”. Ouvem-se aí simulações sonoras no /v/, fricativa estremecedora dos músculos da face. Mais adiante, nesse mesmo poema, vozes míticas religiosas da infância misturam culturas africanas e indígenas: “Ê Ê Juremê! Ê Ê Juremá!”. A voz evocatória da própria poesia como a Deusa Ártemis³⁸, admoesta um falso poeta: “Lord Mímese não tem o menor faro/ Para o que quer que seja poesia. Ele ignora e despacha a Senhora das Feras, / A Senhora dos Júbilos e dos animias, /Embora ela invoque: ‘Possuo as montanhas e os vales/ E as vilas e as cidades e tudo mais que há.’” (SALOMÃO, 2004, p.45). O poeta Waly sabia perfeitamente como um poeta

³⁵ Então Waly, astutamente, vela seu intuito ao trazer à memória do leitor à presença da sibila. Há uma poderosa voz da memória do futuro gritando ao leitor para que escave.

³⁶ Falarei um pouco mais sobre a questão do corpo no capítulo sobre teatralidade

³⁷ "Jurupoca", "jerupoca" e "jiripoca" são oriundos da junção dos termos tupis *yu'ru* ("boca") e *'poka* (gerúndio de *pog*, "arrebentar"), significando, portanto, "boca arrebentando". É uma referência à sua mandíbula projetada para frente (prognatismo). Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jurupoca>. Acesso em: 10 de dez. de 2016

³⁸ Remissão que o poeta faz à natureza Ártemis, a Senhora das feras selvagens.

verbivocovisual deveria agir. Uma dessas incômodas posições³⁹ seria pôr os ouvidos no chão para certamente ouvir a voz primordial da terra, da natureza. Diferentemente daquele falso poeta cujo desejo repousava na intenção de, permanecendo em sua zona de conforto, “abafar a cacofonia da cidade grande”, Salomão contorce-se no doloroso afã de descobrir/desvelar uma poética primordial da voz tecida no mundo da vida. Instrumentos?! Uma impressionante memória auditiva e visual. O poeta escavava/pescava com os ouvidos e com os olhos. O poeta pescava vocálicos corpos vivos que vibravam no interior de uma rede em cuja complexidade parte da humanidade estava envolvida e anestesiada. Posso, então, entrever na poética de **Pescados Vivos** camadas geológicas de vozes que lentamente se descolaram do mundo natural para adentrar, pela palavra, no mundo da moldagem cultural. Era necessário, no entanto, fazer o percurso inverso: “Entra mar adentro/ Deixa o marulho das ondas te envolver/ Até apagar o blábláblá humano” (SALOMÃO, 2003, p.57). Em vários outros poemas, a sugestão dessas vozes é reiterada, ora vozes humanas estetizando num dizer que é quase canto e, às vezes, canto mesmo, ora vozes e sons emitidos pelos bichos no seu estado natural. Ir além. Atravessar mares, oceanos para o reencontro de outras vozes que são não apenas instrumentos, mas muito mais: poesia. Foram viagens apaixonadas que, vistas de uma certa distância temporal, na contemplação de um novo pensamento⁴⁰ político e poético, que, lentamente, foi inundando uma parcela da humanidade. A poesia e o poeta dão uma enorme contribuição para os processos de transformação. Paz já havia antevisto algo semelhante, perguntando e respondendo ao tema da seguinte maneira:

Qual pode ser a contribuição da poesia na reconstituição de um novo pensamento político? Não ideias e sim alguma coisa mais preciosa e frágil: a memória. A cada geração os poetas redescobrem a terrível antiguidade e a não menos terrível juventude das paixões. Nas escolas e nas faculdades onde se ensinam as chamadas ciências políticas deveria ser obrigatório a leitura de Ésquilo e Shakespeare. Os poetas nutrem o pensamento de Hobbes e Locke, de Marx e Tocqueville. Pela boca do poeta fala – advirto: *fala*, não escreve – a *outra voz*. É a voz do poeta trágico e do bufão, da solitária melancolia e da festa, é a risada e o suspiro, a voz do abraço dos amantes e de Hamlet diante do crânio, a voz do silêncio e a do tumulto, louca sabedoria e sensata loucura, sussurro de confidência na alcova e cheiro de multidão na praça. Ouvir essa voz é ouvir o próprio tempo, o tempo que passa e que, apesar disso, volta transformado em umas quantas sílabas cristalinas (1993, p.73).

É como se cada poema do livro **Pescados Vivos** tornasse-se ponto de tensão entre o esquecer e o lembrar. Os elementos dessa travessia marítima revelam, como aconteceu na **Odisseia**, uma luta do poeta contra o esquecimento. Os estranhamentos e entranhamentos

³⁹ Remissão que o poeta faz a *salat* (oração islâmica). Sobre essa performance tratarei no capítulo III.

⁴⁰ Sobre esse novo pensamento falarei mais detalhadamente no capítulo IV quando relaciono a obra e a vida do poeta Waly Salomão àquela poética da relação proposta por Glissant.

davam-se entre natureza, arte e cultura no coração de uma poética. Atravessamento que, por vezes, faz o poeta aedo, vestindo tantas personagens e disfarces, ter a língua retorcida: “No set de filmagem a impronunciada palavra ‘destino’/ Engrola a língua, entope a glote, pendurada funâmbula” (SALOMÃO,2003, p.49). Eis que a linguagem que pensa não consegue dizer a palavra retida na memória cuja *psiquê* é capaz de retorcer os elementos morfológicos de manipulação da voz. E que destino seria esse que não poderia ser expressado depois que o cordão umbilical é cortado e se é definitivamente liberada a voz nômade e viajera do poeta? São as múltiplas travessias para as quais fora talhado. Uma delas, talvez a maior, pois há várias, será fazer com que os vivos lembrem-se de dolorosos processos migratórios, lembrem-se também das tradições orais diversas dos povos, lembrem-se da arte sonora das ladainhas, lembrem-se da voz fenomenológica daqueles que morreram⁴¹:

A única coisa a fazer, então, não é esperar por uma vida depois da morte (esse consolo somente virá com os pitagóricos e com Platão), mas, sim, tentar manter viva, para os vivos e através da palavra viva do poeta, a lembrança gloriosa dos mortos, nossos antepassados outrora vivos e sofredores como nós. Essa é a função secreta, mas central, de Ulisses, figura, no próprio poema, do poeta, daquele que sabe lembrar, para os vivos, os mortos.(GAGNEBIN, 2006, p.27)

A fervorosa e religiosa mãe católica⁴², a matriarca sertaneja preparava os filhos e filhas para a missa dominical na cidade interiorana. Carregava no ventre um menino de grandes mãos e boca extensa. Não sabia aquela mulher, leitora contumaz de romances da literatura brasileira e estrangeira, que carregava dentro de si um menino (extra)ordinário, que se tornaria um artista, um poeta verbivocovisual, um poeta-dom-quixote. Caminha pesada para a igreja Matriz e seu útero de mãe sertaneja seria a primeira “Câmera de ecos”, primeira câmera escura -cinema- de onde ele (o poeta) começara a ouvir as vozes de fora e suas línguas. Naquele espaço, solitário, crescia um ouvido sensível ao teatro-mundo, ao filme-mundo:

No cinema, a escuridão da sala influi duplamente sobre os espectadores-ouvintes de um filme. Ela os submete aparentemente à sua solidão; entretanto, eles se sabem confusamente juntos – o bastante para que, por vezes, se esboce uma reação comum. A imagem projetada, concentrando sua luz, suas cores, entre nossas sombras, mostram-se diferente, vinda de fora, brotada de alguma fenda aberta no muro de nosso mundo. Isso se dirige a mim. Eu vejo e escuto. Mas as sonoridades me abrem um campo mais largo que a vista. O jogo dos sons *in* e *off* engendra uma diegese auditiva cuja visão não é mais do que o suporte. Pela abertura da tela, *voyeur* de objetos e de

⁴¹ Lembremos da voz demiúrgica da avó sertaneja pronunciado as rezas curativas no ouvido da mãe do poeta. Lembremos do pai de Waly vindo em busca do avó que havia se deslocado da Síria para o Brasil. Lembremos da viagem que Waly fizera à Síria buscando talvez um pouco daquelas vozes ancestrais na pequena ilha de pescadores. Travessias cíclicas de ondulações oceânicas no universo complexo das culturas, das artes e da natureza.

⁴² Em entrevista com a senhora Samira, irmã de Waly Salomão, fora-me relatado que, muitas vezes, após a morte do pai, aquela senhora viúva, sentava-se à mesa com os filhos durante o jantar e Waly Salomão, ainda adolescente, vindo de Salvador, criava um fantástico reino medieval, indicava para cada irmão uma função. Quanto à mãe, imputava-lhe o título de “autoridade eclesial”. Sim, ela era uma autoridade.

ações em ‘tamanho natural’, meu olho percebe um core do real, emoldurado pela sombra. Mas o quadro não encerra o que capta o ouvido. Parece que foi reconstituída a situação de performance direta (ZUMTHOR, 2010, p.270).

O som quase inaudível de uma longa ladainha atravessa o livro **Pescados Vivos** como se a nos dizer daqueles “mesmos sem roteiros tristes périplos” sugeridos por Drummond. Uma ladainha rítmica é martelada e enviesa um poema no outro, ora alumiada por fogos fugazes de tiros, ora umedecida pelos aljôfares das ondas. Vozes em coro murmurejam traços da cultura brasileira por vias da arte poética. O poeta vaticina e adivinha os extremos paradoxos daquela cultura. Sua sensibilidade artística, instigante, avançou num crescendo sem precedentes. O poeta abria-se inteiramente ao mundo humano para sentir seus fluxos e refluxos. E, para senti-lo nas suas linhas ondulantes mais tênues fora preciso cantá-lo em versos.

Ouviam-se ressoar as ladainhas nas câmeras das vastas cúpulas de estilo gótico da igreja católica enquanto Dona Detinha também as repetia. Língua de sírios do pai e língua sertaneja da mãe embalaram-no do embrião à adolescência. O útero, que determina a separação daquele mundo exterior, era uma fronteira que logo se romperia para o deslumbramento do gesto e da voz que nos são tão estranhos. Fogo, grito, tiro de partida, bala que foge sem destino, sem alvo certo, vida e morte: “cicuta”.

Em “A chama de uma vela”, Bachelard apresenta uma chama que alenta e que anima a imaginação no ato de sonhar, de fantasiar poeticamente. Eis um propósito desse instigante e inspirador livro de Bachelard. As imagens da chama, segundo Bachelard, contém o símbolo de poesia. O poeta busca alturas psíquicas pela contemplação das imagens, transmutando-as em palavras. O símbolo da vela sugere a poética do fogo, a poesia das chamas. Ele busca uma estética concreta que a chama cria *per si*. Na linha do paradoxo, equilibra-se a poesia, a imaginação, a palavra como meio de trazer a realidade. As palavras como chama são palavras poéticas que ardem, crepitam na imaginação e nos olhos e nos ouvidos do leitor.

A vida atual tem, na poesia, sua potência, segundo Bachelard. Tal potência busca uma familiaridade através do psiquismo poético da chama que, para Bachelard, tem outra medida temporal que não a aceleração:

As fantasias da pequena luz nos levam de volta ao reduto da familiaridade. Parece que existe em nós cantos sombrios que toleram apenas uma luz bruxuleante. Um coração sensível gosta de valores sensíveis. Comunga com os valores que lutam, portanto, com a luz fraca que luta contra as trevas (1989, p.14).

Buscar uma estética do claro-escuro psíquico nas zonas tranquilas do inconsciente, eis o que faz o sonhador, eis o que faz o poeta ao criar uma explosão sonoramente ígnea da palavra “cicuta”. É possível ouvir um tiro nessa última palavra do poema “Feitio de oração”; é possível ver o fogo, sua luz efêmera de uma imagem insistente na memória; a bala que parte sem destino,

velozmente, como um cometa. Essa palavra é uma palavra síntese, reunindo em si as qualidades de uma metáfora irônica, capsula condensada de uma cultura da violência e da movência.

Há algo de fogo-aquático na poética dos poemas de **Pescados Vivos**. A língua levanta-se como onda e estala no palato duro. Sob o fogo da artilharia pesada, os povos, entre eles os sírios, lançam-se na liquidez oceânica. Lembremos também do poema “SAQUES” que fala do incêndio num centro de abastecimento. O poeta desejava o fogo ardente. O poeta desejava uma cremação e uma ressurreição das cinzas dissipadas nas águas correntes de um rio. De dentro da chama efêmera do tiro, surge um corpo ígneo que, por ventura do acaso, penetrará a musculatura de outro corpo. Chama-projétil tornada arte poética pelo poeta que assemelha-se ao sonhador/filósofo de Bachelard:

Pode muito bem imaginar diante da vela que ele é a testemunha de um mundo em ignição. A chama é, para ele, um mundo dirigido para a transformação. O sonhador vê nela seu próprio ser e seu próprio vir a ser. Na chama o espaço mexe, o tempo se agita. Tudo treme quando a luz treme. A mutação do fogo é a mais dramática e a mais viva das mutações. O mundo anda depressa se for imaginado em fogo. A mutação do fogo não é mais dramática e a mais viva das mutações? Assim o filósofo pode sonhar tudo - violência e paz - quando sonha o mundo diante da vela (1989, p.37-38).

O poeta Waly, paradoxalmente, também sonharia o mundo diante de uma outra chama distinta daquela que o fizera adormecer e sonhar-se tal qual um menino nas noites interioranas da fazenda da família. Sonharia, mais tarde, sobre as chamas das saraivadas de balas das metrópoles brasileiras.

Daquele ventre sertanejo e caatingueiro da Cidade Sol, sairia um menino talhado para o nomadismo da voz e do gesto. Sua voz e seu gesto flamejavam. Para a partida, desenrolo fios de escritos de Zumthor sobre a voz:

[...]a voz se encontra simbolicamente ‘colocada’ no indivíduo desde o nascimento, significando (por oposição, segundo D. Vasse, ao fechamento do umbigo) abertura e saída. Mais tarde, entrada em sua conjugação histórica, a criança assimilará a percepção auditiva ao calor e à liberdade anunciados pela voz materna – ou à austeridade protetora da lei, significada pela voz do pai (2010, p.16).

Este é um capítulo introdutório em que Zumthor traça em linhas gerais o percurso de sua pesquisa, seu objeto e os princípios teóricos que o instigaram. Ao iniciar, citando Ruth Finnegan, remete as tradições poéticas orais. Atendo-se à civilização medieval e buscando ultrapassar o que ele chama de *clivagens culturais*, o teórico acentua a necessidade de se construir uma poética geral da oralidade para se aplicar “ao fenômeno das transmissões da poesia pela voz e pela memória” (2010, p.7). Procura o autor responder se “há uma poeticidade oral específica”. Seu pensamento começa por distinguir bem a voz e a linguagem, considerando a importante relação entre elas e desta última com a escrita:

[...]voz e linguagem constituem para o analista fatores distintos da situação antropológica. Mas uma voz sem linguagem (o grito, a vocalização) não é bastante diferenciada para fazer passar a complexidade das forças de desejo que as animam: e a mesma importância afeta, de outro modo, a linguagem sem voz que é a escrita (2010, p.8).

Zumthor põe em alto-relevo a importância das tradições orais que se fazem presentes entre os franceses graças a uma grande produção de canções. Existiria uma “paixão da palavra viva” que fora expulsa das sociedades há algum tempo. As artes das linguagens acabaram por sacralizar a letra em detrimento do aparelho vocal, segundo Zumthor. Sacralização da letra. Em contraposição a tal fato, era urgente a criação de uma ciência da voz, em busca daquele som-elemento, daquele encontro do universo com o inteligível:

[...]a voz é o querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria... como o atestam lenda sobre plantas e pedras enfeitiçadas que um dia foram dóceis (ZUMTHOR, 2010, p.09)

O teórico confirma a voz como uma coisa, um “objeto ausente, e presente no entanto no som das palavras” (2010, p.11). Ela guarda uma erogeneidade que subjaz na *psiquê* humana, só os humanos tem-na dessa forma (como coisa, objeto) dotada de “espessura concreta, da taticidade do sopro, da urgência do respiro” (2010, p.11). Zumthor expõe as diferenças fundamentais do sentir pelo olhar e pelo ouvido. A voz é o suporte para linguagem e é ela (a voz criadora da cultura) por meio da emergência do simbólico:

Não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. Não conteúdo mítico, mas *facultas*, possibilidade simbólica aberta à representação, constituindo, ao longo de séculos, uma herança cultural transmitida (e traída) com, dentro, pela linguagem e outros códigos que o grupo humano elabora (2010, p.10).

A voz pertence à matéria, à sensorialidade, mas ultrapassa esse mundo. Embora mantenha uma relação com o corpo, ela o ultrapassa. Ela tem um valor erótico. Embora com existência biológica, a voz mistura a consciência linguística com a consciência mítica e religiosa, segundo Zumthor. Bebe-se e come-se o outro pela palavra vocalizada, pela “voz viva da comunicação ‘oral’”.

Zumthor, em certa altura de suas meditações, conecta seus estudos sobre a obra vocal ao pensamento vertiginoso de Husserl: “...a voz é palavra sem palavras, depurada, fio vocal que fragilmente nos liga ao Único (...) a ‘voz fenomenológica’ de Husserl, aquém do ‘corpo da voz’; a voz que é consciência ” (2010, p.12). Pode-se, então, aqui, lançar um fio que alcance as palavras de Derrida ao reler seu mestre.

Ler Husserl pelos olhos de Derrida é uma aventura instigante. A relação do ser com os objetos do mundo e com os outros mantém-se sob a forma de uma comunicação de um sentido pela manipulação técnica da voz como instrumento. Entretanto há uma “estranha autoridade” da voz que não cabe no estreito espaço do sentido, da expressão, da indicação. Esta voz, a qual se refere Derrida ao estudar Husserl, está presente na não comunicação da vida interior. A estruturação dessa vida interior fora uma preocupação constante dos estudos de Husserl, segundo Derrida, e dela emerge um núcleo lógico teórico, embora considere importante a “camada prática do sentido”. Era um movimento de um interior que mira um objeto. Algo me faz crer que estes estudos, estas interpretações de Derrida apontam para o surgimento de um objeto puro, como ideia mesmo. O que era visível num mundo exterior na invisibilidade interior aparece transformado. Mas no meio disso tudo como definir, como ver a voz? A voz não vê, não aponta, não está no círculo do *zeing*. A voz agora poderá ser vista como objeto interior transcendente. O falar nasce da voz. A voz é ser como objeto invisível e irreduzível, um ser como presença, idealidade mesmo. Estas palavras corroboram com Derrida e Zumthor. O nomear também é voz por vias do verbo ser que resiste à desconstrução. Uma voz fenomenológica, guardiã de uma potência criadora prepara-se para fazer visível o invisível no espaço tempo do *phoné*. Essa voz fenomenológica ocupa a fenda, o interstício, a fronteira entre o poeta, o mundo da vida e o leitor perpicaz e performático. Voz como idealização de uma primeiridade. Sobretudo uma energia cosmogônica da voz poética que facilita a comunhão entre os homens. Voz como um líquido amniótico que nos berça a todos. Ela está na ordem do sistema simbólico e natural e a eles serve. Ela é o médium que os empodera com seu poder de fazer surgir o objeto puro, ideal ante o olhar estupefato do outro de cujo labirinto auditivo a toca como fio de Ariadne, fio óptico, cordão umbilical que nos conduz ao encontro, à presença do ser-objeto intuído:

Sendo a idealidade do objeto apenas o seu ser-para uma consciência não empírica, ela só pode ser expressa em um elemento cuja fenomenalidade não tenha a forma da mundanidade. *A voz é o nome desse elemento. A voz se ouve. Os signos fônicos (as ‘imagens acústicas’ no sentido de Saussure, a voz fenomenológica) são ouvidos pelo sujeito que as profere na proximidade absoluta do seu presente. O sujeito não tem que passar para fora de si para ser imediatamente afetado por sua atividade de expressão. Minhas palavras são ‘vivas’, porque parece que elas não me deixam: não caem fora de mim, para fora de minha respiração, em um afastamento visível; não deixam de me pertencer, de estar a minha disposição, ‘sem acessório’ (DERRIDA, 1994, p.86).*

Como a voz não tem a forma da mundanidade dos objetos exteriores transformados em signos com significantes fônicos, sua interioridade fenomenológica apresenta grandes diferenças entre o ouvir-se e o ver-se. São relações, segundo Derrida, completamente diferentes.

A voz como substância significante se diferencia das demais. Os fonemas que compõem as palavras apresentaram uma ligação necessária com os objetos representados na interioridade fenomenológica. O fonema é o mais ideal dos signos. A consciência logo faz desaparecer seu corpo (do significante) para que surja o significado. Eis o fenômeno.

Numa releitura interpretativa e sintética do livro **Ideia de Husserl**, no prefácio desse mesmo livro, Carlos Alberto Ribeiro de Moura expõe didaticamente a evolução do pensamento desse importante teórico. Para ele, Husserl cria um campo de estudos que não descarta o mundo natural, propondo um encontro entre a consciência de um sujeito com a subjetividade do objeto. Rompeu-se a linha de fronteira entre sujeito e objeto no instante em que Husserl fez emergir o fenômeno a partir do trânsito do subjetivo ao transcendente, a redução fenomenológica torna o mundo subjetivo, os objetos se doam tal qual fenômeno. São palavras do prefaciante:

A fenomenologia é apenas um dos lados do nosso universo intelectual, que não suprime o outro, aquele que se desdobra na direção natural.[...] Na orientação fenomenológica, ao contrário, o interesse não se dirige às “coisas” mas sim aos “fenômenos”, quer dizer, aos múltiplos modos subjetivos de doação graças aos quais temos consciência dos objetos. É apenas quando nos situamos nessa orientação que operamos a “redução fenomenológica”, quer dizer, a transição da investigação das “coisas” para a consideração de seus fenômenos (2006, p.16).

É o próprio Husserl quem reconhece que o fenômeno ao qual se reporta em sua teoria é bem diferente dos fenômenos mencionados nas demais ciências. Nesse sentido, sem menosprezar a psicologia, estabelece diferenças entre essa ciência e a fenomenologia pura. Esta última “não será fundada como ciência de fatos, mas como ciência de essências (como ciência ‘eidética’)” (2006, p.28). Nesse momento, entra em ação a redução eidética. São movimentos de passagem que conduzem a um conhecimento do irreal, segundo Husserl. Finalmente, o naturalismo tem diante de si uma outra forma de conhecimento, o conhecimento eidético, uma “ciência de essência” no dizer de Husserl. O mundo, para Husserl, oferece as experiências necessárias para o conhecimento natural que surge conforme tocamos seus objetos com nossa percepção intuitiva doadora. Entretanto, ainda se estaria no círculo das “ciências do mundo, ou seja, ciências da orientação natural” (2006, p.34). A essência do ser individual ou a conformação eidética de objetos, conforme o fenomenologista, perpassam coletivos sonoros e grupos de indivíduos. A essência atravessaria formas e indivíduos enquanto as formas são contingenciadas.

Pensando em Waly Salomão, é preciso evocar, aqui, as vozes primordiais sobre as quais agita-se sua poética num ponto de fricção com o pensamento de Husserl. Este ponto se abre na visão de essência e intuição individual configuradas nos escritos do teórico. Os vários

depoimentos sobre Waly - amigos, parentes e do próprio poeta - revelam uma extrema sensibilidade verbivocovisual, uma atenção exemplar aos momentos do mundo por vias de uma percepção intuitiva originalíssima. Este fora um duro treinamento ao qual se dispusera o poeta desde a mais tenra idade e à qual fora também submetido pela própria semiosfera que habitava. Ouvidos e olhos atentos capitavam e capitaneavam a prefiguração de uma poética que se estenderia ao longo de toda uma existência. A intuição individual do menino Salomão fora-se maturando na sensibilidade do ouvido que via e ouvia, e do olho que ouvia e via. No silêncio de tardes afaristas da província solar, sons luminosos de corpos vocálicos ardiam nos seus sentidos de menino adolescente. A intuição empírica do adolescente Salomão, mais tarde, se converteria naquela intuição de essência que é assim definida por Husserl:

[...]a intuição de essência é consciência de algo, de um “objeto”, de um algo para o qual o olhar se dirige, e que nela é “dado” como sendo “ele mesmo”; mas também é consciência daquilo que então pode ser “representado” em outros atos[...].A visão de essência é, portanto, intuição, e se é visão no sentido forte, e não uma mera e talvez vaga presentificação, ela é uma intuição doadora *originária*, que apreende a essência em sua ipseidade “de carne e osso” (2006, p.37).

Exercício diário, além de leituras luteranas, trabalho mourístico, era pôr-se em auditiva fosse onde fosse, fosse onde estivesse. O poeta ouvia-se-falar no mundo. Talvez sem o saber, a princípio, trilhava um percurso que o levaria atingir o “conceito de auto-feição pura” na sua maturidade poética, na solidão da transcodificação. Sua empatia com a voz do outro permitiu-lhe esse atingir a voz como um fenômeno. Uma consciência universal lhe fora sendo forjada pelas vozes interiores e interiorizadas. Talvez intuitivamente, o poeta, ao modo de Husserl, buscasse uma redução da linguagem à originalidade do sentido. Waly mirava prodigiosamente a voz como objeto invisível, como fenômeno. Certamente suas visões auditivas foram capazes de embaralhar as vozes ficcionais que se cruzavam com as vozes do mundo. A linha de fronteira se rompia. A voz de Dom Quixote, berrando na vasta planície, já se confundia, certamente, com voz gritante do louco Guito Guigó⁴³ ou dos vendedores de rua anunciando produtos.

Sua empatia para com as vozes do mundo cravadas em performances transcendentais o fizera poeta perito nessa arte de exprimir-se, guardando sob manto camadas de palavras, nas galerias subterrâneas as conexões de uma potência vocal que agrega o humano ser numa latente liturgia de ladainhas ecumênicas. Talvez um reencontro entre poesia e religiosidade, apesar das sucessivas divisões e afastamentos, como bem nos lembra Paz (1993, p.79):

A divisão da sociedade corresponde à diversidade das artes, das ciências e das técnicas. No princípio eram uma e a mesma coisa a poesia e a religião, a ciência e a magia, o canto e a dança; à medida em que cada arte se tornou autônoma e cada prazer

⁴³ Apelido de José Teixeira, um entre outros loucos citados por Waly Salomão em seus poemas e letras de músicas. Guito Guigó perambulou pelas ruas da cidade de Jequié durante 60 anos.

se particularizou, se fragmentaram também os grupos, tradições e os públicos. A pluralidade de subculturas no seio de uma cultura significa a coexistência de diferentes minorias, umas amantes da poesia, outras da música, outras da astronomia. Essas minorias são relativas e oscilantes, quero dizer, às vezes se transformam em maiorias, embora por pouco tempo. Neste caso, como em tantos outros, a estatística é um reflexo; muitos e poucos, maiorias e minorias, são noções que se dissipam.

Mas, o mesmo Paz, é quem nos adverte sobre a constituição da cultura de um povo e o que há de fundo e fundamento que perpassam as subculturas:

A coexistência de diversas minorias não exclui -ao contrário inclui- a comunicação entre elas. Esta rede de relações entre grupos diferentes forma um tecido impalpável, mas real: a cultura de um povo. Por cima de cada subcultura – também por baixo – existem ideias crenças e costumes que são comuns a todos os membros da sociedade. É o fundo – espiritual, mental, afetivo – de cada povo; é também o fundamento das artes, especialmente da poesia. Um manancial inesgotável. Os homens se reconhecem nas obras de arte porque essas lhes oferecem imagens de sua totalidade oculta. Mesmo quando expressam a dispersão e a atomização das sociedades e dos indivíduos, como ocorre com a poesia e o romance modernos, são um emblema da comunidade perdida (1993, p.79).

O poeta ainda podia ouvir a voz do pai sírio que se recolhia e orava naquela língua que lhe era tão distinta daquela que o cercava. Ouvira o poeta sobretudo os ritmos de um corpo, as dicções de uma outra cultura. Comungavam de uma voz primordial, das virtualidades de imagens vocais habitantes do ser natural preexistente à cultura. Se a palavra escrita e a palavra falada soterraram a voz, o poeta faz a escavação necessária e a faz ressurgir. A poética de Waly, nascida no mundo da vida, lugar de onde perpetra as transcódificações, exige a presença de uma voz viva que, se não a restaure, ao menos a transubstancie em novas formas vivas. O poeta quer a vida das palavras no mundo, palavras como ato artístico da voz estetizando-se. Aproximemo-lo do pensamento de Husserl por vias derridianas:

O ato vivo, o ato que dá vida, a *Lebendigkeit* que anima o corpo do significante e o transforma em expressão querendo-dizer, a alma da linguagem, parece não se separar de si mesma, da sua presença a si. Ela não corre o risco de morte no corpo de um significante entregue ao mundo e à visibilidade do espaço. Ela pode mostrar o objeto ideal ou a *Bedeutung* ideal que se relaciona com ele, sem aventurar-se fora da realidade da vida presente a si (DERRIDA, 1994, p.88).

A voz é sedutora, é curativa. Não por acaso Waly viajara para a terra de seu pai sírio, em busca de uma pequena ilha e seus habitantes. Talvez em busca da voz do pai, daquela voz intrauterina, do gesto bucal também, da voz daquela cultura humana oriental, para ver e ouvir os corpos da cultura ausente. Revelá-los no seu *locus*, na sua presença viva, como se revelam pescados vivos imersos que estavam nas profundezas. A voz como fenômeno, energia cósmica encarnada nos corpos humanos.

É possível pensar a voz como uma ponte da natureza para a cultura. Poderoso instrumento da comunicação humana, a voz integra a semiosfera, a ecologia semiótica. Ela mesma vira signo

artístico ao ser manipulada na medida de um tratamento estético cuja necessidade dialógica requer outros corpos receptores e performáticos. Impossível compreender arte tão sofisticada sem mergulhar, sem embeber, sem compreender um sistema semiótico, uma semiosfera. Seria impossível compreendê-la sem o empenho do corpo inteiro. A meu ver, são desavisados alguns leitores dos poemas de Waly, desavisados leitores de **Pescados Vivos** que não perceberem as exigências dessa poética. Por isso mesmo é preciso retomar, mais adiante, o pensamento de Lotman sobre a linguagem artística.

Eivam-se os poemas com outras artes e a arte mesma penetra o corpo natural e o transforma. Movimentos intercambiantes, bruxuleantes, executados pelo homem/artista. Movimento de interpenetração, de fricção, de contato, gozo doloroso: “Há uma lasca de palco em cada gota de sangue” (SALOMÃO, 2004, p.11). Uma metonímia surrealista de um *corpus* cultural perfurado pela arte.

Um poema como uma oração é uma súplica que se reitera na vogal “ó”, insistentemente repetida. Tal repetição acaba por fazer surgir, enfático, o aparelho bucal numa dimensão ambígua entre abertura e fechamento, entre o ser e o não-ser. Nesse sentido, a boca aparece como aquela descrita por Zumthor:

Embora uma língua como o latim ligue etimologicamente à boca (*os, oris*) a ideia de “origem”, este orifício indica tanto entrada como saída: tudo provém da voz, saída da boca, seja ela concebida como o oposto do exílio ou como lugar de retorno (2010, p.14).

O poeta traz-nos ao reencontro da arte, da religião e da ciência. Seus poemas são peças de um labor precioso, numa clara demonstração de que era necessário suprimir as fronteiras e derribar muros erguidos. Faz contagiar-nos com a magia da poesia, da arte. Ernest Fischer já havia dito:

Podemos concluir que, com evidência cada vez maior, a arte em sua origem foi *magia*, foi um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado. A religião, a ciência e a arte eram combinadas, fundidas, em uma forma primitiva de magia, na qual existiam estado latente, em germe (1959, p.19).

2.2. ARTE COMO DESTINO

Lotman introduz seu pensamento, tomando como princípio a “necessidade de arte” despertada pela humanidade em sua longa história sobre a terra. Entretanto, ela [a arte] estaria a parte dos sistemas de produção e das necessidades materiais. Paradoxalmente, os artistas e suas artes sofreriam muito em dados momentos da história, com repúdio e perseguições. Cada período da humanidade revelaria um confronto com a arte, tomada, bastas vezes, “como um

saber de um tipo inferior”. Mas as atividades artísticas renascem aqui e ali, persistentes nos humanos corações, com suas marcas facultativas, sempre como escolhas espontâneas, nunca como uma obrigação, uma imposição, mas sempre como algo imprescindível para a vitalidade das sociedades. Segundo Lotman, a humanidade apresentaria uma relação diferenciada, especial mesmo, com a arte no tocante à busca da verdade. Nem mesmo a cultura consegue, por meio de suas concepções, responder o porquê dessa nossa necessidade. Um outro saber humano se apresenta e uma outra linguagem se faz necessária para compreender esse lado da vida, para compreender aquela “linguagem obscura”. Nesses termos, a arte “é um meio de comunicação particular” capaz de promover outras redes e conexões, sensibilidades. No universo das culturas e das sociedades, ao nível de linguagens utilizadas para comunicar-se, para viver e conviver, a arte apareceria como:

[...]um gerador notavelmente bem organizado de linguagens de um tipo particular, que prestam à humanidade um serviço insubstituível a ser aplicada a um dos lados mais complexos do saber humano e ainda não completamente esclarecidos no seu mecanismo (LOTMAN,1978, p.30).

Lotman enseja explicar o ato comunicativo através de visada linguística e semiótica. Ele avança no conceito de linguagem não apenas como forma de comunicação entre dois indivíduos, mas também do indivíduo consigo mesmo e também da comunicação das máquinas entre si. Redefine, assim, termos como receptor e emissor. Além disso, Lotman considera comunicações muito mais amplas tal como as entre culturas ou da humanidade consigo mesma. Todas as linguagens são dotadas de signos que se combinam em determinadas estruturas. A arte, como meio de comunicação, apresentaria também signos estruturados em sistemas complexos. Ela ocuparia dois aspectos importantes com elementos comuns e com elementos muito particulares a ela. Todo seu discurso teórico quer consubstanciar a arte como um sistema modelizante a partir da língua natural que, aliás, exerceria grande influência sobre todos os outros sistemas modelizantes secundários. Existiria uma consciência linguística que comporia substrato de sistemas modelizantes secundários. Para o semioticista, “a língua natural é não só um dos sistemas mais precoces, mas também o mais poderoso sistema de comunicação na coletividade humana.”(1978, p.37) A arte, ainda segundo Lotman, é “uma linguagem secundária e a obra de arte, como um texto nessa linguagem”(1978, p.38), compondo um conjunto de sistemas complexos:

Estudando a natureza das estruturas semióticas, pode-se fazer uma observação: a complexidade da estrutura apresenta-se numa dependência proporcional direta com a complexidade da informação transmitida. A complexificação da informação arrasta inevitavelmente a complexificação do sistema semiótico utilizado para transmitir. Além disso, num sistema semiótico bem construído (ou seja, num sistema que atinge

o fim para o qual foi elaborado), não pode haver complexidade supérflua, não justificada (LOTMAN, 1978, p.38).

Waly não só apresentava uma extrema necessidade de arte, mas também o desejo de contagiar a todos que se aproximassem dele, um desejo, quem sabe, de transformar todos em artistas ou que todos pudessem se sentir como uma obra de arte ou se deleitar com os objetos artísticos. Em Waly, nada é supérfluo tudo é muito tenso, denso, movente, errante, enredado pelas tramas complexas da vida que se comunica pela arte. O discurso da poética de Waly, a princípio via palavra escrita, mas, como exige a participação do corpo do leitor, via vivência (exigência para a decodificação plena da mensagem artística emitida), também impera outro código (obscuro, invisível) cuja estetização dar-se-ia num estágio anterior à escrita de cada poema. Eu o chamo aqui “performance poética do gesto e da voz”. Este código é engendrado pela espontaneidade dos corpos no espaço público das ruas, na produção de si mesmo de uma cultura como arte. Logo após, atinge o artista-poeta que executa a difícil tarefa de fazer a transcodificação semiótica, guardando marcas que deverão ser compartilhadas pelo receptor-leitor em cujo corpo já foram depositados pontos luminosos de memória das estruturas moventes da performance. Coube ao artista-poeta a estetização de um código já estetizado; cabe ao leitor-artista-performer decodificar para codificar em nova linguagem de arte. Waly realiza seu pensamento “numa determinada estrutura artística, de que ele é inseparável” (LOTMAN, 1978, p.39). Cada elemento dos textos artísticos de **Pescados Vivos** são elementos de sentido, tomando aqui expressões caras a Lotman. É válido frisar que, e mais uma vez recorrendo a Lotman, “a linguagem de uma obra é um dado que existe antes da elaboração do texto concreto e que é semelhante para os dois pólos da comunicação. Poderei então propor e executar uma descrição estrutural da linguagem de um determinado grupo de textos (1978, p.46). Devo apreciar, aqui, nesse trabalho, com bastante cuidado, a linguagem e a mensagem artística. Waly produz uma obra de muito talento, uma comunicação estética tornada linguagem, conteúdos traduzidos em “um código para a posteridade” (1978, p.53) e o faz sob duas formas ou estágios: ora representando vários personagens, ora compondo os poemas. Modelizava o poeta as imagens do mundo ao modo do que fala Lotman:

E é porque a linguagem da arte modeliza os aspectos mais gerais da linguagem do mundo – os seus princípios estruturais (em toda uma série de casos, será precisamente o conteúdo fundamental da obra, ela poderá tornar-se a sua informação – que o texto se fecha em si mesmo. Acontece assim em todos os casos de paródias literárias, de polémicas – nos casos em que o artista define o próprio tipo de relação com a realidade e os princípios fundamentais da sua reprodução artística (1978, p.52).

À medida que Lotman considera a arte como linguagem, sua tese traz o discurso poético como estruturante daquela forma de linguagem, opondo-se ao discurso usual:

O discurso poético representa uma estrutura de uma grande complexidade. Em relação à língua natural, ele é consideravelmente mais complexo. E se o conjunto da informação contida no discurso poético (verso ou prosa, neste caso, isso não tem importância) e no discurso usual fosse semelhante, o discurso artístico perderia todo o direito à existência e desapareceria sem dúvida nenhuma (1978, p.39).

Para Lotman, ideia e estrutura são inseparáveis. Isso é bastante recorrente no seu pensamento, principalmente no que tange ao estudo crítico de obras de arte. Nesse sentido é que enfatiza a necessidade, por parte de quem estuda uma obra de arte, de conhecer a linguagem. Ao que me parece, ele apresenta estágios de interpretação da obra: um do receptor que domina o código da língua natural e outro que, além do domínio desse código base, domina também certos modelos estruturantes de cujos elementos recorre para uma interpretação mais profunda no sentido de descobrir mesmo a criação de novos modelos pelo artista. Haveria um papel modelizante dos signos e “cada linguagem é não só um sistema de comunicação, mas ainda um sistema modelizante, ou melhor dizendo, essas duas funções estão indissolúvelmente ligadas.” (1978, p.44). As proposições de Lotman são proposições de método ao levantar, insistentemente, diferenças entre a linguagem em artes e a língua natural, ambas partes de um sistema comunicacional da humanidade:

No entanto, depois de se ter tomado consciência da diferença destes aspectos, é impossível não reparar que as suas relações mútuas nas comunicações artística e não artística são profundamente diferentes e que o próprio facto de uma permanente assimilação dos problemas da especificidade da linguagem deste ou daquele aspecto da arte com o valor da informação transmitida nessa linguagem estar tão largamente espalhado não pode ser o efeito do acaso (1978, p.48).

Para Lotman, na língua natural, o linguístico e o extralinguístico são absolutamente nítidos. Isso, segundo Lotman, passa-se na arte de um outro modo. Para ele, na arte, o código importa muito mais, os elementos formais são semantizados, dilui-se a fronteira entre mensagem e linguagem, os aspectos formais se sobressaem do conteúdo.

A paixão pelas artes, pelas várias linguagens, pelas variantes linguísticas aponta a presença daqueles estágios, propostos por Lotman, na vida e na obra do poeta Salomão. O poeta surgia como alguém que fora, gradativamente, dominando as várias linguagens. Esse domínio, no entanto, passava pela percepção da linguagem da obra de arte presente no mundo da vida, anterior a produção de seus textos e de suas performances. Embora o próprio Waly condenasse em verso e em prosa a questão da predestinação, a paixão desse humano pelas artes, indicam no presente algo de futuro que, num crescendo, como veremos ao longo desses escritos, acabam por constatar-la/comprová-la. Uma paixão em especial pela voz, pelo gesto, pelo controverso, pelo diferente, pelo estranho, pela margem, pela palavra. Muitos caminhos que percorreu auxiliaram-no na criação e contemplação de objetos artísticos e de sua crítica também.

Cultivaria, desde tenra idade, aquela *utilidade do inútil* proposta por Ordine. Nuccio Ondine sai em defesa das artes que nos torna mais humanos, enquanto o olhar exclusivamente voltado para o mercado e para o dinheiro tem tornando a humanidade desumana. No último parágrafo da introdução de sua obra **A utilidade do inútil**, o autor arremata:

Todavia, ente tantas incertezas, uma coisa é certa: se deixarmos o caráter gratuito morrer, se renunciarmos à força geradora do inútil, se escutarmos unicamente esse mortífero canto das sereias que nos impele a perseguir o dinheiro, somente seremos capazes de produzir uma coletividade doente e sem memória que, perdida, acabará perdendo o sentido de si mesma e da vida. E então, quando a desertificação do espírito nos fizer murchar, será realmente difícil imaginar que o incipiente *homo sapiens* ainda poderá ter um papel para tornar a humanidade mais humana (2016, p.28).

A explanação de Ordine não se restringiu apenas ao papel das artes, em especial a da literatura, ele fez questão de enfatizar o papel pioneiro e desapegado de muitos cientistas, o que nos levou a crer num encontro entre as ciências e as artes no tocante ao bem da criação e melhoramento de nossas humanidades. Mas eis que o ato criativo se interpõe entre a ciência e a arte. Para artistas como Waly Salomão, o que realmente importava era o gozoso, o prazeroso, o “cultivo da curiosidade”, *curiositas*. A professora de alfabetização do poeta, Senhora Maria da Natalidade, falava sobre a inquietação do menino, de sua perquirição constante e insistente. Queria sempre saber mais, conhecer outros mundos.

Em conversa com um tal Sr. Eastman, Ordine pergunta-lhe quem seria o homem mais útil do mundo. O tal senhor responde que era Marconi. Mas o rebatera em defesa de Hertz e Maxwell:

Mas disse que de uma coisa ele poderia estar certo, a saber, que os dois desenvolveram seus trabalhos sem pensar em sua utilidade e que, em toda a história da ciência, a maior parte das grandes descobertas que depois se provaram benéficas à humanidade foi realizada por homens e mulheres não guiados pela vontade de ser úteis, mas pelo mero desejo de satisfazer sua curiosidade (2016, p.182).

Não obstante todo o livro de Ordine seja aqui e ali uma revelação, um apoio para o que penso sobre Waly, a primeira parte (A útil inutilidade da literatura) traz uma luz mais intensa sobre as práticas e desejos de Waly desde muito jovem. Sua primeira grande paixão foram os livros, os romances, os poemas, os poetas, as imagens de outros lugares tão distantes. Naquela parte do livro, Ordine propõe passeio entre grandes filósofos e escritores, a grande maioria deles, diga-se de passagem, sairia em defesa da imaginação, da literatura contra o lucro e o utilitarismo.

O utilitarismo definitivamente não atraía Waly Salomão, seu universo era outro, apesar das boas notas obtidas no colégio de padres em Jequié. Assim, passava horas na biblioteca

municipal onde lia os clássicos e ajudava a bibliotecária de seios⁴⁴ avantajados. Muitas vezes, em sua casa, adormecia com o livro no peito e os óculos no rosto. Samira, sua irmã, tentando ajudá-lo, delicadamente removia o livro e depois os óculos ao que ele respondia carinhosamente: “Deixe meus óculos, para que eu possa enxergar nos meus sonhos.” A liberdade das ruas e da biblioteca compunham o rol de suas preferências. O livro era seu fiel escudeiro/companheiro e o levava para onde fosse: “Livros a mão cheia”. Na fazenda do cunhado, lia os regionalistas entre eles José Lins do Rego. Talvez se imaginasse um menino de engenho. Cultivava autonomamente sua *curiositas*, recorro, aqui, às palavras de Ordine (2016, p.109). Curiosidade e imaginação seriam forças pulsionais para a formação do poeta Waly Salomão. Ah...Que ilha do tesouro buscava o poeta nas páginas da revista **O Oriente**⁴⁵?! Já se adivinhava tal qual o personagem Jim Hawkins, citado oportunamente por Ordine, como alguém cujo “verdadeiro tesouro não coincide com os dobrões e sequins, mas com a cultura que eles expressam” (2016, p.46). Num longo processo iniciático, seu pensamento tornar-se-ia profundamente autônomo para a compreensão da arte e das culturas. O que lia já não seria suficiente. A vida lá fora seria muito mais forte, muito mais viva. A tensão se estabelecia para o irrompimento da faísca que o levaria a uma poética performática do gesto e da voz, à vida como arte. A curiosidade aguçada e a imaginação fértil seriam seus instrumentos, elmo, broquel, lança, armadura, para a travessia.

Em um dos seus textos, Husserl já advertira sobre “O papel da percepção no método de clarificação eidética. A posição privilegiada da imaginação.” (2006, p.152). Esse é um pequeno texto em que Husserl apresenta a imaginação como um meio pelo qual pode-se alcançar “apreensões e evidências eidéticas perfeitas”. Só a imaginação, como um processo libertário de pensar, poderia atingir, com originalidade, as essências de “diferentes espécies de vivido”. Para tanto, seria necessário que, assim como o geômetra, que desenha ficções de formas geométricas, por vias imaginosas, também o faça o fenomenólogo. Aproxima então o trabalho de ambos, cuja “liberdade de investigação de essência também requer necessariamente aqui que se opere na imaginação”. Ela é, portanto, um instrumento que auxilia tanto o geômetra quanto o fenomenólogo na difícil tarefa de extrapolar a finitude dos modelos, dos desenhos. Em direção à ficção, importando-se com a memória e com as artes, conduz-se o pensamento de Husserl ao ponto de tocar nas franjas da poesia:

⁴⁴ Em palestra ministrada em Jequié, em 2001, o poeta Waly Salomão fala de sua frequência à biblioteca municipal e menciona a figura interessante da bibliotecária por nome Loza. Tal palestra encontra-se transcrita no Anexo G, p. 271 e em mídia no Anexo H, p.286.

⁴⁵ Uma cópia da referida revista fora-me cedida por Dona Samira e algumas páginas encontram-se no Anexo E, p.230.

Pode-se tirar extraordinário proveito daquilo que é apresentado pela história e, numa medida ainda maior, pela arte e especialmente pela poesia, que são produtos da imaginação, mas que, em termos de originalidade das novas configurações, de profusão de traços individuais, de continuidade da motivação, excedem bastante os resultados de nossa própria imaginação e, além disso, pela força sugestiva dos meios de apresentação artística, se transformam, com especial facilidade, em imaginações perfeitamente claras na apreensão compreensiva (2006, p154).

Tarde quente de primavera na cidade Sol. Eu, acompanhado por uma tia de 80 anos, sou conduzido para a casa de Samira, irmã do poeta Waly Salomão. Sou muito bem recebido e acolhido por aquela mulher doce e efusiva e seu esposo, Sr. Edmundo. Era toda gestos. Parecia querer falar também com as mãos. Lá fora, calor insuportável e um rio de tráfego em uma das avenidas mais movimentadas da cidade de Jequié. Aqui dentro, brisa fresca e silêncio total, entrecortado pelas narrativas fascinantes de Samira. Narrava a história de sua família e do próprio poeta, uma história que se mistura à própria história do povo brasileiro, de sua formação; uma história que, vocalizada por ela, transcende os limites disciplinares e faz-me sentir contornos de uma poesia.

Ouçó e busco a história de um homem criativo. Meu objetivo naquele encontro era manter um contato direto, de presença corporal mesmo, com aqueles familiares que tiveram os primeiros contatos com o poeta na infância e adolescência. Talvez, daí, por meio de biografemas, pudesse entender melhor esse universo sócio-cultural de onde emergira um poeta múltiplo, pudesse escavar e tornar visível uma rede de conexões na qual esse mesmo poeta se constrói e constrói-se um poeta. Durante quase três horas de conversa, aquela senhora, com energia e entusiasmo extraordinários, narrou fatos elucidativos, mostrando-me fotos da família, documentos do pai sírio, livros autografados que ganhara do irmão. Sobre a mesa, punha inúmeros recortes de jornais que falavam sobre Waly.

Uma atmosfera de comunhão pela poesia enchia aquele ambiente enquanto eu ouvia uma voz ancestral e rabiscava pedaços das falas de Samira. Um deles acredito ser uma síntese da imagem que buscara ao longo desses 14 anos, pensando a poética salomoniana. Segundo ela, Waly, após ser internado no colégio do padre em Jequié, fora acometido de febre tifoide, resultado de seus banhos de rio. O poeta tremia que tremia, para aqui usar uma expressão cara a Mário de Andrade em **Macunaíma**, sob os cobertores do internato. Emagrecera muito e o que sobressaía nele eram suas grandes mãos e sua boca de lábios expressivos. Sim, aqui está a imagem para uma poética performática do gesto e da voz, a mão e a boca metonímias para um corpo-peixe sempre em movimento, incansável movência de quem nunca aceitara qualquer forma de estagnação, seja ela qual for. Mão que não aceita o crucifixo, boca que ecoa mesmo depois do silêncio da morte.

Certamente o calor da voz daquela senhora, seus gestos, sua vivacidade, seu vínculo sanguíneo e corporal com o poeta, a cultura em comum, associados aos recortes de memória viva de um grupo familiar, atearam fogo a uma compreensão que é muito mais poética que científica.

Mão, boca e ouvido, prolongamentos de um corpo que captura linguagens e que também cria linguagem. Sentir o sujeito-poeta Waly Salomão exige do intérprete-leitor um mergulho no universo do “homem criativo”. De outra forma, será impossível extrair alguma poesia dos seus poemas, será impossível tocar, mesmo que por rápidos instantes, naquela energia poética de performances do mundo da vida, síntese e fragmentação da fronteira efêmera de arte e cultura do povo brasileiro. Intentar emocionar-se com os poemas semeados em **Pescados Vivos** é refazer percursos, verificar roteiros, perder-se, ver /ouvir os homens lá fora como se estivessem aqui dentro, suas vozes e seus gestos, que, em dados momentos, fundem-se com palavras vivas, provocando iluminações de estrelas cadentes, meteoros fugazes, cujo relampejar subvertem um universo cultural e permitem a cosmovisão de uma arte viva, nômade e mutante. Tudo isso, repito, exige de mim sentir e emocionar-me com “gesto alheio aberto em rosa” (DRUMMOND, 2014, p.30). O gesto poético como imagem recortada e colada; o gesto bucal, um desenho vivo *per si*. Exige que busque aplicar o que poderia chamar de método proposto por Picasso e desenvolvido, em parte, por Ginzburg, ao estudar o mesmo Picasso e sua obra Guernica que, aliás, coincidência ou não, parece ter influenciado, como técnica artística, a disposição e sentimentos dos poemas em **Pescados Vivos**. Transcrevo as palavras de Picasso citado por Ginzburg:

Por que você acha que faço isso? Porque não é suficiente conhecer as obras de um artista — é também necessário conhecer quando ele as fez, por que, como, em que circunstâncias [...]. Algum dia haverá sem dúvida uma ciência — pode ser chamada de ciência do homem — que procurará saber mais sobre o homem em geral por meio do estudo do homem criativo. Com frequência penso sobre esse tipo de ciência, e quero deixar para a posteridade uma documentação tão completa quanto possível. É por isso que ponho uma data em tudo que faço (2014, p.101).

Conhecer o homem criativo é seguir as pistas deixadas por ele no percurso de sua vida e de sua obra. Waly semeia sinais importantes e sutis em **Pescados Vivos**, seu último livro, muito mais que um livro, uma ressurreição. Um desses lampejos são suas leituras do poeta Octavio Paz de cujo livro **O arco e a lira** pinça frase que remete ao título **Pescados Vivos**: “...as palavras não vivem fora de nós. Nós somos o seu mundo e elas o nosso. Para capturar a linguagem não precisamos mais que usá-las. As redes de pescar palavras são feitas de palavras” (1982, p.37). Waly lera o original em espanhol e transcreve, para seu livro, numa única página, nessa mesma língua, a última frase. Transcrevo abaixo a frase conforme está no livro **Pescados Vivos**:

Las redes de pescar palabras
están hechas de palabras

OCTAVIO PAZ
El Arco e la lira

Waly crescera num lar bastante tranquilo e intercultural. Convivera, portanto, com dois universos culturais diferentes, principalmente no que se refere à linguagem, a língua mesmo, o conjunto das palavras. Além disso, como filho e neto de comerciantes, tinha sempre algo a dizer sobre o trânsito e o nomadismo que marcaram a vida de seu pai e de seu avô paterno, ambos imigrantes sírios. Aqueles são elementos transparentes nos seus três últimos livros: **Lábria**, **Tarifa de embarque** e **Pescados vivos**. Um corpo/sujeito estava medrando entre homens, falas e mercadorias, sujeito em constante travessia, sujeito poético cujo corpo trouxe na sua bagagem um pouco do que fala Eagleton (1993, p.13) em sua Ideologia da estética:

A estética, assim, como pretendo mostrar, é o protótipo secreto da subjetividade na sociedade capitalista incipiente, e ao mesmo tempo a visão radical das potências humanas como fins em si mesmas, o que a torna o inimigo implacável de todo pensamento dominador ou instrumental. Ela aponta ao mesmo tempo uma virada criativa em direção ao corpo sensual, e a inscrição desse corpo numa lei sutilmente opressiva; ela representa, de um lado, uma preocupação liberadora com o particular concreto, e de outro, uma astuciosa forma de universalismo.

Lírica capitalista incipiente, o poeta traz marcas ancestrais dessa sociedade somada a um outro momento que se situa entre o final do século XX e início do século XXI. O poeta incorpora em sua palavra poética aquelas ambiguidades, aquelas sensibilidades referidas por Eagleton. O poeta fizera de seu corpo, em constante performance, uma obra de arte. Em depoimento colhido por mim, em encontro com o poeta Gramiro de Matos tive a oportunidade de saber de um Waly, cuja adolescência fora marcada pela participação de grupo político em Jequié. Seu jeito de estar e de se apresentar naquele grupo marcou muito a memória de Gramiro, principalmente no que tangia ao modo revolucionário com que ele [Waly] tratava certos tabus da época como a homossexualidade entre outros. Segundo Gramiro⁴⁶, Waly brincava muito com essa e outras questões, falando, gesticulando, travestindo a voz e o gesto. Já naquela época chocava os colegas.

Aquela obra de arte viva brotava ao sabor de um clima, de uma terra, numa cidade interiorana de pouco mais de 90 mil habitantes⁴⁷, cidade com mania de navios estáticos tornados

⁴⁶ O escritor e poeta Gramiro de Matos conheceu Waly Salomão em Jequié quando ainda eram adolescentes. Ele me concedeu uma entrevista cujo áudio fora anexado ao corpo dessa tese.

⁴⁷ “O recenseamento de 1950 comprovou também que, naquela ocasião, Jequié era um município preponderantemente rural, com 23% de sua população concentrando-se na cidade, 7% nas vilas e povoados e 70% no quadro rural” (ARAÚJO, 1997, p.398).

prédios entre esquinas, atravessada por dois rios, ferrovias e rodovias, cidade entre serras, na boca de um vulcão, cidade ardente. Aquela era uma cidade das fogueiras das festas de São João, tições, fogos de bengala, quadrilhas, cultura popular ativa, marcada também pelas danças dos bumba-meu-boi, dos ternos de reis, dos carnavais de rua, das longas procissões; adubo primordial e cheio de paradoxos onde crescera o poeta Waly Salomão. Da caatinga lírica medrava mais um artista, um dos mais importantes artistas e poetas contemporâneos. O bafejar quente da cidade e o bom desenvolvimento da colônia italiana atraíram migrantes árabes e sírios.

Waly fizera a travessia entre cultura e arte, muito mais um trânsito talvez. Educado para ser um homem católico e bom advogado, um *bom burguês* talvez, formado pela Universidade Federal da Bahia, o poeta subvertera o padrão do costume e optou, sobretudo, pela arte. Não há como negar que ele fora cercado pelos mecanismos de poder cultural tal como a escola, a religião e a família, no entanto, esgueirou-se pela brecha. Seu desejo de brilhar, seu desejo de plena liberdade foram maiores do que qualquer condicionamento.

Emorcionar-se com esse *homo ludens*, esse poeta, esse homem criativo a partir de seu livro **Pescados Vivos**, é também associá-lo à história da classe social da qual ele emergira. A altura desses estudos, portanto, será importante articular o pensamento de Eagleton e o de Raymond Williams. Do primeiro, intento acolher conceito de obra de arte como sujeito, e do segundo, a “obra de arte como uma categoria sócio-cultural da mais alta importância” (1992, p.120). Este homem, principalmente em **Pescados Vivos**, traz uma reflexão muito mais deflagradora: *a vida é paródia da arte*. Ao cabo, nos conduz a uma constatação inevitável: no princípio tudo era natureza e lá sua arte própria da qual, por vias da cultura, nos afastamos, utilizando-nos até de formas naturais de esquecimento.

Segundo Terry Eagleton, a classe dominante burguesa trabalhou e trabalha bastante para que surja o “autogoverno”, o “governo internalizado”, auto identidade do sujeito, o sujeito, enfim, como obra de arte. A estética como uma “prótese da razão” e a serviço de uma classe, cumpriria essa tarefa.

No texto de Eagleton, subjaz uma intervenção cultural, como cultivo mesmo no campo do simbólico, por parte da classe dominante sobre aqueles que mantinha controle. No entanto, para ele, o sujeito pensante é dotado de uma margem de desvio para também criar-se como ser no mundo e do mundo. Paradoxal e ironicamente, o poeta cria obra de arte, cria-se como obra de arte, é criado como sujeito e como obra, mas, num movimento circular de construção/desconstrução e, sobretudo, de transgressão. Exemplo do que estou falando encontra-se no poema *Procissão do encontro* em que choque e intervenção são evidentes, em

que a produção do absurdo ocorre no mundo da vida, pois, no cenário da rua, o homem dramatiza sua tragédia, sua queda, o brutalismo grotesco de um sujeito como obra de arte engendrada por uma classe. Mais que isso, chocam-se nesse palco dois símbolos: papai-noel, representante do ocidente, e Jesus Cristo, vindo do oriente. Waly indica nesse poema que, ao sentir a cultura brasileira e suas identidades, não deixaria escapar as performances mais representativas. Segue o poema:

PROCISSÃO DO ENCONTRO

CUJOS PRINCIPAIS ANDORES SÃO MANUEL BERNARDES
E JULES LAFORGUE

Jesus Cristo eu estou aqui, Jesus Cristo eu estou aqui

-solução azedo de cerveja

Enquanto a música barata choramingava nos seus ouvidos.

Je

sus

Cristo

Je

sus

Cristo

Eu estou

aqui.

Aqui

(cheiro de mijo, chope, e rodela de limão do mictório acre)

Aqui

(espremido na porta do bazar no meio da fornalha do Saara)

Aqui

foram os sobressaltos

e logo as suspeitas,

e logo as desesperações.

Aqui

Desenchido, enchido, desenchido e enchido o saco céptico

Aqui

buraco

- Pobre ladainha melancólica.

Vestido de papai-noel,

Neves de algodão

Sobre as chamas do rosto

Ocre de suor.

Vestido de papai-noel

Parece pedra absorvendo calor

Através dos pompons

E do cetim vermelho-brasa.

A possibilidade do desvio geraria o paradoxo da ação burguesa, tendo em vista os conflitos e faíscas gerados pelo choque entre a imaginação e o costume. Não por acaso Eagleton cita os estudos de Rousseau sobre o estado de natureza e o estado civilizado. Era imprescindível conhecer a estrutura do objeto-sujeito para, evidentemente, criá-lo como obra de arte ou recriá-lo. Mas caso isso falhasse era preciso recorrer a outras formas de controle e apelos. Estranhamente, ao que me parece – e aqui vai uma metáfora que me surgiu ao ler e reler Eagleton – a burguesia apropriava-se do mito cristão da comunhão do corpo e do sangue como forma de coesão. Estabelecia assim vínculos estreitos entre virtude e compaixão. Eis o cinismo, como afirma Eagleton, do objeto estético como sujeito. A razão pura deveria ser substituída por aquela “animada pelo amor e afeição”. Nesse ponto das reflexões do teórico, surge-me as visões suscitadas pelas sucessivas leituras e auditivas dos poemas de **Pescados Vivos**. São visões metafóricas e catárticas emitidas como sinais dentro do livro. Imagem de uma mão amputada, cravada com versos de Oswald de Andrade, adentrando na paisagem do Rio de Janeiro com um Cristo Redentor ao fundo; imagem de um boca aberta, clamando na vogal /O/, na hora da morte, à “doce dona”, à mãe, à Virgem Maria; imagem sonora do filho poeta-Cristo dizendo adeus ao pai, a partir da voz de outro poeta, depois de longa travessia no mundo da cultura e das artes. A mão desenha por vias de gesto viajero e eidético a sutileza transcendental da droga (“Mister mímeses administra seu cachimbo aceso”), do veneno (“Ó pharmakon/ derramai grossas gotas de vossos venenos”), da lata(maçã) de atum levada à boca (“Nunca comi esse tal de atum agora vou experimentar”). São dezenas de imagens disseminadas ao longo do livro, mas que ora, pelo objetivo desse capítulo, não me permito ilustrar. Entretanto, são imagens, de tal forma articuladas, que podem causar doloroso impacto emocional no leitor, já que ele, como humano, sofre também com a queda e acaba por incorporar-se às tantas performances.

Não posso deixar de citar, aqui, uma das bases teóricas de meus estudos: a obra de Paul Zumthor. Para Zumthor, tudo faz sentido na performance, inclusive o próprio ato da leitura é performático. Haveria uma dificuldade em capturar os elementos da performance como signo numa interpretação semiótica. Mas então o que dizer dos dois meninos espalhafatosos cobertos por lençóis brancos sobre o olhar estupefato das primas e primos do interior. Waly e seu irmão, ainda muito pueris, tatralizam entusiasticamente no interior da casa interiorana, como que

adivinhandando, nesses primeiros impulsos criativos, um percurso cujas proporções atingiram conexões planetárias. Por isso começo, aqui, a tratar um pouco de teatralidade, apesar ainda da incipiência do poeta Waly nessa arte. Sua inteligência caminhava naquele sentido. Não bastaria seu imenso cabedal de leitura, algo mais o incitava: era a faísca da teatralidade sobre a qual tratarei mais cuidadosamente no capítulo II. Tal fato não se dá com o texto escrito, já que este tem como elemento básico o signo escrito. Seria muito estreito se nos baseássemos apenas na semanticidade da palavra escrita. Algo mais permeia um texto, principalmente quando ele extrapola o caráter meramente informativo e atinge as zonas de uma comunicação poética. Escritor/poeta e leitor passariam a se comunicar num espaço em que o signo linguístico em si já fora em muito ultrapassado. Nessas circunstâncias, o leitor já estaria penetrando no que Zumthor identifica como *obra, aquilo que é poeticamente comunicado*. Isso comprometeria o corpo do leitor *na percepção plena do poético*. Mas para alcançar um *sentido do discurso*, é necessária uma operação vocal que nos leve além das palavras. Poderíamos, assim, ouvir uma voz inaudível de um corpo “*como ser*”. Lugar em que tocamos o mundo que fora tocado pelo poeta. Lugar de virtualidades insondáveis do prazer erótico do texto performatizado em vozes vivas, percepções daquele *fundo de saber* que o *conhecimento poético* nos faculta. Poesia e comunicação oral se emaranham nesses tecidos orgânicos sobrepostos pela ação humana. Mundo além do mundo:

A existência de uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo do sangue, das vísceras, toda essa vida impressa de uma maneira indelével em minha consciência penumbral daquilo que eu sou, marca de um ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, sempre eu mesmo. Ora, o corpo tem alguma coisa de indomável [...] (ZUMTHOR, 2007, p.79).

Zumthor destaca a relação entre uma memória do corpo, nossas percepções do real e o conhecimento virtual. A poesia faz fluir tal relação com toda intensidade, potencializando-a, excitando aquela memória virtual do mundo que o conhecimento poético faz-nos tocar. Esse encontro é facilitado pela voz cujos *caracteres físicos* fazem parte também da poesia.

A voz se implanta no cotidiano humano e na percepção/expressão do poético, repleta de valores que são elencados por Zumthor em seis teses. Segundo Zumthor, a voz, ao dramatizar os sons da língua de forma espontânea, permite que o poético atinja graus de densidade bastante elevados. Dramatiza-se a semântica dos sons dançarinos no próprio gesto bucal. Essa voz poética apareceria então como um índice erótico, como um poder de verdade, como conectora entre o corpo e a palavra, como sonho da linguagem, como companheira, experiência sensorial auditiva, subversiva, inobjetivável, simbólica (porque torna simbólico), libertadora do corpo, lugar de escuta, vivificante, enfim. Talvez pudéssemos chamá-la de alma mesmo - conforme o

dizer de Staiger - fogo, calor, chama ardente, faísca, língua ígnea a penetrar nossa escuta quando lemos, quando recitamos.

Dando continuidade às suas reflexões sobre o retorno da oralidade no século XX, sobre a sua reação contra o reino da escrita, Zumthor agora nos surpreenderá com um texto ampliador da noção de performance que, se no início exigia a presença de um corpo físico, agora, adentraria pela imaginação dos movimentos desses corpos por quem lê um texto. Se durante tanto tempo, o homem concreto fora alijado do texto escrito, nesse momento retornaria com toda força. Para tanto, o teórico medievalista discutirá o movimento dinâmico e pendular da leitura criativa de poema como uma verbalização performática, ou seja, a ação de um jogo de interiorização de formas no corpo-espírito de quem lê. Inicialmente destaca a relação estreita entre poesia e teatro, pois, consoante ao que ele afirma, todo ato de leitura [de um poema] é potencialmente uma representação teatral:

A leitura não é um ato separado nem uma operação abstrata: só há pouco tomamos consciência disso: a época na qual entramos não está mais em condição de nos ocultar esse fato. Em todos os horizontes os movimentos de uma desalienação, a longo prazo, da palavra humana; movimentos que, de crise em crise, não cessam de superar os contrários (ZUMTHOR, 2007, p.62).

Como resistência à sociedade de consumo, estaria acontecendo uma “nova era da oralidade” através das “formas de expressão corporal dinamizadas pela voz”. A alegria e o prazer do leitor estariam vinculados a essas formas de expressão, delas emanaria uma forte “energia coletiva” que, por meios das vozes vivas, intervêm no corpo social. Tudo isso demonstra uma relação dialógica entre os homens, relação que é, por ela mesma, uma relação de amor e, aqui, acrescentaria o desejo de sobrevivência do humano, do seu constante ressuscitar em outras vozes e na sua própria voz. Zumthor insistirá, nesse texto, na procura do prazer por parte do leitor que quer recuperar a unidade perdida com a natureza no ato performático das vozes vivas.

Zumthor nos falará de um jogo de sedução entre o leitor e o texto poético que carrega marcas ritualizadas do edônico. O texto poético passaria por várias etapas na sua comunicação, tendo como suporte a palavra viva ou a escrita. Duas situações são apresentadas pelo teórico: a situação de oralidade pura, mais natural, e a situação de leitura, mais artificial. Em ambas, guardadas as devidas diferenças, aconteceriam atos performáticos com seus respectivos níveis. Ao se referir ao ato da leitura como um ato cultural, assim se reporta Zumthor a despeito de um novo estágio dela na atualidade, relacionando-o a uma nova atitude do leitor no universo da neo-vocalidade:

[...]muitos leitores de poesia se aplicam em articular, na solidão de sua leitura, interiormente pelo menos, os sons. A leitura “literária” não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação (ZUMTHOR, 2007, p.62).

Waly, imantado pelo desejo de artes, deixou-se atravessar pelos vários níveis de performances citados por Zumthor. Testemunhei um desses momentos. O poeta agigantava-se no pequeno palco montado num galpão rústico da FTC⁴⁸, em Jequié, no ano de 2001. Descia de lá, adentrava no corredor que dividia o pequeno público em dois blocos. Aquelas pessoas eram em sua maioria de sua cidade natal. Waly movia-se como um grande peixe inquieto, impalpável. Um poeta imenso, corpulento, meio que dobrado ao meio, braços longos prolongados por grandes mãos sacolejantes e frenéticas, vergava uma capa invisível de não sei que ser: um demiurgo, um Merlin, um feiticeiro talvez. Ora de frente, ora de costas arremessava-a sobre nós. Ao longo daquela palestra performática, que ele preferiu chamar de bate-papo, ele brincava, sorria, arrancava o microfone dos incautos. Era um misto de criança, truão, de bufão, de crítico e de poeta. Era uma ficção, um Ulisses, um grandiloquente personagem. Algo indescritível. Depois de 16 anos do único encontro com Waly, as imagens, as metáforas, as colagens daquela presença me comparecem ainda mais intensas e complexas. Sua presença causava-nos uma comoção alegre, uma admiração permanente. Que ser era aquele que crescia diante dos meus olhos e dos olhos do público? Mais tarde pude constatar que era genuinamente um *homo ludens* no seu sentido pleno. Eu ali mantinha-me incógnito diante do que, para mim, era uma verdadeira aparição, muito embora o sentia tão próximo de mim, de uma cultura em comum. Próximo estava de sua voz, de seu gesto, de seu corpo vivo já atravessado de tantas outras fricções culturais e artísticas. Era-me a gota que experimentei de “O mel do melhor”. Aproveito para “lambuzar-me” nessa tese de néctar escorregadio do dorso de poemas peixes de **Pescados Vivos**, ciente de que essa minha paixão não ofusca a percepção cognitiva de meu objeto e, muito pelo contrário, se dá uma iluminação que clareia meu pensamento.

Naquele encontro, como em muitas outras aparições, o poeta brincava. E o fizera da mesma forma quando escreveu os poemas de **Pescados Vivos**, seu último livro. Das artes escolhera Waly a poesia, talvez porque com esta pudesse exercer melhor sua poética corporal

⁴⁸ A Faculdade de Tecnologia e Ciência convidara o poeta para uma série de palestras na forma de aula inaugural no ano de 2001. Uma dessas palestras aconteceu no dia 29 de setembro na cidade de Jequié. Eu estava presente e, ao final do evento, recorri ao cinegrafista que me fizesse uma cópia de tudo que fora gravado. Pela manhã, ele a levou na minha residência. Descobri neste ano de 2017 que era a única cópia existente. Ela se encontra em mídia e transcrita e ambos os formatos estão anexados no *corpus* dessa tese. Fiz a transcrição completa para, cuidadosamente, fazer uma decupagem do discurso do poeta. Muitos dos recortes serão disseminados ao longo dessa tese. Essas imagens que recolhi agora fazem parte do acervo do museu de Jequié e do acervo familiar, pois fiz doação a um e a outro.

tal qual ao que compunha nos poemas, tal qual exige de seus leitores: erudição, perspicácia, vivência, abertura, movência. Sua ludicidade aproxima-se muito ao que teoriza Huizinga, no seu livro. No capítulo *O jogo e a poesia* do livro **Homo Ludens**, o teórico pretendeu “investigar a natureza da criação poética”(2010, p.133) soldando-a à importante discussão das relações entre jogo e cultura. Para ele, o poeta e a poesia, no campo do desenvolvimento das culturas, não se afastaram da sua função lúdica como acontecera com outras áreas. Com Huizinga, sei que a poesia “está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso”. Huizinga não poderia ter sido mais preciso com esse conceito. A poética e a vida de Waly espriam-se nessas palavras de Huizinga. Parecem feitas uma para outra. Huizinga apresenta uma dimensão precisa do papel do poeta arcaico, da importância de sua poesia como jogo social e comunitário, o que motivava o jogo poético lúdico nas diferentes civilizações. Descreve, pois, os poetas de várias partes do mundo e assim os designa:

A verdadeira designação do poeta arcaico é Vates, o possesso, inspirado por Deus, em transe. Estas qualificações implicam ao mesmo tempo que ele possui um conhecimento extraordinário. Ele é um sábio, sha'ir, como lhe chamavam os árabes. Na mitologia dos Eddas o hidromel que é preciso beber para se transformar em poeta é preparado com o sangue de Kvasir, a mais sábia de todas as criaturas, que nunca foi interrogada em vão. O poeta-vidente vai gradualmente assumindo as figuras do profeta, do sacerdote, do adivinho, do mistagogo e do poeta tal como o conhecemos; e também o filósofo, o legislador, o orador, o demagogo, o sofista e o mestre de retórica brotam desse tipo compósito primordial que é o Vates. Todos os poetas gregos arcaicos revelam vestígios de seu progenitor comum. Sua função é eminentemente social; falam como educadores e guias do povo. São os líderes da nação, cujo lugar foi mais tarde usurpado pelos sofistas (2010, p.135).

Essa designação, aqui, é fundamental, considerando as qualidades de Waly Salomão. Ele era um diplomata ⁴⁹“sob forma lúdica”, senão improvisava versos, improvisava os movimentos do corpo para dizer o poético, dizer dos livros que lia ao grupo de amigos na praça central de Jequié, ainda na adolescência. Nesse jogo, o corpo vivo do poeta já ensaiava uma trajetória poética num incessante espírito agonístico. Fenômenos da cultura sertaneja e da cultura oriental pulsavam na alma do vate. Nele “a tripla relação existente entre a poesia, o mito e o jogo” sugerida por Huizinga (2010, p.145) consolidava-se. Sua poesia e sua presença nos trazem algo da “fase mitopoética da civilização” (2010, p.145). A poética que será referida em todo esse trabalho tem seu limbo no espaço de um jogo primordial anterior a própria cultura (HUIZINGA, 2010, p.147), jogo que a sensibilidade do menino já vinha captando, o jogo mito-litúrgico da mãe sertaneja e do pai sírio, que, afinal, era um jogo amoroso, uma comunicação poética entre culturas tão diversas, entre as religiões muçulmana e católica. O encontro amoroso de um

⁴⁹ Corroboram com a ação lúdica de Waly as palavras de seu amigo de infância e adolescência Maurício que o qualificou em uma de suas falas de “O diplomata”. Maurício, poeta e artista plástico, apelidado de Pauliceia Desvairada pelo ciclo de amigos em Salvador, atualmente residindo em Jequié, concedeu-me entrevista que se encontra anexada ao corpo dessa tese.

homem que vinha de uma ilha banhada pelo Mar Mediterrâneo e um moça do sertão baiano era voz ígnea que alimentara o menino Salomão em sua iniciação para a travessia.

Estamos com Freud e seu texto “O poeta e o fantasiar”. Sim, poeta sonha acordado, não oculta seu fantasiar, utiliza-se de técnicas artísticas que promovem o prazer até em situações dolorosas. Brinca, joga como a criança. Embora seja um adulto, ele [o poeta] está em permanente “disposição anímica” que permite-lhe ter e dar prazer a outro. Entretanto, Freud deixa uma brecha de prazer para a condição do adulto não-poeta. O adulto fantasia e, envergonhado, esconde seu fantasiar. É interessante como, por trás do discurso freudiano, existe um observador perspicaz das atitudes das crianças, dos poetas, dos adultos. Essa observação é um método utilizado por Freud para encontrar o *modus operandi* do poeta. Tal atuação desse artista poderia estar relacionado ao modelo, à fórmula, ao esquema que será desvelado pelo psicanalista.

Freud observava cuidadosamente a atuação desses entes humanos e seus universos simbólicos sejam eles da cultura – o que nele poder-se-ia chamar vida, realidade- e o da arte (a irrealidade, o sonho a fantasia). Para Freud, a fantasia do adulto é um sucedâneo do brincar da criança, o que é uma substituição. Ele se importa com tais comportamentos, pois eles explicam, esclarecem, a nosso ver, o intrincado nó de oposições entre cultura e arte (poética). O mundo adulto é a meta do brincar da criança, seu desejo de ser como aquele; o adulto tem como meta ocultar seu fantasiar para não parecer criança, deseja recuperar o prazer perdido quando da passagem, da travessia. Estabelece-se um paradoxo: passado, presente e futuro se fundem na linha do desejo e do prazer. Conturba-se a realidade com a irrealidade, a cultura e a arte. O que nos parecia ser um texto bastante simples começa a jogar com tramas e entranças quase insondáveis. Mas ao que parece é preciso que a criança aprenda a ser adulto antes de sê-lo, brinque, jogue, teatralize para que “atue no mundo real” (FREUD, 2014, p.82). Entretanto, o que mais chama a atenção nesse texto é como, nas entrelinhas, Freud dissesse que o adulto não fosse, ou não quisesse ser o que o mundo da cultura lhe impôs. O observador Freud tem as respostas advindas de neuróticos. Esses precisaram confessar suas fantasias. Quem seriam realmente os doentes? Os neuróticos ou os homens saudáveis? Eis um questionamento necessário ao ler o texto de Freud. Ao caracterizar e categorizar a fantasia do adulto que atua secretamente, Freud não se esquece de relacioná-la ao tempo, à temporalidade:

[...]O trabalho anímico se atrela a uma impressão atual, a um ensejo que, neste instante, tem condições de despertar um dos grandes desejos da pessoa, e este remonta a lembrança de uma vivência anterior, o mais das vezes infantil, na qual aquele desejo era satisfeito e produzia-se uma situação referente ao futuro, que se constituía como satisfação do desejo, precisamente do sonho acordado ou da fantasia, que traz em si

os vestígios de sua origem enquanto motivo e lembrança. Portanto, o passado, o presente e o futuro se enfileiram no cordão do desejo que os percorre (2014, p.84).

É bem evidente que Freud optou por dividir seu texto em três partes: uma introdução que se reporta imediatamente ao papel do poeta; uma segunda que se dirige a atuação da criança, sobre a atuação do adulto e brevemente sobre a atuação do neurótico. Sobre as duas primeiras fiz um breve ensaio crítico nos parágrafos anteriores. Quanto a terceira parte, Freud focaliza com maior contundência a questão do poeta e sua prática, embora inicialmente aponte para as criações do romance e seus heróis, o que ele chama de narrativas egocêntricas, relacionando-as as idealizações de um sonhar acordado. Aparentemente, parece estranho Freud começar essa parte falando de narrativas de romances, mas, mais adiante, ele esclarece afunilando seu discurso ao romance psicológico e seus heróis que, como ele mesmo afirma, são focalizados por dentro. É na alma desse herói que, segundo Freud, “se assenta o poeta, contemplando as outras pessoas de fora” (2014, p.87). Partindo das perspectivas de um eu que observa ou que se observa nos outros, partindo dessas criações a partir de um eu e de outros eus, Freud tende a comparar o poeta com aquele que sonha acordado e sua criação poética com o sonho diurno. Nesse sentido e das observações de Freud, o poeta mesmo não seria um ser de ficção que cria mundos imaginados e que os imagina? Esse é que quero chamar de questionamento conjectural. Mas logo Freud se desvia dele ao citar a importância da “vida do escritor e suas vivências” e de seu trabalho [do escritor] que faz perpassar os três tempos pelo desejo via fantasia. São palavras de Freud sobre a importância do vivido para a criação:

Uma vivência atual desperta no poeta a lembrança de uma vivência anterior, o mais das vezes pertencente à sua infância, que na poesia produz a sua satisfação; a própria poesia permite reconhecer tanto os elementos da ocasião em questão como os da antiga lembrança (2014, p.88).

A poesia é o lugar de encontro de tempos, de eus, de sujeitos, de objetos. É o lugar em que criança e adulto se encontram e se reconhecem como um só ser em vários. Magnífico jogo, brincadeira, fantasia, movência, a poesia seduz à comunhão de vozes pretéritas e futuras. O poeta escolhe, conforme o pensamento de Freud, no mundo da cultura ou das culturas, seus materiais, autonomamente. E joga com eles, manipula-os, transformam-nos em objetos artísticos de inigualável beleza sonora e imagética. Sobre os materiais escolhidos assim se refere o psicanalista:

Mas este material é dado, se origina no tesouro popular de mitos, sagas e lendas. Ora, a indagação sobre essas imagens da psicologia popular de mitos, sagas e lendas. Ora a indagação sobre essas imagens da psicologia popular de modo algum está concluída, mas, citando como exemplo o que diz respeito aos mitos, é completamente provável que eles correspondam a vestígios desfigurados de fantasias de desejo de nações inteiras, de sonhos seculares da jovem humanidade (FREUD, 2014, p.89).

Se dermos um tratamento aos textos de Waly, especialmente em **Pescados Vivos**, perceberemos que, embora ele esconda um eu por vias da alteridade de outros eus, há algo que nos leva ao encontro dessas lembranças do poeta desse mundo infantil e também da adolescência, muitas vezes tomando como base um mundo que nem ele mesmo viveu, o mundo do pai, por exemplo. A energia vital e artística que é força pulsional não só da vida do poeta, mas do seu último livro resvala, às vezes, num desejo despertado pela lembrança daquele mundo estranho tão próximo e tão distante, o mundo de outra cultura, de outra vivência, o mundo da ilha⁵⁰, dos pescadores que falavam outra língua, quase uma ficção mesmo, poesia.

Para Freud, existe algo a mais para alguém se fazer poeta, algo que está para além do conhecimento dos materiais utilizados pelos poetas em suas composições. É por meio de uma investigação sobre a produção poética que o renomado psicanalista tenta um esclarecimento. O poeta, produtor da poesia/poema assume um papel/posição de não se importar com informações sobre o material que ele utiliza como também com sua própria condição peculiar e diferenciada em relação aos outros homens. O método freudiano para aquele conhecimento é a descoberta de vestígios, principalmente durante a infância. Talvez como Freud esteja à procura desses vestígios que podem também estar na adolescência do poeta quando ainda residia na cidade de Jequié. Poderia dessa forma levantar algumas interrogações: Que mundo criava o menino Waly quando brincava? Ele imitava o mundo adulto e ao imitá-lo, já naquela época, fazia do seu corpo uma obra de arte, embora sobre isso soubesse muito pouco ou nada mesmo? Era essa ordem que lhe agradava? É para lá que direcionava seus afetos? Que outra realidade/lugar era essa que criava e em que vivia? O que torna a vivência de Waly Salomão ainda mais fascinante e nos limites do imponderável - para o pensamento provinciano - é essa possibilidade de ir ao encontro de uma outra infância, para além da vivida na cidade sol. Há sinalizações de que uma infância imaginada na Síria compunha a rede de desejos do menino baiano-jequieense. Era um desejo de uma outra cultura. Tal desejo acabou por tornar-se arte nos poemas do livro **Pescados Vivos**. Freud dirá que “o desejo se utiliza de uma ocasião do momento presente, esboçando para si, segundo o padrão do passado, uma imagem de futuro” (2014, p.850). Potência extraordinária de uma imaginação que se movia para outras culturas, outras diferenças. Vozes primordiais que o seduziam desde a tenra idade para a travessia oceânica mediterrânea; vozes primordiais que o levavam para o mundo da cultura de sua mãe, de uma força imaginária

⁵⁰ Ao que tudo indica, Waly tinha desejo, despertado ainda na infância, de conhecer a Síria do seu pai e de seu avô. Descobrir a ilha e suas gentes para mais uma vez se redescobrir no outro.

extraordinária; fusão de tempos na palavra “cicuta”⁵¹ de cuja sutileza primorosa podemos extrair lugares e tempos condensados. Aliás a palavra cicuta remete a uma erva de origem também da bacia mediterrânea.

A criança Waly não se sabia poeta/artista. Ali, no entanto, estava o germe que afloraria na adolescência, tempo em que, ainda na cidade sol, caíra-lhe nas mãos um livro de Manuel Bandeira.

Waly quis fazer-se obra de arte viva, quis poetizar o mundo, o duro mundo da vida, o duro mundo dos capitais voláteis e dos homens cinzentos. Fantasiava então o poeta. Seu gesto e sua voz desenhavam no ar em diferentes lugares e momentos performances fugazmente eternas na memória de quem as presenciava. Desenhos moventes de quem se fazia como mais um grão de uma poética de uma cultura. O poeta não esconde seu fantasiar. Entrega-se ao jogo, ao brincar sem tréguas seja com seu próprio corpo dotado de uma voz viva, seja com a palavra poética em seus poemas. Sua carga de afeto pelos outros humanos e pelo mundo da vida é de tal intensidade que é capaz de fazer músculos e alma num encontro fabuloso no humano entre cultura a arte e natureza. O poeta Waly faz-nos sentir o doloroso prazer desse reencontro. Aquele que faz a travessia não só atravessa mas também é atravessado. Freud já advertira sobre o jogo infantil e o fantasiar do adulto e de que nunca renunciamos a nada apenas substituímos:

Ora, o poeta faz o mesmo que a criança que brinca: cria um mundo de fantasia e o leva muito a sério; isto é, ele o provê de um grande investimento afetivo, ao mesmo tempo em que nitidamente o separa da realidade. E a linguagem conserva este parentesco entre as brincadeiras em que a criança atua e o produzir poesia, uma vez que, em referência às atuações, tem-se pela palavra *Spiele*[jogos] as encenações do poeta que necessitam de apoio nos objetos palpáveis, estes sendo passíveis de representação, como brincadeiras ou jogo: *Lutspiel* [comédia], *Trauerspiel* [tragédia], a pessoa que as representa sendo designada *Shauspieler* [ator]. Mas também da irrealidade do universo poético resultam muitas consequências importantes para a técnica artística, pois muito do que na condição de real não poderia trazer a satisfação pode fazê-lo no jogo da fantasia, e muitas emoções em si dolorosas podem ser fonte de prazer para o auditório e ouvinte do poeta” (2014, p.80).

O poeta Waly Salomão permanecera na condição anímica, potencializando-a. Tal condição permite tanto à criança quanto ao poeta “suprimir a oposição entre jogo e realidade” (FREUD, 2014, p.81). O poeta não renuncia ao prazer extraído do jogo, permanecera jogando

⁵¹ *Cicuta* L. (também chamado **abioto**, em alguns lugares de Portugal) é um género de plantas apiáceas que compreende quatro espécies muito venenosas, nativas das regiões temperadas do Hemisfério Norte, especialmente da América do Norte. São plantas herbáceas perenes, que crescem até 1-2 metros. É também o nome comum do veneno extremamente poderoso produzido pela planta conhecida por **cicuta** (*Conium maculatum*), nativa da Europa, do Médio Oriente e da bacia mediterrânica. A principal causa de sua toxicidade é a presença da substância cicutoxina. Além do seu uso para a ponta de flechas, este veneno ficou conhecido como «veneno de Sócrates» porquanto que o filósofo grego o tomou num processo de auto-envenenamento da época por ser acusado de ateísmo e corrupção dos jovens gregos; antes de falecer, segundo Platão, seu mestre incutiu uma dúvida a seus acusadores: "E agora chegou a hora de nós irmos, eu para morrer, vós para viver; quem de nós fica com a melhor parte ninguém sabe, exceto os deuses." Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cicuta>. Acessado em: 1º de maio de 2016.

ao longo de toda a vida. Não escondia seu fantasiar, seu jogo, sua teatralidade. Tal qual o neurótico citado por Freud, expunha suas fantasias. Mas é necessário impor uma diferença entre o jogo infantil e o jogo poético de Waly. Enquanto adulto, o poeta teatralizava, seja com seu corpo presente e movente “atividade fantasiadora” que desmontava o real diante daquela nova e inusitada realidade, seja pela palavra poética cujos sintomas eram bem parecidos. O poeta brincava com dois instrumentos: o corpo e a palavra. Impulsionava-o um irresistível desejo de movência.

Seu lugar de memória não é feito de coisas mortas, objetos frios, mas, sim, deliciosamente redivivos, pulsando vida. Habitam, também, nesse espaço, principalmente pessoas, gentes nascidas de estrelas mortas. A morte retroalimenta a vida. O poeta está possuído pelo desejo de fazer-nos possuir, por isso mesmo sua poética deve ser procurada entre o mundo dos vivos e não dos mortos. Foi a partir daquele mundo dos vivos que o poeta colheu as necessárias performances moventes para sua poética.

Apesar de não ser possível recuperar um modelo primordial de performance, daquele ato puro de oralidade, Zumthor, através de uma longa, precisa e bem embasada argumentação, vai nos pondo em contato com um nível de performance que está ligado a novas concepções de enunciação. A poesia entra nessa zona de debates e confluência como fenômeno comunicativo do discurso poético que fora coagido por aquele modelo de leitura estritamente visual, abandonando, então, outrossim, aquele ligado à performance e, por conseguinte, à cultura popular. O livro tomava, enfim, o lugar do corpo vivo. Por muito tempo, tal cultura escrita, poderosa, atentou contra as vozes vivas, suprimindo-as, subjugando-as ao seu modelo, exilando o prazer carnal na comunicação poética. Tentou-se coibir a presença do corpo no texto. O Estado moderno contribuía, em muito, para mortificar a palavra viva nos seus textos. Barthes reforça tal fenômeno ao dimensionar a relação entre a fala e sua posição nas escrituras de diferentes escritores. Primeiramente, apresenta a atitude do escritor romântico que se utiliza das linguagens inferiores como recurso pitoresco ao inseri-la em seus textos, algo como a exposição do elemento exótico de uma linguagem social das classes subalternas. Outros escritores, como Proust, agiram inversamente aos românticos, ao fundir os homens às suas linguagens, ao condensar seus personagens “na opacidade de uma linguagem particular”:

Assim, a Literatura começa a conhecer a sociedade como uma natureza cujos fenômenos poderia talvez reproduzir. Nesses momentos em que o escritor acompanha as linguagens realmente faladas, não mais a título pitoresco, mas como objetos essenciais que esgotam todo o conteúdo da sociedade, a escritura toma como lugar de seus reflexos a fala real dos homens; a literatura não é mais orgulho ou refúgio, começa a tornar-se um ato lúcido de informação, como se devesse primeiro aprender, reproduzindo-o, o pormenor da disparidade social; ela se propõe dar conta imediatamente, antes de qualquer outra mensagem, da situação dos homens murados

na língua de sua classe, de sua região, de sua profissão, de sua hereditariedade ou de sua história (BARTHES, 1972, p.163).

Se, no transcurso de sua história, o escritor afastou sua literatura da palavra viva dos homens, agora reconcilia-se com ela, num ato humanista. Entretanto, essa reconciliação não desfaz a sociedade fragmentada que gerou a “condição dilacerada” desse mesmo escritor.

Zumthor, por seu turno, acrescentará que aquela mortificação da palavra viva nos daria a entender a necessidade de uma “classe” para calar as vozes vivas da participação popular. No entanto, tal tentativa fora malfadada, pois, apesar das duras investidas contra a performance, subsistiria a “presença invisível” de um corpo no texto poético, variando a intensidade dessa mesma presença, o que determinou diferentes tipos de performances. Muitos escritores procuraram, por meios de técnicas sofisticadas, “restaurar aquela presença perdida”, tornar o ler no próprio olhar. Operação complicada, mas, de certo, modo possível, pois: “a performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a dissimulá-la, mas na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la” (ZUMTHOR, 2007, p.70).

A retomada das performances de primeiro e segundo grau na modernidade culmina num jogo ambíguo e paradoxal de participação dos corpos, ora mutilados, ora recompostos, ora livres, ora aprisionados, mas sempre como um elemento da estética. É também nesse sentido que Eagleton conclui seu texto remetendo-nos à ambiguidade do projeto de poder da burguesia, baseado na assunção da estética. O sujeito burguês permaneceria em constante conflito entre um autogoverno e a lei externa. Ao cabo, o neocolonialismo do corpo emerge e se desenvolve paralelamente às individualidades imaginativas.

Em síntese, as individualidades surgem de dentro para fora da classe dominante e da classe dominada. Aquela, longe de ter um controle definitivo sobre a imaginação, a paixão e o subjetivo mais profundo de si mesmo e do outro, embora esteja sempre em busca de alcançá-lo por meio do instrumento sutil da estética, acaba sendo fragmentada por aqueles mesmos hospedeiros da obra de arte neles interiorizada pelo hábito e pelo costume. Ora, ao que parece, numa sequência de uma gradação anticlímax, a alta burguesia do século XXI deverá se fragmentar em micropoderes.

O que mais me interessa no pensamento de Terry Eagleton é o foco sobre as questões referentes às sensibilidades, das subjetividades ligadas ao corpo, a sua estética mesmo, e seu vínculo muito estreito com os conceitos de performance vistos em Zumthor e Glusberg. O corpo carrega esse papel de expositor e capturador da vida. Ele é receptor e suporte do gesto e da voz, elementos chave de meus estudos sobre Waly Salomão e sua poética. Ajuda-me a pensar até

que ponto essa obra de arte nascida do corpo de um sujeito que pensou e sentiu outros corpos e outras sensibilidades, pôde sintetizá-los e sintetizar-se nesse objeto artístico, e como pôde também ser um mediador da comunicação entre as dinâmicas gestuais e verbais daquele mundo do qual emergira como poeta, correndo, é claro, sempre o risco de repetir as mesmas estruturas das obras de artes como sujeito empreendidas por uma ideologia estética da alta burguesia.

Abro breves parênteses, para deitar um pouco o olhar sobre Teixeira Coelho. Segundo esse intelectual, a cultura brasileira nascera pós-moderna, talvez por conta do seu *know-how* polifônico, pelas suas raízes dinâmicas, pela sua pura qualidade mutante e performática. Desse modo, entrar em contato com a obra poética de Waly Salomão é embarcar numa travessia de mar em longo da pujança de uma cultura movente, marcada por uma poética performática do gesto e da voz do povo brasileiro.

Ao lado de Williams, sei que a arte é uma atividade humana e precisa ser considerada sob o ponto de vista sociológico. Não se pode reduzir o processo artístico a uma amplitude sócio-histórica universalizante, “como verdades eternas”:

...distinções necessárias [dos processos artísticos e estéticos] não devem ser encontradas no nível da divisão categórica, mas sim no nível em que efetivamente se produzem, que é aquele das ordens sociais tanto gerais quanto específicas (WILLIAMS, 1992, p.129).

As artes e não artes, intenções e respostas estéticas aparecem como formas sociais cujas distinções são “elementos concretos de um tipo de organização social” (WILLIAMS, 1992, p.129). Williams diz que o grau de distinção depende do desenvolvimento de cada sociedade e seu grau de especialização. Ora, então, “a primeira forma profunda da organização da arte é, então, nesse sentido, a própria percepção social da arte” (1992, p.129). Aqui, adentraríamos no campo das sensibilidades discutida em **A ideologia da estética**.

A percepção social da arte é sempre prática. Isso desencadearia a existência de sistemas de sinais sociais que identificam objetos como sendo obra de arte. “Os tipos mais comuns destes sinais são os da ocasião e do lugar” (WILLIAMS, 1992, p.130). É como se existissem lugares técnicos para as artes (uma galeria, por exemplo). Williams pôs em questão a arte na rua quanto a sua condição ou não de ser arte: “...aquilo pretende ou não ser arte?” (1992, p.130). O lugar, como sinal, reforçava a ideia de arte. Há convencionalismos que acompanham estes sinais e há artistas que se põem contra esse convencionalismo. Eles levam suas obras para sinais alternativos. Williams fazia referência às reações variáveis entre o sinal (lugar) e as respostas concretas, bastante comuns. Ele problematiza, assim, o que é e o que não é obra de arte

conforme o lugar em que ela é exposta ao público. Ainda, segundo Williams, um conjunto de sinais forma um sistema de sinais: a representação teatral, por exemplo.

Williams, como um artesão, vai estruturando o texto de tal forma a trançar cultura, sociedade e formas artísticas como um segundo ou terceiro estágio das percepções humanas. Essa atitude pode contribuir em muito para a compreensão do meu objeto de estudo, já que ele reúne em si essas três dinâmicas, o que o torna ainda mais complexo. Se quero tomar a poética performática do gesto e da voz processada nos poemas de **Pescados Vivos** como obra de arte, ou objetos artísticos, devo procurar relacioná-los a um sujeito como obra de arte: o brasileiro. Tal sujeito, em perpétua construção e desconstrução, vem se movendo desde a história dos primeiros habitantes da *terra brasilis* e o processo de miscigenação com os povos de além mar. O Brasil, desde muito séculos, já se configurava como cultura pós-moderna, pois naquele processo de formação do povo brasileiro matrizes culturais se atritaram, fornecendo assim a faísca da performance intensa. Tal estrutura artístico-subjetiva concretiza-se desenhada no gesto e na voz que, preexistindo na própria vida cotidiana, são estilizados poeticamente em proporções inimagináveis pelo ato criador do artista, o poeta. Nesses termos, problematizo os sinais dessa obra como sendo parte daquela “primeira forma cultural profunda” cuja matriz liga-se a rituais afro-indígenas-europeus e à própria ação catequética jesuítica por meio de um teatro pedagógico. Aliado a isso, considero a própria formação étnico-cultural individual do sujeito poético Waly Salomão, filho de pai sírio e mãe sertaneja da Bahia. Tais matrizes e círculos individual e coletivo são partes constituintes do universo poético e simbólico do ente poeta e acabou por promover, por motivar, a assunção de seus poemas como síntese daquela poética que embora ainda em estudo, poderia intitular-se de poética do povo brasileiro. Ao que parece, Waly deixa fluir um inconsciente, que não é o seu apenas, mas um inconsciente de uma memória coletiva. Mas, lembremos, tudo isso viaja lado a lado com a cultura e a sociedade, ora delas emergindo e delas se afastando, ora de novo submergindo e as contradizendo. Talvez a arte poética de Waly Salomão possa se aproximar daquilo que disse Adorno em seu livro **A Teoria da estética**: “Mesmo enquanto tolerada no mundo administrado, a arte representa o que não se deixa organizar e o que oprime a organização total” (1982, p.263).

O sujeito criador Waly Salomão, no universo da cultura brasileira, criou obra de arte, se recriou como obra de arte viva e movente, criou, ao lado de Hélio Oiticica, Lígia Clark, Rogério Duarte, entre outros, novas formas de uma arte indomável como a vida. O poeta tomava consciência que, através da arte, poder-se-ia mudar muita coisa. Waly, em constante movimento e ebulição, insuflava a mistura e a socialização da arte. Ele era dotado dessa percepção de que a arte deveria destinar-se a todos, ao modo da afirmação de Canclini:

[...]o fundamental será que a linguagem, os fatos históricos, os objetos, a matéria-prima de toda elaboração artística sejam propriedade de todos, que se sintam tão donos das artes os emissores quanto os receptores, e que o código e os canais que os comunicam pertençam à sociedade inteira. Dentro dessa propriedade compartilhada dos bens e das mensagens, intelectuais e artistas, não estaremos separados do resto do povo por uma divisão social do trabalho, mas diferenciados – como o pedreiro e o veterinário – por uma divisão técnica das tarefas: ao serem realizadas solidariamente, as linguagens que as expressam se integrarão como diferentes aspectos de um mesmo projeto social (1984, p.200).

2.3. MUITO ALÉM DA PROVÍNCIA

Era noite quente de primavera, 29 de setembro de 2001, Waly Salomão ministrava palestra em Jequié por meio de Convite da FTC. Optara por um discurso livre, aliás já um traço marcante de suas performances. Quase um bate papo, nada do *prêt-à-porter*. Sobretudo a palavra falada, viva, movente, acompanhada de gestos que desenhavam no ar formas sensíveis de poesia. O conteúdo daquela fala andou em várias direções. Recitava poemas, incitava a participação do público, provocava-o, ria, respondia às perguntas. Fora lançar também seu livro **O Mel do melhor**. Referia-se à recepção da poesia pelo público e de como ele [Waly Salomão] havia atingido uma certa maturidade e tranquilidade quanto àquela recepção. Enfatizara a necessidade de nos atermos ao “momento presente, à matéria da vida presente” e de como isso deve fazer parte das preocupações do poeta. Mas o que mais me chamou a atenção foi o cuidado que o poeta tivera com a intolerância que graçava no mundo quanto às religiões, entre as culturas. Naquele momento, mencionara o ataque às duas torres gêmeas já adivinhado por Carlos Drummond de Andrade, segundo Waly. Leu com entusiasmo o poema de Drummond e reafirmou que os poetas são seres perigosos e a poesia, profética. Principalmente enfatizou a intolerância que se espalhava contra os muçulmanos, fomentada pela ignorância do estadunidense médio que, segundo o poeta, tinha um olhar encurtado, estreito no tocante às culturas no mundo. Ouçamos a palavra do poeta:

[...] Eu vou tentando falar conforme vão se precipitando as coisas na minha cabeça e muitas coisas que até aparentemente no primeiro ponto, no primeiro modo de ver não é propriamente poético. Por exemplo, entre as coisas que faltou na enumeração sua[do anfitrião, diretor da FTC] tá o tempo presente, o momento presente, a matéria da vida presente. Isso preocupa o poeta. Tivemos o tal atentado do World Trade Center. Como pode ver um poeta isso. A poesia é perigosa. Poetas são perigosos.[...]eu fico lembrando de um poeta que no fim da vida foi canonizado no Brasil como se fosse doce, um mineiro doce, o fazendeiro do ar, Carlos Drummond de Andrade e, no entanto, é o mesmo poeta de um verso sintomático que eu vou ler aqui, quase premonitório, para mostrar quanto a poesia é profética, premonitória e perigosa porque ela se desvia do pensamento convencional. Ela busca caminhos inusitados, tão inusitados que aquele velhinho bondoso, que queriam botar carapuça da mineiridade total, morigerado nos seus costumes[...] Pois é, Drummond escreveu essa poesia quando ele tava em São Paulo, levado pelo Instituto Itáu Cultural, para uma longa entrevista sobre Literatura dos anos 70. Praticamente não vi as cenas num primeiro

momento do atentado, mas me veio imediatamente à cabeça esses versos perigosos do Drummond (preocupado com a sorte da humanidade, com a fome com o desemprego) Drummond, comunista na época, chamado “Elegia 1938”: “Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota/ e adiar para outro século a felicidade coletiva./ Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego, a fome e a injusta distribuição/porque não podes sozinho dinamitar a Ilha de Manhattan”. 1938. Como é que eu vejo essas coisas. De antemão sou contra o terrorismo. Terrorismo não escolhe. Não é como vedeta que, na vingança, retorna a uma determinada pessoa. Ah! Pode o terrorismo atingir velhos e crianças. Agora a gente devia refletir sobre bastante coisa em relação, coisas perigosas em relação a esse atentado. Tem muitas coisas pra ser refletidas antes da cegueira patrioteira, a norte americana. Eu digo quais são essas coisas que me vêm à cabeça. Primeiro tratar o islamismo como uma doutrina fanática é de uma ignorância muito grande sobre história das religiões. [...] Pois é exatamente o califado de Córdoba na Espanha que se dá o momento de mais...a idade de ouro da tolerância humana. Ali conviviam, sob o domínio árabe, judeus, árabes, geômetras, cristãos, geômetras com poetas, tecnologia com poesia, como vasos comunicantes (SALOMÃO, 2001).

Esse discurso do poeta é muito valioso, não só pelo conteúdo emitido em determinado contexto histórico, mas também por ter sido proferido no lugar onde nascera e vivera até os 14 anos. Lugar que, para ele, também fora de encontro de culturas⁵² e vertentes: árabes, sírios, italianos, comunistas, fascistas, anarquistas, católicos, protestantes, da cultura erudita, da cultura popular, do folclore, do candomblé. Lembrava-se o poeta do encontro de amor e tolerância entre o pai sírio e a mãe sertaneja. Talvez por isso e outras razões afirmasse que o lugar onde se nasce é o “lugar de tropeço⁵³”. Lugar da memória mais funda, da camada abissal, do limbo, da formação primeira. As menções sobre sua cidade e região de origem, embora sutis e fragmentadas no livro **Pescados Vivos** são poderosíssimas no tocante à síntese histórico-cultural para aqui limitá-las a essas duas categorias. Tal expressão ele mesmo usara ao retornar a Jequié, aos 58 anos, para aquela palestra na FTC. Mas que lugar de tropeço é esse meu Deus pergunta o meu coração, para aqui pôr uma expressão tão bem colocada pelo mestre

⁵² Além dos italianos, Jequié acolheu imigrantes de outras nacionalidades, principalmente sírios, libaneses, judeus e espanhóis. A maioria foram atraídos pelo sucesso que a colônia italiana vinha obtendo na época. Embora em menor número, esses imigrantes também foram de grande importância para o crescimento da cidade, onde boa parte se dedicaram ao comércio. Entre os espanhóis destaca-se o engenheiro Apolinário Peleteiro, que ostentava grande prestígio durante a primeira metade do século XX. Dos judeus e sírio-libaneses, é possível mencionar as famílias: *Cohim, Morbeck, Saback, Salomão, Erdens*, dentre outras. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jequié%C3%A9>. Acesso em 24 de outubro de 2017.

⁵³ Na Bíblia hebraica, o termo para "pedra de tropeço" é *mikshowl* (מכשול), citado na Septuaginta como *skandalon* (σκανδαλον). A palavra em Português "escândalo" tem origem no termo grego da Septuaginta *skandalon*, que por sua vez tem origem no termo hebraico *mikshowl*. O termo grego *skandalon* tem um significado muito diferente ao que comumente é atribuído nos dias de hoje para a palavra escândalo. Ao substantivo grego *skandalon* também é associado um verbo, *skandalizo* (formado com o sufixo-iz como em Português "escandalizar"), significando literalmente "fazer alguém tropeçar" ou, idiomáticamente, "conduzir alguém a pecar". Esta expressão idiomática pode estar relacionada com o estado das estradas na Palestina antiga. Além de *skandalon* a expressão idiomática "pedra de tropeço" tem um segundo significado na palavra grega *proskomma* "tropeçando."^[3] Ambas palavras são usadas juntas em 1 Pedro 2:8; isto é a "pedra de tropeço" (*lithos proskommatos* λίθος προσκόμματος) e a "rocha que faz cair" (*petra skandalou* πέτρα σκανδάλου). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pedra_de_trope%C3%A7o. Acesso em: 12 de junho de 2017.

Drummond. Talvez ele quisesse se referir a uma “Pedra de tropeço”, o lugar original, primordial, mais fundo na memória, depositário dos primeiros segredos, primeiros desejos, primeiros encontros, primeiros saltos, acrobacias, primeiridade, limbo, fibra invisível de um cordão que nunca se rompe, pois ele pertence, embora emerso do mundo material, ao mundo simbólico da primeira cultura de formação.

O interior, a vida interiorana com forte apelo ao pensamento provinciano também produz seus mais belos paradoxos, forja artistas fabulosos, revolucionários cuja formação primeira deu-se nessa ou naquela cidadezinha qualquer, riquíssimas no que tange a uma cultura que beirava o medievalismo, às curiosas festas tradicionais, ao folclore, os ternos de reis, aos loucos integrados à comunidade. Situemo-nos no tempo e no espaço; lembremos das palavras de Halbwachs, ao tratar da relação de grupos humanos, suas memórias e o envelhecimento dos objetos que o circundam: “Quando inseridos numa parte do espaço, um grupo o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas materiais que a ela resistem” (2006, p.15). Aquele lugar era para ele o lugar da utopia, do antes da queda do homem. Waly bebera nessa fonte, por isso talvez, trechos de seus poemas e suas performances se aproximem de um mundo medieval, do grotesco e do cômico enfatizados por Bakhtin. Aquele mundo primordial, sobre o qual bastas vezes confessava saudades: “...deixei meu ranchinho pobre no sertão de Jequié – com saudades do Grotão: retrato do artista quando brasileiro” (1972, p.56). Em outros momentos, reativa elementos da infância em versos tal como aqueles do poema *Post-mortem*:
[...]

Sobem fiapos da infância de um tabaréu:
ora eu era
uma piaba nadando por entre os bancos de areia do Rio das Contas
ora eu era
um acari das locas do Gongoji – rio cheio de baronesas.
Idade de ouro fluvial, plástica, flamante.
Fogueira gigante das noites de São João. Fogos de Bengala.
Eu sozinho menino e o Amadís de Gaula
e os outros todos principais cavaleiros
e as outras todas principais damas
que povoavam as varandas, os pastos, o curral, a balsa a chácara,
as pedras, os capins e as matas de Coroa Azul do raro Balito.
Convive-se com uma criatura sem imaginar de que reino ela provém.
(1998, p.84)

Estamos entre os anos de 1943 e 1960. Sobrevoemos o espaço, a paisagem de onde emerge a cidade Sol, lugar de nascimento do poeta Waly Salomão. Naveguemos o rio que atravessa a caatinga e desagua em plena mata atlântica. O cenário é vulcânico, boca de um vulcão extinto há milhares de anos sobre a qual se assentara a cidade de Jequié há mais de cem

anos. Para além, é cercada por uma cadeia de rochosas serras sonoras, paralelepípeda, atravessada por dois rios: o Jequezinho que desagua no Rio das Contas no qual brincam peixes e crianças e canoas. Sol escaldante de verão, arde como um tição na caatinga. Aridez onde berram as cabras como um canto de distante poesia de uma outra voz primordial provinda da natureza. O poeta escorregava do ventre da mãe sertaneja às mãos da parteira Mãe Jove, famosa na cidade por ter feito centenas de partos, figura respeitadíssima e mítica na cultura regional daquela época. Era o ano de 1943. Nascia um menino feio de mãos e boca enormes. A feira livre, o rio de contas, outros rios, as canoas, o areal. Este mundo de uma cultura e mundo de vida perdidos constituíam pedaços do compósito Waly Salomão. A mata e o sertão, uma Jequié entre o rural e o urbano, uma Jequié com toques provinciais e medievaescos. Jequié era naqueles tempos uma cidade de população considerável. Com pouco mais de 90 mil habitantes, era importante eixo comercial.

Ninguém imaginaria que ele ainda muito jovem faria coisas de *sarapantar* na cidade sertaneja, em Salvador e no Brasil. Outras vozes primordiais seduziram o poeta para enveredar hipnotizado para outros caminhos muito além das províncias de Jequié e mesmo de Salvador. Entretanto, a sua primeira cidade de nascimento, base de sua formação cultural, primeira travessia, fora Jequié, apelidada de cidade Sol, por conta de temperaturas escaldantes. Eram os anos 40, 50 e parte dos anos 60, tempo em que o poeta vivera na cidade interiorana cujos hábitos e costumes morigeravam e dominavam o pensamento de uma grande parte daqueles que ali nasciam e cresciam. Embora o pensamento provinciano prevalecesse, seus usos e costumes, sua cultura sobretudo religiosa e de matriz europeia, alguns membros daquela mesma sociedade tornavam-se dissidentes⁵⁴, esgueiravam-se pela fresta, rompiam a apertada armadura, saltavam daquela *Cama de Procusto*. Entre esses entes estava Waly Salomão. Havia em Waly uma percepção de que as identidades eram transitórias e contingentes, conforme afirma Guacira Lopes Louro. Indomável, nem a escola, nem a família, nem o estado impediram-lhe o voo verbivocovisual – para aqui usarmos da expressão joyceana- para múltiplas identidades:

É, então, no âmbito da cultura e da história que se definem as identidades sociais (todas elas e não apenas as identidades sexuais e de gênero, mas também as identidades de raça, de nacionalidade, de classe etc). Estas múltiplas e distintas identidades constituem os sujeitos, na medida em que esses são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais. Reconhecer-se numa identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido

⁵⁴ Há várias narrativas que testemunham a forte atitude conservadora daquela comunidade, principalmente, contra as ações de vanguarda de alguns artistas. Além de Waly, outros sofreram discriminação por certos setores daquela comunidade, entre esses o diretor cinematográfico, Robinson Roberto que, em seu livro *Minha trajetória em Jequié*, conta como ele e sua esposa foram perseguidos por uma comissão de senhoras da alta sociedade graças a uma foto que ele havia tirado de sua esposa com partes de seu corpo nu e outras recobertas por recortes de revistas e publicada em O Pasquim. Era uma foto experimental com influências do Tropicalismo.

de pertencimento a um grupo social de referência. Nada há de simples ou de estável nisso tudo, pois essas múltiplas identidades podem cobrar, ao mesmo tempo, lealdades distintas, divergentes ou até contraditórias. Somos sujeitos de muitas identidades (LOURO, 2007, p.12).

Waly não caberia na Jequié dos anos 40 e 50 e mesmo a dos tempos atuais. Pela longa avenida, descia do Colégio do Padre⁵⁵. Caderno enfiado na cintura, despojado, dirigia-se à antiga biblioteca onde passava horas a fio lendo e auxiliando a bibliotecária. Piaba do Rio de Contas, como ele mesmo se definia, queria nadar para o oceano. Não caberia também na provinciana Salvador dos anos 60, sobre a qual descarregava, por vezes, uma saraivada de críticas acerbas, como o fez num breve ensaio intitulado Nossa Senhora do Dendê e o ‘vil monturo’:

Emputecido estou, oh!! Doce mãe do pão doce e do enjoativo cafezinho com três dedos de açúcar no fundo do copo, eu bem que tento mas caber não caibo na moldura deste quadro, não me enquadro por entre os caibros desta casa, gitano sou e madrasta esta cidade onde reinais visível ao meu olfato e invisível aos vossos inconscientes adoradores, sois um bezerro de ouro fervente em cima dos fogareiros de latão batido (2005, p.27).

Waly estava cercado, mas, a toda prova, numa tentativa de acercar-se de suas forças pulsionais para a arte e a liberdade, buscava sempre a fresta, uma saída. Toda uma cultura regional, paradoxalmente, vestia-lhe de uma armadura ou tentara vestir-lhe. Desvestia-se, vestindo-se outras formas dessa mesma cultura via memória poética. Subvertia o colarinho apertado ao pescoço e as camisas de mangas compridas. Preferia os loucos, as feras. A *depossessão* nele não incorporou-se. Bicho da caatinga, cabra livre, serpente alada, alma indígena, resistência quilombola, piaba do rio, sua sensibilidade selvagem já lhe tomara formas de performances viventes. Era pássaro, peixe, ave de rapina, ser anfíbio, réptil-lagarto devorador de imagens, fomentador de sonhos híbridos; fogo e água. Os mergulhos no Rio de Contas atraía-lhe para uma viagem oceânica. Sentira e vivera aquelas paisagens, as florestas na fazenda do cunhado, as fronteiras naturais dissolvendo na brisa entre a caatinga e a mata de cipó. Em constante trânsito, a memória e a imaginação do poeta, manipulavam fios de uma textura sonora que se estenderia por diferentes ecossistemas. Sentira as vozes aboiando, as vozes dos mascates, intensas algaravias na zona de cruzamento; sentira a sonoridade solar das serras caatingueiras. Tal zona assim é acentuada pelo Professor Emerson Pinto de Araújo⁵⁶:

⁵⁵ Assim era chamado um dos colégios mais tradicionais da cidade Sol, o Centro Educacional Ministro Spínola (CEMS) cujo proprietário era o padre Spínola.

⁵⁶ Um balizado estudo sobre Jequié, único no gênero sobre essa cidade, realizado pelo professor Emerson Pinto de Araújo, pode nos ajudar a ter uma cosmovisão da geografia e da cultura do lugar onde nascera o poeta e onde ficara até os 14 anos. O emérito professor construiu um livro repleto de detalhes de caráter cultural, político e econômico, contextualizando a cidade no estado da Bahia e no Brasil.

Em Jequié, como foi dito, a mata de cipó e a caatinga arbústica se encontram. E não foi sem motivo que, desde o início do século XIX, o planalto compreendido entre os rios Pardo e das Contas, então conhecido como Sertão da Ressaca, onde se localizou a sede e a grande extensão do latifúndio “Borda da Mata”, com seu clima variado entre quente e úmido, embora saudável, abasteceu de gado tanto o Recôncavo quanto a cidade do Salvador. Situada numa zona de contato obrigatório entre a faixa litorânea e o sertão, sendo ao mesmo tempo o principal entreposto entre a área cacauêira e da criação de gado e de café, Jequié se transformou num ponto de convergência natural de estradas, disso tirando proveito, mesmo quando, décadas atrás, era um simples pouso de tropeiros e mascates, servindo ao mesmo tempo para descanso das boiadas oriundas do alto sertão, na sua longa caminhada em busca do litoral ou das localidades de abate. Com seu relevo acidentado, resultado das serras marginais e dos tabuleiros pré-litorâneos imbutidos no pediplano sertanejo que forma a paisagem geológica, o município apresenta uma diversidade de ecossistemas (1997, p.32).

É dessa diversidade de ecossistemas que emerge a voz do menino Waly. A voz litúrgica da parteira entregava o choro do menino nos braços da mãe sertaneja, entregava-o àquele espaço e a uma poética daquele espaço e àquelas paisagens. Dali partiriam seus sonhos de infinito, de imensidões. Daquele espaço fluía, entre as frestas, a poética necessária aos primeiros ímpetus do menino que sondava a vastidão da caatinga e das matas, a vastidão distante das imagens da revista **O Oriente**⁵⁷. O menino já devaneava, já meditava tal qual o homem descrito por Bachelard:

Em tais devaneios que invadem o homem que medita, os pormenores apagam-se, o pitoresco desbota-se, a hora já não soa e o espaço estende-se sem limite. A tais devaneios podemos muito bem dar o nome de devaneios de infinito (1993, p.194).

A cidade onde o poeta nascera insere-se numa região cuja história, como em outras regiões do país, fora marcada pela violência da imposição colonial bandeirante. História que se desdobra no século XXI nos bairros mais pobres e periféricos da cidade Sol em contraste com os bairros mais abastados. Várias incursões bandeirantes contra os povos indígenas e os quilombos foram registradas durante a total dominação do colonizador sobre o Sertão da Ressaca. Aconteceram várias escaramuças entre aqueles bandeirantes e as tribos locais e, mais tarde, entre os mesmos colonizadores e os quilombolas do Borrachudo que todos foram dizimados:

O Vale do Rio de Contas teve também seus quilombos, localizados em seu maior número perto da foz e da nascente. O mais importante deles foi o de Borrachudo, onde os negros fugidos mantinham bom relacionamento com o gentio e os criminosos foragidos da justiça (ARAÚJO, 1997, p.49-50).

⁵⁷ O Senhor Maximino Hage Salomão possuía uma assinatura da Revista **O Oriente**. Nessa revista o menino Waly mergulhava o olhar nas imagens do Oriente. Vide Anexo E, página 230.

Embora questionável, o conceito implícito de civilização contido nos escritos do autor, a sanha colonial de integração do território não pouparia os quilombos entre eles o próprio Borrachudo:

Com a destruição do quilombo do Borrachudo e de outros velhacutos, o caminho ficou aberto para a integração do Vale do Rio das Contas à civilização, vez que, decênios antes, o sertanista João Gonçalves da Costa, na luta contra o índio bravo, levava de vencida os últimos redutos dos camacãs e imborés (ARAÚJO, 1997, p. 50).

A presença viva do poeta entre os amigos nas distintas reuniões, em diferentes locais da cidade Sol, revelara-se como um ser que desejava reapropriar-se da liberdade de seu corpo, de sua palavra, de seu gesto. Talvez pudéssemos aproximá-lo ao pensamento de Glissant, principalmente àquela categoria muito bem interpretada por Diva Barbaro Damato em seu livro **Edouard Glissant: poética e política**. Guardadas as devidas diferenças entre os processos de colonização do Brasil e da Martinica, destaco, aqui, o trecho em que Damato se reporta à *depossessão*:

A Martinica então, segundo os critérios de análise propostos por Glissant, seria o lugar de uma tripla depossessão -espaço, história e língua- por meio da literatura o escritor tentaria apropriar-se dessa paisagem, desse passado, dessa palavra, de que o seu povo fora espoliado, dando assim a sua contribuição específica (1995, p.22).

Não só a literatura importaria a Waly como lugar de (re)apropriação, mas também o próprio corpo, num ato de entrega ao outro, revelação de seu amor profundo aos *despossuídos da terra*. Sua sensibilidade poética, muito cedo despertada, captaria essa possibilidade. O ato humano e poético de Waly, num longo processo de maturação em crescendo, apontava para apropriação de sua língua, de sua história, de seu espaço natural. Em Sua vida e sua obra, em especial no livro **Pescados Vivos**, de forma fragmentária e dispersa, sinalizava o poeta Waly Salomão pistas irônicas dessa violenta história, como no poema “14 de julho”, abaixo citado, cujos índios pertenciam a uma das tribos que habitavam o *Sertão da Ressaca*:

14 de julho

Por entre talas de criciúmas

Vulto de índio cotoxó assobia “La Marseillaise”.

Formez vos bataillons

Sua índia cotoxó cisma Jean-Jacques Rousseau

Arreganha as pernas e repele bastilhas e tiranias.

O dia de glória arrivou!

O poema acima aponta para uma liberdade geral a partir do seu título, para o entrecruzamento de culturas. Coincidência ou não, remanescentes da tribo cotoxó ajudara na construção da sede do Latifúndio Borda da Mata que mais tarde daria origem à cidade de Jequié:

Aparentados com os mongóis, com hábitos e costumes semelhantes os cotoxós ocupavam uma área que ia da foz do rio Jequezinho até imediações de Itajuru. Ortognatas, ligeiramente branquicéfalos, cabelos negros e corredios, estatura oscilando entre mediana e pequena, musculatura bem desenvolvida, andavam nus, cobrindo apenas a genitália (ARAÚJO, 1997, p.39).

Ainda segundo Araújo (1997, p.63), José de Sá Bittencourt ⁵⁸ estudara em Coimbra concluindo, em 1787, o curso de Bacharelado em ciências naturais. O historiador e professor revela ainda que José de Sá Bittencourt, *futuro inconfidente*, após a conclusão do curso viajara por países da Europa, entrando em contato com os ventos de liberdade trazidos pelo Iluminismo:

Segue, então, para a Universidade de Coimbra, em Portugal, colando grau de bacharel em ciências naturais no ano de 1787. No mesmo ano visita a França e a Inglaterra onde fervilhavam os ideais de liberdade e igualdade apregoados pelos enciclopedistas. Acreditam alguns autores que, por influência de Álvares, de quem foi colega em Coimbra, ingressou na organização dos pedreiros livres, tendo participado em Londres das sessões “Loja Grande Reunião Americana”, em Grafton Street, fundada por Francisco Miranda, cuja finalidade principal era a libertação dos povos panamericanos, haja vista o fato de terem integrado seus quadros nomes ilustres como Simon Bolivar, Bernardo O’Higgins, Antonio Nariño, San Martin, Domingos José Martins e Hipólito José Pereira (1997, p.63).

Essa digressão foi necessária, pois há uma síntese histórico-cultural à qual o poema acima referido faz alusão implícita. O poeta ativa, assim, uma memória histórica de uma determinada coletividade.

O estar muito além da província era também compreender, sentir, reviver seu processo de formação. Estar muito além da província significou para o poeta também não perdê-la de vista, e mais, significou ir mais fundo em sua própria história, subvertendo os papéis e apresentando aqueles que, antes apresentados como submissos, agora como sujeitos de vozes e ideias emaranhando-se. Estamos com Cícero quando define em seu ensaio “Poesia e paisagem urbana” a atitude do verdadeiro poeta:

É para ser fiel à poesia propriamente dita, mas não necessariamente às aparências acidentais que ela terá assumido e que a contingência histórica terá posto à disposição dele.[...] É para ser fiel a poesia em si que o verdadeiro poeta se insubordina, não somente contra a poesia convencional, mas contra o olhar ou a apreensão convencional da poesia. Esse olhar, que o olhar do falso e do filisteu, pretende ser natural e não convencional, assim como pretendem ser naturais as formas convencionais da poesia e naturais os lugares em que convencionalmente espera

⁵⁸ Segundo o professor Emerson Pinto de Araújo, José de Sá Bittencourt foi proprietário do Grande latifúndio Borda da Mata que, com a sua morte, foi dividida entre os herdeiros, sendo que uma das partes, Barra de Jequié, daria origem ao município.

encontrá-la, entre as amenidades da vida. Contra essa concepção domesticada da poesia, o verdadeiro poeta se impõe uma tarefa dupla: por um lado, revelar a poesia em estado essencial e selvagem e, por outro, dismantelar as convenções que a elidem ou domesticam (2005, p.19-29).

Jequié constituía-se como zona de cruzamento, de transição, entreposto, fricção de fronteiras. Sobre essa formação assim se reporta o professor Emerson Pinto de Araújo:

Submetidas as tribos indígenas que infestavam o sertão da ressaca, esmagados os quilombos existentes e os acoitamentos que abrigavam os foragidos da justiça, a faixa de terra compreendida entre o Rio Pardo e o Rios das Contas ficou liberada para as boiadas e para as tropas que transportavam gêneros agrícolas para a capital baiana e para o litoral, trazendo estas últimas, nas viagens de volta, produtos industrializados e manufaturados. Desmembrada do antigo latifúndio Borda da Mata, a Fazenda Jequié, com sua sede localizada na confluência dos Rios Jequezinho e das Contas, foi a grande beneficiária por dispor de água potável, situar-se numa zona de transição entre a mata e a caatinga, estabelecendo ao mesmo tempo um traço de união entre o litoral e o alto sertão. Transformou-se assim, num local de encontro de mascates, num pouso de tropas, atraindo forasteiros oriundos de vilas e cidades não muito distantes, na busca de riquezas e estabilidade econômica. Com a chegada de José Rotondano, pioneiro da colônia italiana, Jequié galgou sucessivamente as condições de boca-do-sertão, porto-de-terra, e, por último, de ponta-de-trilhos. Após a conquista da terra, matas foram derrubadas, abrindo espaço para a pecuária e para a agricultura (1997, p.389-390).

Numa pesquisa criteriosa sobre a cidade de Jequié e sua região, publicada na Revista brasileira de Geografia, ano de 1956, o professor Milton Santos, além de também constatar a importância de Jequié como a capital comercial de uma região, de destacar sua condição fronteira e de trânsito como “porto temporário” e “ponto natural de convergência de estradas, constrói uma belíssima metáfora visual. Ao considerar o relevo e a hidrografia do lugar e o encontro dessas duas formas, o geógrafo acaba por nos presentear com uma imagem poética de grande sensibilidade. O audacioso olhar do professor Milton Santos descobre um extraordinário anfiteatro natural:

Quem, no bairro do Jequezinho, à margem esquerda do Rio de Contas e à esquerda do Rio que lhe dá o nome, divisa, na outra margem, o extenso casario da cidade de Jequié, sente-se como se estivesse numa rasa arquibancada de vasto anfiteatro, olhando para a que lhe fica frente. As casas, não se amontoam, embora em multidão. Elas como que se superpõem em terraços sucessivos, desde a margem do rio até atingir níveis mais altos. Além desses, porém, o terreno continua a ondular-se lentamente, formando verdadeiros degraus suaves conduzindo ao planalto, aparecendo tanto mais numerosos quanto mais distante se plante o observador. O espectador que se coloque em sentido oposto, procurando divisar da cidade o seu bairro fronteiro não ficará com impressão diferente. É a mesma paisagem, embora menos marcada pela presença do homem (1956, p. 72).

É no coração daquele imenso anfiteatro natural que nasceu Waly Salomão. Interessava ao poeta a história de sua cidade, sua geografia, sua cultura, a ponto de confessá-lo na citada palestra. Waly poetizara, também, uma cidade que ele não vivera mas que lhe fora contada.

Falava o poeta de sua aldeia. Floração rompedora de quaisquer centralismos. Entretanto, ao ativar essa memória poética, dava-lhe dimensões globais. Havia nele aquela força do lugar mencionada pelo professor Milton Santos:

No lugar, um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações de espontaneidade e de criatividade (2008, p.322).

Mas o que se sobressairia em Waly era uma virente paixão primeira pelas vozes e gestos que enchiam aquele lugar a ponto de nunca esquecer-lo seja em suas palestras mundo a fora, seja nos seus escritos poéticos. Constantemente citava seu lugar de nascença. Mas o que mais lhe atraía era o movimento, a mudança, o diferente, o outro ainda mais distante. Seu ser mais incógnito pedia a travessia necessária. Deixava-se atravessar pelo que era considerado estranho e, quase sempre, abominado pela visão eurocêntrica, branca e hetero da província. Neste sentido, ainda muito jovem, chocava seus amigos de grupo ao encenar⁵⁹ trejeitos vários. Separar-se-ia daquele primeiro lugar sobre o qual Milton Santos se referiu e ao qual o sujeito se submetia

a uma convivência longa e repetitiva com os mesmos objetos, os mesmos trajetos, as mesmas imagens de cuja construção participava: uma familiaridade que era fruto de uma história própria, da sociedade local e do lugar, onde cada indivíduo era ativo (2008, p.328).

Waly sabia da importância daquele lugar, embora fosse ele, o poeta Waly, todo movimento, toda mobilidade. Nascera o poeta sob o signo da migração, posto que sua mãe migrara de uma pequena cidade para Jequié e seu pai viera da Síria. Seu espírito movente seguira e sentira sobremaneira essas configurações. As vozes primeiras eram vozes viageiras, vozes estrangeiras, dicções da diferença, algaravias do comércio, das gentes no centro da cidade Sol. Dali, do centro⁶⁰, onde lar e loja se fundiam, lançava-se ora para a Escola do Padre (que distava pouco mais 500m), ora para a zona de prostíbulos (a 200m de sua híbrida casa), ora para a praça principal (há 50 metros), ora para a igreja matriz (a 200m), ora para o cinema (também a 200m de sua residência), ora para os circos-teatros montados na Praça da Bandeira (a 100m),

⁵⁹ Essa informação foi-me concedida por Gramiro de Matos quando o entrevistei em seu apartamento, em Salvador. Gramiro, entre risos, citou esse biografema sobre as performances de Waly, ainda muito jovem, na praça central de Jequié. Nelas o poeta chocava os colegas ao quebrar preconceitos de gênero.

⁶⁰ Vide mapa aéreo, no anexo C, figura 21, à página 223 dessa tese, dos respectivos lugares por onde transitava o poeta Waly Salomão.

ora para a biblioteca municipal (a dois quarteirões). Nesse último, faria as mais longas e imaginárias viagens pelo mundo da leitura. Uma rede de encontros distintos acolhia o menino Waly Salomão. O menino percorria as ruas, penetrava a “cidade dura e arreganhada para o sol”. Os sentidos aguçados do infante permitiram-lhe ir captando sínteses da cultura e da arte daquele lugar de pertença. O poeta vivera lá, nascera naquele lugar. De lá provêm as primeiras camadas da memória de uma poética da existência, de uma poética no texto escrito, de uma poética que buscou explorar a região natural da voz, utilizando-se, muitas vezes, como suporte o “período da pedra lascada da infância” (SALOMÃO, 2004, p.71). Podemos, aqui, evocar Ricœur, tomando por empréstimo suas palavras. É na “mundaneidade do fenômeno mnemônico” que o poeta brada e escreve. Waly habitou aquele “lugar de vida”. A Cidade Sol, Jequié, dava-se ao menino para que ele pudesse lê-la e vê-la nas suas diversas dimensões. As palavras de Ricœur, ao reler Edward Casey, parecem perfeitamente aplicáveis à travessia empreendida por Waly Salomão:

Embora o título escolhido sugira alguma nostalgia desejosa de “repor as coisas em seus lugares” trata-se de toda uma aventura de um ser de carne e osso que, como Ulisses, está tão completamente em seu lugar junto aos sítios visitados quanto no retorno a Ítaca. A errância do navegador não clama menos por seus direitos que a residência do sedentário. Claro, meu lugar é ali onde está meu corpo. Mas colocar-se e deslocar-se são atividades primordiais que fazem do lugar algo a ser buscado. Seria assustador não encontrar nenhum. Seríamos nós mesmos devastados. A inquietante estranheza -*Unheimlichkeit*- ligada ao sentimento de não estar no seu lugar mesmo em sua própria casa nos assombra, e isso seria o reinado do vazio. Mas existe uma questão do lugar porque o espaço tampouco está cheio, saturado. Para dizer a verdade, é sempre possível, e frequentemente urgente, deslocar-se, com o risco de ser esse passageiro, esse caminheiro, esse passeador, esse errante que a cultura contemporânea estilizada põe em movimento e ao mesmo tempo paralisa (2007, p.157-158).

De dentro daquele mundo predominantemente provinciano pulsava uma polis pós-moderna. A cidade da infância guardava dentro de si algo muito além de si mesma. O poeta soubera muito bem captar os paradoxos daquela cultura. Correntes subterrâneas da memória atravessavam a alma do poeta. Isso talvez o impedisse de prescindir de Jequié, lugar de pertença. O poeta avisava: “Jequié pode prescindir de Waly, mas Waly não prescinde de Jequié.”⁶¹ Em seu poema *Tiro de guerra* (2004, p.33) sintetiza uma visão rasgada de sarcasmo, ironia, sem hipocrisias e longe de veleidades conservadoras. Com a pena da galhofa, o poeta busca o riso que “degrada e materializa” (BAKHTIN, 1987, p.18), apresentando-nos, em quadra popular, em versos curtos e ritmados, uma Jequié subversiva, reversora dos cantos beligerantes. Um coro de vozes grita de dentro do poema. Sob a metáfora condicional, abre-se um mundo

⁶¹ Esta frase foi-me revelada, em entrevista, pelo poeta, editor e artista plástico Val Rodrigues, amigo de Waly Salomão.

cujas guerras, tornadas outras guerras, seriam feitas de outra substância, de corpos transformados.

TIRO-DE-GUERRA

(Epigrama cívico)

Se bicha fosse bala

Se maconha fosse fuzil

Jequié estava pronta

Pra defender o Brasil

Fechemos esse capítulo lembrando as palavras de Schilley em seu texto **Em defesa da poesia** quando se refere à “faculdade de aproximação ao belo”:

Aqueles nos quais essa faculdade existe em excesso são os poetas, no sentido mais universal da palavra; e o prazer resultante da maneira como eles expressam a influência da sociedade ou da natureza sobre suas próprias mentes comunica-se com os outros e reúne um tipo ou reduplicação daquela comunidade (2008, p.80).

CAPÍTULO III SOB O SIGNO DO BARROCO

3.1. TEATRALIDADE

Como sou barroco sei que a vida é um teatro⁶²
Waly Salomão

Para surpresa de todos, o menino irrompe de súbito na sala, envolvido por um lençol dourado, girando tal qual Dervixe, tal qual os corpos no candomblé. O tecido é para ele uma segunda pele feita de Sol e Lhe traz o *glamour* necessário à representação. Ele gesticula arabescos no ar e grita carinhosamente ao público íntimo: “Sou todo vestido de ouro!”. Parecia saído de um conto árabe para as plagas baianas. Ser vestido de ouro indicava o desejo de ser desejado, de chamar a atenção. O corpo era transformado pelo belo figurino. Uma obra viva reverberava na casa da rua larga⁶³. Aquela pequena escultura viva, tal qual aquelas que inebriam os turistas no parque Gueel, comovia sedutoramente a primeira plateia. O menino punha-se a si e aos outros numa outra dimensão, naquela quarta dimensão sobre a qual nos fala Affonso Romano de Sant’Anna, a dimensão da arte. Seu treinamento particular dava-se, ao que tudo indica, a uma intensa teatralização do que lia. E foram tantos livros a começar pelo Dom Quixote. Todos que passavam a conhecê-lo e conviver com ele sabiam que a qualquer momento um determinado espaço, em determinado tempo revestia-se das qualidades teatrais. Mas esse é um dos tantos episódios que me fora relatado por aqueles que conheceram e conviveram com o poeta. Ele faz parte da uma longa história de construção de uma personagem engenhosamente arquitetada pelo poeta e pelas circunstâncias.

A grande enchente de 1914 arrasara a cidade. A igreja católica matriz, localizada em uma das praças do centro da cidade, fora completamente destruída pelas águas do rio. Era preciso angariar fundos para reconstruí-la numa colina, ainda no centro, e acima do risco das águas. Dona Bete, uma jovem moça católica, utilizando-se de seus dotes artísticos e literários, trabalhou duro nessa tarefa ecumênica, compondo e executando peças de teatro para as quais acorriam parte da população que pagava uma pequena contribuição para assistir comovida aos espetáculos. Os pendores teatralizantes, ao que parece, ecoaram nos filhos Jorge e Waly. A amizade dos irmãos Salomão e o espírito teatralizante que os enredava fariam de ambos um capítulo especial da história da cultura e arte brasileiras. Fora sobre a grande mesa de madeira

⁶² Frase proferida por Waly Salomão em entrevista concedida para Heloísa Buarque de Holanda em 1º de fev de 2003, assim que assumiu a Secretaria Nacional do Livro por convite do então Ministro da Cultura Gilberto Gil. Em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/wsalomao.html>. Acesso em 10 de fevereiro de 2011.

⁶³ Vide foto da Avenida Alves Pereira onde nascera e vivera o poeta até os 15 anos, à p. 223, Anexo C, fig. 22.

tornada palco que Jorge e Waly dirigiram ⁶⁴seus primeiros espetáculos. Além disso, os olhos de ambos brilhavam seguidos por aplausos efusivos a cada apresentação da Caravana da Cultura que percorria as diferentes cidades do Brasil, levando cultura e arte para o povo no governo de João Goulart.

Mas havia uma outra teatralidade sobre a qual o olhar sensível do menino se derramava curioso e comparativo. Via constantemente o pai sírio na sua prática religiosa islâmica. Não só o ritual religioso do pai era objeto da curiosidade do menino, mas também o dos patrícios que frequentavam a casa da família. Praticavam aos olhos e aos ouvidos sensíveis do menino suas orações. Seu cotidiano seria atravessado por rituais. Além deles, era também objeto de sua curiosidade exemplares da revista **O Oriente** escritas em árabe que fascinavam o menino-poeta. Um novo território cultural por ele era experimentado e sua memória se incumbiria de fazer as colagens e as montagens necessárias ao surgimento de novos signos. Sobre essa teatralidade Francirosy Ferreira reporta-se com bastante propriedade ao estudar comunidades islâmicas no Brás em São Paulo:

Para que se entenda a teatralização da *salat* islâmica, será necessário compreender a escritura islâmica (palavra), a voz (vocalidade) e os gestos que instauram a estética necessária à apresentação do modo como o *comportamento restaurado* se realiza no cotidiano islâmico, no cotidiano extraordinário da oração. (...) Proponho pensar a oração dos muçulmanos *como uma poética do corpo*, ou seja, não como algo que está restrito à recitação de palavras, mas em que as palavras cadenciam os movimentos do corpo. O gesto ganha vida pela voz, há um *comprometimento do corpo*. O sensível é exposto ao extremo, de modo a criar uma *estética/poética* do corpo (2009, p.5).

Waly estava envolto por comunidades culturais de forte apelo teatral. Acrescentem-se a essa semiosfera os maravilhosos circos teatros instalados à praça que distava apenas 100m da casa/comércio onde morava Waly e a família. Sim... os famosos circos teatros que atraíam jovens, adultos e crianças. Eram muitos e diversos e não custavam a aparecer e desaparecer para a alegria e desapontamento dos moradores da cidade baiana. Não havia ainda as benfeitorias urbanas e aquela praça, por nome praça da Bandeira, era um grande largo empoeirado onde os circos apareciam e desapareciam. Os extraordinários palhaços saíam a fazer propaganda pelas ruas do centro, arrastando dezenas de crianças curiosas e inebriadas com aquele personagem. O coro se erguia volumoso e arremessava contra o homem colorido de sapatos e nariz engraçados: “o palhaço é ladrão de mulher”. E, talvez, ali estivesse o menino Waly Salomão, o mais galhofeiro e brincalhão da turba de infantes. Os olhos do menino adolescente não se cansavam de ver os dramas e as comédias circenses.

⁶⁴ Mais tarde, ainda nos anos sessenta, os irmãos se matriculariam no recém-formado curso de Teatro da UFBA.

O menino-adolescente circulava entre essas obras de arte vivas e em aberto. No ensaio intitulado **A obra de arte aberta** Haroldo de Campos indica os sentidos convergentes da arte poética contemporânea ao citar e balizar seus estudos em escritores como Pound, Joyce, Mallarmé e Cummings. Busca, a partir desses nomes proeminentes da arte contemporânea, indicar o que ele qualifica de “vetores da precipitação culturmorfológica que suas obras acarretam” (1975, p.36). De Mallarmé, identifica a opção pela “rosa verbal”, da “organização circular da matéria poética” em busca do *eidos* fenomenológico; de Joyce, destaca “o círculo vico-vicioso” que sustenta a porosidade da obra; de Cummings, recolhe a possibilidade da fissura por meio da letra; de Pound, extrai o “método ideogrâmico” e sua essência integradora. Essas características culturmorfológicas que marcam a obra desses autores, a saber, a permeabilidade, a penetrabilidade, a incursão no círculo, a integração àquela obra aberta de um “barroco moderno” estendem-se a outros autores de tempos *a posteriori*. Na esteira desse neobarroco, referido por Haroldo de Campos, seguiu o poeta Waly Salomão. Aqui transcrevemos as palavras de Haroldo de Campos que poderiam ajustar-se muito bem a atitude artístico-poética de Waly Salomão: “(...) o poeta contemporâneo não pode sentir-se envolvido por melancolias bizantinas de constantinoplas caídas, nem polipizar-se à margem do processo culturmorfológico que o convida à aventura criativa” (1975, p.39).

A teatralidade em Waly dava-se através “das operações reunidas de criação e recepção” (FERNANDES, 2011, p.17). Esta aventura criativa de Waly Salomão deu-se num longo processo de maturação cujo princípio está nas intensas horas de brincadeiras no mágico e mítico quintal da casa híbrida interiorana da cidade Sol. Sob, sobre e entre frutas e pássaros nas manhãs e tardes afaristas daquele lugar, o menino, em meio a uma dezena de amigos e amigas, exercitava sua verve teatral e performática com a incorporação de uma obra aberta à intervenção alheia. Integração e participação iniciáticas dos corpos e vozes infantis sob o olhar cuidadoso de Dona Bete que preferia ter a casa cheia a deixar os filhos vagando nas ruas. Esse universo orgânico trouxe ao menino o incremento necessário à vitalidade de sua cosmovisão de formas moventes, de poros abertos como rosas girantes ao Sol que ardia, fissuras luminosas entre frutos, flores e folhas embebiam palavras e gestos fluidos.

O poeta participava da condição barroquizante do brasileiro. Tal condição fora muito bem sintetizada pela professora Olgária Matos num belo texto intitulado **Brasil: a memória em trompe-l'oeil**. O título do texto remete ao truque, ao jogo, à técnica artística da perspectiva e da ilusão óptica, características que a autora procura relacionar à nossa formação histórica e cultural. Dessa forma vai elencando várias delas desde o século do descobrimento à contemporaneidade. O Brasil teria nascido moderno por seu barroquismo, como uma falta no

inconsciente colonial, como contraponto à democracia. Em primeiro lugar destaca o barroquismo peculiar tanto na paisagem quanto no modo de ser ambivalente. O tempo para os brasileiros é entrecruzado, voltamo-nos para o novo e o presente. Optaríamos muito mais pela ficção do que pela realidade. Quase uma perpétua teatralidade mesmo, sustentada pela carnavalização, pelo espírito hospitaleiro.

A autora parece querer-nos despertar para a cosmovisão de uma poética brasileira, tecida nesses cinco séculos. Algo semelhante também o fizera Glissant, conforme Diva Barbaro Damato, ao relacionar nos seus livros acumulações culturais e paisagens na constituição de uma poética da América. As visões sobre as nossas representações, segundo Olgária Matos, atravessaram a melancolia e tristeza e aportaram para um Brasil carnavalesco e lúdico. Somos capazes de promover transições sem rupturas através do esquecimento, da “memória evanescente”. Esse mesmo esquecimento nos permitiria, consoante ao pensamento da autora, um perpétuo sentimento de exílio, de identificação com o estrangeiro, abandonos de “identidades sedentárias e sua busca de origens” (MATOS, 2009, p.17). Isso era algo de sentimento herdado dos portugueses que, ao verem os colonizados como primitivos e selvagens, também eram vistos por outras regiões da Europa como a Europa do Norte, como bem atesta a professora, ao citar Sérgio Buarque de Holanda. Nesse sentido, a autora do texto estaria remetendo-nos a uma qualidade coletiva referente à atitude de alteridade marcada por nossa hospitalidade. Estamos abertos à comunicação e à troca com o outro justamente porque nos identificaríamos com sua condição de estrangeiro. Tais características poder-se-iam aplicar, conforme a professora, à política, muito menos racional e muito mais afetiva e espetacular. Por tudo isso e principalmente por conta de nossa condição barroca é que: “...as condições subjetivas para a democracia estão presentes no Brasil: tendência ao esquecimento dos sofrimentos, sublimação carnavalizada, o prazer e a liberdade mais do que o ascetismo e virtude, direito na cidade, dever do Estado” (MATOS, 2009, p.19).

A imaginação, a fantasia, a ficcionalização no real, a carnavalização enfim o barroquismo brasileiro, parecem ter síntese explosiva na figura do poeta Waly Salomão, mas sobretudo no seu último livro, que, a meu ver, dispostos numa sucessão de poemas cuja semiotização teatral do gesto e da voz requer do leitor plena participação no mundo da vida de cuja sensibilidade é colhida num constante trânsito às ilusões das infinitas performances. Na maturidade, confessa o poeta Waly sua condição barroquizante num emblemático poema cuja primeira parte transcrevo:

BARROCO

Mundo e ego: palcos geminados.

Quero crer que creio
 E finjo e creio
 Que mundo e ego
 Ambos
 São teatros
 Díspares
 E antípodas.

Eis um poema como “cápsula condensada”, como *a forma nodal de ver* (SANTANA, 2000, p.22). Uma voluta. Geminção de estados. O poeta sintetiza aí uma visão de si mesmo e do Barroco. Tal visão busca fundir mundo e ego na metáfora do “Palco”. Mais adiante a metáfora é ampliada a um lugar que contém aquele lugar: o palco está no teatro. Por meio da primeira metáfora o poeta sugere, de imediato, uma desconstrução da forma normativa dos palcos convencionais através de um deslocamento para um *locus* dinâmico e híbrido. Entretanto, pela própria natureza da metáfora, fato que impõe uma lembrança duplicada, é impossível, paradoxalmente, o esquecimento de um ou outro elemento da comparação subjetiva. Portanto, o “teatro”, por exemplo, ficaria quase intacto na condição de coisa como lugar. O palco e o teatro vazios se encheriam de diferentes performances.

Para conceituar o Barroco, tomando por base a mônada, Deleuze recorre à arquitetura e à análise de algumas pinturas de alguns artistas. Quadros que ainda são janelas e outros que apenas invocavam imagens. Sim, invocar, ver de dentro pela sugestão que a câmara escura incita a imaginação. Os quadros janelas seriam substituídos pelos quadros placas destinados a inscrições. Indica, então, os lugares, pelos quais o barroco se interessaria:

Desde há muito, há lugares nos quais o que se tem para ver encontra-se dentro: cela, sacristia, cripta, igreja, teatro, sala de leitura ou de estampas. É por tais lugares que o Barroco se interessa, para deles extrair a potência e a glória (1991, p.54).

O livro para Waly Salomão passava a ter o papel de mônada. Suas dobras guardam pequenos pontos por onde uma luz penetrava. As prateleiras da loja do pai metamorfozeavam-se naquelas celas. A pequena biblioteca mal iluminada na cidade interiorana também assumiria as condições desse lugar obscuro, dessa câmara escura interiorana. A cela⁶⁵ da prisão cuja rara luz solar ebuliu ainda mais seu espírito barroco. Mais tarde, os lugares mais sórdidos assumiriam essa condição físico-espiritual e eram então expostos nos seus poemas: a camarinha

⁶⁵ Waly já havia confirmado que seu impulso de escritor surgira numa cela de presídio.

sem energia elétrica onde morava um lavrador desempregado como é possível visualizar no poema “Arte anti-hipnótica”; a selva tenebrosa do poema “Oca do mundo”; o canal fétido onde encontrava-se o corpo do motoboy do poema “BO BOLETIM DE OCORRÊNCIA”; um pavilhão obscuro após um incêndio no poema “SAQUES”; o teatro dos “fantasmas de óperas” e dos “ratos de coxias” sugestionado no poema “Barroco”; becos, ruas e vielas no poema “TLAQUEPAQUE”; um “*closed ridings* nas internas das galerias das minas” da Itabira de Drummond no poema “LER DRUMMOND”; a cova carpetada do gabinete de Mister Mímese no poema RETRATO DE UM SENHOR ; os buracos sugeridos em uma série de poemas, os “buracos formigantes que não param de alimentar nossa inquietude, nosso tédio ou nosso aturdimento” (DELEUZE, 1991, p.60) ora escavado pelas unhas de Antígona, ora por uma chuva ácida, ora por um tiro, ora um buraco adverbial penetrado pelos sentimento de compressão e angústia do homem vestido de Papai Noel na porta de uma loja entre o trópico ocidental e o deserto oriental. A verve barroca do poeta se interessava por aqueles lugares e deles extraia toda aquela potência e glória mencionada por Deleuze ao falar sobre Leibniz.

O exterior e o interior de uma cultura feita arte anunciava-se exemplarmente na dobra entre dois andares da vida e da obra do poeta Salomão. Sobretudo na cisão, na linha de fronteira, no território inter configurava-se aquela poética. As formas arquitetadas por Waly desenhavam-se nas infinitas informações da urbe pejada de corpos nômades. Eram performances tornadas poesia, arte mesmo, no sentido mais alto e profundo do termo. O poeta operava a dobra por vias da teatralidade fragmentada, intentando, tal como Leibniz e Mallarmé, uma obra total:

[...]eles [Mallarmé e Leibniz] fizeram perfeitamente este Livro único, o livro das mônadas, em cartas e pequenos tratados circunstanciais, livro que podia suportar como outras tantas combinações. A mônada é o livro e a sala de leitura. O visível e o legível, o exterior e o interior. A fachada e câmara não são, todavia, dois mundos, pois o visível tem sua leitura (como o diário em Mallarmé). As combinações de visível e legível constituem os “emblemas” ou as alegorias caras ao Barroco. Somos sempre remetidos a um novo tipo de correspondência ou de expressão mútua, “entr’expressão”, dobra conforme dobra (DELEUZE, 1991, p.60).

Os traços⁶⁶ barrocos de Waly Salomão estão equilibrando-se numa constante linha de tensão. Discutindo a generalidade e o caráter restritivo de certos conceitos sobre o Barroco, comparando e criticando autores que versaram sobre esse tema, Deleuze buscava, como ele mesmo o afirmara, um conceito que não restringisse o Barroco apenas à arquitetura, um conceito que desse existência ao Barroco, que fosse sua razão de existir. Era necessário

⁶⁶ Em termos de forma e expressão, alguns desses traços foram bem qualificados e expostos pela professora Judite Maria de Santana Silva no Capítulo IV de sua tese de doutoramento **Waly Salomão: Algaravias do pós-tudo**.

encontrar um conceito que se projetasse em várias direções temporais e espaciais e no universo das artes. É nesse sentido que Deleuze opta pela dobra:

Para nós, com efeito, o critério ou o conceito operatório do Barroco é a dobra. Se se pode entender o Barroco para fora de limites históricos precisos, parece-nos que é sempre em virtude desse critério[...] Haveria, portanto, uma linha barroca” que passaria exatamente conforme a dobra e que poderia reunir arquitetos, pintores, músicos, poetas, filósofos (1991, p.64-65).

Mas onde poderíamos encontrar em Waly as dobras necessárias para qualificá-lo como artista neobarroco? Talvez pudéssemos encontrá-las nos interstícios que se ondulam infinitamente entre o interior e o exterior do gesto e da voz. Waly compreendia as “texturas da matéria” para elevá-las a imaterialidade simbólica. A matéria do mundo era trabalhada e retrabalhada pelo poeta, dobrada e redobrada para dela extrair “o suprassumo do real”. As formas que se moviam sob os sentidos daquele homem criativo colavam-se fragmentárias nos recantos de sua alma e dele se exteriorizavam na forma de arte.

Ao analisar as pinturas de Hantai e aproximá-lo de Leibniz, Deleuze acaba por concluir que, levando em consideração um movimento rotativo insistente de “dobragens sucessivas”, caberia “ao Barroco, profundamente, confrontar-se com o Oriente.” Devemos lembrar, aqui, esses movimentos perpetrados também por Waly Salomão e suscitado por ele em vários poemas como atitude existencial e criativa, como fica patente no texto “Vaziez e inaudito⁶⁷”. Nesse texto de caráter metalinguístico, um artista incógnito, emite opiniões sobre a produção de uma série de artistas plásticos que se repetiam tal qual numa linha de montagem fordiana por não se lançarem “num período de rigoroso abandono do já feito”. Esse escrito revela, sobretudo, um método não linear de criação que se aproxima perfeitamente daquela atitude presente em Leibniz e Hantai e visualizada por Deleuze como “o pleno e o vazio à maneira chinesa”. Transcrevo, aqui, esse que poderia chamar de fragmento do pensamento geral sobre criação artística em Waly Salomão e que, de certa forma, constitui uma crítica explícita a mercantilização da arte no modo de vida capitalista, fato que desqualificaria, segundo o poeta, o processo criativo:

VAZIEZ E INAUDITO

AVIDEZ : ARIDEZ AVIDEZ:ARIDEZ AVIDEZ: ARIDEZ

⁶⁷ Sobre esse texto de Waly Salomão assim se reporta o fotógrafo Luciano Figueiredo: A Visão dos poetas não explica a arte pela historicidade formal ou conceitual, pelas démarches institucionais ou através de política das artes. Próxima em espírito, em essência, fala-nos de dentro do território da arte: região que não se pode querer organizar nem midiaticizar. Combativo e categórico, Waly não negociaria em qualquer medida a defesa da “liberdade livre” na sua arte, na poesia. Seu poema inédito “vaziez e inaudito” é parte do conjunto de seus últimos textos e versa sobre l’etat de choses nas artes e artistas de hoje. Um rememorado diálogo com Hélio Oiticica (SALOMÃO, 2003, p.12).

VAZIEZ. Aprendi nos meus intensos diálogos com ele que a vaziez era das qualidades mais desejáveis para um artista, ele atribuía a um certo afã, a uma sofreguidão, a uma faina suarenta do artista plástico, e, boquirroto, proclamava em alto e bom som alguns nomes, como ele está morto, não sou eu que escancararei o rol pois alguns estão no panteão atual da pintura brasileira, ocupam galerias e vendem bem então me interessa dizer o milagre sem referir os santos: ele falava que fulano, sicrano, beltrano se repetiam *exatamente* porque não passavam por um período rigoroso de abandono do já feito, da linguagem alcançada, e não suportavam aquele embate, aquela agonia interior que sobrevém até que você atravesse e saia do outro lado da trajetória e para que você chegasse a pontos inusitados seria abandonar provisoriamente ou suspender a categoria ‘artística’ como uma tarjeta perpétua, como uma linha de montagem de uma produção fordiana, então como o artista não tem isto desta linha de montagem industrial ou fordiana, portanto pode e deve perfeitamente suspender, fazer uma suspensão voluntária da continuidade produtiva, exatamente para que possa vir o surpreendente, o inesperado, o impensável, o imprevisível.

VAZIEZ.

Basta introduzir, no universo da plenitude das coisas, fissuras.

FISSURAS.

Aprendi com ele?

Ou foi com outros?

Ou como foi que se deu, se dentro de mim é indistinto?’ (2004, p.69)

Como no Barroco, tudo ou quase tudo em Waly era teatro, teatralidade, teatralização. O poeta parecia resumir em si e em sua obra o neobarroquismo. Ao ler **Pescados vivos**, as linhas de uma *arquitetura cenográfica* barroca vão tomando conta do imaginário do leitor. Elas se enrodilham nas elipses imagéticas e um teatro se instaura no espaço das páginas provindo de outros diferentes espaços. O leitor percorre um labirinto de espelhos numa constante e intensa impressão de estilhaçamento. Mas o labirinto é uma *via crucis* repleta de ilusionismo. Affonso Romano de Sant’Anna no capítulo “De como o teatro extravasava dos edifícios para as ruas e praças, encenando nas festas populares, procissões, recepções, concertos e até mesmo nas guerras, a apoteose barroca” do seu livro **Barroco do quadrado à elipse**, com ênfase na questão do teatro, expõe uma cultura barroca que floresceu no Brasil e em outros países do mundo envolvendo faustosas festas, procissões, espetáculos que ocupavam as ruas tornadas palcos. Para o estudioso, no Barroco, “a construção da fantasia e a construção da realidade concorriam uma com a outra” (2000, p167). Sant’Anna descreve os banquetes exuberantes, os carros alegóricos triunfantes, o uso de fogos de artifícios nas festas, o teatro persuasivo jesuíta no Brasil, desfiles com características carnavalescas. Todos esses espetáculos eram motivados pelo que ele chama de “o espírito de representação barroca” e demonstração do “teatro do mundo”:

No Barroco, portanto, o espetáculo transcende as paredes do teatro, exorbita nos rituais religiosos, faz seu jogo de cena nos palácios e estende-se pelas ruas e campos de batalha. A própria vida não passa de um ato dentro de um drama que dirigindo-se

para a morte espira ambigualmente ao trágico e ao sublime (SANT'ANNA, 2000, p.165).

Todo o texto do referido capítulo aponta e converge para “o florescimento da cultura barroca” nessa mesma sociedade. Esse mesmo espírito atravessaria séculos, atingindo a escritura e a vida de muitos artistas contemporâneos, inclusive o próprio Waly Salomão. A Grande *obra pírica* em Waly Salomão mistura fogos de artifícios e tiros em cenas extraordinárias do nosso *espetáculo tropical*, paradoxo da cultura que, nas mãos e na voz do poeta, torna-se arte neo-barroca e a ultrapassa.

Affonso Romano de Sant'Anna, ainda tratando da teatralidade no Barroco, expõe no capítulo II- “De como, numa cultura que valoriza o espelho, o jogo do ser e do parecer reverbera a teatralidade do cotidiano, constituindo valores éticos e estéticos que vão da filosofia, à moda, e à música, uma história dos Espelhos como objetos de arte, símbolos de poder, ostentação e vaidades de seus donos monarcas”. Tal história atravessou o século XVII, XVIII até alcançar o século XX. Nessa história, como o próprio título do capítulo anuncia, as artes como a pintura, a escultura (presente na moldura dos espelhos), ilustram a noção do espelhamento, o jogo entre parecer e ser, a aporia, a representação de determinada cultura através do exagero da moda e os figurinos extravagantes que vestiam os membros das cortes como personagens no grande teatro mundo. O simulacro, o falseamento prevalecia nessas sociedades, inclusive no Brasil. O amor à exibição e ao exagero, como destaca Sant'Anna, permeou aqueles tempos, cobrindo, não só a corte, mas também outros setores da sociedade. Do Brasil, para falar de filosofia barroca⁶⁸, da essência teatral do ser humano, escolhe Matias Aires sobre o qual se refere da seguinte forma:

A clareza que tinha sobre a dualidade ser/parecer é moderníssima. Em sua filosofia, ele insere uma perspectiva protéica e mercurial. Proteu e mercúrio, símbolos da metamorfose constante e da fluidez das coisas, povoam as poesias e as dramatizações barrocas. O universo das volutas barrocas é metamórfico, uma figura se transforma em outra e todas estão emaranhadas, o que prova, às vezes, até a ilusão de óptica arquitetônica ou o ilusionismo filosófico (SANT'ANNA, 2000, p.180).

A teatralização barroca por meio do jogo entre ser e parecer está presente em Waly Salomão como grande força motivadora de sua vida e de sua obra. Criaturas/personagens que nele se acavalavam para torná-lo a aparência de ser outro. O espelho, a imagem, a representação, o labirinto, o paradoxo são elementos que circulam com sofisticadas sutilezas na trajetória de Waly. O poeta optara pelo fogo e pela água. Um fogo luz solar busca seu reflexo nas águas - águas dos rios e águas oceânicas- as mesmas águas dotadas do poder físico de proporcionar

⁶⁸ É importante notar no texto de Affonso Romano de Sant'Anna as repercussões do barroco no século XX em filósofos como Heidegger, Sartre, Derrida, Foucault.

uma ilusão de óptica e de transportar o espírito nômade da humanidade. O fogo solar reverberava nas águas dos rios: “e os riachos especulativos/ onde o sol, narciso nu, mira-se n’água,/macia luz incubada”.

O jogo de espelhamento e representação fica patente no poema visual que Waly expôs em uma exposição⁶⁹ no ano de 1971. Era um claro diálogo entre as artes, diálogo que ele tanto prezava e executava. Mais que isso, o poema é uma síntese de um barroco tropical:



Naquele poema visual, é possível visualizarmos um espelho de cujo reflexo nasce uma imagem de um Rio de Janeiro e seus pontos turísticos mais conhecidos, o Cristo Redentor e o Pão de Açúcar. Há vários elementos que poderão ser analisados ao longo dessa tese, mas aqui, dada a importância do detalhe, destaco a moldura do espelho atravessada por aquela mão sobre

⁶⁹ Em texto introdutório ao livro **Babiliaques: alguns cristais crivados**, Luciano Figueiredo assim se refere ao poema citado: A exposição organizada pelo artista plástico Carlos Vergara no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1971, curiosamente intitulada *Exposição*, é um momento muito significativo da relação de Waly Salomão com as artes plásticas. Tratava-se de um evento experimental que incluiu artistas que jamais haviam participado de exposições de arte. Waly mostra um único trabalho, a fotografia, feita por Bina Fonyat, de um poema visual, em que a palma de sua mão aparece aberta sobre típicos suvenires cariocas (pratos pintados com papagaios, asas de borboleta, palmeiras, o Pão de Açúcar e o Cristo Redentor), e sobre ela uma curta frase oswaldiana: Conheço o Rio de Janeiro como a palma da minha mão,/ cujos traços desconheço (2007, p.13).

a qual se inscreveu um poema de Oswald de Andrade. Ornam a moldura várias volutas⁷⁰ interligadas. De cada voluta brotam elipses. Duas grandes araras, como se saíssem do interior do espelho, olham para o espectador. Uma é a imagem da outra. Ficção e realidade se confundem. Sobre aquele palco especular e artisticamente emoldurado, desliza o gesto humano: uma mão mutilada deita-se sobre o espelho e, sobre ela, a sutileza invisível de uma projeção cria uma ilusão da palavra imanente. Waly exercitava experimentalmente a arte sobre a arte. Intencionalmente, não carregara nas cores e nem no colorido. Há apenas um tom acinzentado, um pouco de luz amarelada, um branco aqui e ali. Sobressaem as formas. Claro e escuro ocupam a mesma arena. É uma composição artística recheada de mistérios e enigmas plásticos.

Entre livros jornais e a tela do computador Waly compunha o poema SAQUES. Num outro lance de criatividade imagética, Waly retoma a alegoria barroca carregada de teatralidade. Um homem contorce-se segurando um freezer sobre uma carroça enquanto um outro conduz o cavalo. Ao fundo os escombros de um incêndio. O poeta recortara a fotografia, parte da notícia de jornal, e colara no Livro **Pescados vivos**. Ilustrava assim um trecho do poema SAQUES. A imagem, conforme o tratamento estético executado por Waly (2004, p.30) no referido poema, atualiza o barroco e ilustra os versos “Dois homens colocam outro freezer numa carroça / E saem em disparada no foco da fotografia”. Fora um incêndio no galpão da Ceasa no Rio de Janeiro que o poeta transformou em poesia. Os escombros ao fundo da fotografia apontam para uma visão muito próxima daquela revelada na exposição “Alegoria Barroca na arte contemporânea”. Mas ela ainda está povoada de miseráveis ao modo de Caravaggio. Vejamos a imagem:

RIO Cerca de mil moradores de favelas vizinhas pegaram alimentos e objetos em galpão

Ceasa tem 2º dia consecutivo



Um dos invasores do galpão da Ceasa usa uma carroça para retirar um freezer dos escombros do prédio que pegou fogo no dia 21

PERO
DAI
OS
faze
ro m
Eu
Pau
mal
a C
mes
ro),
segu
que
titi,
O
rudi
sa +
parv
pau
pau
cos
de u
E
dos
inte
que
po"
sem
da l
vith
Ti
dos
liru
sue
ra e
com
"I
to l
ata
dia
Sib

⁷⁰ Affonso Romano de Sant'Anna assim define o sentido de voluta: “Uma voluta são duas elipses acopladas. Duas elipses na extremidade de uma linha curva. No corola de cada voluta, um núcleo que se desdobra e que vai dar em outra elipse e seu núcleo. Volutas são as elipses rampantes que escalarão os monumentos barrocos(...) (2000, p.20).

Num outro poema intitulado “ATAQUE ESPECULATIVO”, Waly sugere mais uma vez a noção de voluta a partir da repetição do “S” que, se verbalizado, indica o caminho para o silêncio, como a descida do pano de fundo do palco, uma referência implícita à teatralidade movida pela construção e desconstrução do ser poeta. Mas o título ainda está carregado de sutilezas polissêmicas: ironia aos deblaques econômicos de especuladores de bolsas; ação do próprio poeta em busca de esmiuçar as verdades:

ATAQUE ESPECULATIVO

Serei um poeta construtivista

Serei um poeta desconstrutivista

Serei um poeta

Serei um

Ser

Se

S

Sob o pano de fundo do indizível

A obra de arte total de Waly funde-se com sua própria vida. Torna-se-ia um *poderoso criador*, reunindo em si “as funções de compositor, poeta, diretor, cenógrafo e teórico da obra de arte”. Essas funções encontram-se dispersas ao longo de sua trajetória. Nos interessa aqui destacar um biografema que nos foi relatado pelo seu amigo de infância Maurício Bastos. Nele, o artista plástico e poeta, cita a participação de Waly no movimento de teatro ⁷¹dos anos sessenta em Salvador. Era o ano de 62. Ainda como estudante, no colégio Central ⁷²da Bahia ao lado de Maurício Bastos, Capinam, Tom Zé, Sônia Coutinho, Waly participaria do CPC da Bahia. Engajara-se no grupo de Teatro e durante um ano encenaram a peça “Rebelião em ilha do Sol⁷³”. Segundo os relatos de Maurício Bastos a peça fora apresentada na Concha Acústica da capital da Bahia no ano de 1962, em cima da carroceria de caminhão, na cidade de Candeias (Recôncavo da Bahia), em refeitório do Terminal de Mataripe da Petrobrás (Salvador-Bahia). Era uma montagem da peça **Mutirão em novo Sol** que também fora montada em 1962 por

⁷¹ O poeta também ingressaria na Escola de Teatro da UFBA no ano de 1963. Foram anos de importante avanços dessa universidade sob a liderança do então Reitor Professor Edgard Santos que dirigiu a referida instituição durante 15 anos (1946-1961). Entre outros atos visionários, fundou a Escola de Teatro dirigida por Martim Gonçalves. Essas informações foram muito bem detalhadas por Antonio Risério em seu livro **Edgard Santos e a reinvenção da Bahia**.

⁷² O Colégio Central nos idos de 1950 e 1960 fora um núcleo de emergência de movimentos culturais e políticos na capital da Bahia.

⁷³ Ainda segundo Maurício Bastos o cartaz da peça fora criação de Emmanuel Araújo, hoje diretor do Museu Afro de S Paulo. Entre os atores do elenco estavam ele [maurício Bastos], Capinam, Waly, José Gilson, Johnson e Osvaldo Bulhões.

Nelson Xavier em Pernambuco, conforme revelado em artigo publicado na revista aSPAs. A montagem baiana, dirigida por Chico de Assis, segundo os autores do artigo, apresentou-se bastante inovadora e transgressora, dada sua composição híbrida:

Ainda em 1962, em Salvador, Chico de Assis dirigiu uma montagem inovadora que uniu os setores de teatro, música e cinema do CPC da Bahia. O título do espetáculo foi *Rebelião em Novo Sol*. Concomitantemente ao processo de criação, Orlando Senna e Geraldo Sarno, dois jovens cineastas ligados ao CPC na época, gravaram um filme que era projetado antes das apresentações
(...)

A montagem híbrida e engajada foi algo bastante inovador para a arte política do período e, no limite, problematiza os estereótipos criados sobre o teatro participante produzido entre 1961 e 1964 – muitas vezes desqualificada como mera instrumentalização da arte em favor da política, portando didático, simplório e artisticamente menor. Embora quase nunca citado nas interpretações sobre a arte naquele momento, o episódio da montagem experimental de *Rebelião em Novo Sol* é de enorme importância para a observação do teatro e do cinema do período. Glauber Rocha, principal nome do Cinema Novo, por exemplo, tributa às experiências cinematográficas da peça a influência central para seu filme decisivo *Deus e o diabo na terra do sol* (TOLEDO ET NEIVA, 2015, p.7).

Mergulhado naquela semiosfera (e aqui me valho das palavras de Lotman ao definir Semiosfera.), Waly pode estender-se em várias direções no universo das artes, da cultura e da política. Eram dias de grande agitação cultural e política às vésperas de um golpe militar que causaria desagregação e conseqüentemente afastamento de todos os membros do grupo como revelam os relatos dos diferentes amigos de Waly, entre eles, o próprio Maurício. O grupo de Jequié (Waly Salomão, Maurício Bastos, Osvaldo Bulhões) participara efetivamente daquele processo do teatro revolucionário e engajado, de um amplo processo de popularização do teatro:

...as montagens da peça mostraram uma nova prática artístico-criativa: a tentativa de criar outras condições de produção e circulação, o que transformou a própria ideia que se tinha de arte. Mutirão talvez seja o texto que mais animou as experiências modernistas de popularização do teatro. As três encenações citadas revelam que o projeto não era um programa estático de instrumentalização da arte, mas um campo ainda a ser descoberto e, portanto, marcado por intensa experimentação e radicalismo formal – até ser violentamente interrompido pelos tanques militares em 1964 (TOLEDO ET NEIVA, 2015, p.09).

O pendor natural da teatralidade em Waly, da sua alma nômade e mambembe pode espalhar-se em toda sua extensão naquela rica atmosfera. Não só isso, o poeta pode também deixar fluir sua verve social e política. No interior desse período de intensa teatralização, entre a teoria e a prática teatral institucionalizados, pipocavam lances performáticos que o atraíam a todo momento. O livro **Pescados Vivos** ocupa, com precisão, os espaços desse fenômeno da teatralidade e da performatividade. Há, nele, uma coexistência de métodos e técnicas do teatro diluindo nas inúmeras performances do mundo cotidiano e até do espaço dos sonhos. Não é

raro ouvir-se a voz dum diretor teatral conduzindo os detalhes das cenas como também poemas em metalinguagem ora discutindo a teatralidade barroca ora compondo uma cena para um filme como o fez no poema “Picadas Sonambúlicas” dedicado a Gregório de Mattos, ora confessando-se um “Bertold Brecht ⁷⁴de Arrabalde”.

3.2 CORPO E RELIGIOSIDADE

É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanção do nosso ser.
Paul Zumthor

Pescados vivos é o estopim, a síntese, a voluta desenhada pelo salto no ar. Sobretudo o título remete a corpos-peixes. Conforme os poemas e as imagens se sucedem da forma como o poeta as selecionara e as ordenara numa sequência que começa pela dor e pela necessidade de cura até chegar (ou poderíamos chamar de recomeçar) num gesto de partida, evidencia um intenso apelo à religiosidade de um corpo que atravessa e é atravessado. É a religiosidade de um corpo que remete a uma mistura⁷⁵ movente e nômade de religiões como a católica, o candomblé⁷⁶, a muçulmana. Todas elas em redemoinho que indica a assunção de um corpo como objeto artístico da religiosidade prenhe de formas e deflagrador de uma explosão da *doxa*. A leitura e releitura dos poemas desse livro e do conjunto da obra de Waly Salomão dão claros sinais dessa travessia. Não só os poemas assim o revelam, mas também os fatos que compõem a história de vida do poeta. Tanto aqueles quanto esses sinalizam o atravessamento do corpo pela religiosidade diversa, o nascimento de um novo ser, um ser que é imagem e símbolo, um ser que se movimenta sem cessar, impulsionado pela poesia que nele habita.

O adestramento do corpo e do gesto do poeta em anos mergulhado em instituição de ensino que fora da alfabetização, o internato no colégio do padre, passando pelo Clássico do colégio da Bahia ⁷⁷até chegar no Cursos de direito da UFBA não surtiu o efeito esperado para o corpo educado naqueles moldes. Se um forte aparato repressor fora exercido pelas diferentes instituições sobre o corpo/mente do poeta nenhuma delas foram exitosas no sentido de domá-lo. Embora o poeta tenha concluído todos as etapas de uma existência normalizadora, cumprindo todos os ritos burocráticos, inclusive concluindo, colando grau e recebendo o

⁷⁴ Vale ressaltar que o método de teatro brechtiano fora utilizado nas encenações do grupo de teatro do CPC da Bahia.

⁷⁵ Era hábito do poeta falar sobre a religião de seu pai e de sua mãe.

⁷⁶ O contato com a religião de matriz africana deu-se inicialmente na cidade natal e posteriormente aprofundar-se-ia em Salvador e no Rio de Janeiro.

⁷⁷ É preciso fazer aqui uma ressalva. Apesar do rigor disciplinar positivista dessas instituições, havia em cada uma delas momentos de acentuado teor revolucionário desencadeado pelos jovens estudante, muitas vezes com leituras paralelas a das indicadas nas escolas e outras influenciados pelo pensamento *avant garden* de alguns professores. Exemplo disso fora o fabuloso movimento poético da *Jogralesca* desenvolvido no Colégio Central em Salvador. Aliás, o Colégio Central da Bahia tornou-se, entre os anos 50 e 60, um celeiro de onde saíam grandes intelectuais e artistas da cultura baiana e brasileira.

respectivo diploma em abril de 1968, as artes livres convocavam-no e ele as exercia em atividades subversivas e paralelas a partir de um ponto estratégico onde residia, na avenida Sete de Setembro, em Salvador. Matriculou-se⁷⁸ na Casa de França certamente para sentir a fragrância libertária da cultura francesa dos anos 60, para ler os poetas franceses. Ocupava-se em traduzir Gramsci e posteriormente ler Merleau-Ponty. Seu corpo transcendia pelas leituras do mundo e das literaturas e se tornava cada vez mais indócil e indomável, inventando táticas de sobrevivência e de libertação. No ano de 1965 pediu transferência para o curso noturno. Embora cercado por formas várias de “sistemas disciplinares”, dotados do poder coercitivo dos corpos, nenhum deles arrefeceriam os ânimos poéticos de Waly Salomão. Michel Foucault, apesar de situar parte dos seus estudos no século XVIII, tende a esclarecer as repercussões desses modelos de coerção corporal em instituições do século XX, inclusive naquelas em que transitou o poeta. Assim se posiciona Foucault a respeito da disciplina dos corpos:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento das suas habilidades, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto mais útil, e inversamente. Forma-se então, uma política de coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, os chamados "corpos dóceis". Uma “anatomia política” que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo e faz dele, por um lado, uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte, por outro lado, a energia, a potência que poderia resultar disso e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força do produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada (FOUCAULT, 1987, p.119).

Apesar de tudo, da tentativa de disciplinamento do pensamento e do corpo, o poeta não negaria sua formação. Eis o paradoxo. Ele soube fazer dela uma possibilidade de crítica, pois a conheceu por dentro em alto e profundo. Não por acaso, enquanto coordenador do Afroreggae, em momento de festa, ao lado dos componentes do grupo e de artistas, entre eles o Caetano Veloso, buscou esclarecer os erros ingênuos de certas composições musicais daqueles que estavam na margem, dos oprimidos que traziam consigo ideia liberal-burguesa. O poeta o fazia

⁷⁸ Consta no dossiê do estudante Waly Dias Salomão, enquanto estudante no Bacharelado em Direito pela UFBA, solicitação de atestado para ingresso no curso de francês da Casa de França na cidade de Salvador-Ba. O dossiê completo fora-me cedido pelo memorial da Faculdade de Direito da UFBA para fins de pesquisa dessa tese de doutoramento.

de forma direta, incisiva e corretiva, assumindo o discurso da autoridade de quem tinha conhecimento do que estava falando. É uma de suas falas em **Pan cinema permanente**:

A justiça falha. Negócio da justiça tarda mas não falha é confiança de otário. Não é verdade isso. A justiça falha. Fala aqui alguém que estudou Direito até o fim. Eu sou formado em direito. E larguei direito porque a justiça falha. É um engano...É uma confiança...É uma ingenuidade liberal-burguesa essa de pensar que a justiça não falha. Isso é uma coisa boba. A justiça falha. Eu sou formado em Direito e digo que a justiça falha. [...] E a justiça falha e tarda e falha (SALOMÃO, 2008).

O poeta vivia o paradoxo de movimentar-se em espaços culturais ⁷⁹bastante díspares: de um lado a liberdade das ruas da cidade interiorana, depois a liberdade das ruas da soteropolitana cidade e dos meios artísticos e, do outro, os bancos escolares e acadêmicos. Entretanto, o corpo do poeta era um sendo muitos outros, sendo múltiplo. Sua habilidade de camuflagem permitiu-lhe certa sobrevivência no meio conservador e que lhe era mais hostil. Entretanto, essa habilidade [do poeta] não deve ser tomada como alienação ou muito menos docilidade. Tomando essa fase da vida do poeta como um ritual de passagem até a escritura poética, talvez possamos aproximá-las, já que o poeta se auto definiria como barroco⁸⁰, àquelas virtualidades indicadas por Afonso Ávila:

As virtualidades do *fingidor* e do *jogador* se identificam e se fundem exemplarmente no caráter e na atitude artística do poeta barroco, que a cada proposição do real responderá, não com uma forma feita de equilíbrio e razão e espelhada nesse mesmo real, porém sempre com um prospecto autônomo, o seu poema-simulacro, produto de fingimento ou de jogo (1971, p.81).

Não, era apenas mais um estágio do jogo circense do poeta trapezista e equilibrista, que sabia manipular diferentes máscaras e papéis. Esta capacidade camaleônica de adaptar-se a rituais bastante formais fora confessada em certa altura da entrevista ao se questionado por Heloíza Buarque de Holanda a respeito de como foi o primeiro dia de trabalho do poeta como Secretário nacional do Livro e da Leitura. Assim respondeu o poeta:

⁷⁹ Em artigo intitulado “Fragmentos da cultura na Bahia nos anos 50/60” o professor Albino Rubim faz importante referência aos lugares culturais na Bahia naquelas décadas: “A constatação mais imediata e talvez mais nítida da investigação, a configuração nestes anos de lugares sócio-espaciais geradores e difusores de (uma) cultura (nova, porque diferenciada); de núcleos e matrizes temático-estéticas específicos; de polos aglutinadores de criadores e difusores de cultura (nova) e, por conseguinte, de circuito(s) cultural(ais) próprio(s) e dinâmico(s). Sem dúvida, estes lugares culturais marcantes dos anos 50/60 na Bahia são a então Universidade da Bahia; os meios de produção e difusão culturais, tendo à frente os jornais e seus suplementos culturais e, em local mais especializado, o Clube de cinema da Bahia, articulado por Walter da Silveira” (1999, p.66). Waly Salomão, a título de exemplo, participou do jornal alternativo **Verbo encantado**, nele publicando alguns de textos escritos pelo poeta. Além disso, sua figura ocupava constantemente as páginas do suplemento cultural do jornal A Tarde. Está anexada no corpo dessa tese cópia de texto de Waly publicado em 1972 do jornal alternativo **Verbo encantado**. Vide ANEXO C, Figura 15-B, p.220.

⁸⁰ Acompanho o pensamento do poeta Antonio Cícero para o qual o poeta Waly Salomão teria pensado o Barroco no sentido que se aproxima da teatralidade, do paradoxo e não do pecado ou arrependimento.

Fui chegando com bastante cautela, precaução, visitando cada setor, tentando apagar até um lado público meu espalhafatoso. Eu obedeco fielmente à liturgia do poder. Ando de paletó, gravata, tudo. Como sou barroco sei que a vida é um teatro. Não adianta ir com a roupa errada, não fazer os usos de tratamento. Entrei querendo entender em minúcia aquele espaço, querendo distinguir quem é o servidor qualificado para formar equipe. Entrei procurando uma conjunção interministerial com os outros poderes (SALOMÃO, 2003, p.3).

Mas o que lhe interessaria realmente era o universo das diferentes artes e culturas, lugares onde o seu corpo encontrava-se com a realização dos desejos de liberdade plena que já vinha se processando desde a infância e a adolescência até atingir um dos pontos mais altos quando aderiu ao mundo hippie em Arembepé em Salvador. Naquela praia, poderiam os corpos jovens encontrar plena liberdade, lá poderiam banhar desnudos seus corpos vestindo-se e despindo-se pelos movimentos das águas doces do rio Dourado ⁸¹que se misturavam às águas do mar . Waly Salomão, identificando-se com o conteúdo de um poema de Jorge Seferis, faz a transcrição para o livro **Pescados vivos**, utilizando-o como uma síntese poética, por vias metafóricas, de uma parte da história de vida do corpo dotado de um poder ilimitado, capazes de compor performances sensíveis, lançando-se, corajosamente, ao enfrentamento para poder vislumbrar o futuro. Assim, os corpos em movimento ativam novas experimentações e transformações de si mesmos:

Agora, quem quer se banhar nas águas de Proteus?
 Jovens buscávamos metamorfoses
 Desejos que brincavam como enormes peixes
 Em mares subitamente encolhidos;
 Acreditávamos na onipotência do corpo.

GEORGE SEFERIS

Apesar de uma forte formação católica instruída por sua mãe e das influências muçulmanas do pai Sírio, Waly seduziu-se pela liberdade dos corpos, dos gestos e das vozes do candomblé. A religiosidade do poeta deixou-se atrair pela religião vinda de África. Assim se posicionou, em entrevista concedida ao Jornal O Estado de São Paulo:

Raiz de filho de Xangô, ligado ao fogo e ao trovão, confirmado em vários ifás ou jogos de búzios. Raiz de filho de sírio muçulmano, dono de loja de tecidos, que trazia tatuado no braço a inscrição "Alah Akbar" ("Deus é grande"), com uma sertaneja beata que cultivava plantas minúsculas em tampinha de caneta ou xampu, regadas diariamente com a ponta dos dedos. Nas minhas veias corre sangue fenício da única ilha que a Síria possui no Mediterrâneo, Al-Rouad (1998, p.106).

⁸¹ Os banhos no "Rio Dourado" (Rio Capivara Grande) foram-me narrados por Jorge Salomão em entrevista anexada em mídia de áudio e vídeo ao corpo dessa tese. Vide Anexo H, p.286.

Em uma das muitas entrevistas concedidas pelo poeta, ele confirma a ligação com as religiões de matriz africana. Ao ser questionado pela repórter *Sílvia Vivona* sobre o poema “Mãe dos filhos peixes” e a relação do poeta com as religiões afro-brasileiras, como o Candomblé e Umbanda disse:

Eu sou muito ligado ao Gantois. Ontem mesmo sonhei com Mãe Menininha. Ela estava muito mais solta, com os cabelos vermelhos. Ela me oferecia mel e depois um copinho de cachaça da boa, de alambique, sabe? Eu ainda preciso interpretar esse sonho. Mas é muita coincidência já que o meu livro se chama "O Mel do Melhor", não é? O mel e fogo (a cachaça), "a água do fogo". Eu fiz a "cabeça" [atestado para entrar na religião do Candomblé] no Gantois. Sou filho de Xangô, o homem do trovão, da justiça. E olha que não existe festa no calendário baiano que eu mais goste do que a festa do dia 2 de fevereiro, de Yemanjá (SALOMÃO, 2001)

A religiosidade de Waly penetrava no corpo como uma poética. O corpo era veículo e tradução para aquela poética que trazia em si o gesto e a voz de tantas energias religiosas, afinal Waly afirmara, em entrevista a Norma Couri, que “a poesia era a primeira religião da humanidade”:

[...] Porque a poesia é de assimilação lenta, tem linguagem de muitos véus. Livro, *best seller*, virou uma *commodity* como outra qualquer, na qual as pessoas vão buscar facilidades, fórmulas de sucesso. A poesia tem pistas falsas, não tem esse receituário e busca o caminho oposto, o desajuste - embora seja a religião original da humanidade. É a menos culpada de todas as ocupações (SALOMÃO, 1998).

Não por acaso aproxima-se do poeta Octavio Paz, o mesmo que escrevera em **O Arco e a lira** um comovente texto que relaciona poesia, religião e amor. Ao término daquele texto, Paz evidencia a fusão entre religião e poesia, em alguns momentos, quase inseparáveis. No entanto, põe a poesia como substância que permeia a religião. Só ela, a poesia, realiza a comunhão vida e morte, só ela é ato original, “ato pelo qual o homem se funda, se revela a si mesmo” (PAZ, p.189,1982). Waly escolhera a poesia como força capaz de amalgamar os corpos amorosos e religiosos. O poeta, seu corpo e sua voz emitiam a palavra força colhida da auditiva que cruzava momentos das diferentes religiões pelas quais ele transitou em diferentes momentos de sua vida. Nesse sentido, muitos de seus versos carregados dessas características fazem lembrar o que disse Zumthor sobre a filtragem auditiva logo transformada e emitida pela voz popular e sua religião:

Os ensinamentos e os rituais da ‘religião popular’ se transmitiam da boca ao ouvido. A voz se identificava ao Espírito vivo, sequestrado pela escrita. A verdade se ligava ao poder vocal dos que sabiam, perpetuava-se por seus discursos; retalhos do evangelho aprendidos de cor, lembranças de histórias santas, elementos dissociados do Credo e do Decálo, afogados num conjunto móvel de lendas, de fábulas, de receitas, de relatos hagiográficos. Daí, pode-se pensar, a profundidade em que se inscreviam, no psiquismo individual e coletivo, os valores próprios e o significado latente dessa voz (1993, p.79).

Na cidade Sol, no sertão baiano, o signo tropical dá impressão de se fazer ainda mais visceral. Os corpos querem a exposição, sonham o frescor das águas de um rio⁸². A casa, muitas vezes, é deixada de lado, e todos ou acorrem à rua ou se refestelam nos grandes quintais peçados de tamarineiros e mangueiras. A disciplina religiosa e católica, entretanto, trazia famílias inteiras para as ladainhas dominicais. Era um ritual. Dessa rotina interiorana muitos meninos e meninas eram separados de suas famílias para estudar na soteropolitana cidade, capital da Bahia. Algumas eram internadas no Colégio das Mercês e os meninos estudariam no Colégio Central. Da Janela de uma velha marinete, boca de cena primal, o poeta Waly Salomão dava adeus àquele mundo sertanejo, àqueles cenários naturais e àqueles personagens.

Era o ano de 1960. O poeta desembarca na velha cidade barroca, palco sobre o qual Gregório de Mattos, Castro Alves, Padre Vieira desfraldaram a língua verborrágica. Iria morar na capital da Bahia por alguns anos e de lá se lançaria para o mundo. Mas antes os primeiros contatos de culturas e artes foram importante esteio para outros saltos maiores. Dominaria o poeta as praias, os bairros centrais e periféricos, os botecos, as bancas de acarajé, os terreiros de candomblé. Era um contato direto e sem restrições com o povo brasileiro. O corpo, acostumado com as margens dos rios interioranos, agora precisava se desenrolar na tortuosa cidade grande dos anos sessenta, a cidade do carnaval, das festas de Iemanjá e do colorido cortejo do dois de julho, a cidade palco múltiplo. A cidade festiva e religiosa acolhia o poeta. Sua diversidade e seus conflitos, as desigualdades, as lutas das classes populares, o movimento nômade das multidões não passariam despercebidas aos olhos e ouvidos do poeta. Seu corpo abria-se ainda mais para captação de outros corpos e de outras vozes. A voz se expande nas ruas, praças e vielas da velha cidade da Bahia. Seus ouvidos captam vocalizes. Brincaria nas festas, nos bares, nos areais. Brincava, sim, pois o poeta é brincalhão e gosta do jogo que cruza o corpo e a voz em liberdade, gosta do riso farto. Gosta gosta de comer muito acarajé dourado como o grande sol da infância. Comia e bebia até o extremo num banquete de alegria. Queria o canto e a dança afrodescendente dos terreiros do candomblé, pois a religião afro, longe de ser alienação, é liberdade corporal. O gosto apimentado da cidade lhe tornaria ainda mais efusivo e liberto. Aparelhava-se da prática da vida e de conhecimento teórico, pois sabia que esse aparelhamento era necessário como arma de defesa e de luta, de libertação, de criação, de “representação da maior cidade negra fora da África”, como ele mesmo afirmou em entrevista. Cotidianamente via o mar e o mar lhe lembrava de outras viagens.

⁸² Vide Anexo C, fig.6 à p.215. Fotografia do pai de Waly Salomão e amigos às margens do Rio de Contas.

Embora pareça paradoxal, penso ser necessário pensar a questão do corpo e da religiosidade em Waly Salomão sem perder de vista o viés popular e cotidiano, sem perder de vista aquela característica do carnaval citada por Bakhtin: “Ele [o carnaval] se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação” (1987, p.06). A cidade de Salvador com suas festas populares e religiosas, principalmente o Carnaval, ofereceu ao poeta as estruturas e conteúdos moventes emanados das milhares de vozes e de corpos. A “percepção carnavalesca” permeava a vida e a obra de Waly Salomão. Aqueles corpos e aquelas vozes impregnariam sua poética, principalmente no tocante ao aspecto cômico. Nessa ótica, pretendo tecer pontes entre a obra de Waly Salomão e a obra de Rabelais principalmente no ponto em que emergem as configurações do grotesco, presentes em ambos os autores. Mesmo sabendo que entre eles existe uma larga distância temporal de mais de cinco séculos, arrisco-me nesse trabalho. O motivo que me levou a isso foi ter percebido a existência, em Waly, de uma constante necessidade de representação cômica do mundo na sua vida e em seus poemas ao ponto de formar um verdadeiro sistema de imagens grotescas disseminadas ao longo de sua vida e obra. Mas isso só foi possível graças a uma leitura anterior de Bakhtin e de sua obra **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Embora esses estudos se estruturarem a partir do trânsito comparativo, não pretendo, aqui, afirmar uma influência direta de Rabelais sobre a obra de Waly Salomão. Em alguns momentos, me proponho a avançar em outras direções em que o grotesco põe-se para além de Rabelais e do popular francês e europeu, existindo como atitude artística de povos indígenas e africanos, etnias que compõem as três matrizes do povo brasileiro. É como se certos aspectos do grotesco compusessem, nas práticas artístico-culturais dos povos que formam o povo brasileiro, a substância daquela poética performática do gesto e da voz, formas preciosíssimas de sobrevivência simbólico-corporal diante de um mundo fetichizado e de humanos coisificados.

A presença do grotesco na poética de Waly Salomão é aqui observada sob dois aspectos/planos. O primeiro corresponderia estritamente às imagens do grotesco nos seus três últimos livros; o segundo, filigranas de sua vida, biografemas que dizem de seu ato cômico, popular carnavalizante. Ambas as perspectivas comporiam o sistema de imagens de um mundo popular cravado no coração dessa poética.

A grosso modo, consideremos Waly como o nosso Rabelais. Nesse sentido, tomamos como base teórica os escritos de Bakhtin e de Paul Zumthor. Ambos, a seu modo, investigam fenômenos recorrentes na Idade Média. Enquanto o primeiro buscou uma chave para responder o enigma das imagens de Rabelais, partindo do cômico, do humor popular; o segundo, em seu

livro **A letra e a voz**, faz um passeio pela cultura popular oral da Idade Média, destacando o papel da vocalidade e da performance constante na vida cotidiana medieval. São dois autores essenciais para se compreender esse lado ainda obscuro da pós-modernidade com suas raízes fincadas nessa terra fértil da cultura do medievo.

Vejam os casos de Rabelais. Ao sugerir o enigmático dos sistemas de imagens da obra de Rabelais, Bakhtin busca resposta e soluções nas fontes populares. Para tanto, como ele mesmo afirma, se despe de qualquer cânone discriminatório classicizante para mergulhar em profundidade e iluminar, decifrar os milênios de literatura cômica popular, da cultura carnavalesca (uma segunda vida do povo, um segundo mundo, o carnaval é a vida festiva), os espetáculos, os ritos, festas, o riso popular, o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações opostas à seriedade oficial e feudal. Tudo isso depõe sobre uma “visão, oposta a toda ideia de acabamento, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade”. Uma visão que, ainda segundo Bakhtin, “necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéticas), flutuantes e ativas” (1987, p.9). Era tal a liberdade que chegava ao ponto do riso burlesco, na sua ambivalência. Além dessas festas cheias de riso, Bakhtin reforçara o caráter cômico da cultura popular elencando as obras literárias cômicas, o que ele chama de obras verbais, influenciadas também pelo espírito carnavalesco. Trazendo esses dois modos de comunicação cômica, o teórico cita o papel do vocabulário familiar e público, uma linguagem repleta de palavrões e obscenidades, juramentos e grosserias, reveladoras de uma concepção do mundo. Nesse sentido, Bakhtin caminha para adentrar no universo do realismo grotesco, suas origens, evolução e diferenciações ao longo do tempo. Por isso mesmo, destacará a importância dada à matéria e ao corpo como elementos positivos da vida. Um corpo popular, o povo como corpo ainda unido ao mundo; um corpo coletivo e genérico; não o corpo biológico, isolado individual, econômico, particular e egoísta. Tudo deveria ser rebaixado ao plano da terra, ao plano material e corporal como “princípio da festa, do banquete, da alegria, da ‘festa’.” Ainda segundo Bakhtin, referindo-se às características do realismo grotesco:

rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção, e ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. [...] O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre começo (1987, p.19).

Para explicar o realismo grotesco, Bakhtin adentrara em suas mutações ao longo do tempo de um grotesco primitivo ligado ao mundo natural e biológico e ao ciclo biocósmico para um grotesco de imagens grotescas elevadas a uma “concepção histórica do tempo” ligada ao Renascimento. Para além dessa evolução do grotesco ao longo de alguns séculos, o teórico quer-nos pôr no meio de um jogo de forças entre um realismo grotesco e uma visão clássica perfeccionista. Expõe para isso a construção de um cânone grotesco e de um cânone clássico. Um e outro apresentam o corpo de formas bastante diversas. Segundo Bakhtin “o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa a si mesmo, franqueia seus próprios limites” (1987, p.23). Partindo dessa percepção, Bakhtin reafirma a “concepção grotesca do corpo” que aparece na literatura do realismo grotesco:

Enfim, essa concepção do corpo está na base das grosserias, imprecções e juramentos, de excepcional importância para a compreensão da literatura do realismo grotesco. Esses elementos linguísticos exerceram uma influência organizadora direta sobre toda a linguagem, o estilo e a construção da linguagem dessa literatura. Eram fórmulas dinâmicas, que expressavam a verdade com franqueza e estavam profundamente ligadas, por sua origem e funções, às demais formas de “degradação” e “aproximação da terra” do realismo grotesco e do Renascimento. As grosserias e obscenidades modernas conservaram as sobrevivências petrificadas e puramente negativas dessa concepção do corpo. Essas grosserias (nas suas múltiplas variantes) ou expressões, como “vai a...”, humilham o destinatário segundo o método grotesco, isto é, elas o enviam para o baixo corporal absoluto, para a região dos órgãos genitais e do parto, para túmulo corporal (ou os infernos corporais) onde ele será destruído e de novo gerado (BAKHTIN, 1987, p.24).

Aquelas expressões ligadas ao baixo ventre citadas por Bakhtin também são parte integrante do cotidiano linguístico do povo brasileiro, especialmente das classes mais populares. Não é incomum entre os brasileiros, ouvir-se, no meio de brincadeiras, imprecções e ofensas, envolto em ato performático do gesto e da voz, na variante popular da língua, a palavra indicadora do órgão excretor do aparelho digestivo. Volta e meia nos damos na auditiva dessa expressão. Essa palavra é muito recorrente na poética de Waly, inclusive em imbricações morfosemânticas. Exemplo disso é a palavra “palco” do poema barroco, sofisticada fusão de duas palavras fartamente utilizadas e carnavalizadas. Outro exemplo, agora mais explícito, ocorre nos seguintes versos do poema “PASTORAL BRASILIANA” presente no livro **Tarifa de Embarque**:

[...]

E nas gentes é de lei aplicar um zoom

que vá dá cútis ao cu

- um retorno tecno da zarabatana com curare

fincada no púbis.

Afora a visualidade do poema que confere a ele a imagem poética do significante, há de se notar a exigência de uma performance facial principalmente do aparelho bucal cuja ação recria as imagens sugeridas. O poeta brinca com o som e a imagem. Elas se fundem para revelar aquelas expressões linguísticas ligadas ao realismo grotesco agora elemento do ato poético. quase imperceptíveis ao olhar de um e outro leitor descuidoso do jogo, da brincadeira que o poeta faz delas. O poema “FEITIO DE ORAÇÃO” (título no mínimo atrativo graças à presença de uma gramática jocosa ou de uma escritura divina subversiva) guarda plenamente e em profundidade essas imagens semelhantes às que aparecem no realismo grotesco medieval, não mais fragmentariamente, mas com tal densidade e coesão que nos leva a crer numa bem mais renovada criação do grotesco na fronteira entre e cultura e arte do povo brasileiro. As protuberâncias se multiplicam. O movimento, o inacabamento, as imperfeições, o híbrido transgressor, os brotos são comuns nessa poética. Exemplo de protuberante sexualidade, repleto de palavras e expressões de baixo calão, encontra-se no poema “RIZOMÁTICA”. Cito o poema:

RIZOMÁTICA

(Tira a casquinha de amedoim / Torradinho/ Tritura com os dentes)

A mãe da noite faz medo

Apois que devora a memória

A mãe da noite governa e faz medo.

Umás e outras Marias metem o pé no breu

E viram buracos negros na paisagem

Muda

Já esta é maria-centopéia que sabe o gosto de vagabundar

Uma *Sultana Impaciente* sem-vergonha

Cujo nome deriva de uma escrava romana

De cinema americano

Convertida nos primórdios da cristandade:

Fabíola de Vista Alegre

- o local se embaralha na lembrança

Com o designado Alto da Bela Vista –

Ou ela era

Sabrina

Aline

Zoraide que declamava perante o tribunal do esquecimento

uma dúzia

e meia

de poemas

Danielle – a cachorra gostosa do *inferninho* Mikonos -

Viviane

Rosália do Rio Comprido
 Ou a Karla com K?
 O que elas estarão aprontando neste exato momento?

Cada uma vai vai pra cada lado
 Chuva ácida cai cai e cava
 Cava.

O sentir e o pensar espatifados.
 Que ele perdeu a memória dos nomes
 Cada novo monumento soma ruínas
 e gozos.

Pra todo lado um talo brota.
 Aquela de Bangu com uma pinta saliente por entre as
 sobranceiras.
 Somem os nomes...

(Tira a casquinha de amendoim / Torradinho / Tritura com os dentes)

O poeta, ao modo do realismo grotesco de Rabelais, repudiava quaisquer formalismos, qualquer estandardização da vida festiva. Mas, quando neles adentrava, procurava explodi-los com o choque do diverso. O poeta revitaliza o realismo grotesco com sua ação carnalizante. Lutou por não perder “os laços vivos com a cultura popular da praça pública” (BAKHTIN, 1987, p.30). Sua vida fora marcada por uma constante oposição às formas adestradoras de uma burguesia de classe média, seus binarismos, separatismo e hermetismo. A poética performática de Waly cumpre um papel revitalizador semelhante aquele citado por Bakhtin nos casos de sobrevivência do grotesco carnavalesco em obras de séculos passados:

Nesses casos, apesar das diferenças de caráter e orientação, a forma do grotesco carnavalesco cumpre funções semelhantes; ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a libertar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (1987, p.30).

Está claro que Bakhtin estrutura seu texto em torno do desenvolvimento do grotesco ao longo do tempo, um desenvolvimento que deixa transparecer etapas de degeneração e um progressivo afastamento de sua natureza/espírito original - seja ela relacionada a antiguidade romana, seja vicejante na Idade Média. E a pós-modernidade retoma o grotesco em toda sua força e plenitude preparada que fora pelos horrores de duas guerras mundiais. Entretanto, o custo desse desenvolvimento, dessas sobrevivências seguem caminhos bastante tortuosos como

os seguidos pelo grotesco subjetivo alemão e o romantismo grotesco que, não obstante a manutenção de pontos importantes, o grotesco do medievo e renascentista, reinterpreta-os sob bases do individualismo e do egocentrismo, atenuando sobremaneira a força do riso. O corpo coletivo popular perdia força para um corpo individual e solitário.

O romantismo alemão dera, momentaneamente, uma nova roupagem ao grotesco da Idade Média e do Renascimento e por muito tempo grassara sobre o mundo. E poderia ser considerada mais uma face do idealismo alemão, aquele mesmo idealismo contra o qual Nietzsche não poupava críticas. O filósofo trágico, apesar de não fazer referência ao grotesco em sua obra **Ecce Homo**, aproxima-se da natureza daquele. Ora vejamos, se o grotesco quer a sensação carnavalesca do mundo, a “sensação vivida”, o corpo vivo coletivo, “o caráter inesgotável da existência” (BAKHTIN, 1987, p.33), a arte como um modo de vida, o dionisíaco guarda também esses desejos que acabam por se tornar ação. A vontade de viver é preme em ambos os casos. A transmutação de valores, tanto no mundo grotesco quanto no mundo dionisíaco, é uma atitude precípua. Santos viram sátiros, derrubam-se ídolos. As ruas se enchem de festa, de risos, de arte. O que era exceção vira regra. Ao aderir à palavra imoralista, Nietzsche afirma-se diferente por ter descoberto a moral cristã que domina boa parte dos pensadores, da humanidade, causadora de uma cegueira coletiva cujo principal aprendizado está no desprezo aos instintos da vida. Mas anterior a ela e como se a estivesse preparando, o desprezo de Sócrates pelos poetas rapsodos e o idealismo platônico já traziam, cada um a seu modo, um distanciamento da vida. A despeito dessas considerações, busco apoio em Nietzsche:

Fui o primeiro a ver a genuína oposição: – o instinto de degenerescência que, com subterrânea sede de vingança, se vira contra a vida (– o cristianismo, a filosofia de Schopenhauer, em certo sentido já a filosofia de Platão, todo o idealismo, como formas típicas) e uma fórmula da máxima afirmação, nascida da plenitude, da super-abundância, um dizer sim sem reserva, até mesmo ao sofrimento, à própria culpa, a tudo o que é problemático e estranho na existência... Este sim derradeiro, entusiasta, exuberante e folgazão à vida não é só o mais excelso discernimento, é também o discernimento mais profundo, o mais rigorosamente confirmado e sustentado pela verdade e pela ciência. Nada do que existe se deve pôr de lado, nada é supérfluo – os aspectos da existência recusados pelos cristãos e por outros niilistas são até de uma ordem infinitamente mais elevada na hierarquia dos valores do que aquilo que o instinto de decadência tem de aprovar e chamar bom. Compreender isto cabe à coragem e, como sua condição, a um excesso de força: com efeito, só enquanto a coragem ousa atirar-se para a frente é que, segundo o grau de força, alguém se aproxima da verdade. Para o forte, o conhecimento, o dizer sim à realidade é uma necessidade[...] (2002, p.53-54).

Eis o ponto de intersecção: as jocosas performances do gesto e da voz, criadoras de um mundo paralelo ao mundo da vida. Posso me arriscar a aproximar as atitudes de Waly àquelas performances cômicas executadas pelos truões. O poeta, assim como os bufões e os bobos da Idade Média, conforme o dizer de Bakhtin, “encarnava uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal” (1987, p.7). O teórico não pensara o poeta, mas as atitudes desse fazem

ligações com o dizer daquele. As aparições do poeta tornaram-no uma figura energética e inusitada. Vários relatos atestam essa assertiva. Não só os relatos, mas também alguns estudos feitos de sua figura *sui generis* vão traçando conexões com o que estou aqui afirmando. Um dos estudos está posto no documentário **Pan cinema permanente**. Em determinado momento da película, uma das testemunhas afirma que o poeta vivia representando e qualquer câmera o transformava. Era muito difícil apanhá-lo na condição real. Vivia idelizando aquele personagem desconstrutor de uma dura e feia realidade. Um mundo dentro do mundo cuja função, ao que me parece, era criar um contraponto à nossa triste condição de seres caídos. E se aqui quisermos reduzir o pensamento à condição do povo brasileiro, posso afirmar que o poeta denunciava o que a ortodoxia ocidental fazia com os brasileiros: destruía o que há de mais importante em nossa cultura, nossa condição de obras de arte como um modo de vida. As escolas e seu modelo ocidentalizante cumpriram e cumprem muito bem esse sórdido papel de domínio cultural. Não só elas, mas os mecanismos coercitivos da igreja, da família e do estado. A própria sociedade. Felizmente ou infelizmente, em alguns momentos, explodimos nas ruas carnavalizados, ou então explodimos em assustadora violência. O poeta, com uma sensibilidade intuitiva fora do comum, buscando a si mesmo e espelhando-se nos outros, atitara-se deliberadamente, nesse mundo da vida do povo brasileiro. Como Rabelais, o poeta ligara-se ao mundo cotidiano do povo, embebera-se nessa fonte inesgotável e dela retirou imagens magníficas, distanciando-se dos “cânones e regras literários da arte literária” (1987, p.2) sua movência, seu riso lançaram-no à plena liberdade dos espaços vácuos, ligando-se ao que disse Bakhtin:

As imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de ‘caráter não oficial’, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rabelaisianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade. A toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscrita ao domínio do pensamento e à concepção do mundo (1987, p.2).

Por tudo que vem sendo dito ao longo desse texto, torna-se imprescindível citar fatos festivos do cotidiano popular do povo brasileiro. Nossos ritmos inumeráveis, os cantos entoados em grupo ou solitariamente, muitas vezes acompanhados de gestos inumeráveis, bastas vezes erotizantes e jocosos. Negar esse mundo brasileiro é negar todo um modo de vida que faz fronteira com uma espécie de arte. O cansaço de um dia inteiro de trabalho, o calor tropical escaldante, o abandono do estado, das políticas públicas, da educação, da saúde, todo um sofrimento, convertidos numa vida paralela, vida semelhante àquela citada por Bakhtin, carnavalizante, movente, dinâmica, dançante. Nesse mundo das margens mergulhara Waly para colher a fina flor de uma poética como fronteira tênue da arte e da cultura. Naquela fronteira,

deslizariam seu corpo e sua voz mergulhado que estava no complexo universo religioso e carnavalizante da vida brasileira.

3.3 O CRUCIFICADO

...porque a fé começa precisamente onde acaba a razão.

KIERKGAARD

O velho amigo canta a figura do poeta. A voz viva de Caetano Veloso sintetiza poeticamente a história e a personalidade de um homem, Waly Salomão, utilizando-se de adjetivos tais como desconfiado, estridente, delicado, inocente. Esses traços acabam por aproximá-lo da imagem do Príncipe Míchkin e Cristo. Reforçam essa ideia as noções daquele que resplandece e que continua brilhando. O poeta seria dotado de uma energia tão poderosa, de uma luz tão intensa que era capaz de iluminar para além de uma existência física:

meu grande amigo
desconfiado e estridente
eu sempre tive comigo
que eras na verdade

delicado e inocente

findaste o teu desenho
e a tua marca sobre a terra resplandece
resplandece nítida e real
entre livros e os tambores do vigário geral
e o brilho não é pequeno

eu sigo aqui e sempre em frente
deixando minha errática marca de serpente
sem asas e sem veneno
sem plumas e sem raiva
suficiente

A potência da vida latejava no corpo de Waly Salomão. A paixão do poeta pela vida, pelos humanos, pela liberdade em forma de arte haveria de lhe custar alguns dissabores. A palavra da cultura feita linguagem crava-se na carne do poeta, crucifica-o. Mas a palavra da arte poética, (re)encarnada, liberta. Buscava, pois, essa palavra para poder se desviar daquele modelo da cultura religiosa ocidental. Ansiava por captá-la nos desvãos de uma cultura.

O “poeta-cristo” sofre pela muita incompreensão de seus contemporâneos, pois muitos não entendiam seus voos elípticos e vertiginosos. Mas seu sofrer é transformado em ação e movimento para mudar o mundo. Ele será o mártir do grande drama trágico da pós-modernidade

brasileira. O seu martírio vem na forma de extremas catarses da observação do sofrimento alheio, das catástrofes do cotidiano às grandes catástrofes na história da humanidade. Atestam isso as palavras do poema TÁCITO:

TÁCITO

Seguia o ano seu curso
quando doze cidades célebres da ásia Menor
ficaram de todo arrasadas por um terremoto noturno,
tanto mais letal quanto mais chã a esperança.
Nem mesmo de bom proveito serviu o refúgio
dos campos [...]

Waly, já sem a presença do pai, embora sob os cuidados rigorosos da mãe sertaneja, beirava a impossibilidade de pôr-se limites às artimanhas, peraltices, brincadeiras exageradas. Uma de suas brincadeiras prediletas era pôr alguma alcunha jocosa. Exemplo disso se refletia em palavras satíricas dirigidas a uma das irmãs condenando-a a ficar solteira por causa de sua feiura. Depois, ele soltava largas gargalhadas.⁸³ Era preciso disciplinar sua voz, suas grandes mãos inquietas, sua palavra infernal, era preciso fazê-lo estudar em um internato num colégio da cidade, não era mais possível suportar outra educação por ele mesmo escolhida: andar com um caderno de notas na cintura em intermináveis incursões na biblioteca municipal para leituras de sua preferência. Sim, o colégio do padre ⁸⁴haveria de discipliná-lo. E assim foi feito. Entretanto, o padre passou a chamá-lo de “vermelho”⁸⁵, dadas as leituras de Marx e Sartre. Era tarefa impossível doutriná-lo, mesmo porque, e paradoxalmente, as influências de leituras dentro da casa materna impeliram-no a outras viagens. A própria figura poderosa da matriarca inspirava saltos exuberantes rumo à liberdade. Sim, ela era extraordinária e todos os filhos e filhas acolhiam a sua influência de leituras e preceitos. Veneravam-na por amor, afeto, por reconhecimento. Dona Bete nunca aceitara que em torno de si gravitasse qualquer forma de preconceito. Paradoxalmente, o poeta colheria os frutos dessa primeira formação.

Havia no poeta uma “vitalidade profunda e vibração diferente” que o impelia a se afastar aproximando-se, dia após dia daqueles valores apregoados pela moralidade cristã e considerados por Nietzsche, em o Anticristo, como *valeurs de décadence*. O poeta revestia-se

⁸³ Dona Samira contou-me, em tom muito terno, essa história.

⁸⁴ Assim era chamado o colégio Ministro Spínola pelos moradores da cidade de Jequié.

⁸⁵ Em **ESTRANHA NUMEROLOGIA**, entrevista concedida ao jornal Jorge Salomão afirmaria: “Wally morreu em 2003, faria 73 em 3 de setembro. Eu faço 70 em 3 novembro. Tínhamos clube filatélico, líamos juntos. O padre chamava a gente de ‘vermelhos’ porque líamos Marx e Sartre.”(Fala de Jorge Salomão). Disponível <https://oglobo.globo.com/cultura/nos-anos-1980-comi-meio-brasil-diz-jorge-salomao-completando-70-anos-20251863>. Acesso em 13 de abril de 2018.

de espírito hiperbóreo. Optara pela felicidade, pela liberdade do gesto e da voz. Vontade de poder que se lançava em várias direções criativas arrebatando-lhe os sentidos; “acumulação de forças” extraordinária para se lançar ao desconhecido e ao inesperado. Sua invenção de personagens para si mesmo era um mecanismo um método de estar ainda mais vivo e imerso na realidade, capaz de bloquear “ficções puras”, o que lhe garantiu não se adequar nem ser moldado/aprisionado àquela matriz do Cristianismo criticado pelo filósofo:

No Cristianismo, nem a moral nem a religião contactam em ponto algum com a realidade. Somente causas imaginárias (“Deus”, “alma”, “espírito”, o “livre” ou também o “não livre-arbítrio”); só efeitos imaginários (“pecado”, “salvação”, “graça”, “castigo”, “remissão dos pecados”). Uma convivência entre seres imaginários (“Deus”, “espíritos”, “almas”); uma ciência natural imaginária (“antropocêntrica”; carência total do conceito de causas naturais); uma psicologia imaginária (só erros sobre si mesmo, interpretações de sentimentos gerais agradáveis ou desagradáveis, por exemplo dos estados do nervussympathicus, com auxílio da linguagem simbólica da idiossincrasia religioso-moral – “arrependimento”, “remorso”, “tentação do demónio”, “presença de Deus”); uma teologia imaginária (“Reino de Deus”, o “juízo final”, a “vida eterna”). Este mundo de ficções puras distingue-se, para desvantagem sua, do mundo dos sonhos, o qual reflete pelo menos a realidade, ao passo que ele falseia, desvaloriza e nega a realidade. Depois de se ter criado o conceito “natureza” como noção oposta a “Deus”, “natural” transformou-se necessariamente em sinónimo de “desprezível” – todo esse mundo de ficções tem a sua raiz no ódio contra o natural (a realidade!), é a expressão de um profundo mal-estar perante o real... Mas assim tudo se explica. Quem tem razões para, através da mentira, se evadir da realidade? Quem por causa dela sofre. Mas sofrer por causa da realidade equivale a ser uma realidade infeliz:... A preponderância dos sentimentos de desprazer sobre os sentimentos de prazer é a causa de uma moral e de uma religião fictícias; semelhante domínio fornece a fórmula para a decadência...(NIETZSCHE, 1997, p.13).

O pecado do poeta? Ter amado em demasia a vida, o mundo, os seres do mundo. Digo os seres do mundo porque o poeta não haveria de amar apenas aos seres humanos mas também aos bichos e plantas. Na cidade de Salvador, o poeta tinha consciência dos seus passos políticos, culturais e artísticos. Em 1960 chegara em Salvador para os estudos do Clássico no Colégio Central. Neste período, entre outros amigos artistas, conheceu Gilberto Gil com o qual compartilhava o gosto pela arte musical. Travou também amizade com Glauber Rocha com o qual perambulava pelas ruas da velha cidade e discutia cinema. Foram anos iniciáticos e preparatórios para outros saltos. Era um momento de grande efervescência política e cultural. Os anos no Colégio Central e, posteriormente, na faculdade de Direito, eram preenchidos com ações paralelas no universo das artes, da política, das discussões filosóficas. Naquela cidade barroca e oleosa ainda prevalecia o provincianismo, o paroquialismo e a política no país anunciava tempos ruins, de cercamento das liberdades. No entanto, o poeta sabia, tinha consciência de sua escolha pelo caminho da diferença, do múltiplo e da mistura e, como não seria fácil ver mais uma vez a cruz diante de si, agora em forma de um golpe militar que instalou mais uma vez a ditadura no país, se aventuraria em outras metrópoles. A cruz estava ali e tinha

forma, som e cor. Cavalarias nas ruas, botinas no asfalto, estampidos, perseguições, prisões, fugas, exílios iminentes. Mas era preciso resistir e a resistência se permeava de desbunde, assim se podia sobreviver e desconstruir. Os dias naquele lugar paroquiano tornaram-se ainda mais difíceis. Era preciso buscar novas saídas e alternativas. Era preciso também terminar a Faculdade de Direito, diplomar-se na UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Talvez viesse a precisar daquele diploma. A leitura do livro **Temor e terror** de Kierkegaard o auxiliaria naquela árdua tarefa:

Em 1964, o corte foi o mais abrupto possível. Mas foi também nessa época que li **Tremor e temor**, de Kierkegaard, genial protestante existencialista que contava de repetidos ângulos a história de Abraão, incumbido por Deus de matar Isaac. Um livro de perspectiva cinética. Fiquei com isso na cabeça. Em volta, as pessoas andavam assombradas, amedrontadas, perdidas. Comecei a olhar outros caminhos. Na vida, se a via fica estreita, você tem de descobrir como seguir. Busquei uma sofrida vereda: a de ultrapassar a província (SALOMÃO, 2003).

Em texto de uma de suas palestras, publicado no livro **Armarinho de miudezas**, Waly dimensiona muito bem sua condição movente e nômade, convencido de que estaria fora de qualquer possibilidade imobilizá-lo em quaisquer movimento artístico e poético. Tece duras críticas àqueles que desejavam suprimir as diferenças entre os diferentes artistas dos anos 70, àqueles que abandoaram a poesia e se alienaram nos bastidores de grandes TVs, àqueles poetastros ignorantes. Aquele era um dos “livros de cavalaria” que lia e lhe ajudava a sair pelo mundo espalhando ilusões. Na dura escola da vida e da história dos povos, aquele também seria um livro que o ajudaria a trilhar o que ele chama de “caminho sofrido”, daria sentido à voz do poeta “clamando no deserto”. E os caminhos pareciam sempre levá-lo para fora. Considerava-se, pois, um *outsider*. Naquele mesmo texto, Waly reafirmaria a importância de suas leituras especialmente aquela do livro **Temor e Tremor**:

Aprendi em outras escolas muito mais duras, muito mais duras, que a alegria só vem bem depois, o que vem em primeiro lugar mesmo é um caminho sofrido, *Temor e tremor* de Soren Kierkegaard, que aliás foi o primeiro livro que eu li, e amei intensamente, quando aconteceu a barra de 64, a ditadura militar. Eu era estudante marxista e adorava o *18 Brumário* e, ao mesmo tempo, confusamente, eu lia Gramsci, por causa de um professor de história que me levava para a casa dele para eu ler esses livros. Ele e sua mulher pertenciam ao Partido Comunista, estão na Inglaterra até hoje, Paulo Farias e a mulher Henna, então ao mesmo tempo era Sartre, era Albert Camus, era Merleau-Ponty, tudo um desejo insaciável... de quê? (2005, p.143).

Mas a leitura daquele protestante, como afirmava o poeta, suscita nesse trabalho um outra articulação necessária, já que na altura do poema “A vida é paródia da arte” Waly cita a leitura dos hinos de Holderlin, e poemas de outros autores, como “se mirasse uma flor de lótus”.

Ora a menção a Holderlin, as leituras de Kierkegaard compõem peças de um quebra cabeça que delicadamente se encaixam para indicar a tendência criativa de Waly. Uma espiritualização peculiar que faz parte do compósito Waly Salomão também atravessou o livro **Pescados vivos**. Naquele torvelinho, como “gênio da recordação”, o poeta estava ávido por encontrar “o grande homem”:

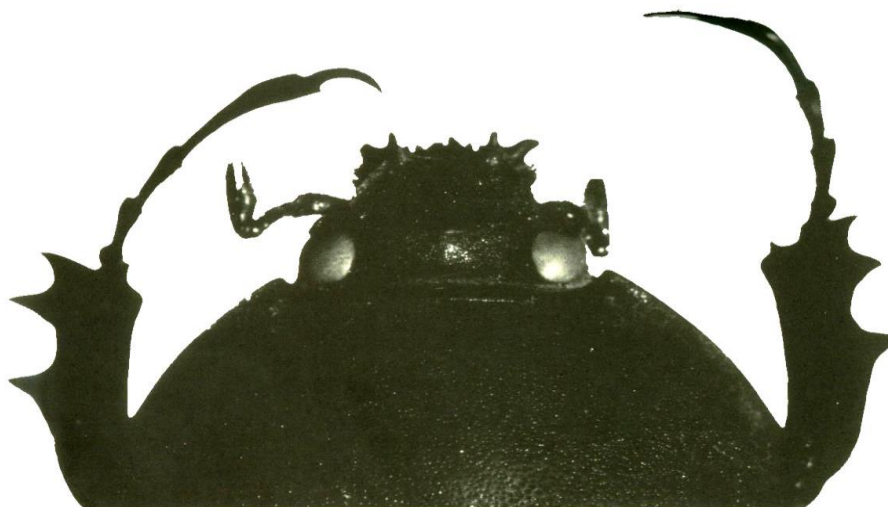
O poeta nada tira do seu próprio fundo, mas guarda ciosamente aquilo que lhe é entregue sob custódia. Segue a escolha do seu coração; encontrado o objeto da sua pesquisa, vai, de porta em porta, recitar os seus versos e discursos para que todos participem da sua admiração pelo herói e dele se orgulhem também. Tal é a sua atividade, sua humilde tarefa, seu leal serviço na mansão do herói. Se é fiel ao seu amor e luta noite e dia contra as emboscadas do esquecimento, ávido de lhe arrebatara o herói, uma vez enfim cumprida a sua missão, entra na sua companhia. E o herói ama-o também com amor igualmente fiel, porque também para ele, herói, o poeta é o melhor do seu ser, como débil recordação certamente, mas tão transfigurado como ele. Por isso não será esquecido daqueles que foram grandes. E, se é preciso tempo, se ainda as nuvens da incompreensão dissipam a figura do herói, virá todavia aquele que o amou e tanto mais fielmente se unirá a ele quanto maior for o seu atraso (KIERKGAARD, 1979, p.201).

Os corpos se movimentariam sob os holofotes de um intenso patrulhamento. Tais movimentos encontrariam as saídas extraordinárias. Mas, em que as leituras e reflexões de **Temor e Tremor** poderiam auxiliar nessa árdua tarefa? O livro de “perspectiva cinética”, como assim o qualifica Waly na entrevista citada, ampliaria o olhar de si e sobre mundo, um olhar para dentro e de dentro para fora, um olhar em profundidade. Mas deveria ser um olhar em busca do movimento, que captasse a matéria necessária para a construção de uma arte em movimento. Tonou-se imprescindível, naquele momento da história do Brasil e do mundo, penetrar na psicologia de Abraão, em sua personalidade, pela visão acurada de Kierkegaard. Quem fora aquele homem de consciência eterna, de fé inabalável, que cria no absurdo, que era dotado de juventude (apesar de já bem idoso), que cultivava a esperança, que mantinha o desejo, que resistira e vencera a grande provação agonística à qual fora submetido, a determinação em sacrificar o bem maior de seu amor, o filho da promessa, que não pestanejou em executar o infinito movimento. A partir daquele livro, talvez quisesse compreender e imbuir-se da grandeza de um homem, do movimento infinito da fé “em virtude do absurdo”, perpetrado pelo cavaleiro do infinito, Abraão, como bem o afirma Kierkegaard sobre o profeta em “O elogio de Abraão”:

A história celebrará os grandes homens, mas cada um foi grande pelo objeto da sua esperança: um engrandeceu-se na esperança de atingir o possível; um outro na esperança das coisas eternas — mas aquele que quis alcançar o impossível foi, de todos, o maior. Os grandes homens não-de sobrevivem na memória dos vindouros, mas cada um deles foi grande pela importância do que combateu. Porque aquele que lutou

contra o mundo, foi grande triunfando do mundo, o que combateu consigo próprio foi grande pela vitória que alcançou sobre si — mas aquele que lutou contra Deus foi o maior de todos. Tal é a suma dos combates travados na Terra: homem contra homem, um contra mil; mas aquele que luta contra Deus é o maior de todos. Tais são os combates deste mundo: um chega ao termo usando da força, o outro desarma Deus pela sua fraqueza. Viu-se os que se apoiaram em si próprios de tudo triunfarem e os outros, fortes da sua força, tudo sacrificarem — mas o maior de todos foi o que acreditou em Deus. E houve grandes homens pela sua energia, sabedoria, esperança ou amor — mas Abraão foi o maior de todos: grande pela energia cuja força é fraqueza, grande pelo saber cujo segredo é loucura, pela esperança cuja forma é demência, pelo amor que é ódio a si próprio (1979, p.202).

O poeta revestia-se de uma irremediável condição hiperbórea. Optara pela felicidade, pela liberdade do gesto e da voz. O crucificado, imagem que atravessa o livro **Pescados Vivos**, que ora se eleva sobre as águas, que ora surge de dentro do fogo e de escombros, constitui o sinal, a marca de que o poeta pretendeu deixar fluir, na zona do paradoxo, em forma de arte poética as formas de uma cultura religiosa cristã sobre a qual está assentada uma grande parte da história da humanidade. Desnaturalizava, assim, a imagem cotidiana do crucificado, realocando-a na dimensão da metáfora poética. O grande teatro da crueldade, a *via crucis*, desdobra-se nas páginas do livro. Reitero, reafirmo aqui a visão do poeta-Cristo. Agora com mais detalhes. No livro em estudo aparecem aquelas imagens que remetem a um corpo crucificado. Algumas delas o fazem de forma muito próxima ao Cristo crucificado. É possível aqui destacar e transcrever algumas delas. A força de pancadas do aço moldado letra, a mão/folha aparece mutilada no poema visual⁸⁶; o besouro e suas patas abertas como ilustração metafórica do “Corpo de motoboy retirado sem vida do Canal do Leblon” verso do poema “B.O. BOLETIM DE OCORRÊNCIA”. Eis a imagem de *Strategus Centatueros* com fotografia de Fernando Laszlo:



⁸⁶ Vide poema visual à p. 115

Em um outro poema, o poeta, ao descrever a dor como uma cor, a cor roxa⁸⁷, acaba por fazer menção à procissão da Paixão da qual ele mesmo fizera parte como era hábito na cultura da cidade onde nascera. É uma clara referência à morte de Cristo que não se apagara da memória do poeta e que agora emerge na forma de versos. O poeta captara aquele instante na forma emblemática da procissão como um grande teatro ao ar livre. Entretanto aquela cultura religiosa dissolve-se na força da natureza e de outros deuses:

DOR

À sombra da estante, com Antonio Nobre e Só

I

DOR – palavra pequenina
 Aguda farpa com três letras apenas
 Essas três tinhosas invocam *angina pectoris*
 O que o vulgo denomina apertão no peito

DOR é uma palavra – torniquete.
 DOR –é uma palavra – alicate.

Duas consoantes apunhalam uma vogal.
 O – oco vão central
 O – a vogal do vazio
 O – túnel por onde escapa o gemido do coração agoniado.

DOR: 3 letras que choram num soluço...
 3 letrinhas apenas
 Mas como dói!

DOR – palavra de cor roxa
 Roxa como a cor
 Das vestes de Verônica na procissão da Paixão
 Lá no período da pedra lascada da infância.

II

DOR – roxa cor
 Da flor
 Da quaresma.
Quaresmeira, o nome de batismo da árvore
 algema
 a suruba das flores
 pagãs.
 olhai:
 elas espantam o jururu

⁸⁷ A **cor roxa** (ou púrpura) está ligada ao **mundo místico** e significa espiritualidade, magia e mistério. O roxo transmite a sensação de tristeza e introspecção. Estimula o contacto com o lado espiritual, proporcionando a purificação do corpo e da mente, e a libertação de medos e outras inquietações. É a cor da transformação. O ambiente roxo é misterioso e místico, sendo a cor apropriada para um local de meditação. Pode ser uma cor depressiva e melancólica, se usada em excesso. O roxo é uma das cores litúrgicas na Igreja Católica que se usa no período da Quaresma ou nas missas pelos mortos. Durante a Quaresma, a cor roxa é usada nos paramentos dos sacerdotes e na decoração das igrejas. Para os católicos, o roxo tem o significado de melancolia e penitência. Disponível em: <https://www.significados.com.br/cor-roxa>, Pesquisa em abril de 2018

elas nem parentes são do fel da tristura.

Mistérios encenados na mata atlântica:

“*A mancebia da quaresmeira com a canafístula*”.

Fundem-se roxo e amarelo-ouro-novo.

Celebram-se ao Deus Phallus.

Tirsos e bacantes.

Macaé de Cima⁸⁸

Em seu surpreendente livro **Teatro pós-dramático**, Lehman dedica algumas páginas para falar sobre a dor e catarse no teatro. Nele, reafirma os perigos e desvios da catarse e das mimeses no teatro convencional e no modo como a informação espetacular da mídia atrofia as sensibilidades. Em outras palavras, o teórico problematiza a utilização das mimeses pelos meios de comunicação de massa que, ao lançar mão do “encanto óptico”, radicaliza a mentira e, por conseguinte, a anestesia do espectador. Em contrapartida à “dor representada” apresenta a ação do teatro pós-dramático:

Na evocação do não-representável, isto é, da dor, deparamos um problema central do teatro: a exigência de tornar presente o inapreensível com o auxílio do corpo, que é ele próprio memória da dor, já que a cultura, ao discipliná-lo, e a “dor como mais poderoso auxiliar da memória” (Nietzsche) foram registradas nele. A mimese da dor significa a princípio que a tortura, o tormento, o sofrimento corporal e o terror são imitados, sugeridos de maneira enganosa, de modo que a sensação dolorosa surge na dor representada. Mas o teatro pós-dramático conhece sobretudo a mimese na dor: quando o palco se iguala à vida, quando a banalidade real se despeja nele, surge o medo quanto à integridade de *quem atua*. A transição da *dor representada* para uma *dor experimentada na representação* (LEHMANN, 2007, p.355).

Posso afirmar que o corpo de Waly e seu *corpus* poético textual, os poemas, são marcados conforme uma estrutura alegórica tal qual o drama trágico alemão analisado por Benjamin. Aqueles dois corpos eram atravessados por paradoxos. Perguntemo-nos, pois, ao modo de Benjamin (2013, p. 234), que significado atribuir àquelas cenas de horror e martírio que abundam no livro de **Pescados vivos** e envolveram o contexto do poeta? Posso citar algumas dessas cenas e desse martírio: a dor física causada pela violência de uma cultura que oprime corpo e espírito do povo e de parte dos povos; o martírio dos povos migrando como peixes no mar oceânicos, e, aqui, refiro-me especificamente ao povo sírio; o martírio do lavrador desempregado que “cumpre pena de prisão domiciliar” no poema “Arte anti-hipnótica”; homens e mulheres miseráveis, no poema SAQUES, catando, famélicos e desembastados, os restos de mercadorias chamuscadas por um incêndio na Ceasa do Rio de Janeiro; uma chuva ácida caindo e cavando corpo e memória no poema “Rizomáticas”; toques de recolher, tiros e

⁸⁸ Macaé de Cima é uma localidade situada nas encostas da Serra do Mar no município de Nova Friburgo-RJ. Segundo informações, o poeta tinha um sítio nessa localidade.

explosões no poema “Interfaces”; um bêbado vestido de papai Noel, num lugar fétido e espremido pela multidão, repete a cantinela “Jesus Cristo” que lhe fora soprada ao ouvido; sentenciados pendurados em ganchos no poema “Oca do mundo”; um “Corpo de motoboy retirado sem vida do Canal do Leblon” no poema “B.O. BOLETIM DE OCORRÊNCIA”; poemas feitos de terra e de sangue e de lascas de palco no poema “BARROCO”; o peito lacerado/dilacerado e as “brutas ânsias acrobáticas” do poeta moribundo; o poeta alucinado pela sensação da morte que lhe corta a possibilidade de ação artística no poema “A VIDA É PARÓDIA DA ARTE”; os tiros a esmo proferidos por um intelectual reprovável no poema “Míster mimeses”; “os assaltos do exército da hermenêutica” no poema “LER DRUMMOND”; a dor no coração causada pela premonição da morte do artista no poema “FATÍDICO”; o engrolar da língua, o entupimento da glote, as palavras desventradas, os sóis estripados, ação e o corte no poema “PICADAS SONAMBÚLICAS”; pés esfolados e olhos arrancados no poema “TLAQUEPAQUE”.

Transcrevo, aqui, o poema “ARTE ANTI-HIPNÓTICA” que ilustra a presença de um corpo mortificado, aprisionado, violentado, vilipendiado, desprovido de bens, envelhecido, despossuído, oprimido, abandonado, mas humano e ainda vivo. Nele encontramos a notícia que sangra e que está estampada cotidianamente nos jornais de maior circulação no Brasil. Uma *via crucis* que já durava 70 anos e que fora marcada sobretudo pela injustiça. Eis o poema:

ARTE ANTI-HIPNÓTICA

Espia a flor da aurora que já vem raiando!
 Mal a barra do dia rompia
 saía pra rua
 a caçar trabalho.
 Lavrador desempregado
 morador de casebre de pau-a-pique
 3 cômodos
 em Araçatuba
 cumpre pena de prisão domiciliar
 por furto de luz
 do programa de energia rural
 para a população de baixa renda.
 4 lâmpadas
 Sendo que duas queimadas
 E uma geladeira imprestável.
 Sem dinheiro para pagar a conta
 Teve o marcador de quilowatts arrancado.
 Um compadre compadecido armou o “gato”.

70 anos incompletos.
 Não compareceu no fórum
 pois só possuía chinelo
 despossuía sapato e roupa decente.

Aqui firma e dá fé um Bertold Brecht de arrabalde:
 o sumo do *real* extraído da notícia do jornal:

a arte ilusória
 idílica
 hipnótica
 do *fait divers*
 (SÁLOMÃO, 2004, p.29)

Embora esse poema não seja “sobre cadáveres”, é possível perceber nele a emblemática das partes do corpo que sofre, que sente a dor física. Há alguns deles em que o corpo cadáver aparece explicitamente. Exemplo disso está no poema “TLAQUEPAQUE”⁸⁹ e no poema B.O BOLETIM DE OCORRÊNCIA⁹⁰. Em outros poemas há a presença implícita de um cadáver que dá a ideia de um corpo ressurrecto como no poema “DOR” no poema/tradução “A POESIA É UM ATENTADO CELESTE” no qual é possível notar, apesar de não ser um poema de estrofes impiedosas (BENJAMIN, 2013, p.236), “partes do corpo em estado de decomposição”, “transubstanciação”. No entanto, a vida viceja nessas sugestões e uma paixão do poeta-Cristo, dotado de uma religiosidade liberta de qualquer *doxa*, se desenrola na obra em foco. Dor, paixão, martírios são palavras-chave para uma melhor compreensão do barroquismo desse poeta/dramaturgo, Waly Salomão, e do barroquismo da cultura brasileira. Elas são também para ele “motivos da ação”. Dessa forma, os poemas de **Pescados Vivos**⁹¹ e a própria trajetória do poeta poder-se-iam ser ainda mais compreendidos à luz das palavras de Walter Benjamin:

Se o martírio prepara desta forma emblemática o corpo dos vivos, também não é despiciendo o fato de a dor física estar sempre à disposição do dramaturgo como motivo da ação. Não é apenas o dualismo cartesiano que é barroco; também a teoria das paixões tem de ser levada em conta, e muito, como consequência da doutrina das relações psicofísicas. Como o espírito é, em si, pura razão fiel a si mesma, e só as influências corporais o põem em contato com o mundo exterior, a violência da dor física que ele sofre constitui uma base mais imediata para a emergência dos afetos do que os chamados conflitos trágicos. Quando o espírito, como espírito que é, se liberta pela morte, também o corpo vê satisfeitos todos os seus direitos. Porque é óbvio que

⁸⁹ Poema citado em 1.1. GESTO DE PARTIDA OU BOCA NÃO MAIS DISSE PALAVRA

⁹⁰ Corpo do motoboy retirado sem vida do Canal do Leblon. /Indivíduo jovem de coloração branco-duvidosa. /No seu capacete estava escrito assim: /100 JUÍZO NEM 1. /Et cetera, et cetera, et cetera. //Em éter e cápsula radioativa dissolve-se a poesia. /As existências da terra são cinzas de mortas estrelas. /Ouro, urânio, hélio, carbono, oxigênio. /A poesia é um meteoro. /A poesia é uma chuva de meteoros. /E uma estrela / - alta, fria, brilhante, viva ou morta - / É mais simples /Menos complexa do que qualquer inseto /Logo mais fácil de entender /Do que o modelo aerodinâmico /Do besouro.

⁹¹ Devo lembrar aqui também os dois livros anteriores a este: **Lábia** e **Tarifa de embarque**. Esses últimos ao lado de **Pescados vivos** constituiriam uma trilogia de uma epopeia fragmentada, composta, no entanto, por anti-heróis. Há nesses três livros uma devoção ao ofício de poeta.

a alegorização da *phýsis* só pode consumir-se em toda sua energia no cadáver. E as personagens do drama trágico morrem porque só assim, como cadáver, podem entrar no reino da alegoria. Nelas, a morte não é a porta de entrada na imortalidade, mas no cadáver. (...) Do ponto de vista da morte a função da vida é a produção do cadáver. Não é apenas com a perda de membros, com as transformações do corpo no processo de envelhecimento ou com os outros processos de eliminação e depuração que o cadáver se vai desprendendo do corpo (2013, p.235).

Um prenúncio de um cadáver atravessa todo o livro **Pescados vivos**”, mas não um cadáver como matéria única do corpo humano, mas um possível cadáver simbólico no âmbito de uma cultura da violência mesmo. Talvez o poeta exercitasse uma memória do futuro, conforme já suscitada por Bakhtin.

Embora dispersas, essas imagens podem se articular com perfeita precisão cirúrgica. São duas formas emblemáticas daquele amplo teatro mundo marcado pela crueldade de uma *via crucis* do poeta que percebia a explosão de deuses e a sua condição de quem já não mais lhes põe qualquer credo. Essas assertivas aplicam-se perfeitamente ao poema TLAQUEPAQUE. Nele, o poeta exprime o exuberante paradoxo: estar em rota de crucificação, mas sem deuses. O poeta engendra imagens do sacrifício agônico de alguém que procura uma fonte, uma origem, uma resposta. O seu desespero compara-se ao desespero de Édipo e Antígona. É nas figuras desses dois personagens trágicos que Waly concentra a poderosa influência religiosas da mãe e do pai. O poeta nutria a fé de que, embora sem culto a nenhum Deus, encontraria a felicidade, beleza e eternidade:

TLAQUEPAQUE

Há que haver manjar dos deuses para aquele que descrê dos céus.

Meus pés esfolados percorrem becos, vielas, ruas,
avenidas intermináveis,
sem fonte alguma desencadear.

Busco tal ou qual cosmético - *aceite de jojoba* – como Édipo arrancava os próprios olhos
E Antígona escavava a terra para contra a lei do estado dar sepultura ao corpo familiar amado.

Há que haver ambrosia para aquele que descrê dos deuses

México

29/11/2001

Talvez naquele poema, como em muitos outros, apareçam resíduos de suas leituras pretéritas de Sartre. Procurando rebater as críticas tecidas pelos comunistas e pelos cristãos à doutrina existencialista, Sartre vai construir uma série de contra-argumentos em seu conhecido texto “O existencialismo é um humanismo”. Comunistas apontavam os exageros da subjetividade e da individuação no existencialismo, enquanto os cristãos acusavam-no de

liberdade desmedida, de “pura gratuidade”. Por meio de um discurso vazado de exemplos do cotidiano, de reflexões a partir da literatura e da filosofia, citando Kant, Ponge, Gide, Dostoievski, Kierkegaard, Heidegger, mesmo que seja para chocar-se com o pensamento de um ou outro, Sartre vai compondo um quadro de referências capaz de refutar as críticas. Segundo Sartre, o existencialismo, apesar de a palavra ter sofrido um desgaste graças ao modismo, deixa uma possibilidade de escolha para o homem, indicando que a existência precede a essência, que o homem projeta a construção de si mesmo, que o que importa é a realidade, é a escolha, é a intersubjetividade, é a “responsabilidade total de sua existência”, o total e irrestrito engajamento, a inquietação, o ato e a ação. Entretanto, não se deve perder de vista que a angústia constitui o homem e que o desamparo lhe deixa sem as desculpas teológicas e condenado a ser livre. Mas de todas as categorias expostas por Sartre a liberdade parece-nos ser a mais enfatizada por ele como uma qualidade ontológica ao ser humano:

Quando declaro que a liberdade, através de cada circunstância concreta não pode ter outro objetivo senão o de querer-se a si próprio quero dizer que, se alguma vez o homem reconhecer que está estabelecendo valores, em seu desamparo, ele não poderá mais desejar outra coisa a não ser a liberdade como fundamento de todos os valores. Isso não significa que ele a deseja abstratamente. Mas, simplesmente, que os atos dos homens de boa fé possuem como derradeiro significado a procura da liberdade enquanto tal. Um homem que adere a um sindicato comunista ou revolucionário quer alcançar objetivos concretos; tais objetivos implicam uma vontade abstrata de liberdade; porém, essa liberdade é desejada em função de uma situação concreta. Queremos a liberdade através de cada circunstância particular. E, querendo a liberdade, descobrimos que ela depende integralmente da liberdade dos outros, e que a liberdade dos outros depende da nossa. Sem dúvida, a liberdade, enquanto definição do homem, não depende de outrem, mas, logo que existe um engajamento, sou forçado a querer, simultaneamente, a minha liberdade e a dos outros; não posso ter como objetivo a minha liberdade a não ser que meu objetivo seja também a liberdade dos outros (1970, p.16).

Em muitos pontos Waly se aproximaria do existencialismo. Não só os poemas guardam vestígios dessa doutrina, mas também a própria ação vital do poeta. Waly queria fazer algo de si mesmo. Projetou-se como personagem, como poeta. Tudo indica que essa projeção para o futuro era dotada da consciência de como iria se construindo. Engajado em sua realidade, escolhia a si mesmo escolhendo todos os homens e sua ação individual apontava para o “engajamento da humanidade inteira” (1970, p.5), para aqui nos aproximarmos das palavras de Sartre. O poeta elevaria a um grau significativo sua responsabilidade pelos outros seres humanos.

Um sentimento conscientemente instintivo impelira o poeta a fazer a difícil escolha entre aqueles dois tipos de moral citados por Sartre: a moral da simpatia e uma moral mais ampla. Era preciso construir o sentimento através de atos. Cada ato revelaria a escolha. Imbuído do não-quietismo sartreano, agia para construção da realidade. Essa ação se restringiria ao campo da

moral, mas se estenderia ao campo das artes, já que constantemente estava criando e inventando. Sartre já havia afirmado: “O homem faz-se, ele não está pronto logo de início”. Seguindo as pistas de Sartre, o poeta deixava transparecer essas ideias em sua poética. Exemplo disso encontra-se no poema PIZZICATO. Nesse poema, Waly reitera sua ojeriza a formas prontas e engessadas. Misturando poesia e culinária para refratar as receitas prontas e uso de ferramentas determinadas para composição de versos, o poeta galhofa das formas fixas e, utilizando de palavras como “Procusto”, sugere que elas surgiam a partir da mutilação do *corpus poético*. Eis o poema:

PIZZICATO

1

Vosso bico dourado fala e belisca
 Vende uma panela de mingau
 Esbulha a paróuia que habita.
 Um mingau até mesmo um munguzá
 Que já vem prontinho da fábrica
 Demanda somente a adição de uma pitadela
 De cor loca
 Seja uma colher de chá de canela em pó
 Seja uma lasca de canela em pau
 Ou um punhado de cravo-da-índia.

Ó provedor de sonetos cantai vossa bazófia:

-Tornar-se?

Quem quer se fazer não pode,

Quem é bom já nasce feito.

Retruco com uma voz cheia de canivetes ocultos:

Pra começo

De conversa

No côncavo do berço

Não se acha

A chave de ouro

Do soneto.

Nesta vida de passagem

Ninguém nasce feito.

2

“*Coroai-me de rosas*” – ladainha dos serões d’Arcádia,

Lá nos longes da dolescência

“*Coroai-me de louros*” – eis a divisa incubada.

Nostalgia das neves d’antanho,
 do leito de Procusto,

das rimas – mármore, mármore,
das métricas – gesso

Nostalgia das neves d'antanho,
do leito de Procusto
das rimas – mármore, mármore,
das métricas – gesso?
Sete portas, mirante dos aflitos, chuveirinhos, soledade,
Que *Byzantium* seja aqui!,
Mulheres, pavões, luas patéticos, opalas gráficas
Deslocar-se-ão por operações cirúrgicas de alta precisão
Para dentro do poema.
O pôr-do-sol é uma ferramenta técnica.
& Píndaro & Hesíodo
& cantai ó musas & os ópios dos orientes são caixas
De bisturis e brocas e puas e pés-de-cabra.

Monte Parnaso

Ao molho *Provincial* – eis o cardápio usufrutuário.
Sejam, pois, coroados de louros
-louros, galhos de louros,
arbustos de louros
folhas de louros e mais folhas de louros –
Vatapá, mungunzá, acarajé, tapioca.
Ó meu verde, verde, verde periquito.

Coroai-me, em verdade, de rosas

Por tua causa o meu jardim fechou-se...

Voai cabides do meu quarto!

Amor, amor, amor, em que trágico cotidiano tu morreste.

O corpo mortificado, mutilado, ferido, a alma dilacerada na travessia do mundo da vida, elementos que compõem, ao lado do prazer e gozo de viver, presentes nos poemas do livro **Pescados Vivos**, são índices do drama Barroco que o poeta encena e põe em cena nos dias finais da existência. O mundo e o drama trágico da vida, principalmente dos brasileiros lhe interessavam. As cenas se sucederam ao longo de todo livro como flechas, cortes cinematográficos, pedaços de cenas do teatro mundo, expostos alegoricamente pelo poeta. Entretanto, seu desejo de liberdade e sua paixão pela vida era maior que os preceitos barrocos e a velha cidade da Bahia. Avançaria muito mais naquela travessia rumo ao desconhecido de outras metrópoles e de outras relações.

CAPÍTULO IV POR UMA POÉTICA DA RELAÇÃO: PARA ALÉM DO BARROCO

4.1. O CAOS MUNDO

Busquei uma difícil vereda: a de ultrapassar a província⁹²
 Waly Salomão
 A poesia pode ser sacudida pelo caos.
 Glissant

O início dos anos sessenta foram duros para os intelectuais orgânicos, entre eles estava Waly Salomão. Ligado ao Partido Comunista, leitor de Gramsci, compunha um grupo de artistas ativistas cuja ação se desdobrava em passeatas⁹³ e *meeting*. Os dias na barroca cidade da Bahia estavam ficando sufocantes. Impossível continuar em Salvador. Crescia o desejo de ultrapassar a província. Seria um ato de sobrevivência dele e de sua poética. Era uma forma de estabelecer novos e velhos contatos. Era um modo de somar-se à energia artística fabulosa daqueles que partiram para São Paulo e Rio de Janeiro. Poderia retornar com eles sempre que possível nos verões e mergulhar num mar de corpos e vozes do carnaval sob o som de “mil alto falantes”. Entre esses amigos estava Gal Costa, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Era preciso partir em busca de novas formas de libertação. Encontrar a corrente marítima ideal, os ventos imprescindíveis para o voo, picos para o salto, outra atmosfera artística em tempos difíceis de cerceamento das liberdades. A possibilidade de novos horizontes, novos universos a serem explorados e experimentados atraíam-no. Seduzia-se pelo movimento e pelo caos das urbes ainda mais labirínticas e diversas. Era um dos itens de seu cardápio antropofágico. Adivinhava mais um passo para ir mais longe e chegar mais perto do núcleo atômico Ginsberg do qual fazia parte, ao qual parecia querer-se agregar ainda mais e pelo qual deixava-se atrair e pelo qual correria os riscos necessários. Nada o demoveria dos vetores que apontavam para aqueles centros de convergências divergentes e diversas. Mergulharia no fluxo. Era ele mesmo fluxo. Em tom oswaldiano e futurista, lança os dados do experimentalismo livre em trecho bastante elucidativo da dinâmica artística, assumida por ele [Waly Salomão], já presente no livro **ME SEGURA QU’EU VOU DAR UM TROÇO**:

Criar não se prendendo às coisas existentes aqui no Brasil - linguagem do lazer nacional – mas remetendo cartas internacionais. from brazil. levar adiante tudo que resultou em mim. morte às linguagens existentes. morte às linguagens exigentes. experimente livremente. estratégia de vida: mobilidade no eixo Rio São Paulo Bahia.

⁹² Frase emitida por Waly Salomão em entrevista concedida para Heloísa Buarque de Holanda em 1º de fev de 2003, assim que assumiu a Secretaria Nacional do Livro por convite do então Ministro da Cultura Gilberto Gil. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/wsalomao.html>. Acesso em: 10 de fev de 2011.

⁹³ Em depoimento, Luciano Figueiredo relatou-me sobre uma parte dessas atividades de Waly, momento em que o conheceu. Vide entrevista em áudio e vídeo no Anexo H à p.286.

viagens dentro e fora da BR deixar de confundir minha vida com o fim do mundo. bodil (1972, p.45).

A “estratégia de vida” como mobilidade⁹⁴ projetava-se como uma estética na atitude poética, na composição e substância de diversos poemas, espalhados por diferentes livros e, finalmente, concentrada no livro **Pescados Vivos**. Entretanto, essa mobilidade desenhar-se-ia por vias de uma rede intrincada de idas e voltas cujo centro irradiador passaria a ser a cidade do Rio de Janeiro. Lá, o poeta circularia por bastante tempo até a sua morte em 2003. Lá, sua ação política, artística e cultural se expandiria, se dinamizaria ainda mais. Mas, antes de fixar-se no Rio, o poeta passaria por São Paulo no fluxo do movimento concreto, neocreto e fermentação da tropicália. Transitaria naquele eixo Rio/ São Paulo/ Bahia. Era elemento chave do movimento de artistas baianos e nordestinos que se deslocavam para São Paulo, conforme revelaria em texto de próprio punho intitulado “A praia da tropicália” do livro **Armarinho de Miudezas**. Esse é um dos muitos ensaios relâmpagos em que o poeta demonstra sua habilidade de síntese a começar pelo próprio título que, utilizando-se de uma tal redundância semântico-sonora entre a palavra *praia* e *Tropicália*, acaba por fazer ecos à música “Alegria Alegria”, um dos símbolos do movimento Tropicalista. Desfilam nesse texto, dedicado a Dedé Veloso, nomes de artistas nacionais e internacionais que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a gestação de grandes movimentações artístico-culturais no Brasil e no mundo. Entre os vários nomes citados por Waly aparecem os de Hélio Oiticica, Kurt Schwitters, Ivan Serpa, Mário Pedrosa, Lygia Clark, Gilberto Gil, Tom Zé, Virgílio, Jime Hendrix, Torquato, Rogério Duprat, Rogério Duarte, Marshal McLuhan, Guilherme Araújo, Regina Boni, Gal Costa. Essas citações seguem, por vezes, um ritmo de paralelismo comparativo que estabelece relações entre Hélio Oiticica e Kurt Schwitters, o que pode estar indicando uma zona de interinfluência na gestação de certos movimentos. As conexões disjuntivas não se restringiam apenas aos artistas, mas também se relacionavam aos locais, centros de revoluções artístico-culturais, de onde irradiavam ideias para o mundo. O poeta contactou, por exemplo, o palco da TV Tupi, onde se apresentara Caetano, ao Cabaret Voltaire. Expunha assim uma energia vital e universal que unia os diferentes movimentos no mundo em diferentes espaços e tempos. Aquele ensaio ao falar de fragmentação, de mosaico, do instantâneo, de forças teatralizantes e performáticas atuantes no eixo Rio/São Paulo/Bahia, pareciam remeter a figura do próprio poeta, parecia dizer dele mesmo, de suas incursões pela cidade do Rio de Janeiro, um corpo físico colado a um corpo

⁹⁴ Um dado concreto na vida do poeta foi durante muito tempo a ausência de moradia fixa. Talvez motivado pelas contingências, ficaria de “deu em deu” durante algum tempo seja morando em pensões em Salvador e no Rio de Janeiro, seja na casa e apartamentos de amigos como Hélio Oiticica, Gal Costa e Caetano Veloso, seja em apartamentos ou casas. O mapa dessa mobilidade me fora fornecida em entrevista por seu irmão Jorge Salomão.

artístico e cultural em constante trânsito e mutação confundia-se com a própria urbe, “como o desembocar MEÂNDRICO [...] da arquitetura das favelas, do buraco quente, das quebradas do morro da Mangueira, do Tuiuti, da Central do Brasil, dos fundos de quintais da Zona Norte, do mangue, do samba, da prontidão, da liamba e outras bossas” (SALOMÃO, 2005, p.35).

Daquele eixo de movimentação político-artístico-cultural colheria os frutos mais agrídoces de sua poética tal qual fazia outros importantes artistas, exercitando com frequência uma inteligência criativa do instantâneo, do instante presente, “da vida presente”, no calor das mais diversas sensações e sensibilidades.

Essa parece ser uma característica daquele grupo de artistas que fazia parte dos anos da tropicália. Do caos geral, o pensamento criativo desenhava flores insólitas e belas, diferente do que jamais fora vista nos meios de comunicação, seja ele impresso ou televisivo. A capa do livro **ME SEGURA QU’EU VOU DAR UM TROÇO**⁹⁵ e o próprio cenário criado por Caetano para Show na TV Tupi são exemplos daquele exercício:

Não só as letras e músicas do período mas o desempenho, o jeito de intervir na televisão naquele programa *Divino e Maravilhoso* da TV Tupi, era parecidíssimo com a guerrilha urbana o clima de criatividade da hora, aquela urgência agônica de guerrilheiro neste sentido de que não existia um exército convencional de produtores como os outros programas regularmente têm, então era o seguinte, quase na hora H, o Caetano subia no palco da TV Tupi São Paulo e poucas horas antes do programa ser gravado, Caetano orientava a cenografia, botava os cara dali pra executar, e falava assim “faça aí uma jaula que ocupe o palco inteiro” e os operários começavam a executar aquele cenário que Caetano tinha bolado praticamente ali ou na véspera, de noite, em sua cama ou em qualquer outro lugar (SALOMÃO, 2005, p.39).

Deu-se a composição de um teatro nesse texto de **Armarinho de miudezas**. O movimento dinâmico dos artistas dava-se no palco mundo e no palco propriamente dito. O microcosmo do espaço teatral onde pode-se ver o palco, o cenário, os atores, a sonoplastia, o figurino são ecos. No entanto, o conjunto desses elementos parecia destoar de uma visão tradicional. Era o reflexo do caos maior do mundo moderno das metrópoles brasileiras. Os soldados armados ocupam as ruas das metrópoles. Há correria e temor. Os artistas estão acuados, mas resistem em suas guerrilhas. Em uma delas está o poeta armado de versos até os dentes. Ali, no Rio de Janeiro, permaneceria durante quase meio século vivendo de arte e de cultura, no palco estilhaçado.

Sim, eis que o palco se fragmenta. O palco-mundo fragmentado carrega o sangue dos humanos. Fragmentos de terra amalgamado a fragmentos de palco. São elementos orgânicos do

⁹⁵ Em entrevista concedida a mim por Luciano Figueiredo, o referido pintor contou-me, entusiasta, o momento em que eles (Waly, Ivan Cardoso, Oscar Ramos) compuseram a capa do livro. Figueiredo destacou a ação inusitada de Waly de ter adquirido rapidamente um Guarda-Sol para compor a foto do livro na praia de Copacabana.

poema. Poema feito de terra e sangue. Escavar o poema é encontrar esses compostos. O poema é um composto alegórico de terra, sangue e símbolo de representação. O verso é sangue, como dizia Bandeira. Mas, segundo Waly, é também terra e símbolos de teatralidade, encontro da natureza e da cultura por vias artísticas:

BARROCO

Mundo e ego: palcos geminados.

Quero crer que creio
E finjo e creio
Que mundo e ego
Ambos
São teatros
Dísparos
E antípodas.

Absolutos que se refratam/difratam...
Espelhos estilhaçados que não se colam.

Entanto são
Ecos de ecos que se interpenetram
Partículas de ecos ocios, partículas de ecos plenos que se conectam
Aí cosmos são cagados, cuspidos e escarrados pelo opíparo caos
E o uso do adjetivo está correto
Pois que o caos é um banquete.
Fantasmas de óperas.
Ratos de coxias.
Atos truncados.

Há uma lasca de palco
em cada gota de sangue
em cada punhado de terra
de todo e qualquer poema.

O poema não fora o único recurso utilizado pelo poeta para evidenciar qualidades da teatralização performancial. A soma de circunstâncias em determinados espaços e tempos conjugados ao corpo do poeta emitiam sinais de uma preparação para as diferentes performances que viria a executar. Foram muitas as performances inventadas e executadas por Waly Salomão. Elas eram uma marca de sua personalidade artística. Aqueles que tiveram a oportunidade de conviver com o poeta trazem gravados em sua memória aquela ação poética do gesto e da voz. Mesmo aqueles que se encontraram com ele num átimo de espaço e de tempo não se furtam a revelar biografemas sempre ligados à qualidade performática de Waly. A título

de exemplo de fases liminares que foram sintetizadas em performance, ilustro com uma imagem síntese que aparece na revista *NAVELOUCA*⁹⁶. São dois recortes congelados cujos elementos que as compõe remetem as fases de trânsito entre natureza e cultura capitalista, se as tomarmos sob uma visão mais planetária dos movimentos humanos. Se as reduzirmos a condição do poeta na produção de si mesmo é possível percebermos um Waly Salomão em sua fase comunista⁹⁷ em trânsito para uma fase de descolamento das ideias comunistas. Vejamos a imagem que por si só diz muito desses trânsitos e mudanças humanas:



Cada momento de vida do poeta poderia ser tomado como aquela fase liminar da performance sugerida por Richard Schechner. Muitas características dos rituais como performances estão espalhados pelos diferentes momentos vividos pelo poeta que, como humano, tinha plena consciência de cada uma daquelas fases. O poeta demonstrava querer

⁹⁶ Uma cópia parcial da única edição da revista encontra-se anexada ao corpo dessa tese. Ela me fora cedida por Val Rodrigues, amigo do poeta, que guarda consigo um dos poucos exemplares publicados.

⁹⁷ Vale acentuar que Waly não era “fichado” no Partido Comunista.

arrastar as pessoas para fora de si, desaliená-las de estruturas cristalizadas, imergi-las no “estado liminar”, aproximando-se, dessa forma, das formulações de Schechner:

O trabalho da fase liminar é duplo: primeiro, reduz aqueles que adentram no ritual a um estado de vulnerabilidade, de forma que estejam abertos à mudança. As pessoas são despojadas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; elas entram num tempo-espaco onde não são nem-isto-nem-aquilo, nem aqui nem lá, no meio de uma jornada que vai de um eu social a outro. Durante esse tempo, elas estão literalmente desprovidas de poder e, muitas vezes, de identidade. Segundo, durante a fase liminar, as pessoas internalizam suas novas identidades e iniciam-se em seus novos poderes. Existem várias formas de realizar a transformação. As pessoas podem fazer juramentos, aprender tradições, vestir roupas novas, performar ações especiais, serem sacralizadas ou circuncizadas. As possibilidades são inúmeras, variando de acordo com a cultura, grupo ou cerimônia (2012, p.63).

Num texto intitulado “Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença” - título que nos faz lembrar Glissant e Derrida- ao rebater provocativamente a análise de Carlos Alberto Messeder Pereira sobre os anos 70, Waly rechaça qualquer rótulo de fixação temporal de sua produção. Recusando-se como dinossauro e querendo-se como míssil, o poeta explode e se movimenta para todos os lados, propondo-se ou sua produção artística como nômade e movente, sempre em transformação, num processo incessante de esvaziamento. Rejeita, nesse texto, qualquer tipo de homogeneização de estilos numa mesma época, o que ele chamou de tentativa de “aplainar as diferenças”. Além desse aplainamento, afasta qualquer possibilidade de heroicização tanto de sua figura como de outras como a de Torquato Neto. Sobre este tece uma lúcida avaliação de seu suicídio. Sua crítica é acerba quanto ao grupo de 70, afastando a visão passadista melancólica que procura a todo tempo reviver essa citada década. Waly vai qualificá-la apenas como os primeiros passos de uma longa caminhada em aberto, tangendo para longe de si frágeis idealizações. É um texto que expõe, sobretudo, uma visão profunda sobre a poesia, os poetas e sua condição *OUT*, a recepção dessas obras de arte, a vida como substância da voz poética, as pulsões profundas que movem os poetas, as leituras que fazia, seu modo peculiar de “ir nas fontes” e desse material produzir “coisas loucas”. É um texto em que ele [Waly] compara seu modo de pensar e escrever ao modo de pensar e de escrever de Carlos Alberto Messeder Pereira. Segundo Waly, Messeder teria um modo redondo enquanto ele era meândrico e tosco. Assim definiu a voz do poeta:

[...]Sem ser profeta e sem profetismo, a voz do poeta é voz clamando no deserto, se é que se pode excluir profetismo desse tipo de fala, e ao mesmo tempo a gente tem que continuar tocando. Ser poeta é um tipo de ilusão, um lunatismo, mas é uma demência similar à de qualquer pessoa dada a livros, e o nome dessa doença é *quixotismo* (SALOMÃO, 2005, p.141).

Esse não atrelamento, essa necessidade de ultrapassar os limites de determinados contextos históricos, culturais e artísticos, mesmo de caráter revolucionário, permitia-lhe estar

sempre em constante ebulição e transformação, numa busca incessante de novos horizontes, novos contatos, nova aprendizagem. Essa vontade talvez o tivesse impulsionado a ir ao encontro de Allen Ginsberg em Nova Iorque, no mundo caos daquela metrópole estadunidense, daquele centro irradiador do múltiplo e do diverso. Partiria para Nova Iorque lugar onde ficaria na companhia de HO.

Na marcante conferência **O CAOS MUNDO: POR UMA ESTÉTICA DA RELAÇÃO** proferida por Glissant e transcrita em seu livro **Introdução a uma poética da Diversidade**, o escritor, traçando um quadro panorâmico do conjunto da obra e de seu pensamento, indica o papel da literatura contemporânea e implicitamente de seus atores. Segundo Glissant, essa literatura pertenceria ao instante da desmedida da desmedida, uma “nova maneira de conceber o objeto literário”. A desmedida do mundo, do mundo-caos seria refletida por um olhar também de desmedida. Mas antes de chegar a esse ponto, a literatura teria atravessado o classicismo, que, conforme Glissant, constituiu a medida da medida e seu desejo universalizante, depois pela desmedida da medida constatada na atitude barroca. Após esse último, viria a medida da desmedida ligada, ao que tudo indica, à ação romântico-burguesa. E, finalmente, atinge a desmedida da desmedida, relacionando esta à literatura contemporânea. O segundo elemento do sintagma, ou seja, no caso da contemporaneidade, constituiria o Todo-o-mundo, as múltiplas e intesas relações entre as diferentes culturas. Para chegar a essas conclusões, Glissant parte da teoria do caos, mas agora de uma forma a constituir poéticas, as poéticas do caos, sonhando e poetizando sobre esse mesmo assunto, como ele mesmo o afirmara. O escritor atem-se ao que ele qualifica de “o comportamento imprevisível das culturas, imprevisibilidade que constitui uma das bases da ciência do caos” (2005, p.101). Glissant lança mão de uma nova definição por ele cunhada, ao levar em conta as “transformações fulgurantes” das culturas cuja variável tempo insere-se numa continuidade imediata. Essa nova categoria, o caos-mundo, é por ele assim definida:

Chamo de caos-mundo - já disse outras vezes durante estas conferências – o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as conviências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea. Portanto, a definição ou abordagem que proponho dessa noção de caos-mundo é bem precisa: trata-se da mistura cultural, que não se reduz simplesmente a um *melting-pot*, graças a qual a totalidade-mundo hoje está realizada. Minha primeira apreciação sobre o caos-mundo será sobre o que poderíamos chamar de uma condição temporal da cultura, da relação entre as culturas (2005, p.98).

Waly Salomão, não descartando um passado, pensou, por vias de uma sensibilidade poética, como iniciático exercício e vivência, as culturas distintas que se relacionaram logo no início de sua vida e da cultura brasileira. Pensá-las sensivelmente significou desenvolver, a

partir daquelas relações, poéticas performáticas do gesto e da voz que atravessaria toda sua existência como artista. Pensá-las também consistiria em sua própria e incessante transformação referenciada pelo tempo de nascimento e renascimento ligado aos diferentes espaços em que transitaria. Exemplo disso está exposto no poema Anamnésia do livro **Gigolô de Bibelôs**:

ANAMNÉSIA
SALIVA PRIMA
ANAMNÉSIA
eu nasci num canto
eu nasci num canto qualquer
eu nasci num canto qualquer numa cidade pequena fui pequeno
qualquer numa cidade pequena fui pequeno depois nasci de novo numa cidade maior
depois nasci de novo numa cidade maior dum modo completamente diverso do
dum modo completamente diverso do nascimento anterior depois de novo nasci
nascimento anterior depois de novo nasci de novo numa cidade ainda maior e fui
de novo numa cidade ainda maior e fui virando uma pessoa que vai variando seu
virando uma pessoa que vai variando seu local de nascimento e vai virando vária e vai
local de nascimento e vai virando vária e vai virando vária e de novo nasci de novo nasci
variando vária e de novo nasci de novo nasci de novo na maior cidade pra variar
de novo na maior cidade e pra variar não me conheço como tendo nascido só
não me conheço como tendo nascido só num único canto num único só lugar num
num único canto num único só lugar num num numnum eu nasci num canto
num numnum eu nasci num canto qualquer numa cidade pequena fui
qualquer numa cidade pequena fui pequeno nasci de novo numa
pequeno depois nasci de novo numa cidade maior dum modo completamente
cidade maior dum modo completamente diverso do nascimento anterior
diverso do nascimento anterior depois de novo nasci de novo numa
depois de novo nasci de novo numa cidade ainda maior e fui virando uma
cidade ainda maior e fui virando uma pessoa que vai variando seu local
pessoa que vai variando seu local de nascimento uma pessoa variando se
de nascimento uma pessoa variando se variando uma variando de vários de
variando uma variada de vários de avião de viagem de avião de
avião de viagem de avião de de de de

A persona artística Waly Salomão optaria pelo mundo-caos. Mergulharia na corrente marítima do caos mundo. Deslocar-se-ia, e sua literatura, em movimento constante entre *medida da desmedida barroca, a desmedida da medida e a desmedida da desmedida*. Ao dizer-se barroco também era romântico e contemporâneo. Fazia mover no interior de sua obra tempos e espaços diversos, deslocando-os, colando-os, permitindo-nos, assim, visualizar, perceber o errático e a desmedida daquele *Todo-o-mundo* proposto por Glissant:

O errático do “Todo-o-mundo”, o caráter absolutamente imprevisível da relação entre as culturas das humanidades de hoje, repercute, sabemos ou não, sobre a mentalidade ou a capacidade de reflexos de uma ou de várias partes de uma comunidade. O que mantém as errâncias é uma espécie de entulho geral em um lugar cultural, vivenciando como ausência, ou como sofrimento. Esse é um dos dados do caos-mundo, isto é, a anuência ao seu “entorno” ou o sofrimento em seu “entorno” são igualmente operantes como via e meio de conhecimento desse “entorno”. E, conseqüentemente, o negativo do sofrimento é constitutivo de identidade tanto quanto a anuência natural, alegre ou

conquistadora. Estamos na presença de sistemas de relação completamente erráticos. O que constitui o “Todo-o-mundo” não é o cosmopolitismo, que é uma transformação negativa da Relação. O que constitui o “Todo-o-mundo”, é a própria poética dessa Relação, que permite sublimar, em pleno conhecimento de si e do todo, o sofrimento e a anuência, o negativo e o positivo, ao mesmo tempo (2005, p.105-106).

No entorno do poeta e nele mesmo o caos-Mundo. Era capaz de perceber os sistemas erráticos da cultura brasileira, a multiplicidade de variáveis que compunham essa mesma cultura, a imprevisibilidade das relações culturais tanto dentro do Brasil quanto fora dele. A ida para São Paulo e a fixação no Rio de Janeiro constituiriam mais um capítulo daquela trajetória marcada pela extensão da errância poética das performances. Aguçava os sentidos para a percepção e transcodificação daquele Todo-o-mundo. O olhar de superoito de Waly Salomão não o permitia perder as performances desentranhadas do mundo da vida. Queria intensificar o sentido da ficção por vias da sensibilidade poética. A poesia era a sua pátria como afirmara em **Me segura qu’eu vou dar um troço** e parecia adivinhar ações e participações futuras quando proclamava “Prochainement dans cet écran” naquele mesmo livro. Como poeta, sonhava e lutava com versos e com outras formas artísticas, mas principalmente com versos. Era o homem que se unia a outros homens, no início dos anos 70, em busca de produzir objetos artísticos que pudessem denunciar a desumana realidade de uma parcela da população brasileira que vivia amontoada nas favelas conforme as palavras de Luciano Figueiredo: “Ainda nessa época, ele realiza com José Simão, em diferentes favelas do Rio, o filme inacabado **Alfa Alfavela Ville**”. Sob a luz do set de filmagem o poeta entra em ação ficcional. Tempo, espaços e seres não-estáticos se intercambiavam em movimento incessante de entrelaçamento. Para ele, a vida era um sonho, uma ficção. Ele era o poeta representando outros poetas, entres eles o Gregório de Matos em filme homônimo de Ana Carolina Teixeira Soares. Talvez por isso tenha escrito o poema PICADAS SONAMBULICAS com palavras técnicas emitidas pelo diretor cinematográfico. Cada estrofe é introduzida por uma daquelas palavras como se fossem, cada uma delas, pseudotítulos. Vale destacar aqui a palavra AÇÃO, introdutora de uma estrofe cujo sentido ligam-se ao conúbio da força da cultura por vias das “palavras desventradas”, dos “deuses explodidos” e às forças naturais que se misturam em “surubas”, cuminando no clímax de todas as misturas caóticas entre esses dois universos na metáfora de um sol como um “narciso nu”. O corpo do poeta na ação da “palavra em ato” (ZUMTHOR, 1993, p.193) buscava sentir também o caos no universo natural que o refletisse como bem apontara Thoreau: “No próprio aspecto daquelas árvores primitivas e ásperas havia, penso eu, uma propriedade de curtimento que robustecia e consolidava as fibras dos pensamentos dos homens” (2012, p.105). O poder

do trópico enriquecia as metáforas e dava substância ao paradoxo. O poema encerra-se com um grito que impõe o fim da cena e o início do vazio e do silêncio, a não-estrofe:

PICADAS SONAMBÚLICAS

Ao Baco dos trópicos, Gregório de Mattos e Guerra

Sem chance de chave de ouro que me baste, cure ou salve.

SILÊNCIO

Sonho sibilando / silabando versos de cor e salteado
Se acaso os examino de mais perto, acordo

LUZ

No *set* de filmagem, a impronunciada palavra “destino”
Engrola a língua, entope a glote, pendurada funâmbula
No pensamento donde ressei saliente salta e ressalta,
Obras cabriolas no ar descuidosa de rede, amparo, aparo.

CÂMARA

Desacomodo-me da placidez dos plágios.
Forjo-me no desacordo das potências
Aos sabores dos desequilíbrios dos sentidos.

CLAQUETE

Com a acha do contento e o lenho do tormento
Mistas fogueiras dentro de mim alimento.
Nasceram-me para oficinas variadas
Muitas mil almas
cavernosas ou pedestres ou aladas
ferruginosas ou opacas ou porosas.

AÇÃO

Atos: palavras desventradas
sóis estripados
deuses explodidos
lanças lisérgicas
trombetas epicuristas
pedras estóicas
frutos cétricos
agaves fálicos
flores absortas

suruba de cipós e embiras
 onde pia a jiripoca
 bocetinhas de abricó-de-macaco
 onde pia a jiripoca
 canelas finas de saracuras
 onde pia a jiripoca
 bundas de tanajuras
 onde pia a jiripoca
 cus de jacutingas, macucos e surucuás
 onde pia a jiripoca
 e os riachos especulativos
 onde o sol, narciso nu, mira-se n'água,
 macia luz incubada.

CORTA

O pensamento do poeta Waly Salomão estava fora “do quadro identitário do pensamento de sistema” (GLISSANT, 2005, p.108) ocidental, e seu imaginário, semelhante ao que afirmava Glissant, estava em vários lugares e culturas. Em **Pescados vivos** expôs essa característica com bastante ênfase, seja compondo um mosaico de línguas com poemas em francês, trechos de teóricos sobre poesia em espanhol e em inglês, seja criando nos poemas zonas de ambiguidades e interferências culturais e artísticas. O poema passava a ser a síntese daqueles encontros impossíveis de serem compreendidos e captados por um sistema de pensamento racionalista e universalizante. O “contato com o real” dava-se, pois, por vias daquelas performances poéticas inumeráveis e que fervilhavam no mundo da vida, especialmente na vida brasileira. A vida multiplicava-se nas grandes cidades de culturas múltiplas e multiplicadas e era necessário capturá-las em forma literária que representasse aquelas voláteis dimensões. A vitória da vida sobre a morte estaria na ressurreição do futuro, do devir. No caos-mundo, vale para o poeta o lugar como tempo perscrutado com um olhar ontológico de homem criativo. Ele [o poeta] transbordava a condição vária de ser muitos em tantos lugares. O poeta deixaria de ser apenas homem para ser o próprio fenômeno que atravessa tempo/espço, o gesto e a voz poética:

EM LOUVOR DE PROPERTIUS

**Em frente a moribunda alejandria
 a cuzco moribundo.
 Cesar Vallejo-Trilce**

Agora
 Um olhar que passa
 E perpassa sobre as coisas
 Indolente como um gato persa
 opiômana majestade
 potestade oriental.

Em louvor da poesia futura de Propertius
 Outrora a vida fervilhou em Tebas
 E era Tróia adornada com torres.

Outrora Tebas...
 Outrora Atenas...
 Hoje Roma...

Amanhã...

(Ó Virgílio

Acolá

Para quem vale **a idade final e a grande ordem dos séculos?**)

Ampliar e aprofundar os contatos com outras culturas, misturar-se a elas, sentir o imprevisível daquelas fricções, consistiria, também, em se instrumentalizar para tal e ele o fizera. Ainda em Salvador e cursando direito Waly Salomão matriculara-se em conceituada instituição ⁹⁸para aperfeiçoar o francês, talvez para um contato direto com poetas importantes daquela cultura que lhe instigava a curiosidade, talvez para viagens e contatos diretos e futuros. Talvez a lembrança de uma das línguas falada pelo pai sírio, levara o poeta a compor o poema “FAX, FAC SIMILE” ⁹⁹o qual pode indicar apreço à cultura francesa e a seus grandes escritores. O referido poema expõe um diálogo entre um determinado personagem e um chofer que o conduz numa travessia. Tal travessia deixa de ser apenas geográfica e termina por construir-se com caráter político, cultural e artístico já que o poeta, ao estruturar o poema, optou por citar nomes de artistas e políticos franceses ao ponto de configurar tendências e ideias opostos que eles representam. De um lado, poetas, livros e escritores do campo mais revolucionário e libertário; do outro, aqueles de perfil reacionário e conservador. Com uma fina ironia introduzida pela conjunção adversativa *mais(fr)*, o poeta parece lamentar que estes últimos ainda estejam vivos. Eis o poema:

FAX, FAC SIMILE

ça va chauffer, maintenant
 ici, dans ce pays
 où des distances infinies
 comme les espaces interplanétaires
 séparent les gens
 les uns des autres
 les uns et les autres
 les portes et les fenêtres
 le chateau entier est bouclé

⁹⁸ Matriculou-se o poeta, ainda cursando Direito na UFBA, na Casa da França.

⁹⁹ O poeta, ao final do poema, indica que ele o escreveu em duas cidades da Europa: Montreux, na Suíça, e Tübingen, na Alemanha.

mais ils sont déjà venus, les casseurs
partout ils sont sortis de leurs trous

tout ou rien, sûrement, tout va bien
cependant
c'est facile, fax, fac simile
la vie en rose c'est un micro d'idées reçue
et je suis et tu es et nous sommes tous
un très sympathique ordinateur de sottises
ça va chauffer
ça va chauffer
parce que Sade et Théophile Gautier et Baudelaire et Rimbaud
et Lautrémont et Saint Genet comédien et martyr
et Apollinaire et Antonin Artaud
sont morts
mais sûrement Bouvard et Pécuchet,
et Joseph-Arthur de Gobineau
et Pétain et Le Pen
sont encore vivants
ça va chauffer
dans ce pays
ici, là-bas, où ? où? partout
bah! Tant pis

Montreux /Tubingen Circa 1993

Mergulhar em outros códigos linguísticos significou enredar-se em cultura de língua francesa e de língua inglesa para melhor dialogar com as artes de diferentes países. Sua estadia em Nova Iorque exigiu de Waly Salomão um esforço extraordinário de aprender a língua daquele país. Antes mesmo de estar em Nova Iorque já havia afirmado que enquanto não aprendesse inglês, enquanto não aprendesse a mecânica daquela língua se sentiria um ser inferior (1972, p.67):

BRAIN-WASH¹⁰⁰. a source of enormous pride to me. I'm in my bull stage. a voluptuous bride. I'm was more embarrassed than shocked. a terrible feeling of guilt. frames of reference. I felt that little tension in the center of my chest. the same tensions of lust and desire in his chest. a keen insight. the funky facts of life. and the one I am now is in some ways a stranger to me. it keeps him perpetually out of harmony with the system that is oppressing him. a lot of people's feelings will be hurt, but that is the price must be paid. I am more concerned with what I am going to be after I get out. the price of hating other human beings is loving one-self less.

O poeta já demonstrava o desejo de não se fixar em uma única identidade nacional. A marca da identidade brasileira ou de brasileiro lhe era transitória e percebia essa transitoriedade

¹⁰⁰ LAVAGEM CEREBRAL. uma fonte de enorme orgulho para mim. Eu estou no meu estágio de touro. uma noiva voluptuosa. Eu estava mais envergonhado do que chocado. um sentimento terrível de culpa. quadros de referência. Eu senti aquela pequena tensão no centro do meu peito. as mesmas tensões de luxúria e desejo no peito dele. uma visão aguçada. os fatos originais da vida. e o que eu sou agora, de certa forma, é estranho para mim. isso o mantém fora de harmonia com o sistema que o está oprimindo. muitos sentimentos das pessoas serão feridos, mas esse é o preço que deve ser pago. Eu estou mais preocupado com o que vou ser depois de sair. o preço de odiar outros seres humanos é amar a si mesmo menos.

à medida que fora se afastando do interior e se aproximando cada vez mais do exterior, das plagas estrangeiras, como o afirmara já em 1972 em **Me segura que'eu vou dar um troço**, sonhando escrever um poema para o Rio de Janeiro. Concentrando toda força semântico-poética da movência na conjunção adverbial “quando”, deixa transparecer que um dia poderia não reconhecer ele mesmo no retrato da identidade de um brasileiro interiorano: “ [...] Fazer um grande poema pro Rio de Janeiro – espécie de roteiro turístico/sentimental – deixei meu ranchinho pobre no sertão de Jequié – com saudade do grotão: retrato do artista quando brasileiro” (1972, p.56).

Aquelas palavras pareciam guardar um desejo de estar na cidade-mundo-caos, na cidade múltipla, coração do capitalismo, centro irradiador das artes contemporâneas. Poderia ler em inglês, na fonte, os poemas do poeta beatnik Alan Ginsburg com o qual mantivera estreita relação e com o qual compartilhava histórias semelhantes de vida e desejos de liberdade. Sim, os 11 meses, entre 1974 e 1975, em que esteve em Nova Iorque, seriam marcados por intensa apreciação de várias artes e de produção artística. Seria quase uma **BRAIN-WASH**¹⁰¹ de outra língua daquela cultura estrangeira. Embora mantivesse contato com outros importantes artistas brasileiros que passavam por Nova Iorque ou ali residissem, optou por dividir as despesas de aluguel com Arto Lindsay¹⁰² que ao descrever algumas peças dos **Babilaques** cuja produção ele presenciou, acaba por revelar os métodos pelos quais o poeta se apropriava da língua e da cultura daquele país:

waly copiava Gertrude Stein para seus cadernos, um auto-aprendizado do inglês que desejava aprender

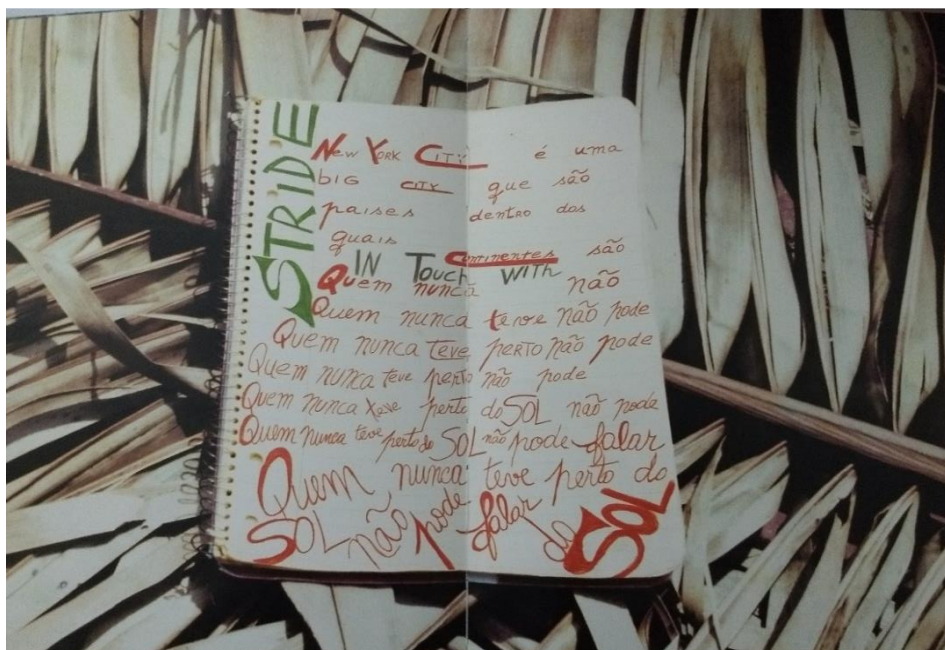
outra fonte de conhecimento era a programação de tv da madrugada, nick e nora charles, robert mitchum, comerciais (hélio adorava o bordão do comercial das toalhas de papel da marca bounty, “the picker picker upper”)

ele anotava trechos de conversas entreouvidas, coisas cujo sentido captava por serem determinadas por comportamentos reconhecíveis, além de muita fofoca e de estranhos momentos públicos/privados. Um poeta intitulado brasilly agregava personagens brasileiros e uma espécie de lista *trouvée*: “mister pardon me sir”, “miss maxixe”

¹⁰¹ Expressão utilizada por Waly Salomão à p.67 do livro **Me Segura que'eu vou dar um troço** para indicar, através dessa hipérbole, um desejo de se aproximar e se misturar à cultura da língua inglesa nos EUA.

¹⁰² Tendo nascido nos EUA, Lindsay passou a maior parte da sua juventude no Brasil com seus pais missionários e viveu no país sul-americano durante o período cultural marcado pelo movimento tropicalista. Esta era de experimentação e intercâmbio de linguagens e influências artísticas impactou profundamente o jovem Lindsay. De retorno aos EUA, em Nova Iorque, Lindsay começou a apresentar suas ambições artísticas como escritor, mas seu interesse rapidamente passou às cenas artísticas e musicais que evoluíam em Nova Iorque para mais além da cena punk. No final dos anos 70 ele participou da banda DNA, que frequentava a cena underground de Manhattan. In 1978, DNA foi lançado no álbum-projeto *No New York* (produzido por Brian Eno) ao lado de 3 outras bandas de No Wave e com este álbum conseguiram alguma notoriedade inclusive internacionalmente, se tornando rapidamente a referência fundamental do gênero, que se propunha a ser uma antítese artística e sonora do New Wave . Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arto_Lindsay. Acesso em: 3 de abril de 2017.

Poderia sentir *in locu* aquela “fixação americana pelo corpo” como bem percebeu Eagleton no ensaio “Cultura e natureza”. Posteriormente comporia, já no Brasil, outra peça dos **Babilaques** onde se reportava sobre a importância de viver aquele lugar. Para tanto, seria necessário estar próximo às múltiplas culturas que ali habitam para sentir o atrito, as fricções, as misturas, as interrelações, o caos. Utiliza-se da comparação subjetiva entre estar em Nova Iorque e estar perto do Sol. Daquele lugar emanavam energias artísticas e culturais das quais queria se acercar-se. Para dizer algo sobre aquele universo, decidiu-se a viver nele durante um determinado espaço de tempo, perambular pelas ruas observando os modos de vidas, as artes, as tendências que por ali se moviam. Era um momento de extraordinário aprendizado, de inusitados intercâmbios. Apreciemos a peça:

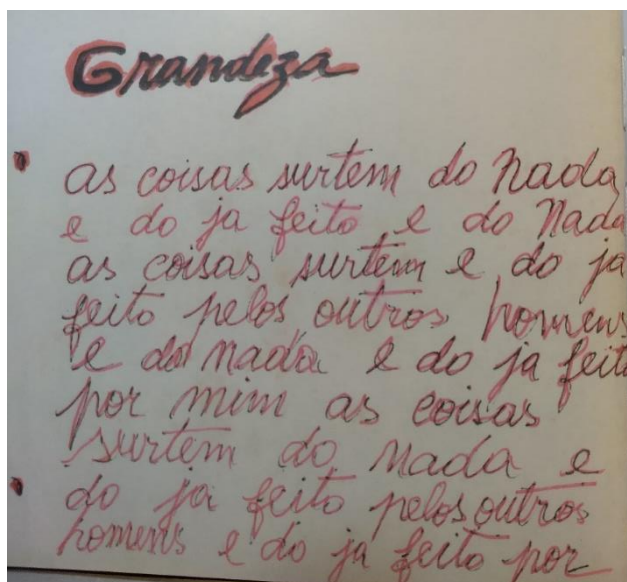


Assim como Antonio Cícero, Luciano Figueiredo, Caetano Veloso e outros artistas, em tempos difíceis de ditadura, Waly Salomão partiria para terras estrangeiras. Seu pouso efêmero seria em Nova Iorque. Embora tenha passado alguns meses naquela metrópole, soube respirar profundamente os ares da cultura e arte contemporânea daquele lugar. De lá enviaria mensagens e presentes a seu irmão Jorge Salomão, como a seduzi-lo mais uma vez a uma outra viagem. Um dos presentes enviados fora um livro¹⁰³ sobre o artista plástico e pintor Calder. Como artista, como ser que existe no mundo precisaria fazer-se conhecido (BABILAQUES, 2007, p.27), mas para tanto era preciso conhecer outros artistas e lugares distantes. Era preciso descolar-se de Salvador para o Rio-São Paulo e depois para Nova Iorque e depois Alemanha,

¹⁰³ Encontra-se anexa ao corpo dessa tese imagem de dedicatória do presente. Esta imagem fora-me cedida por Jorge Salomão. Vide Anexo C, p.214, Fig. 3b

Espanha, França, Suíça, Síria, México, etc. Constituiria o deslocamento mais uma das muitas etapas daquele “processo incessante de buscas poéticas” (BABILAQUES, 2007, p.61) empreendidas por Waly Salomão. Sabia-se Guesa errante, sabia-se Ulisses. Já havia anunciado, sutilmente, em “Roteiro turístico do Rio de Janeiro” (texto contido no livro **Me segura que eu vou dar um troço**) o estado viajero, o espírito de eterno estrangeiro em diferentes plagas.

Tinha a certeza de que a grandeza da arte e do artista estava ligada a relação entre os homens, a relação entre os elementos da natureza, entre os fenômenos e os seres humanos. Estes encontros caóticos, assim como o nada e o pleno vazio, e a união de tudo isso, dariam origem, resultariam em objetos de arte e de cultura extraordinários. Assim o demonstra no babilaque abaixo:



As palavras sobre as palavras, os traços sobre os traços, a visão duplicada, a dualidade, o desfocar das coisas, o ver de uma outra forma o já visto e o já feito sem descartá-los; as cores sobre as cores, a mudança de tom, a luz solar e a água grafando e se completando no processo de criação de um outro objeto solar. Sim, luz e água derramado-se sobre a folha de papel, sugerindo performances. Buscava essas outras artes, essas outras culturas para se misturar às misturas.

4.2. ARTE-PARTICIPAÇÃO

Dirijo-me ao edifício onde mora o pintor Luciano Figueiredo¹⁰⁴ para o que se tornaria uma entrevista muito reveladora de processo criativo que envolveu ele, Waly Salomão e outros

¹⁰⁴ Importante expoente da arte contemporânea no Brasil e no exterior.

artistas. Vou em busca de uma época em que “a Bahia estava na moda¹⁰⁵” no Rio de Janeiro e o poeta Waly Salomão soube promover essas interações artístico-culturais entre os dois estados brasileiros. Toco a sirene curioso por conhecê-lo. Lá fora maio desmaia e uma frente fria adentra na metrópole. A grande porta de madeira que dá acesso ao apartamento térreo é aberta por um elegante senhor de óculos redondos e densos, baixo, com voz forte, serena, pausada. Era ele, o grande artista em presença viva. Convida-me para entrar e, com a elegância e perfeccionismo de mestre da visualidade, ajeita-se a si e o enquadramento ideal da câmara filmadora antes do início da entrevista. Nas paredes, belíssimas obras de arte produzidas pelas mãos daquele que estava diante de mim. Meus olhos perscrutam o ambiente, atravessam o vão de uma grande porta aberta e encontram, na sala contígua, o ateliê com uma ampla bancada repleta de tecidos sobrepostos dos quais nasceria mais uma fabulosa obra prima. Durante aquela entrevista, falando quase ininterruptamente como quem desejasse não deixar escapar detalhes pelos desvãos da memória, me daria, além de outras informações, detalhes de como fora produzida a performance coletiva com corpos e grandes letras na praia que aparece na revista **Navilouca**¹⁰⁶, de como fora produzida a capa¹⁰⁷ do livro **Me segura qu’eu vou dar um troço**. Ele estava ali ao lado de Ivan Cardoso, fotografando o que seria a foto emblemática do primeiro livro de Waly Salomão:

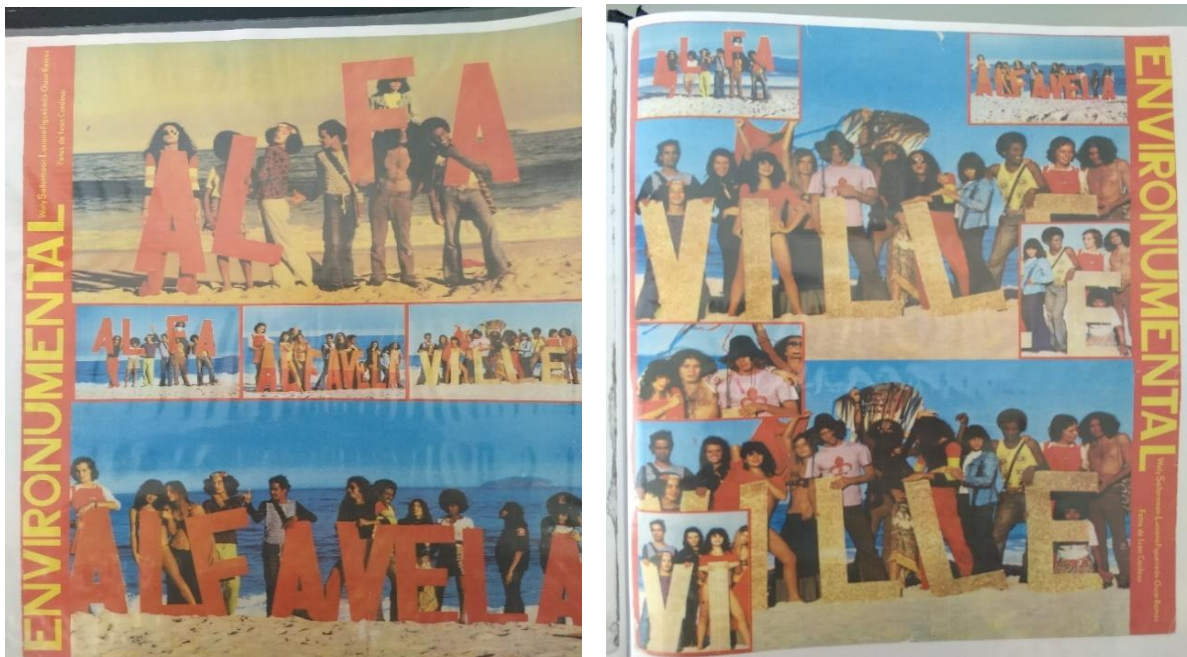


¹⁰⁵ Frase emitida por Luciano Figueiredo durante entrevista para esta tese.

¹⁰⁶ Revista criada por Waly Salomão e Torquato Neto no ano de 1971. Uma parte da revista encontra-se anexada ao copo dessa tese. Vide Anexo F à p.233.

¹⁰⁷ Consta na iconografia dessa tese uma foto de Luciano Figueiredo segurando a prova de prelo da capa do livro **Me segura qu’eu vou dar um troço**. Gentilmente, deixou-se fotografar por mim. Vide Anexo C, fig.17, p.221.

Aqueles olhos viam o que eu não podia ver. Seu corpo parecia não estar ali naquela sala. Estava em um ateliê qualquer, no Rio de Janeiro, no início dos anos 70, aplicando um novo tratamento estético à palavra -FA-TAL-, criada por Waly Salomão. Estava produzindo as grandes letras-corpos de **ALFA-ALFA-VELA-VILLE**. Estava na praia entre lindos corpos jovens que seguravam as letras gigantes e que chamavam a atenção de todos os passantes. Lindos corpos jovens, alguns seminus, entre eles o próprio poeta Waly Salomão, malenas revoltas e camisa aberta ao peito. A praia do Leblon, as dunas do Barato, constituiria o local ideal para aquela exposição-protesto ao ar livre. No *fluxo do píer* a arte colaborativa e participativa do poeta tomava as formas primeiras. As grandes letras vermelhas, douradas, vermelhas e douradas, pareciam surgir das ondas como grandes peixes. Eram o prêmio de uma pescaria da bem elaborada rede artística. O cenário, a sonoplastia, a iluminação, o palco, a plateia, os performers, todos eles pareciam conspirar para aquele momento emblemático da cultura e arte brasileira. Ao fundo, o oceano lançava sobre a praia um tapete de espuma efêmero, o vento marítimo apanha a alegria galhofeira das vozes para lançá-la na calçada. O céu azul, o sol em chamas dourava os corpos suados. Turistas-espectadores paravam e fotografavam, estupefatos, aquela performance. Levariam-nas para diferentes partes do mundo. Era um grito de liberdade feito imagem, era um fato propagandístico de grande alcance e repercussões. Vamos à imagem:



Ambos os trabalhos tinham em comum o encontro de corpos, a construção por muitas mãos. Waly aparecia em cada uma delas, conforme pude perceber, a partir da fala de Figueiredo, como um elemento de atração, como um articulador, alguém que conseguia reunir pessoas,

artistas para a produção, promoção e fruição de uma obra de arte. O show **GAL A TODO VAPOR**, como mais um exemplo, dirigido por Waly com cenografia de Figueiredo foi um grande sucesso no Rio de Janeiro. Estavam no caminho certo, conforme palavras do próprio Figueiredo. Aquilo tornou-se um forte estímulo para a produção de outros objetos entre eles a revista **NAVILOUCA**. A fala de Luciano Figueiredo revelara detalhes de toda uma produção artística articulada, da qual transcrevo aqui um trecho:

[...] Waly e Torquato têm uma ideia de fazer uma publicação especial, porque o que é que acontecia...entende?...é... nessa época... todas as publicações que começavam, as publicações independentes, elas não passavam do primeiro número, porque vinha a censura e... fechava. Entende? Não deixava ter continuidade. Então era uma frustração ver aqueles projetos de revistas e publicações serem quase que abortados, então não tinha vida longa. Nada tinha vida longa. Então Torquato e o Waly disseram: “—Já que é assim... Vamos fazer uma que vai ser logo só uma, uma edição única. Entende? Não tem que ter continuidade. A gente faz uma com toda ambição, com todo critério, com todo rigor e a gente lança”. Entende? E foi uma maravilha, por que aí juntou... O Waly e Torquato eram os editores, e... quem deu o nome foi o Waly “Nave Louca”. Ele que deu o nome e o Oscar e eu éramos os designers, os artistas gráficos [...] A Nave Louca foi feita em segredo. Ela foi feita em casa. Nós fizemos, o Oscar era um grande desenhista, tinha um domínio fantástico, fabuloso da página. Entende? Ele entendia de tipologias, ele fazia as tipologias. [...] Esse Alfa **ALFA-VELA-VILLE** é uma construção poética do Waly Salomão que ele propôs a mim e ao Oscar de fazermos também uma grande... Em grande formato as letras **ALFA-VELA-VILLE** que nós levamos, depois de prontas pra praia de Copacabana. E todos os jovens mais bonitos da época as moças e os rapazes mais charmosos, mais escandalosos, mais doidos foram pra praia de Copacabana pra pousar pra o Ivan Cardoso. Entende? E... É o que você vê na **ALFA-VELA-VILLE**. Então, você vê que foi num crescendo essa ideia de ficar mexendo com palavras, de ampliar palavras, ter elas grandes, virar cenário, virar performance de rua. Entende? Foi espantoso! Ninguém havia feito isso...Na época, ninguém tinha...Tinha feito esse tipo de trabalho dentro dessa linha...Enfim...Explorando essas possibilidades. (2018)

Júlio Plaza, em texto síntese intitulado **Arte e interatividade: autor-obra-recepção**, propôs, conforme suas próprias palavras, fazer um levantamento da fortuna crítica situada nos três níveis de abertura da obra de arte. Os graus de abertura da obra serviriam, como ele mesmo afirma em seu artigo, para equacionar a participação. Para tanto, mergulhou na história ligada ao tema da recepção durante o século XX, atentando para o que ele percebeu como “Um deslocamento das funções instauradas (a poética do artista) para as funções da sensibilidade receptora(estética)” (2003, p.2). Sobre o primeiro grau, Plaza destaca o papel do dialogismo, da intertextualidade, das chaves estéticas do Oriente incorporadas pelo Ocidente, de teorias como a das Funções da linguagem, da Estética da Recepção, da teoria da criatividade. Na abertura de segundo grau, avança o papel do receptor, encurta-se, segundo Plaza, a distância entre criador e espectador, entre vida e arte, a percepção torna-se recriação, a criação coletiva torna-se uma tendência, a obra de arte chama à participação, os espectadores agem sobre o objeto

artístico. As novíssimas tecnologias da comunicação na era digital, com destaque para o computador como meio de produção das obras de arte constituiria, conforme mapeamento feito por Plaza, o caminho para a abertura da obra de arte em terceiro grau. A arte do artista, por vias tecnológicas, intensifica a participação do espectador por vias “das interfaces com a noção de programa” (2003, p.12). O programa toma aspectos de obra de arte como instrumento criativo para criação de outras obras, possibilitando a interação, a interatividade e a multisensorialidade. Homem e máquina se relacionam, realidades diferentes dialogam, emerge o hipertexto, intensifica-se a realidade virtual. Para encerrar o texto, Plaza põe na arena a discussão sobre a dissolução ou não do autor, os diferentes tipos de leitores, “o estatuto da obra, do leitor e do espectador”, fronteiras, agora muito mais questionáveis.

Ater-se àquela problemática levantada por Plaza é também lançar um olhar crítico bastante cuidadoso sobre a vida e a obra do poeta Waly Salomão, um artista que, em virtude de sua circularidade em diferentes ambientes artísticos, ideológicos e culturais acabou por produzir uma obra bastante diferenciada ao ponto de merecer uma atenção especial no pensamento da cultura e da arte brasileira, através de trabalhos de pesquisa realizados dentro e fora do país. Fica patente que a vida e a obra do poeta cobrem muitas características dos diferentes graus da obra aberta. Dada a complexidade de sua produção estética, não é tarefa fácil situá-la aqui como sendo de primeiro, segundo e terceiro grau. Conforme os graus de sensibilidade receptiva, muitos poemas e atitudes performáticas do poeta convocam para interatividade para além do meio tecnológico utilizado, a escrita e as imagens, no caso do livro como obra publicada. A sensibilidade imposta a esses estudos aponta para um trânsito incessante entre os três graus de abertura visto que ela [a obra], embora aparentemente estanque em versos e imagens impressas numa folha de papel, guarda uma latente vitalidade orgânica presente na produção do texto poético como síntese das esferas artística, técnica, ideológica, cognitiva, relacionadas por Plaza ao citar Arnheim.

Existem poemas no livro **Pescados Vivos** em que o poeta dava claros sinais de sua abertura à poesia ligada com a digital. São pistas que sinalizam a simbiose do poeta/espectador/agente com a máquina computador, com as novas formas de comunicação. Essas emergências indicam uma outra etapa da vida artística do poeta e dão um renovado vigor ao conjunto de suas produções. Sua obra derradeira se encarregou de ir traçando um panorama das novas tendências das poéticas contemporâneas e de como o poeta passaria a se comportar, a produzir a partir do seu envolvimento com novíssimas tecnologias da informação. Tomemos, a título de ilustração, alguns dos poemas que carregam essa marca, entre eles o poema “INTERFACES”:

INTERFACES

Ride

-daí, dali, daqui do Olimpo-

Ó deuses que regei as interfaces

Hipertextos de horrores e êxtases.

Armas pipocam

Barões pipocam

Praias – ocidentais / orientais – pipocam

Toques de recolher pipocam.

Infernos e céus zodiacais.

Eu

- o demiurgo

o domador

o designer

o diagramador

Não me aborreço

Acontecimentos que obedecerem a outro comando

Serão decretados corpos não-sólidos.

Portais:

Mundo, site e cidade luzem na minha testa.

Portais:

Mundo, site e cidade turvam-se na minha testa

Rude.

O poeta Waly Salomão não se esquivaria às novas tendências da arte eletrônica e tinha plena consciência de como o computador é capaz de transformar nossa forma de criar, para aqui utilizar-me de uma expressão cara a Johnson em seu livro de título homônimo. O poema acima simboliza muito bem essa postura. Na testa/memória do poeta como uma tela luzem e turvam-se as imagens/mensagens de um mundo virtual. A partir daquele mundo era possível evocar o céu e o inferno. Naquele mundo espaço-informação exercitava uma memória poético-visual espalhada numa rede infinita e comunitária. O poeta abria-se ¹⁰⁸a si e seu fazer poético e seus poemas àquelas novas possibilidades interativas. Sentia-se em casa no mundo eletrônico. Coabitavam em Waly a mente técnica e a mente cultural, tal qual aquela referida por Johnson ao citar personagens como Leonardo da Vinci e Thomas Edison. A memória auditivo-sonora e a

¹⁰⁸ Vide debate entre Waly Salomão e Paulo Leminski falando sobre a poesia do futuro:
<https://www.youtube.com/watch?v=YeZxKd0t6NA>

memória visual nele hiperdesenvolvidas por uma sensibilidade artística requintada e fora do comum auxiliariam-no naquele novíssimo universo do inter.

Em outros poemas do livro **Pescados vivos**, o poeta celebra a aceleração, a velocidade, a interatividade digital, a interface contemporânea, ecoando, portanto, as palavras de Johson ao referir-se, no prefácio, a seu livro:

[...]Tentei manter este livro tão isento de dogma e de polêmica quanto possível, enfatizando tanto a estupenda libertação intelectual representada pela interface contemporânea quanto as implicações mais sombrias, mais sinistras, dessa mesma tecnologia. Desde seu início, este livro foi concebido como uma espécie de resposta secular às religiões gêmeas da tecnofilia e da tecnofobia. No nível mais elementar, eu o vejo como um livro de conexões, um livro de link — um livro em que metáforas de desktop coabitam com catedrais góticas, e links de hipertexto se veem lado a lado com romances vitorianos. Como as iluminações da velocidade elétrica de McLuhan, a mistura da cultura tradicional com seus descendentes digitais deveria ser vista como motivo de celebração, não de ultraje. Isso provavelmente perturbará extremistas de ambos os lados do espectro. Os neoluditas querem que imaginemos o computador como uma traição à inteligência mais lenta, mais concentrada, do livro; os tecnoutópicos querem que renunciemos aos nossos laços com os limites fixos da mídia tradicional. Ambos os lados estão vendendo uma revolução — só não estão de acordo em ver nela uma boa coisa. Este livro é mais sobre continuidades que sobre rupturas radicais, mais sobre legados que sobre repúdios (2001, p.19).

O poeta confirmava sua estreita relação com as ideias daquele livro e as defendidas pro McLuhan no tocante à “mistura da cultura tradicional com seus descendentes digitais”. Seu poema parece ainda querer ir mais longe e se aproximaria da tese de que “o próprio meio é a mensagem”. Tinha consciência daquelas “dimensões maquinais de subjetivação” (GUATTARI, 1992, p.14). Era mais um lance de dados poéticos jogados pelo poeta: corpos configurados em outros corpos, em outras matérias criadas pelo próprio homem. McLuhan havia vaticinado estas relações:

As sociedades sempre foram moldadas, mais pela natureza dos meios que os homens usam para comunicar-se que pelo conteúdo da comunicação. O alfabeto, por exemplo, é uma tecnologia absorvida pelas crianças de tenra idade de maneira inteiramente inconsciente, quase se poderia dizer por osmose. As palavras e o significado das palavras predispõem a criança a pensar e agir automaticamente de certa maneira. O alfabeto e a tecnologia da imprensa fomentaram e encorajaram um processo de fragmentação, de especialização e de alienação. A tecnologia elétrica fomenta e encoraja o envolvimento e a integração. É impossível compreender as transformações sociais e culturais sem conhecimento de como funcionam os meios (1969, p.36).

Um outro poema, um tanto quanto complexo e enigmático, intitulado “CORREIO ELETRÔNICO”, também presente no livro **Pescados vivos**, traz nas suas entrelinhas sugestões várias no que se refere à questão da comunicação interativa por meios eletrônicos. O poeta dirige-se a alguém imaginário cuja atitude tem sido recorrentemente a de ignorar, mas ignorar em um duplo sentido. O primeiro seria aquele relacionado ao desdém indicado pela palavra

“muxoxo” sobre a qual o poeta busca reproduz para revelar a mais simples sonoridade gestual da face, dos lábios, dos sentimentos evocados por aquela oralidade teatral. O segundo diz respeito ao não-conhecer, ao não ter experimentado algo vital das relações orgânicas da comunicação historicamente construída. Aquele receptor incapaz de participar, de interagir não conseguiria captar e decodificar a mensagem profunda. O poema deixa em alto relevo os meios pelos quais se dava o processo comunicativo e parece traçar uma atitude performativa desses meios que passam a ter no texto um significado artístico. Há saltos milenares na exposição daqueles suportes comunicacionais que envolvem a pintura rupestre, a escrita na pedra pelos egípcios e o próprio e-mail. O poeta acaba pondo em discussão a importância desses meios por vias de sua verve poética. Transcrevo o poema:

CORREIO ELETRÔNICO

Seu âmago ignora
 Mesmo que seja seta disparada por uma pintura rupestre.
 Que surja em fragmentos de caracteres cuneiformes.
 Hieróglifo fosse.
 Quiçá a própria Pedra da Roseta
 Decodifico seu muxoxo como um desdém
 Endereçado à faina decifradora de Champollion.
 Seu cerne ignora.
 Nem que se desvele inscrita no mais imaterial
 Dos materiais.
 Oxalá uma página escapulida da “Mãe de Todos os Livros”
 Sob a guarda do alfanje do anjo Gabriel.
 Inda assim seu imo ignora.
 Nem que se instale
 O Comando das operações Alquímicas
 Da rosa abscôndita
 Através de e-mail trivial.
 Seu lacre ignora.
 Seu cabaço ignora o húmus significante

A plasticidade do corpo ou dos corpos em movimento fora captada pelo poeta Waly Salomão. Merleau-Ponty indica que corpo próprio e mundo formam um sistema de partes tão relacionais que o filósofo acaba por criar uma metáfora bastante significativa ao comparar o corpo humano a um coração que irriga o corpo maior, o corpo do mundo. Um e outro, portanto, comporiam um todo indivisível e de natureza complementar. Entretanto, esse corpo próprio é dotado de consciência e passa a conviver com outros objetos exteriores e também consigo mesmo de tal forma que, só através de uma mediação e experimentação corporal, poder-se-á

apreender plenamente os objetos do mundo sensível. Observar, sentir os objetos, incorporando-se incorporados é deslocar-se no espaço orgânico e vívido do mundo pensando simultaneamente o objeto e “meu próprio corpo como objeto móvel”. Para se atingir o “ser espacial singular” posto e presente no mundo é necessário, segundo Merleau-Ponty, “a nossa experiência de sujeitos encarnados”.

Penetrar nos poemas de **Pescados vivos** é como adentrar num parangolé, como caminhar num **penetrável**. Um dentro fora necessário. Um movimento de aproximação e afastamento. As palavras ali apenas como um código de passagens para outros códigos que paradoxalmente não são palavras como linguagem, já que ele mesmo, o poeta Waly Salomão, ao citar “Language is fossil poetry” de Ralf Waldo Emerson, reconhece as limitações da escrita:

Language is fossil poetry

“The poet “

Ralph Waldo Emerson

In detachment or boundary. The poets made all the words, and therefore language Is the archives of history, and, if we must say it, a sort of tomb of the muses. For, though the origin of most of our words is forgotten, each word was at first a stroke of genius, and obtained currency, because for the moment it symbolized the world to the first speaker and to the hearer. The etymologist finds the deadest word to have been once a brilliant picture. Language is fossil poetry. As the limestone of the continent consists of infinite masses of the shells of animalcules, so language is made up of images, or tropes, which now, in their secondary use, have long ceased to remind us of their poetic origin. But the poet names the thing because he sees it, or comes one step nearer to it than any other. This expression, or naming, is not art, but a second nature, grown out of the first, as a leaf out of a tree. What we call nature¹⁰⁹

Os poemas são portais de passagem para um mundo esquecido, muito embora estivesse envolvido por ele, muito próximo dele, o ser do mundo para senti-lo de modo hipersensível. Assumir o movimento, o ponto de vista, a carnalidade, a presença carnal, afundar-se na espessura do mundo, são perspectivas importantes, conforme Merleau-Ponty, para evitar dogmatismos estreitos que impedem a percepção do ser do objeto e o como de sua significação,

¹⁰⁹ Em desapego ou limite. Os poetas criaram todas as palavras e, portanto, a linguagem é o arquivo da história e, se for o caso, uma espécie de tumba das musas. Pois, embora a origem da maioria de nossas palavras seja esquecida, cada palavra foi, a princípio, um golpe de gênio e obteve valor, porque no momento simbolizava o mundo para o primeiro orador e para o ouvinte. O etimologista acha que a palavra mais morta já foi uma imagem brilhante. A linguagem é poesia fóssil. Como o calcário do continente consiste de massas infinitas das conchas de animálculos, a linguagem é composta de imagens, ou tropos, que agora, em seu uso secundário, há muito deixaram de nos lembrar de sua origem poética. Mas o poeta nomeia a coisa porque ele a vê, ou está bem mais perto dela do que qualquer outra pessoa. Essa expressão, ou nomeação, não é arte, mas uma segunda natureza, nascida da primeira, como uma folha de uma árvore. O que nós chamamos natureza

prejudicando, assim, a ascensão das estruturas internas. Ao cabo, Merleau-Ponty, ao avaliar a percepção do cubo, põe em relevo o movimento do corpo no espaço concomitante a percepção do mundo e dos objetos:

Não preciso ter uma visão objetiva de meu próprio movimento e levá-lo em conta para reconstituir, atrás da aparência, a forma verdadeira do objeto: o cômputo já está feito, a nova aparência já entrou em composição com o movimento vivido e ofereceu-se como aparência de um cubo. A coisa e o mundo me são dados com as partes de meu corpo não por uma “geometria natural”, mas em uma conexão viva comparável, ou antes idêntica à que existe entre as partes de meu próprio corpo (1994, p.275-276).

Vale reiterar que Merleau-Ponty tratava da percepção de um cubo. Era talvez apenas um exemplo aplicável a outros pontos fulcrais para a percepção de outros objetos. Waly Salomão, por seu turno e ao que tudo indica, não só aplicou-se à percepção de coisas, de objetos de artes mas também, e muito principalmente, empenhou-se em pulsar e vibrar intensamente no mundo, empenhou-se em sentir a vibração, a pulsação de outros corpos vivos que se lhe apresentavam no seu movimento pela vida como obras de arte moventes, soterrados sobre os escombros de uma cultura colonizadora. Eram corpos vivos de um *corpus cultural* intensamente performático na sua sede de sobreviver. Eram corpos banhados pela efemeridade do momento presente sob o olhar auditivo de uma percepção sensível em estado de perpétua conectividade e aderência ao instantâneo. A subjetividade perceptiva do poeta dobrava-se sobre e entre a subjetividade de outros movimentos corporais. O atrito dessas duas forças em movimento gerou o fogo de uma novíssima poética cuja essência residiria num intenso processo de criação e re-criação daquelas obras de artes vivas. Podemos, aqui, com o intuito de reforçar e entender esse fenômeno empreendido pelo poeta Waly Salomão, convocar as palavras de Merleau-Ponty ao destacar, em detrimento ao pensamento objetivo, o papel da percepção:

Em primeiro lugar, ela [a percepção] não se apresenta como um acontecimento no mundo ao qual se possa aplicar, por exemplo, a categoria de causalidade, mas a cada momento como uma re-criação ou uma re-constituição do mundo. Se acreditamos em um passado do mundo, no mundo físico, nos “estímulos”, no organismo tal como nossos livros o representa, é primeiramente porque temos um campo perceptivo presente e atual, uma superfície de contato com o mundo ou perpetuamente enraizada nele, é porque sem cessar ele vem assaltar e investir a subjetividade, assim como as ondas envolvem um destroço na praia. Todo saber se instala nos horizontes abertos pela percepção. Não se pode tratar de descrever a própria percepção como um dos fatos que se produzem no mundo, já que a percepção é a “falha” desse grande “diamante” (1994, p.279-280).

Ao poeta coube a tarefa de, por vias de atos criativos, compor poemas que também promovessem ou suscitassem com maior intensidade a participação de seu leitor. Mas, anterior ou até mesmo concomitante a produção dos poemas, o artista poeta manteve as conexões

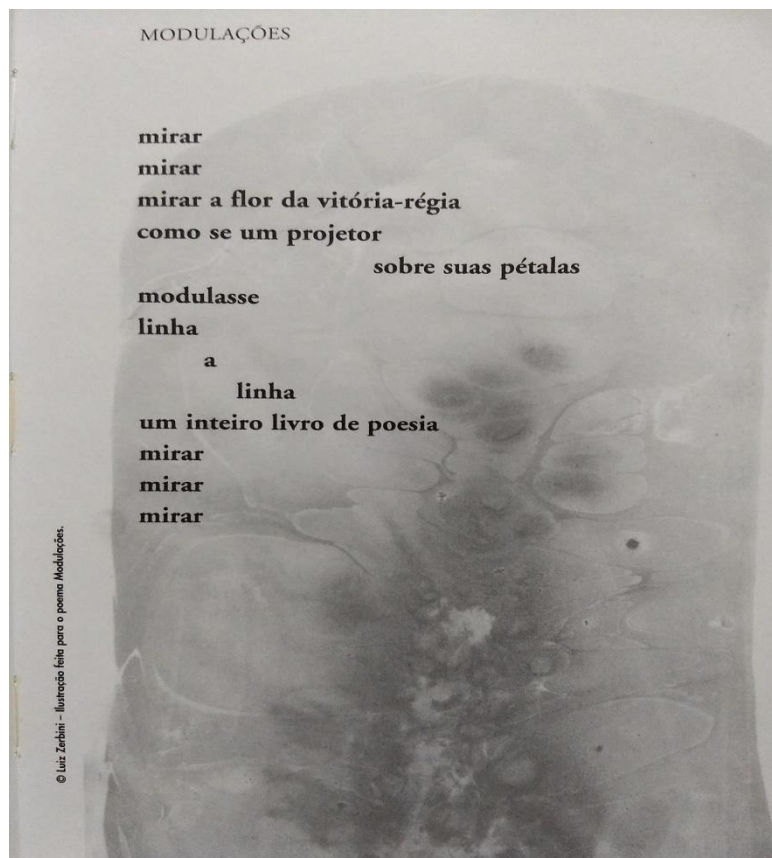
necessárias com o mundo da vida para dele colher a substância imprescindível ao desenho de sua poética. Sua simples presença nos salões de festas e reuniões já vinha anunciar o maravilhoso espetáculo do corpo que instigava os corpos dóceis a reagir de uma forma ou de outra àquele estado de morbidez estática e repleta de automatismos culturais rígidos e deformadores da liberdade do corpo como obra de arte. O poeta simulava uma nova forma de viver e essa nova forma incluía um envolvimento com o objeto artístico por parte do receptor que devia deixar absorver os sentidos por vias da participação. Liberdade e participação constituiriam desde então desejos daquela geração da qual também fizeram parte Lygia Clark e Hélio Oiticica.

O poeta Waly Salomão, à sua maneira e estilo, compôs uma forma de arte- participação. A leitura de seus poemas, por exemplo, constitui o primeiro passo para o primeiro toque sensível nas paredes daquele labirinto desenhado em forma de inumeráveis volutas entrelaçadas, conectadas, fluidas e moventes. Sim, esses dois últimos adjetivos são necessários pois que nem mesmo as paredes do labirinto escapariam ao toque quente da subjetividade perceptiva do humano enquanto transformador da obra de arte em uma outra obra. Notemos esse exercício no olhar sensível que toca as coisas do mundo, que toca objetos artísticos produzidos pela natureza. O poeta emitia sinais do amor à beleza despertado pelas formas naturais. Deleitava-se o poeta impressionadíssimo “pela face do mundo”. Pertencia àquele rol de homens que “têm esse amor [pela beleza] em tal excesso que, não satisfeitos em admirar, procuram incorporá-lo em novas formas.” (EMERSON, 2011, p.33). Nutria aquela necessidade descrita por Ralph Waldo Emerson em seu livro **Natureza**. Sobre o prazer proporcionado pela contemplação daquelas formas, assim se refere o filósofo:

Em primeiro lugar, a mera percepção das formas naturais é um gozo. Tanto necessita o homem do influxo das formas e ações da natureza que, em suas funções inferiores, parecem jazer dentro dos confins dos bens materiais e da beleza. Ao corpo e mente viciados por uma tarefa ou uma companhia perniciosa, a natureza os cura e lhes devolve seu tempo. O comerciante ou o letrado que se aparta do estrépito e do tumulto das ruas e olha os céus e os bosques, volta a ser um homem. Em sua calma eterna, reencontra-se consigo mesmo. O olho parece exigir, para a sua saúde, um horizonte. Nunca nos cansamos, contanto que possamos ver longe o bastante (2011, p.20).

O olhar do poeta (ad)mira infinitivamente um dos elementos naturais mais caros à poesia em toda história de sua existência: a flor. Mas não é uma flor qualquer, é a flor da vitória-régia. Sobre as pétalas dessa flor as delicadas tonalidades de cor e som vão sendo sintonizadas/projetadas até atingir a composição total da música imagética. Em estado de sublimação, o poeta Waly Salomão registra os modos da arte de poetar, dobrando-se e produzindo um objeto artístico sobre a eternidade efêmera das pétalas. Dava-se, pois, um

processo de interação artística que se estendeu à significativa ilustração feita por Luiz Zerbine para o poema **Modulações**. É como se as palavras do poema emergissem daquele desenho diáfano que sugeria a própria interação dos elementos naturais produzidos pelo homem poeta. Eis o poema com a respectiva ilustração:



A professora Eleonora Fabião inicia um dos seus artigos destacando as sensações e as sensibilidades do corpo exposto à experimentação das coisas no mundo. O corpo sensível desperta-se para e pela pura qualidade dos fenômenos. Mas o corpo não é apenas um corpo, ele é um corpo cênico cuja principal característica é a fluidez, a mutabilidade. Recorrendo a Mihaly Csikszentmihalyi, destaca o estado de fluidez do corpo que adere às ações do mundo de forma a integrar-se a elas sem distinção, mas de maneira não padronizada e des-automatizada. É nesse sentido que podemos vislumbrar e reforçar a atitude cênica do poeta Waly Salomão. Parecia querer encarnar aquele presente do presente ao qual se refere Fabião. Sua atenção aproxima-se em muito ao que se reporta a ensaísta em seu esclarecedor artigo:

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as

mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír (2010, p.322).

Do ponto de vista da percepção como operação complexa no processo de participação, o corpo cênico do poeta Waly Salomão foi capaz de captar as cenas do mundo e transformá-la em poemas sofisticadíssimos presentes, em especial, no livro **Pescados Vivos**. Poemas colhidos da vida, retirados das ondas de um mar agitado e turbulento da cultura brasileira como também de outras culturas. É indubitável que o corpo sensível e cênico do poeta estava atento aos seres, coisas, fenômenos que o envolviam a todo momento. Seu corpo *permeável e vibrátil, hiper-atento, interativo* estava inteiramente conectado ao mundo da vida. O poeta encontrava-se naquele estado Cênico, um “sistema relacional em estado de geração permanente” (2010, p.322). Ele [o poeta] operava complexidades psicofísicas da conectividade, investindo as forças da memória de imaginação e da atualização e amalgamando, num mesmo espaço tempo, as múltiplas relações. É nesse sentido que a história de vida do poeta enreda e se mistura subliminarmente/metaforicamente a sucessão de poemas do livro **Pescados Vivos**, cuja *nervura da ação* atravessou toda a trama poética. Perceber para participar, ou melhor, perceber participando, é uma ação infinitiva no cotidiano de Waly Salomão. A poesia como extraída das performances poderia recuperar as conexões complexas do movimento e das fusões de corpos do mundo mineral animal e vegetal. Tomemos como exercício necessário o poema BOLETIM DE OCORRENCIA abaixo transcrito:

B.O.

BOLETIM DE OCORRÊNCIA

Para Fernando Lazlo

Corpo do motoboy retirado sem vida do Canal do Leblon.

Indivíduo jovem de coloração branco-duvidosa.

No seu capacete estava escrito assim:

100 JUÍZO NEM 1.

Et cetera, et cetera, et cetera.

Em éter e cápsula radioativa dissolve-se a poesia.

As existências da terra são cinzas de mortas estrelas.

Ouro, urânio, hélio, carbono, oxigênio.

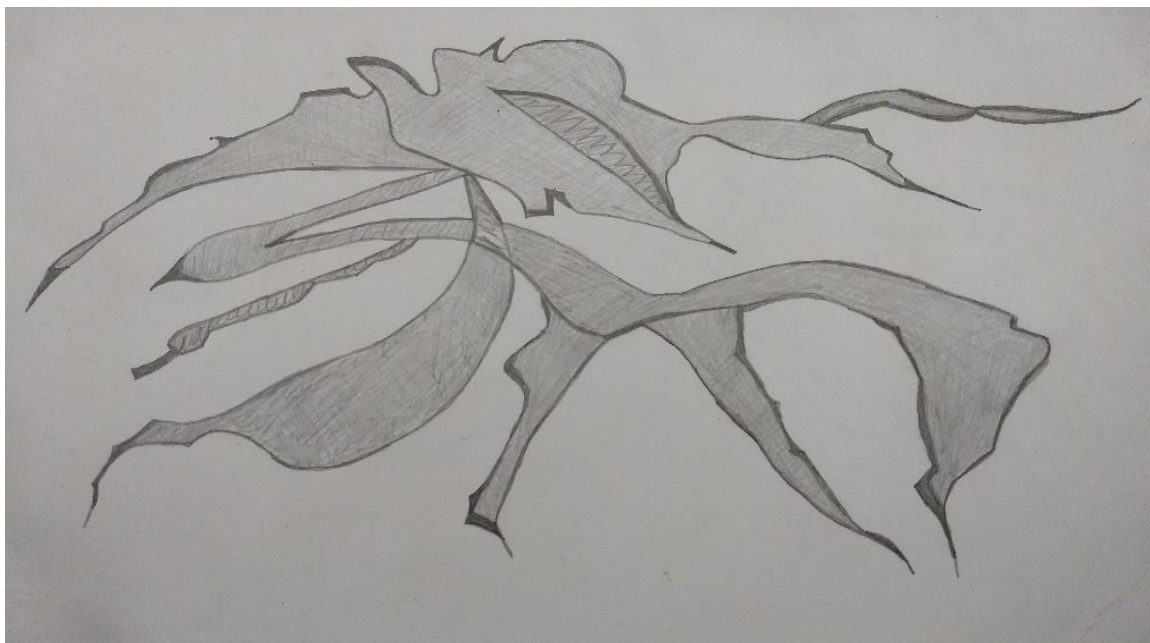
A poesia é um meteoro.

A poesia e uma chuva de meteoros.
 E uma estrela
 - alta, fria, brilhante, viva ou morta –
 É mais simples
 Menos complexa do que qualquer inseto
 Logo mais fácil de entender
 Do que o modelo aerodinâmico
 Do besouro.

Numa clara ponte de entrelaçamento com o **Poema tirado de uma notícia de jornal** de Manuel Bandeira, numa bricolagem rememorativa de ritmos e imagens, Waly retoma a todo instante as cenas da tragédia vivida pelo povo brasileiro. Compõe o quadro poético a partir de uma notícia já batida e rebatida nas páginas de violência dos jornais diários. A composição, no entanto, é meticulosa, medida, pensada, esquadrinhada, vista, (re)vista, submetida à memória poética, experimentada, exercitada ao ponto de seu resultando transcender, como se era de se esperar de alguém cuja prática performática já vem sendo exercitada há bastante tempo pelas vias da sensibilidade, ao acanhado e alienado olhar-auditivo daquele que já não consegue ver para além da folha escrita de jornal, daquele que já não consegue ouvir o inaudível, daquele que folheia as páginas monotonamente, maquinalmente, já insensível ao movimento, à textura, às extraordinárias camadas do ver e do ouvir. O poeta manipulava as notícias pelo seu modo poético. Essa manipulação, também performática do jornal escrito e do falado, talvez uma longínqua reminiscência das horas de auditiva da Rádio Nacional ¹¹⁰ ao lado pai, cria corpos espectrais de nuances tão tênues ao ponto de exigir do leitor, embora ele não deva se obrigar a esses rigores de compreensão estética para poder se aproximar dos poemas, ficando isso a cargo de especialistas da performance verbibocovisual, uma entrega ainda mais cuidadosa à participação mais radical naquele universo poético. A radicalização da experimentação do poema como o exercício do corpo que se entrega à fabulosa energia que dele emana permitiria a percepção daquelas performances poéticas espectrais. Desse método, seria possível ver o invisível e ouvir o inaudível a partir de um estado também poético de percepção. O poeta então lança no ar as sugestões sonoras e imagéticas cujo filtro é o corpo sensível de outro ser vibrante e conectado. A memória auditiva do leitor-performer será despertada. Simula então os ritmos e as sonoridades. Como uma hélice descontrolada, a língua vibra ao atingir o palato duro, gases sibilam nos fonemas /s/ escapando e pressionando as fissuras, ouvem-se batidas linguodentais sucessivas e, no vibrátil corpo alheio, o verso lapidar (re)nasce: Et cetera, et cetera, et cetera. Tal vibração se estende nas palavras meteoro, estrela, aerodinâmica e, finalmente, como

¹¹⁰ Em entrevista, Jorge Salomão revelou-me que ele e o irmão ouviam muito a Rádio Nacional ao lado do pai.

elemento chave dessa muito bem orquestrada metáfora sonora, o som do voo de um escaravelho emerge do corpo da palavra “besouro”. A garganta prolonga a pronúncia do ditongo decrescente /ow/, deslizando para a ponta da língua que mais uma vez vibra tal qual o som de um motor. Movimentar-se no vazio das linhas fluidas e conectar-se, em pleno voo, à extraordinária dinâmica das performances aéreas tal qual o desenho¹¹¹ esvoaçante de uma das obras produzidas pelo irmão do poeta, Jorge Salomão:



O poema B.O. BOLETIM DE OCORRÊNCIA é um entre muitos presentes no conjunto da obra do poeta Waly Salomão. Ele como outros referenciam aquele exercício experimental do poeta em instaurar o drama trágico verbivocovisual, “concreção da voz viva”. São palavras de Zumthor:

Na vibração da voz se estende, no limite da resistência, o fio que liga ao texto tantos sinais ou índices retirados da experiência. O que no contato entre os sujeitos corporalmente presentes na performance: o portador da voz e quem a recebe (2010, p.178)

Cada um daqueles poemas constitui achados preciosos das transcódificações das performances do mundo da vida para a condição de código poético da escrita literária. Essas transcódificações cobrem uma sucessão de camadas sobrepostas e conectadas ao mundo real seja de forma direta seja de forma a deixar-se interpor pelas *medias*. A transcódificação

¹¹¹ Essa obra de arte foi-me presenteada por Jorge Salomão quando estive no Rio de Janeiro em sua residência em Santa Tereza. Um desenho belíssimo feito a lápis, em estilo lisérgico, revela o espírito da dinâmica movediça dos irmãos Salomão. É um desenho lírico e causa-nos a visão das formas fluidas de lenços perdidos pelos ventos dos desertos.

elaborada pelo poeta Waly Salomão aspiraria algo mais, algo relacionado àquele desejo de todos os poetas no dizer de Paul Zumthor:

O desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita. O poeta é voz, *Kléos Andrôn*, segundo uma fórmula grega cuja tradição remonta aos indo-europeus primitivos; a linguagem vem de outra parte: das musas, para Homero. Daí a ideia de *épos*, palavra inaugural do ser e do mundo: não o *logos* racional, mas o que a *phôné* manifesta, voz ativa, presença plena, revelação dos deuses. O primeiro dos poemas consistiu em 'fazer' o *épos* como um objeto e em colocá-lo entre nós: *épo-peia*. 'Desdobramento da palavra'(Heidegger) Do aquém das palavras ditas, situada no recôndito do poema, no lugar próprio do homem, 'relação de todas as relações'. Toda poesia aspira a se *fazer* voz; a se fazer, um dia ouvir: a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação (2010, p.179).

O poeta Waly Salomão trazia para suas obras a necessidade de movimento, de intervenção do fruidor. Quanto mais ativo o leitor/fruidor mais cresce a multiplicação das formas moventes. Elas tomam vida com cada sopro, com cada gesto, cada contração e distensão muscular. Multiplicam-se como peixes. Poemas como camaleões que dissimulam, mascaram força e movimento. Desejo de palpabilidade, de manipulação. Tal produção artística adensara-se ainda mais com o diálogo constante e interação que o poeta buscou manter com as outras artes. Sua estadia em Nova Iorque ao lado de Hélio Oiticica agitaria ainda mais a mistura das artes. Os novos contatos, entre eles com as obras de Calder ¹¹², intensificariam a noção de mobilidade performática e interativa transformadora de si e do espectador-agente.

O exercício daquele desejo de interação, de liberdade, de afloramento das relações corporais, do encontro com o diferente, da exposição ao outro, do entranhamento compunha, pela força do destino e por vias das ações do poeta Waly Salomão e também de seu irmão Jorge Salomão, uma rede móvel de referências lançada ao infinito. Companheiros articulados e ativos, Jorge ¹¹³e Waly, ainda no Rio de Janeiro, incrementam o conceito da arte de participação ao ludibriar, mancomunados com o vigilante do Teatro Tereza Rachel, em Copacabana, a grande atriz que, entretida pela conversa performática dos dois, não via que, um a um, vários amigos e amigas de Jorge e de Waly adentravam, à socapa, para assistir a shows monetariamente inacessíveis para muitos daqueles jovens. Esse foi uma das múltiplas faces assumidas por Waly quanto à ação participativa e de incentivo à participação. As variantes da arte como participação

¹¹² Como era hábito seu, enviava presentes para o irmão Jorge Salomão que, enquanto o poeta Waly Salomão, estava em Nova Iorque, exercitava seus dotes artísticos ente o Rio e São Paulo. Um desses presentes que, em visita ao Loft de Jorge em Santa Tereza, tive oportunidade de ter em mãos, foi um livro de fotografias das obras de Calder.

¹¹³ Cito aqui nesse trabalho, as vezes de forma recorrente, o nome de Jorge Salomão, dada a sua importância estelar ao lado do seu irmão Waly Salomão, aos seus inúmeros pontos e momentos de intensas convergência e a uma trajetória enviesada no universo da cultura e das artes. Dois irmãos, faces de uma mesma moeda, artistas múltiplos, ambos Dom Quixotes, ambos Sanchos Panças.

e construção de todos enchia a vida e a obra do poeta Waly Salomão. Todos os indícios, depoimentos, entrevistas sobre o poeta apontavam para essa qualidade: ele, não só desejava participar, mas também promover a participação. Aquele espírito envolveu toda uma geração e se projetou para ações futuras.

O corpo discursivo estava tomado por aquele espírito de vanguarda que também procurou fazer-se carne nas palavras, encenando poeticamente a vida. Ao perseguir esse roteiro, Waly Salomão impõe nos versos e imagens do livro **Pescados Vivos** um embaralhamento das fronteiras entre o discurso teatral e o discurso poético. Tal embaralhamento é consoante ao que vem ocorrendo no mundo complexo das artes. No artigo “Teatralidade e performatividade na cena contemporânea”, Sílvia Fernandes dá uma boa dimensão desse fenômeno ao tratar da “crise de identidade”, remetendo aos territórios híbridos das artes, à produção heterogêneas e a diluição de fronteiras. Tendo em vista que os conceitos de teatralidade e performatividade têm atravessado várias áreas do conhecimento, a estudiosa centra-se no levantamento dos conceitos de um e de outro e dos elementos constitutivos. É válido destacar, aqui, a interpretação que a autora faz dos escritos de Féral, o qual, segundo ela, opunha os conceitos de teatralidade e performatividade:

Ainda que oponha os dois conceitos, percebe-se que uma das principais intenções do estudo de Féral é considerar a teatralidade a resultante de um jogo de forças entre duas realidades em oposição: as estruturas simbólicas específicas do teatro e os fluxos energéticos – gestuais, vocais, libidinais - que se atualizam na performance e implicam criações em processo, inconclusas, geradoras de lugares instáveis de manifestação cênica. (FERNANDES, 2011, p.18)

Waly Salomão vai restaurando uma série de comportamentos, de ações ao longo do livro. Um bêbado canta, vestido de Papai Noel, a canção Jesus Cristo. Um motoqueiro é retirado morto do canal do Leblon no Rio de Janeiro. O próprio poeta encena sua dor e desejo, atravessa uma cidade, põe os ouvidos no chão, caminha numa procissão, encontra-se numa floresta estranha, cercado por uma diversidade de bichos e homens sacrificados. Um homem isolado do mundo fuma seu cachimbo e intenta produzir poemas, era mister mimeses. Homens e mulheres paupérrimos saqueiam um depósito após um incêndio. Um homem pobre, vindo da zona rural, é preso por ter “roubado” energia elétrica. Assim, o poeta vai desestabilizando “o cotidiano por meio da transgressão e da ruptura, promovendo ações artísticas marcadas pela diferença.” (FERNANDES, 2011, p.16). A realidade social e cultural tinha para ele aquele *potencial performativo*. Ele optaria pelo evento, pelo processo e não pela obra acabada. Era uma opção que entrava em sintonia com a concepção de teatro dos anos de 1960.

O Poeta experimentou com intensidade o mundo da vida e parecia desejar que seus leitores também o fizessem. Waly, como espectador das performances do cotidiano da cultura brasileira, deixava-se infeccionar emocionalmente. Seus textos e performances pessoais pareciam fazer com que seus espectadores também se infecionassem. No livro **Pescados Vivos**, Waly Salomão apresenta uma série de eventos pontuais, sua poética está “contaminada pela performatividade de vozes, saberes e culturas marginais” (FERNANDES, 2011, p.19). O poeta não se furtara à inserção em ambientes sociais distantes da elitização, pelo contrário, entregava-se ao convívio com as favelas da cidade de Salvador e do Rio de Janeiro. Mantinha sempre uma “relação de corpo a corpo com o real” (FERNANDES, 2011, p.19). Waly exercia aquela vontade sugerida por Silvia Fernandes (2011, p.20) quando se referiu a uma teatralidade complexa de coletivos: “Em seus trabalhos, o que aparece em primeiro plano é a vontade explícita de contaminação com a realidade social mais brutal, em geral explorada em um confronto direto com o outro, o diferente, o excluído, o estigmatizado”

O poeta desenvolvia uma espécie de *teatro do estranho* nos seus textos poéticos. Há, em Waly, uma clara “dissolução de limites entre obra e processo, ficcional e real, espaço cênico e espaço público, ator e performer” (2011, p.12). Repito, ele era um espectador das cenas contemporâneas. Não só isso, punha-se, muitas vezes, na condição de performer /ator. Suas performances cobrem um longo percurso de teatralidade, operando a fusão de conceitos wagneriano e marlameliano. Conforme os estudos de Silvia Fernandes, Mallarmé importava-se com o “teatro do corpo” e a cena mental do leitor, enquanto que Wagner daria ênfase à “obra de arte total”. Ação e representação confundiam-se na vida e na obra de Waly Salomão. A poética performática do gesto e da voz em Waly aproxima-se daquela nova teatralidade citada pela Silvia Fernandes: “[...]uma nova teatralidade, não mais baseada na interpretação de um texto dramático por atores, mas na mobilização de recursos de espaço, luz e movimento, ou da palavra concreta e poética, para sua constituição” (2011, p.13).

No mundo da vida, o poeta Waly Salomão agiria performaticamente para alcançar mudanças de comportamento do outro. Um exemplo dessa teatralidade performancial com um fim determinado e nascida em determinado contexto vivido pelo poeta fora-me descrita por Antonio Cícero. Eu havia marcado uma entrevista com o eminente poeta e filósofo em sua residência. Em alguns minutos estaria em casa de Cícero. Sim, iria ao encontro de um homem “metódico dissecador dos movimentos inteligíveis da sensibilidade” (1997, p.442) como o qualificara Caetano Veloso no livro **Tropicália**. O carro alcança uma rua ornada com árvores floridas em ambos os lados. Era um lugar que convidava à reflexão e ao recolhimento silencioso no coração da grande metrópole. Mais adiante, num morro, era possível ver o grande Cristo.

Ao fim da alameda, um prédio azul com dois andares, onde reside o poeta-filósofo. Anuncio-me no interfone. Subo alguns lances de escada. Por trás da grande porta de ferro, um homem magro e elegante sorri-me discretamente. Era o poeta-filósofo que, cordialmente, convida-me a entrar. Lugar aconchegante repleto de livros. Um gato siamês de lindos olhos azuis insistia em ser gravado. O poeta educadamente o retira do recinto para alimentá-lo e assim poderemos prosseguir a entrevista. Meus olhos, num relance, injetam-se numa máscara que estava sobre uma elegante bancada de madeira. Nela estava estampada o rosto de Waly Salomão. Sento-me de um lado de uma pequena mesa circular. À minha frente Cícero e, às suas costas, sob o raio de minha visão, belas obras de arte, entre elas, num quadro, **Babiliaques** onde estava estampado um sinuoso e estupendo autógrafo que fazia lembrar o amigo e companheiro de longas datas, Waly Salomão. Entre um e outro relato sobre sua convivência com Waly Salomão, Cícero fez referência a uma performance de Waly que abriu as portas para a vinda do poeta João Brossa ao Brasil para participar de um ciclo de conferências na cidade do Rio de Janeiro a convite da Secretaria de Cultura da qual faziam parte ele [Cícero] e Waly Salomão. Viajaram para Barcelona, mas o poeta João Brossa, a princípio, ignorou-os. Waly num lance extraordinário de intuição lançou-se diante de uma mulher que estava pronta para subir no prédio onde morava o poeta e o quase impossível de imaginar aconteceria. Ouçamos a palavra de Cícero sobre a história dessa performance salomoniana:

Aí quando saímos do bar, tinha na porta do edifício de Joan Brossa uma senhora. “Olha, Waly! A gente devia perguntar alguma coisa e tal” aí o Waly nem respondeu nada, o Waly já foi de braços abertos pra falar com a mulher. A mulher também abriu. Foram grandes abraços. Era a mulher do João Brossa. Aí eu disse assim: “Como é que você soube?”. [Então obtive a seguinte resposta de Waly] “Ah... era igual minha tia Noquinha de Jequié”. É uma loucura, não é? Pra você ver como era o Waly. Aí eu sei que a mulher nos levou lá em cima. O Joan Brossa não queria nos receber. A mulher disse, depois que ouviu a gente falando no telefone, sobretudo o Waly: “Vai receber sim! Os rapazes vieram do Brasil, você tem que receber!”. Aí fez Joan Brossa nos receber. E lá a gente começou a conversar. Era uma bagunça. Era livro pra toda parte jogada no chão. Começamos a conversa e conversamos muito. E falamos da coisa dele com o Cabral. Tudo isso. Aí ele disse que queria vir. Ele aceitou vir ao Brasil. Ficamos contentíssimos e tal... Fomos pro hotel. Quando a gente tava no hotel, meia hora depois, toca o telefone. Era o João Brossa dizendo que já estava com as malas prontas. “Mas não é agora. É daqui a três meses”. [...] Aí ficou tudo bem. Suzana nos levou pra visitar o João Cabral. E nós contamos o que tinha acontecido, que o João Brossa vinha. Ele [João Cabral de Melo Neto] ficou contentíssimo. Aceitou participar. E aí nós conseguimos um outro poeta que tava na moda, muito famoso mesmo na época, um americano, John. A gente foi também a Nova Iorque para encontrar com ele e convencemos ele a vir. Ele veio. Então nós tivemos três grandes poetas ali na ... Era o João Brossa, o João Cabral e John Ashbery. Três Joãos. E foi maravilhoso. Foi um grande espetáculo o show dos três poetas cada um completamente diferente do outro e o Waly de um lado e eu do outro (CICERO, 2018).

O grande gesto dos braços abertos confundia o outro e o abraço inesperado simbolizava uma amizade antiga, ativando, dessa forma, uma memória afetiva e imaginosa, integradora. Talvez tivesse aprendido aquele modelo de performance com os malandros na rua. Era uma forma de sobrevivência. Assim o poeta liberava a sua performatividade cuja fabulosa energia fazia-o avançar no campo do inimaginável. Waly acionava um outro tipo de teatralidade. Ele atualizou a poesia dramática ao tornar-se o próprio personagem e ao ver no homem de rua também um personagem em ação. Ao que tudo indica, já não era preciso para Waly Salomão um ator que encenasse uma personagem. Ele gerenciava/manipulava/dominava aquela nova teatralidade. A trajetória poética de Waly Salomão, consubstanciada em sua vida e em sua obra, aponta para “a transição do dramático e literário para o cênico e performativo” (2011, p.15). Ele migraria para “um gigantesco efeito de estranhamento”, haja vista que seu texto revelava aquele “simulacro cênico” na medida em que o leitor/espectador vê-se atirado no meio da cena do teatro-mundo. Sua arte, que se incorporava no corpo, queria participar e fazer participar. Aquelas poéticas eram repercussões de uma poética com dimensões planetárias que tomava corpo em vários países e se constituiria em energia fundante de uma novíssima forma de poder.

4.3. POLÍTICA CULTURAL: SOB O SIGNO POÉTICO

Temos que fazer o corpo inteiro da cultura esplender
Waly Salomão

A escritura dessa tese deu-se em um momento de grandes tensões políticas, culturais, econômicas e de convulsão social pelo qual passa o povo brasileiro, momento em que, graças à intolerância cultural e política, em que a violação de direito humano básico à democracia, o voto, é violado, em que a fruição dessa liberdade conquistada é aviltada, em que põe-se em risco valores culturais tal como nossa diversidade, penso ser pertinente a reafirmação de uma poética como política cultural por nós mesmos construída durante cinco séculos, a ferro e a fogo, no cotidiano das metrópoles e das pequenas cidades, no campo, nas aldeias, nos quilombos, dentro dos ônibus, nas fábricas, favelas. Energia de uma cultura de cujos corpos vocálicos imprimem a pujança de um povo que não deverá aceitar mais o jugo de qualquer imperialismo que aliene nossa movência. A liberdade desse corpo estetizando-se fora uma conquista. Os artistas, em especial os poetas daquela linhagem verbivocovisual, em muito contribuíram para potencializar essa poética à qual me refiro. O artista é a faísca.

Waly Salomão foi uma dessas figuras humanas que conseguiu amalgamar, ao longo de sua trajetória, forças político-culturais capazes de articular-se com consistência num sistema envolvido pela nova política cultural do país. Lutar e sonhar soldavam-se inseparavelmente a

sua pretensão ao diverso de corpos e vozes, movimentos ao infinito, desmedidamente desmedido. Transitou muito bem entre a condição de poeta contemporâneo e agitador cultural. Sua passagem pela Secretaria Nacional do Livro revelou mais uma de suas facetas criativas bricoladas à sua falange de máscaras. O poeta põe-se, assim, na condição de difusor da leitura pelo país o que, conseqüentemente, poderia ampliar a leitura de poemas. Sua inteligência sensível percebera a necessidade de se preencher um vazio deixado na história da formação do povo brasileiro. É sabido que uma parte expressiva do povo brasileiro saltou da oralidade para as imagens televisivas sem passar pelo ciclo da leitura e da escrita. O poeta tinha a consciência da importância dessas ações para o desenvolvimento humano, já que projetava seu eu-cultural e histórico como alteridade. Waly fora um leitor voraz como atestam suas falas em várias entrevistas e depoimentos sobre ele. Sonhava o poeta em matar a fome de leitura de seu povo, sonhava, certamente, em vê-lo recitando publicamente versos em voz alta, vê-lo trabalhando *tanto com a memória quanto com o olho* (ZUMTHOR, 1993, p.104), exercitando a consciência, o imaginário, a vocalidade, a liberdade do corpo; uma leitura como “ruminação de uma sabedoria” (ZUMTHOR, 1993, p.105). Máscaras performáticas e teatralizantes do poético, símbolos que o ajudaram a sobreviver num mundo que muitas vezes é hostil a ele e à sua poesia.

Na vida e nos livros, o poeta banhava-se da diversidade. Os livros sempre ocuparam um lugar de destaque na vida do poeta Waly Salomão. Desde a mais tenra idade fora cercado por eles. Diferentemente do amigo Caetano Veloso que confessava em uma de suas canções¹¹⁴ o difícil acesso aos livros, havia uma intensa circulação de livros na casa de Waly. Ler era quase uma obsessão familiar. Sua mãe era a grande incentivadora. Mais tarde sua irmã Samira enviava livros de Salvador para que ele lesse no interior. A biblioteca pública da cidade de Jequié tornara-se seu ponto de apoio. Tinha fome de livros. Sabia que eles poderiam ajudar a melhorar o mundo. Os artistas, entre eles os poetas e escritores, poderiam mudar o mundo. Um desses livros fora a obra do modernista recifense Manuel Bandeira. Já no Rio, em seu apartamento do Leblon, deixava-se cercar por eles em seu escritório. Pilhas de livros enchiam aquele lugar onde ele silenciosamente concentrado produzia poemas. O hábito da leitura acompanharia os filhos da sertaneja e do sírio por muitos anos. Ao visitar, por exemplo, o loft de Jorge Salomão em Santa Tereza, no Rio de Janeiro, deparei-me com pilhas de livros espalhados pela sala. Esse amor pela leitura de bons filósofos, escritores e poetas estendia-se em visitas às principais livrarias da capital carioca, como me fez conhecer Jorge Salomão ao caminhar comigo pelo

¹¹⁴ “Livros” diz na primeira estrofe: Tropeçavas nos astros desastrada / Quase não tínhamos livros em casa / E a cidade não tinha livreria / Mas os livros que em nossa vida entraram / São como a radiação de um corpo negro / Apontando pra a expansão do Universo / Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso / (E, sem dúvida, sobretudo o verso) / É o que pode lançar mundos no mundo.

centro antigo do Rio de Janeiro, levando-me àqueles lugares por onde sempre passavam ele e o irmão e por onde passaram outros poetas como Drummond e Manuel Bandeira. Em sintonia com os versos da canção de Caetano Veloso, o poeta sabia da importância da leitura e as suas poéticas perpassavam pela performance fosse de poemas fosse de trechos de romances como fazia desde a adolescência quando encenava para os colegas na praça da cidade sol personagens dos livros de Machado de Assis. A poesia e os poetas exercem sobre ele e o irmão uma forte atração¹¹⁵. Embora os nomes de importantes poetas da literatura universal apareçam aqui e ali nos poemas de **Pescados vivos**, a importância da leitura de poemas é sintetizada no poema “Ler Drummond”. Ler e reler os poemas de Drummond passara a ser para Waly um método de sobrevivência diária. Essas sucessivas leituras talvez pudessem aproximá-lo das puras essências alcançadas por Drummond. A poesia, desse modo, aproxima da *ciência das essências*, já que esta como aquela se ocupariam com a expressão da essência pura. A percepção da pura essência emitida pela poesia dar-se-ia sem intermediário, através de um contato direto entre o corpo do poeta leitor e o *corpus poético*. O contato direto com o “estímulo do simples enigmático” exige da voz/corpo do poeta leitor uma dolorosa performance indicada no texto pelo verbo “chiar”. Chiava, porque o chiado era o canto do poeta-pássaro aprendiz do canto consolidado. Transcrevo o poema:

LER DRUMMOND

Pico de Itabira

Que máquina mineradora não corrói

É a própria obra poética de CDA,

Ápice do modernismo brasileiro.

Fulano de tal situa sua poesia entre o símbolo e a alegoria

E beltrano vislumbra nela o princípio- corrosão

E sicrano percebe uma poética do risco;

Enquanto este escrutina a técnica da palavra-puxa-palavra

Aquele outro detecta uma estilística da repetição.

enquanto as interpretações subsidiárias não criam uma película fantasmática

Entre o leitor treinado, o leitor plurifocal e a poesia de Drummond.

Está permanece qual rutilo e incorruptível diamante,

Imune aos assaltos dos exércitos da hermenêutica.

Pratico umas leituras luteranas,

– E, desde que *fato* nunca nem há mais,

Giram que giram celeradas as roldanas das interpretações —

Enfio um pé a quem e o outro pé além,

¹¹⁵ O Rio era a capital cultura que por muito tempo acolhera vários importantes poetas. Coincidência ou não os irmãos Salomão morariam em bairros onde moraram outros grandes poetas. Waly morou próximo ao local onde morava o poeta Carlos Drummond de Andrade em Copacabana. Jorge Salomão, há mais de vinte e cinco anos, reside no bairro de Santa Tereza, numa rua lírica, próximo ao bondinho, onde também morara o poeta Manuel Bandeira. Existe uma atração entre poesia, poetas e lugares de morar. Atualmente, Jorge Salomão realiza espetáculos de performances poéticas no teatro do Parque das Ruínas.

Um contato direto e sem intermediários
 Com as sete faces dos seus veios poliédricos.
 Reler Drummond pela milionésima vez é uma aventura adâmica,
 Um convite renovado ao espanto e a surpresa.
Close readings, nas internas das galerias das minas.
 Magia lúcida, esfinge clara
 Chiar para não ser destituído do estímulo do simples enigmático.
 Uma pedra de tropeço quebra o sono dogmático.

Açucarado? Edulcorado? Nunca de núncaras.
 Dissolução de minas, família, Deus.
 Morte do absoluto & despetalar da rosa do bloco histórico & redução eidética

Em clave sintética:
chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus
Tempo de absoluta depuração.

Oficina irritada em direção ao um sereno / escalavrado agnosticismo.
 A vida passada a limpo não em nome da restauração do perdido
 Mas sim da almejada: **Nudez**

Estoicismo sem consolo nem vangloria.
A procura da poesia é um aparelho processador/ reprocessador
 que nulifica bazófiás.

Sherazadiar:
 ler Drummond pela milionésima e mais uma vez e mais...

Waly tinha total consciência dos direitos culturais. Entre esses direitos estariam o direito a fruição das artes, o direito a leitura e à literatura. A cuidadosa leitura da vida e da obra do poeta, especialmente **Pescados vivos**, pode nos por diante do pleno gozo de muitos desses direitos vividos e praticados pelo próprio poeta. Ele exercitava-os em suas poéticas desde a fruição de obras de arte e da natureza até a exposição da diversidade e da interculturalidade. Ele soube muito bem romper a fronteira entre aqueles “bens compressíveis” e “incompressíveis” ao demonstrar como a cultura e arte para a liberdade e a diversidade podem alimentar o ego de um povo, torná-lo muito mais nutrido. Antônio Cândido expõe lucidamente sobre esses direitos no seu texto “O direito à literatura”. Para tanto, irá insistir no “direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura”. Para Cândido, o acesso a esses bens constitui um processo de humanização:

Entendo aqui por humanização (já que tenho falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da

reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (1988, p. 180).

O poeta Waly Salomão sabia certamente que “um sistema cultural necessita de um complexo conjunto de momentos que se completam e dinamizam a vida cultural” (RUBIM, 2011, p.12). Assim o poeta, agitador cultural, cobria o campo da cultura, partindo da criação, passando pela difusão, divulgação e transmissão até chegar à organização. Lembremos, aqui, o pensamento de Gramsci seguido por Rubim em anotação de Linda Rubim:

Nessa perspectiva pode-se relacionar as seguintes atividades com os profissionais que foram historicamente sendo formados pela sociedade. A criação cultural está associada aos intelectuais, aos cientistas, aos artistas e aos criadores das manifestações culturais populares; a transmissão, a difusão e a divulgação constituem o campo, por excelência, dos educadores e professores e, mais recentemente, dos profissionais da comunicação e das mídias (2005, p.18).

Entretanto, esses movimentos não se deram de forma linear, mas, muitas vezes aleatoriamente, simultaneamente, seguindo a pulsação da vida e do contexto histórico no qual estava o poeta. Waly Salomão, sua poesia e sua prática como produtor cultural, como secretário nacional do livro, como coordenador do carnaval de Salvador, como diretor de comunicação da ONG Vigário Geral são a corporificação dos dispositivos que configuram a cultura no mundo contemporâneo. Como poeta e agitador cultural, encontrava-se na condição de “inaugurador de ideário, práticas e produtos culturais” (RUBIM, 2011, p.13). Muitos de seus poemas revelam essa condição de criador e também de leitor. O poeta movia-se do mundo empírico da ação cultural para um universo da cultura, institucionalizando-se nos limites das singularidades das políticas culturais: sistematicidade, continuidade e abrangência.

Há, então, uma circularidade dessa poética que perpassa uma obra escrita **Pescados vivos**¹¹⁶, o mundo da vida do poeta e suas pretensões, sua participação no corpo das instituições e, finalmente, embora não de forma explícita, no conjunto da legislação. Longe desses escritos a intenção de induzir ao pensamento de que Waly fora o responsável pela construção de uma poética planetária, de leis que tem o espírito dessa poética, de atos governamentais, de política. Não. Seria leviano. O que desejo demonstrar é que o artista capta as energias, é parte delas, as condensa em suas atitudes, reflete-as, semeia a semente, espera a colheita enquanto continua agindo, excitando as sensibilidades com a arte que, aliás, se uma dada sociedade tem-na na mais

¹¹⁶ **Pescados vivos**, livro de poemas e imagens, fora publicado em 2004. Uma verdadeira síntese do sentimento poético-cultural de Waly Salomão, este livro constitui uma travessia de um corpo poético performático no universo de diversas culturas e em relação, num trânsito incessante entre os pontos cardeais ocidente e oriente.

alta conta e dela cuida, desenvolve-se, alcança outros patamares das humanidades e das liberdades. Assim o fora com Castro Alves e seus poemas da liberdade e sua audácia nas ruas da cidade da Bahia ao romper preconceitos no século XIX; assim o fizera Gregório com sua intrepidez satírica vomitando contra a corrupção da Cidade do Salvador do século XVII; assim o fora Oswald com sua antropofagia; e assim o fizera Waly Salomão, captando, sintetizando, potencializando uma poética performática do gesto e da voz.

Waly completara o curso de direito na UFBA, no fim dos anos sessenta. Lidara, portanto, nos bancos acadêmicos com um direito formalíssimo. Cumprira a duras penas essa etapa de sua vida, sem perder de vista as discussões sobre teatro e políticas.

Concomitantemente às atividades acadêmicas, Waly desenvolvia trabalhos na área de teatro nas margens, em contato direto com os subalternos. Essas atividades eram desenvolvidas no Nordeste de Amaralina. Além disso, como ele mesmo afirma na sua entrevista de posse na Secretaria Nacional do Livro, fazia as primeiras traduções de Gramsci, mais tarde Merleau-Ponty. Faíscas reverberantes de uma política cultural que se ia gestando. As forças do mundo da vida estetizada desejavam seu corpo e sua voz, queriam-no junto às artes e à cultura, como uma predestinação cujo germe estava no adolescente organizador de peças de teatro nos fundos do quintal, do menino com uma máquina fotográfica ao pescoço, no fundador de clube de filatelista na pequena cidade, no garoto oculto entre os fardos de tecido da loja do pai, perlustrando absorto as imagens da revista **O Oriente** que o pai fazia questão de colecionar e ler como leem os sírios. Sua mitologia pessoal, relatos, depoimentos, biografemas, falamos de um jovem que apresentou o diploma ao olhar da mãe, rasgando-o logo após, ato que sua mãe respondeu com um sorriso sensibilíssimo. Daí por diante, livre das amarras formais da academia navegaria a travessia, sonhando outros oceanos, “sem lenço e sem documento”.

Fora o poeta e sua poética performática de mãos dadas com Gal, Caetano, Gil entre outros fazer a tropicália, grito artístico de nossa antropofágica diversidade relacional. Ziguezagueava nômade, à procura sempre, entre São Paula, Salvador, Rio de Janeiro, Nova Iorque. Bebia o poeta territórios randômicos. Heterotopias. Convivera com artistas como Lígia Clark e Hélio Oiticica. A relação com Oiticica rendeu-lhe um extenso aprendizado. Ele mesmo o explica quase como um alter ego no livro **Qual é o Parangolé**.

Escrito por Waly Salomão, “Qual é o Parangolé” é uma chave para compreender a atividade criativa de Hélio Oiticica e, por extensão, nos ajuda a entender e compreender a ação criativa e vital do próprio Waly, já que este guarda no seu fazer muitos pontos de conexão dinâmicos com o pensamento e a arte do amigo e parceiro. **Qual é o Parangolé** acaba por se tornar uma chave dupla dotada de uma psicopoética a que nos permite adentrar em Waly pela

tresloucada via Hélio Oiticica. Ao falar sobre Hélio Oiticica parece relatar a si mesmo no sentido mais abissal de estética em arte contemporânea. Ambos hipersensíveis ao mundo das margens, dos marginais, dos deserdados da terra, dos vagabundos, dos malandros, do mundo da vida. Um e outro são exemplos de artistas que recusaram o isolamento e a medida classicizante. O vínculo entre esses dois meteoros é umbilicalmente energético e espiritual. Waly descobrira Hélio Oiticica e este descobrira Waly. Dissipada –arrisco-me com esse verbo– a poeira cósmica dessa explosão, será talvez possível recolher fragmentos fabulosos para, embora muito singela, propor uma exegese. Um e outro obras de artes moventes. Cada texto, misto de crônica-biografia(biografemas)-crítica de arte, põe-nos frente a frente com a mente brilhante de Waly cujos escritos não se limitam a uma teoria das artes contemporâneas, mas se amalgamam nas zonas tensas das múltiplas vivências, muitas delas vividas ao lado de Hélio Oiticica. Narrador testemunha participante, Waly, fundido ao seu amigo e a outros artistas como Lygia Clark, dava mostras da atmosfera criativa inovadora da (inter)arte que juntos estavam forjando. Uma arte que chocou curadores e marchands, parte de uma elite empedernida e emparedada. Mas o que me interessa aqui, nessa breve digressão, é tentar elucidar pontos de intersecção entre **Pescados vivos** e os **Parangolés**, como experimentos estéticos de liberdade e participação. Aliás não será necessário elencar tantos pontos assim, bastará apenas lembrar o conceito de PARANGOLÉ traçado por Waly: “PARANGOLÉ = o corpo splende como fonte renovável e sustentável de prazer; conceito maleável de extrema adaptabilidade aos lugares mais diferentes entre si” (2003, p.26). Como não enxergar nesse conceito uma poética performática cuja existência e sobrevivência está inseparavelmente conectada ao mundo da vida, à movência humana e em especial de uma cultura que é a síntese de muitas outras, a cultura brasileira ou, no sentido de ampliação de perspectivas, da mesma América tão citada por Glissant. Tanto Waly quanto Hélio Oiticica escolheram “a vida da superação do etnocentrismo” (SALOMÃO, 2003, p.36). Superá-la significou transmutarem seu próprio corpo através do corpo do outro que habitava principalmente o Morro da Mangueira e o de Santa Marta. O artista vestia-se do corpo/cultura do outro e desta (in)vestidura transsubstanciava-se o PARANGOLÉ e os poemas de **Pescados vivos**. Vestir um poema como se veste um PARANGOLÉ. Dizê-lo, recitá-lo é travestir-se dele. Mais que isso, é ser parte dele, é ter nascido assim, é ter visto coisas assim, é ter o humor da língua assim, é ter um nascedouro assim assim. Poucos e raros são aqueles que estão habilitados a essa dicção poético-visual. Esse travestimento, no entanto, exige vida e vida significa história comum. Penetrações sensoriais. Tomemos aqui as lúcidas palavras de Waly: “A relação do artista-propositor com o participante que veste o PARANGOLÉ não é a relação frontal do espectador e do espetáculo, mas como

que uma cumplicidade, uma relação oblíqua e clandestina, de peixes do mesmo cardume” (2003, p.37). Uma poética interativa, participativa e colaborativa eis os pontos de convergência entre Hélio Oiticica, Waly Salomão e Lígia Clark. Os poemas de **Pescados vivos** requerem do participante elevada sensibilidade plástico-sonora, pois são pulsação sanguínea da diversidade diversa do povo brasileira.

Essas relações que se articulavam numa atmosfera mundial de participação e de diversidade ajudaram, a seu modo, na fermentação de um espírito de sensibilidades que faz pulsar um país sonhando democracia e legislações mais voltadas para um desenvolvimento libertador. E elas viriam impulsionadas pelo capital simbólico desses artistas e do povo brasileiro.

Preparados e disseminados pelas inúmeras conferências, os documentos, que trago à baila, corroboram com uma novíssima poética e com um novo estágio do capitalismo. Um sistema que manobra em direção aos bens simbólicos como valor, afastando-se do valor da matéria pela matéria, do objeto pelo objeto, tendo em vista a comunhão, convergências de forças vetoriais no sentido da consolidação do sujeito como obra de arte de suas individualidades mesmas e de sua liberdade e criatividade autogestionadas, como bem sintetizou Eagleton em sua **Ideologia da estética**. Isso nos faz lembrar as novas configurações suscitadas por Morató quanto às mudanças culturais da nova classe média que se orienta para os interesses de autorrealização intelectual e estética (2007, p.28). A superprodução caminha para uma tal estetização, para o simbólico, ou seja, para, oportunamente, usufruir de um dos componentes da cultura. Paradoxalmente, as ideias de Gramsci têm produzido claras incursões nessa nova forma de pensar o capitalismo.

Nesse momento em que as forças conservadoras neocolonialistas investem seu arsenal contra os avanços alcançados pelos povos no mundo e, em especial, os latino-americanos, urge reavaliarmos o papel das políticas culturais e uma possível reaglutinação de forças e reavivamento do entendimento do tenso contexto histórico, retomando cronologicamente os avanços que atestam os vários documentos emitidos pelos organismo internacionais e seus respectivos membros acerca do desenvolvimento humano por vias da democratização da cultura. Canclini pode nos ajudar a compreender melhor esse percurso. Ele não deixou de alertar para o jogo hegemônico da igreja ao utilizar-se de “sistemas orgânicos de acciones culturales” (1987, p.14) durante a colonização. O teórico argentino nos põe diante de um novo estágio da cultura na América Latina e o papel da Unesco, através de várias conferências, para a articulação dessa emergência em diferentes países:

Es valioso que esas conferencias hayan contribuído a formar um certo sentido común internacional de que el crecimiento de los países no puede evaluar-se sólo por índices económicos, y que desarrollo cultural, concebido como un avance conjunto de toda la sociedade, necessita una política pública y no puede ser dejado como tarea marginal de élites refinadas o librado a la iniciativa empresarial de grandes consórcios comunicacionais (1987, p.17).

Canclini intenta compreender esse fenômeno elaborando pares evolutivos que vão do nacional ao internacional, do meramente discursivo ao empírico, do burocrático ao crítico. Canclini deixa transparecer uma tendência mundial em procurar explicar as crises mundiais por meio das “bases culturais da produção e do poder”. Segundo ele, economia e política já não eram capazes de responder por si só a essas crises. Por isso mesmo, em movimento crescente, no dizer do teórico da cultura, seguem uma preocupação científica rigorosa com o conhecimento da cultura e um trabalho sistemático nesse campo. Mas todo esse esforço não se exige em demonstrar toda carga ideológica dos diferentes “paradigmas políticos da ação cultural” e da necessidade de se “construir políticas populares na cultura”. Nesse último ponto nos fala da exclusão das classes populares e da necessidade de uma nova postura dos partidos de esquerdas que precisam atentar para o conhecimento qualitativo das demandas das classes subalternas, abandonando a atitude errônea de se concentrar na “divulgação da alta cultura e nos instrumentos mais tradicionais de comunicação” (1997, p.57).

Canclini nos conduz a uma melhor compreensão das linhas de força que atravessam os diferentes documentos relevantes para a política cultural do mundo, seus pontos de semelhanças e sua energia motivadora ou desencadeadora de um processo sistemático de dimensões continentais e globais. Tal processo está ligado à origem das políticas culturais no ocidente muito bem relatados por Fernandez. Essa última procura atar as duas pontas das políticas culturais no mundo ocidental, cobrindo assim um arco que vai da origem aos dias atuais. Para tanto explicita a história das políticas culturais na Espanha, Inglaterra e França, três países chaves para compreensão do processo. Nesse sentido, a cultura e a arte aparecem como importantes formas simbólicas de reconstrução dos povos, da sua esperança e de sua autoestima.

No livro **Desenvolvimento como liberdade**, Amartya aponta para os direitos humanos. A ideia de direitos humanos tornou-se quase uma unanimidade no mundo contemporâneo, conforme Amartya. Entretanto, segundo ele, há grupos que tem feito sérias críticas ao que eles chamam de certa ingenuidade discursiva. Assim, Amartya, apresenta as três críticas céticas: a crítica da legitimidade, a crítica da coerência e a crítica cultural. Na primeira, os direitos humanos vêm depois do nascimento, eles são criados e legitimados pelo supremo poder do Estado. No segundo, aparece a categoria ética como mediadora entre aquele que tem o direito

a aqueles que tem o dever de realizá-lo. A terceira e última põe em relevância valores, modos de vida, ética social que relativizam valores universais dos direitos humanos. A cada uma dessas críticas, sem desqualificá-las, Amartya rebaterá com uma crítica em defesa dos direitos humanos. Não se poderia restringir o direito humano à letra da lei. Mesmo em contextos adversos, o direito humano está latente. É necessário “reconhecer que certos direitos constituem pretensões próprias de todos os seres humanos” (2010, p.295). Ética e política humanas precedem legislação e legisladores. Os direitos humanos estão para além de poderes constituídos. Não é bom restringir a execução de um direito humano a um agente de estado. O direito humano, como pretensão humana, pode se estender a qualquer um humano que se sinta responsável pelo outro, que se sinta capaz de ajudar. Para Amartya a travessia do ocidente para o oriente, principalmente no que diz respeito aos direitos humanos precisa levar em conta a diversidades das culturas, precisa uma atitude em aberto. Eis uma premissa tão presente na poética de Waly Salomão. Não é possível aceitar certos mitos de interesses que consideram a Ásia como um lugar de intolerâncias e autoritarismo. É preciso estudar com cuidado o confucionismo, o budismo, a vida de muitos impérios, as leis neles promulgadas, para então tirar as conclusões que, segundo ele [Amartya Sen], demonstram um continente eivado dos valores que respeitam a diversidade. Entretanto, há desejos de grupos do ocidente articulados a certos governos locais para justificar o injustificável autoritarismo. O discurso de Amartya desmonta os mitos construídos pelo ocidente, principalmente a partir do Iluminismo como se apenas a filosofia ocidental defendesse os direitos humanos da liberdade, da igualdade e da fraternidade. Amartya desconstrói esse edifício histórico ao afirmar que a tolerância política e religiosa é parte viva do povo asiático, ao exemplificar, através de fatos e nomes, a existência daqueles conceitos e atitudes numa Ásia muito anterior. Amartya insiste nas comparações entre Europa e Ásia. O velho binarismo vai caindo por terra e das ruínas surge o humano ser de heterodoxa diversidade. O teórico derroca o eurocentrismo por meio de uma crítica lúcida, por vezes de fina ironia e corrosiva acidez. Além de tudo que foi aqui demonstrado, Amartya Sen, enfatiza, como o faz também Zumthor em sua conclusão do livro **Introdução a poesia oral**, o valor das culturas ancestrais, “modos de vida antigos” que podem desaparecer graças “ao poder esmagador da cultura ocidental para solapar modos de vida e costumes sociais tradicionais” (SEN, 2010, p.308). Amartya Sen sugere que uma comunidade precisa ter seu direito garantido de escolher se conserva ou não uma tradição. Ele considera também um engano a resistência aos intercâmbios com outras culturas, ao que ele qualifica de “insularidade ubíqua”. Amartya confessa finalmente sua “presunção universalizante” pela liberdade e contra a qualquer tipo de intolerância. Sua voz e outras vozes do mundo “persistentemente se levantam em favor da

liberdade”, mas, acredito, não daquela falsa liberdade que dissemina a miséria e a dominação de outros povos, promovendo guerras, excitando ódios, comercializando armas e atentando contra o corpo humano e à natureza.

Desenvolvimento das humanidades, encontro das diversidades, promoção da liberdade, incentivo à imaginação são recorrências também nos documentos estudados. Reconhece-se o papel da legislação específica como mecanismo garantidor de direitos humanos, entre eles o direito à cultura numa dimensão ampliada. Entretanto, deve estar impregnada de uma poética. Nesse sentido, o pensamento de Glissant pode auxiliar. Glissant, buscando entender os processos contemporâneos de novas línguas e novas culturas, através de choques, atritos, encontros dos povos num mundo cada vez mais visível ao olhar do outro, nomeia-o como um processo de crioulização do mundo. Esse processo, princípio percebido nos países colonizados da América, sobretudo na Martinica, estender-se-ia a vários territórios. Mas há um detalhe importante nesse processo:

A crioulização exige que os elementos heterogêneos colocados em relação ‘se intervalizem’, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura, seja internamente, isto é, de dentro para fora, seja externamente, de fora para dentro (GLISSANT, 2005, p.22).

Aquela busca de equilíbrio entre culturas, uma desierarquização promove um processo de caráter rizomático, de identidade em aberto, de uma identidade relação, de um pensamento de rastro/resíduos. Esse ponto traz a lembrança de Amartya no momento em que ele faz menção à diversidade interna dos povos e de como o ocidente faz questão de ocultar. A emergência dos rastro/resíduo num equilíbrio de forças entre culturas equivale à “tolerância da heterodoxia”, pretensões de direitos comportam vestígios de memórias imagéticas de culturas, são formas de liberdade: “A equidade de oportunidades culturais e econômicas pode ter uma imensa importância em um mundo globalizado. Esse é um desafio conjunto para o mundo econômico e mundo cultural” (SEN, 2010, p.309).

Na direção das liberdades e dos vestígios navega o poeta Salomão em sua poética performática do gesto e da voz em **Pescados Vivos**. Esse título sugere uma metáfora para uma comunhão dos peixes/humanos na rede e é essa poética que o povo brasileiro também tem a oferecer ao mundo. Uma poética do movimento, da comunicação visual, do contato estetizado. Pareceria estranho que me referisse aqui à informação, veiculada pela mídia digital, de que pesquisas recentes apontam os brasileiros como o povo que mais usa o Google tradutor no mundo, mas penso ser oportuno, já que procuro aqui aproximações. Qual a causa desse

fenômeno? Talvez uma poética, talvez a nossa singular poética que procuro conectar à poética proposta por Glissant:

Nenhuma operação global política, econômica ou de intervenção militar é capaz de começar a distinguir, minimamente, a menor solução para as contradições desse sistema errático que é o caos-mundo, se o imaginário da relação não repercutir sobre as mentalidades e as sensibilidades das humanidades de hoje, para levá-las a verter o vapor poético, isto é, para considerar-se humanidades e não mais Humanidade, de uma maneira nova: como rizoma e não mais como raiz única (2005, p.107).

Atestam isso as técnicas/conteúdos utilizados pelo poeta Waly Salomão. São traduções, poema em francês, em espanhol, dele mesmo e de outros autores; cruzamento de vozes: “vulto de índio cotoxó assobia ‘La Marseillaise’”. São projeções de sua existência e de sua ação política. Assim o poeta apresenta, no jogo do implícito, partindo do eu que é um nós, a extensão do barroco da cultura brasileira em estado constante de imaginação criadora, recusando totalidades sistêmicas, validando a fragmentação do que se queria uno, colhendo partículas sonoras, pedaços de corpos/vozes.

Circularidades das correntes marítimas que atravessam **Pescados vivos** e a própria movência de Waly ligam-no à proposta de Glissant que fala de um perpétuo processo de humanidade, cuja circularidade está conscientemente estabelecida na contemporaneidade. Tal pensamento está em franca oposição ao velho pensamento europeu, impositor de sistemas ao mundo, que se baliza numa raiz fixa e mortal para o outro. Glissant, através dessa poética como imaginário, lança uma possibilidade de comunhão mais humana entre os povos. A característica imaginativa dessa poética, algo inerente ao “sendo” humano, permite-nos colocar frente ao outro, no seu território, na sua cultura, na sua língua, numa situação de choque mesmo e disso extrair a faísca para a necessária compreensão e nascimento de outras formas de cultura. Além da imagem, um dos elementos que compõe essa poética é o imprevisível, componente daquele caos-mundo sobre o qual Glissant dedica boa parte de suas reflexões.

Estilhaçar as imagens de um corpo uno e universal, reunir vozes em polifonia, por a imaginação a serviço das humanidades eis a luta de Waly Salomão e de muitos outros artistas cujos sonhos coadunaram e coadunam com as políticas culturais legisladas no mundo e no Brasil. Eles potencializam as sensibilidades das políticas culturais marcadas pelas poéticas da participação e da diversidade. Eles se antecipam às leis, eles se opõem a elas ou as defendem com o desbunde e a rebeldia seja nos regimes ditatoriais ou democráticos. Em oposição a uma antipoética, sua arte se mistura às vozes de um desenvolvimento como liberdade e de uma poética da diversidade. Outros sonhos virão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

POR ESSAS LINHAS TORTAS: O LEGADO DE WALY SALOMÃO

Ainda posso ouvir a voz do poeta recitando versos de Manuel Bandeira. Já se passaram 17 anos. Em 2001, estávamos prestes a experimentar uma nova forma de ver e sentir o Brasil. O poeta parecia adivinhá-lo naquela noite de primavera, pois percorrera várias cidades do país como palestrante em diferentes instituições. Depois de tê-lo visto, um longo silêncio, de quase uma década, nos separou. Apenas leituras de seus livros e a visada no vídeo da palestra que ele ministrara em Jequié, sua cidade natal. Uma indeliberada intuição me levava para próximo de sua vida e de sua obra. Entre um espaço e outro, relâmpagos iluminavam lances de memória e eu passava a imaginar a história daquele homem, daquele artista. Busquei avidamente seus livros. Ouvia aqui e ali pequenas crônicas de suas performances. Sofri quando soube de sua morte em 2003. Mas esse fato não abatera o ânimo de continuar pesquisando sobre sua vida e obra. Cantei seus versos memorizados como se desejasse seu retorno, tão vivo que está entre nós. Nessas quase duas décadas teci, conectei, soldei fragmentos de memória, de relatos, de teorias em busca de uma gota de compreensão daquele artista e de sua poética. No mar uma rota invisível, um mapa das migrações mediterrâneas; em terra o sol causticante da caatinga e o balido de bodes e cabras moradores da nossa “cidade dura e arreganhada”. Descobri que além dos poemas ele deixara pistas marcantes na memória e no imaginário alheio. Era preciso recompor os biografemas e a eles associar imagens, recortes de jornal, vídeos, canções, pedaços de falas perdidas no tempo e no espaço, auditivas, corpos. Escavei, naveguei, sobrevoei e fui compondo o que julgo ser essa tese, um lugar de encontro que possibilite imaginar, intuir um pouco aquelas poéticas.

Um barco durante a travessia oceânica dificilmente navega em linha reta. Os ventos, as ondas não têm direção fixa. Embora a meta seja o porto, navegar é um risco. Viver é arriscado. O livro é produto da não linearidade, pois o poeta dispensara réguas, esquadros e fita métrica. Preferiu as redes, o rizoma, o jogo, o fluxo, o balouço que embriaga. Escolheu os corpos e a vida. Impossível mensurá-los, embora se tem tentado fazê-lo. Fui deixando-me levar na travessia empreendida por aquela poética. Foi uma aventura arriscada e ao mesmo tempo adâmica. O objeto de estudo nunca poderia ser apenas considerado como objeto. Era e é um sujeito que a todo momento ensejou relacionar-se com o outro eu, impondo-lhe, muitas vezes, a curvatura do sentimento. Conter-se para não se perder na floresta de signos gestuais e vocais. Pôr ordem no caos de papéis e sugestões de sentidos.

Entender um poeta e suas poéticas antes mesmo que um e outro existissem eis uma das tarefas para a qual me entreguei como princípio e validade. Por meios delas, alcançar máximo de clareza aos escritos, propondo uma primeira semiosfera em torno daquela ciência da voz, aproximando-me do gesto pelas lentes dos estudos avançados da performance. Construir um texto como uma quase narrativa que perfizesse a rota de partida daqueles caminhos que se cruzaram para dar existência material ao ser psicofísico, a obra poética viva chamada Waly Salomão. Por isso viajei por diferentes geografias, diferentes documentos da cultura, línguas e alfabetos orientais e ocidentais, teorias de processos migratórios, suas causas, seu lirismo, sua simbologia aderida ao gesto primordial daqueles que partem pra outras plagas. O ato de imaginar foi um dos recursos ao qual recorri, mas acredito, uma imaginação coerente que, de certa forma, adivinhasse o conteúdo das falas de entrevistados que acabava por confirmá-las. Entre essas falas foram de fundamental importância as dos seus irmãos Jorge Salomão, Samira e Guilherme Salomão que me apresentaram informações importantíssimas para compreensão daquelas poéticas do gesto e da voz sintetizadas no livro **Pescados vivos** e na vida do poeta. Fora possível sentir partículas da voz e do gesto de Waly no gesto e na voz dos irmãos. Cada um deles deixou transparecer um grande carinho e admiração pelo irmão poeta. À medida que ouvia cada fala, fui captando átomos brilhantes daquelas poéticas e os disseminei ao longo dessa tese. Nesse sentido, procurei ater-me inicialmente na viagem do pai do poeta e de seu avô, buscando no gesto migratório uma chave daquelas poéticas, os pontos de tensão, o desejo, a falta, a busca, a travessia dos corpos migrantes. Sobretudo ler e imaginar os gestos primordiais que puderam, no silêncio, sintetizar a semiosfera da existência em potencial daquelas poéticas. Reconstruir aquelas semiosferas em torno das viagens intercontinentais entre costas ocidentais e orientais. A mobilidade, a movência tornar-se-iam as marcas em alto relevo daquelas poéticas. Nesse sentido, a invenção daquelas poéticas de Waly Salomão também estaria ligada à invenção da brasilidade.

Abro, aqui, nessas considerações, parênteses para falar um pouco do extraordinário encontro que tive com Jorge Salomão, irmão do poeta, no Rio de Janeiro. Faço-o dada a trajetória que um e outro tiveram no tocante ao mundo das artes e das culturas. Crescendo juntos, desenvolvendo juntos um espírito artístico-cultural revolucionário, de vanguarda, os irmãos Salomão exerciam um sobre outro atração e interinfluência o que requer uma visada muito sensível sobre essa história. Estava diante de dois artistas, dois poetas performáticos do gesto e da voz. Naquela entrevista, Jorge demonstrou uma memória muito viva do irmão Waly. Cada um daqueles biografemas constituiu joias de um legado indelével. Os presentes, as cartas perdidas na adolescência que versavam sobre cultura e arte, as prisões de ambos em São Paulo,

os medos em plena ditadura, as Dunas do Barato, o perambular pelas metrópoles, as fomes, as liberdades, os experimentos do corpo vivo, os amigos e amigas em comum, as conversas ao telefone, os shows dirigidos, as letras de músicas constituem bens imateriais para a cultura e arte brasileiras conectados que sempre estiveram às transformações planetárias. Estar com ele ali, naquelas circunstâncias históricas pelas quais passa o Brasil e a cidade do Rio de Janeiro, representou aproximar-me de um espaço-tempo reencontrado e revivido por ele. A energia extraordinária daquele corpo e daquela voz parecia querer que meu corpo adentrasse nas invisíveis e sensíveis trajetórias, parecia querer que eu sentisse um pouco das travessias empreendidas por ele e pelo irmão.

A voz sedosa e sedutora de Jorge Salomão parecia acariciar-me os tímpanos e convidar-me a participar do mundo do qual faziam parte ele e seu irmão Waly Salomão. A narrativa desenrolava-se como se ele tomasse as mil e umas noites como espírito motivador do tom de fala. O figurino tinha ares de um eterno turista, um sempre transitório em mutação. A sensibilidade artístico-poética daquele homem extraordinário na altura de seus 71 anos agarrou-me pelo braço num desejo frenético de percorrer o Rio de Janeiro e atravessar a baía de Guanabara em direção a paradisíaca Ilha de Paquetá. Sabia a história de cada lugar.

As várias entrevistas realizadas por mim com diferentes pessoas, diferentes artistas foi, portanto, um capítulo à parte dessa tese. Um outro momento de tocante emoção e descobertas fora a folheadura de cada livro do poeta, da revista **O Oriente**, da revista **NAVILOUCA**, dos jornais na Biblioteca Central dos Barris, em Salvador. Li todos os poemas e todos os textos que estiveram no alcance de minhas mãos e de minha visão. Ative-me, com atenção mais acurada, nos livros e nas imagens do livro **Pescados vivos**, um dos objetos dessa tese. Recortei, coleí, à medida que me emocionava e imaginava toda aquela história de vida e de arte que envolveu o poeta. Passava horas vendo e revendo um dos exemplares da revista que ele lia na Infância e adolescência. Tive acesso a uma edição original da revista **NAVILOUCA** da qual obtive uma cópia que, da mesma forma, debruçava-me para descobrir pistas. A prova de prelo da capa do livro **Me segura q'eu vou dar um troço** nas mãos do artista plástico Luciano Figueiredo animava aquele objeto e me instigava a ir compilando fragmentos de um legado. Todos esses objetos forneceram acesso ao denso patrimônio deixado pelo poeta Salomão. Mas nenhum deles, acredito, teria o valor que têm se não fossem seguidos dos corpos vivos que o aplaudem e que participaram seja da leitura compartilhada com o poeta, seja na sua confecção em dado momento, seja com a lembrança dos mementos registrados por vias de imagens e palavras nos diferentes jornais. Todas aquelas pessoas pareciam querer trazer para perto de mim um pouco das performances de Waly Salomão. Penso que conseguiram, de certa forma, com seus relatos

extraordinários, trazê-lo, mais uma vez, para o mundo dos vivos. Não por acaso, o mundo do poeta fora um mundo que deixou-se atravessar por mais de cinco décadas de cultura e arte da palavra viva.

O livro **Pescados vivos** e o conjunto de imagens e poemas nele presentes constitui parte importante do legado do poeta. Ele é a obra de encerramento de uma trajetória e quis o destino que ele fosse terminado num leito de hospital dias antes do passamento do poeta. A arte cobra, às vezes, um preço bastante alto para aqueles que a ela se entregam. Mas o poeta não temeu em nenhum momento entregar-se a ela na sua totalidade de ser humano. Essa atitude audaz e destemida do poeta de superação da dor por vias artísticas é um outro tipo de legado. Através da permanência nos objetos de arte, desviava-se dos prenúncios da mais “Indesejada das gentes¹¹⁷”. Escolheu “a energia do verso” como meio de determinar finalmente sua profissão, se se pode chamar o “ser poeta” como tal. A escolha impôs-lhe um trabalho árduo e lapidar com a palavra, somada, muitas vezes, a imagens, afinal pertence a linhagem de poetas verbivocovisuais, qualidade que nele se expandiria para um desenho do verso no próprio gesto performático consumado no corpo e na voz. Realizei a travessia, envolvido por uma tradição poética do gesto e da voz.

Sim, aqueles versos podiam estar ali ao alcance de nosso olhar e de nossos corpos, prontos para serem lidos e vociferados. O poeta construía seu texto artístico, os poemas, considerando cuidadosamente o jogo como princípio fundante dos poemas. A organização de seus versos dava-se sob a forma de conflitos e tensões dos ritmos inumeráveis e das palavras e das imagens. Aqueles três sistemas se entrelaçaram e compuseram a verdadeira necessidade de performances da obra, estruturas moventes daquele encontro. Os três, em tensa comunhão vibratória, pulsam vida e remetem às “múltiplas transgressões” empreendidas pelo poeta.

O poeta informava poeticamente em seus versos lapidares as diferentes culturas de um povo. Ele penetrou inigualavelmente na estrutura de inumeráveis performances do povo brasileiro e ao estar nela pôde rever os aspectos daquela cultura no tocante à diversidade e às relações múltiplas. Tal qual o arquiteto e seu projeto no caos mundo urbano, sugerido por Guattari, Waly Salomão viu e ouviu vozes necessárias e viu e imaginou gestos estetizando-se em performances complexas. A subversão e a ressignificação, um legado anunciado pela travessia de paradigmas. Sem descartá-los como elementos formadores de seu caráter poético,

¹¹⁷ Parte do verso do poema “Consoada” do livro **Opus 10** de Manuel Bandeira. O poeta pernambucano usou o eufemismo para indicar a chegada da morte: Quando a Indesejada das gentes chegar / Não sei se dura ou coroaível), / Talvez eu tenha medo. / Talvez sorria ou diga: / - Alô, iniludível! / O meu dia foi bom, pode a noite descer. (A noite com seus sortilégios.) Encontrará lavrado o campo, a casa limpa, / A mesa posta, / Com cada coisa em seu lugar.

atravessara o paradigma das religiões da cultura paterna e materna para a liberdade, atravessara o que lhe poderia ser imposto como destino econômico (comerciante, advogado e proprietário) para o paradigma artístico, das artes, da poesia, da cultura. A travessia era subversiva.

De todas aquelas performances percebidas, de todas aquelas executadas extraiu as poéticas que passam a tornar-se um legado para as artes. É possível sentir o clamor de um povo frente aos indeliberados atos de violência que se espalham pelo país na explosiva palavra “cicuta”. É possível sentir a hibridez e movência, o trânsito entre a natureza e a cultura, exuberâncias sonoras do bater de asas de um escaravelho tornada o roncar ensurdecedor da descarga de uma motocicleta. É possível sentir o paradoxo, volutas densas e intensas de constantes e confusas idas e vindas dentro da história brasileira. A tensão poética do texto de Waly Salomão está cada vez mais viva e a história atual do povo brasileiro e do mundo atestam essa tensão e essa sobrevivência. Toda essa força poética presente no texto e na vida de Waly Salomão poderia ser resumida nas palavras de Lotman que, depois de uma brilhante dissertação sobre a energia do verso, conclui: “[...] a força, o dinamismo do texto inovador são determinados, de maneira importante, pela significação e pela força dos obstáculos que se encontram no seu caminho” (1978, p.329).

Pescados vivos é um livro sintomático cujo alcance ainda iremos experimentar, mas de imediato podemos inferir que essa obra adivinhara as catástrofes performáticas dos corpos sírios migrando no mediterrâneo, adivinhara o próprio pesadelo político brasileiro. O poeta sintetizara tudo isso. Não poderia suportar o futuro sem ter suas entranhas corroídas, o peito dilacerado. Embora extremamente humano, seu lugar não era mais entre os humanos. Subverteria, em parte, a condição de moribundo definida por Certeau como aquele ser “censurado, privado de linguagem, envolto numa mortalha de silêncio: inominável” (1998, p.294). Para o poeta, certamente, era insuportável estar ali, naquele estado de inação, aos cuidados de uma instituição, moribundo. Ele era todo movimento e ação. Quase como um objeto, seu corpo estava naquele lugar, entregue àqueles profissionais, submetidos a uma série de cuidados e procedimentos. Estava, pois, distante da cultura e sociedade que moveram seu estro, sua arte. Estava longe do barulho das ruas, do movimento. Entretanto, não era como muitos humanos, manipuláveis instrumentos do capital. Sua utilidade era inútil às engrenagens do sistema. Era um artista, um poeta. Naquele leito, entretanto, era um exilado. Aquele corpo trazia as marcas de uma estética, de uma poética. A resiliência pela qual deixou-se impregnar bebera na fonte inesgotável do prazer artístico. Por isso, a morte não seria o outro lado, o esquecimento. Fora uma etapa para outras ressurgências em outros corpos vivos. Impossível calar a voz e imobilizar o potente corpo do poeta. Seu ser é pleno de poesia e arte; uma outra comunicação, para além

da linguagem natural. Mas foi na morte que o poeta Waly Salomão expressou em nível intenso sua crença na vida, no outro, na arte. **Pescados vivos** é o derradeiro dizer dessa crença, é o traço em alto relevo de uma alteridade.

O grande carro alegórico, ao atravessar a longa avenida, fala por si só. Foram dias de festa que provaram que a vida é sonho. Ele arrastou uma multidão de corpos em movimento, uma centena de milhares de vozes dissonantes gozavam os prazeres abundantes daqueles dias. O poeta esteve entre todos e vestiu várias fantasias. Bailou, cantou, esbravejou, contorceu-se sob a força de vários ritmos. Teve a alma sangrada de desejos múltiplos. Friccionou-se às diversas culturas do mundo que se aglomeraram na grande praça. Tantas línguas voluptuosas o embriagaram. Parecia querer dominar todas elas. Girava que girava psicodelicamente vestido com roupas coloridas. Abraçou um arco-íris feito de confetes. Houve momentos em que trazia uma densa barba e cabelos encaracolados. De repente, apareceu com rosto imberbe sobre o qual sobrepunham-se máscaras efêmeras de povos ancestrais indicando um constante ritual. Vestia diferentes parangolés. Só o poeta agitador cultural sabe quanto boa é a festa da vida. Soube como gozá-la a toda sorte de dissabores quando quiseram crucificá-lo. Só você, poeta, sabe o gosto dos doces palavrões gritados a bom som das mil uma janelas e portas da nave mundo. Você nunca aceitou ser pouco. Foi muitos em um só.

As serpentinas criam longas volutas no azul e os confetes são fragmentos caleidoscópicos. Cada pedacinho traz o rosto de um artista. Há tantos amigos e amigas do povo. Há poetas, filósofos, cantores, pintores, fotógrafos, videoartistas, compositores, e etc, sobre o grande carro alegórico. Todos os tempos ali reunidos. Lugares inimagináveis, bebidas, comidas da Bahia e do oriente. Nele também cabem mil e uma obras de arte vivas. Grupos dançam e cantam o que querem dançar, o que querem cantar, pois sua festa, poeta, cabe todo sentido diverso das humanidades, *universo do gesto ao lado da voz*. Récitas incongruentes, ritmos poderosos da memória muscular e milenar do pensamento (SPIRE, 1949, p.119) de textos que atravessam longas temporalidades e espaços e, ali, tomam formas vivas no corpo e na voz. No meio da multidão, um poeta performer recita versos do poeta, *manifestação extrema do dinamismo vital*. Repete-os insistentemente como a negar afirmando a constatação de Spire quando este afirma que o prazer persiste quando o engenho humano, criando ou disponibilizando, para um número crescente de pessoas, os meios de fixação, conservação, difusão do pensamento, a palavra escrita ou a palavra impressa é substituída pela fala, embutida na memória e o papel utilitário da repetição diminui, desaparece, quase não é mais sentido.

O carro alegórico prossegue. A surpreendente ecologia do mundo insurge-se da face neutra e uma fauna exuberante eclode dos inúmeros cubículos, metamorfoseando-se em falas e gestos humanos. A vida corre dos lábios. Não existe espaço para distinções meritocráticas. Na NAVE do poeta, em sua festa, o espaço é de total liberdade e revolução pacífica. Nos trópicos, um sol dourado (re)veste as performances que se renovam *ad inifinitum*.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor W. **Teoria da estética**. Trad. Artur Morão. Edições 70. Lisboa 1982.

ALMEIDA, Liz Maria teles de Sá. **Waly Salomão: a fabricação da poesia**. Salvador: UNEB, 2011.

ALVES, Antonio Frederico de Castro. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. **A Tradução da Língua de Finnegans Wake**. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5270/4695> Acesso em 2 de setembro de 2017

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A paixão medida**. Companhia das letras. 2014.

_____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964.

Apresentação/Instalação. **Ebó para Lina Bo: Rituais em torno do Solar do Unhão**. Autores: "Riverão" - Diego Sampaio e Walter Vetor (e equipe); Disponível em: http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/p1.pdf Acesso em: 30 de janeiro de 2018

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. 10. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

ARISTÓTELES. **Poética**. 4ª Ed. : Imprensa nacional/Casa da Moeda, 1994.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARAÚJO, Emerson Pinto de. **A nova história de Jequié**. Salvador: GSH editora, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Tradução: Glória de Carvalho Lins. Ditora Bertrand Barsil S.A. RJ, 1989.

_____. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Donesi; revisão de tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,

BAIRON, Sérgio. **Texturas sonoras: áudio na hipermídia**. São Paulo: Hacker, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12.ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **A cultura popular na Idade Média e nos Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Franteschi Vieira. São Paulo: Hucitec;[Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARCELLOS, J. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARRETO, Robinson Roberto Sales. **Minha trajetória em Jequié**. s.n. Salvador, 2015.

BARRETO, Robinson Roberto Sales. **Cine Jequié(doc)**. Duração 32minutos. Salvador, 2011.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução Mário Laranjeira; revisão da tradução Adréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005.(Coleção Roland Barthes)

_____. **O grau zero da escritura**. 2ª Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1972

_____. **O Rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2008

BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos artificiais. o haxixe, o ópio e o vinho**. Tradução de Alexandre Ribondi e Vera Nóbrega, - Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução João Barrento. – 2ªEd. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BIÃO, Armindo. **Verbo Encantado**. Lauro de Freitas-Ba: Solisluna Editora, 2013.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil. Dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS, Augusto de.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta textos críticos e manifestos 1950-1960**. 2ªedição. Brasiliense. São Paulo, 1975.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. 2ªed. Editora Cultrix. São Paulo, 1984.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Políticas culturales in América Latina**. México, Editora Grijalbo, 1987.

CÂNDIDO, Antonio. **O direito à literatura In Vários escritos**. 2ª ed. São Paulo: livraria Duas Cidades, 1977

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com Claror.Lígia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte**. São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004

CARVALHO, Telmo (org. et all). **Jequié: sol, histórias e encantos**. Edições ALBA. Salvador, Assembleia Legislativa, 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Tradição, Ciência do povo**. Editora Perspectiva. São Paulo, 1971

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1998

CÍCERO, Antonio. **Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COCTEAU, Jean. **A dificuldade de ser**. Tradução Wellington Júnio Costa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001**. São Paulo: Iluminuras : Itáu Cultural, 2008.

CORTÉS, Guillermo. **Tan cerca y tan lejos: los vaivenes de las políticas culturales**. Disponível em: CORTÉS, Guillermo e VICH, Víctor (orgs.). Políticas culturales. Ensayos críticos. Lima, IEP Editores / Instituto Nacional de Cultura, 2006, p.19-43.

DAMATA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATO, Diva Barbaro. **Edouard Glissant: poética e política**. São Paulo: ANNABLUME: FFLCH, 1995

DELEUZE, Gilles. **A dobra Leibniz e o barroco**. Tradução Luiz B.l. Orlandi. Campinas-SP: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. **A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva 1971.

DUARTE, Rogério. **Tropicaos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

EMERSON, Ralph Waldo. **Natureza**. Tradução Davi Araújo. Editora Dracena. 1ª edição. São Paulo, 2011.

FILHO, Ruy Espineira. **Últimos tempos heroicos em Manacá da Serra**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. São Paulo. Círculo do livro S.A. 1959.

FREUD, Sigmund. **Escritos sobre literatura**. Organização de Iuri Pereira. Tradução de Saulo Krieger. Posfácio de Noemi Moritz Kon. São Paulo: Hedra, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão..** Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

GAGNEBIN, Jeane Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed.34. 2006.

GENNEP, A. V. **Os ritos de passagem.** 2. ed., Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, Terror: quatro ensaios de iconografia política.** Tradução de Frederico Carotti, Joana Angélica D'Ávila Melo, Júlio Catañon Guimarães. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Tradução: Enilce do Carmo Albergaria Rocha. -Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005

_____ **Tout-mond.** Paris: Éditions Gallimard, 1993.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura.** 4ª ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____ **Cadernos do Cárcere**, volume 4; edição e tradução, Carlos Nelson Coutinho; co-edição Luiz Sérgio Henrique e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético.** Tradução de Ana Lucia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006

HAUSER, Arnold. **História Social da arte e da literatura.** Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.23.

HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70.** São Paulo: Brasiliense, 1981.

HUG, Alfons(Org.). **Exposição: Alegoria barroca na arte contemporânea.** Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro 2005.

HUIDOBRO, Vicente. **Altazor e outros poemas.** Tradução e seleção Antonio Risério e Paulo César de Souza. São Paulo: Art Editora, 1991.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura.** Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva., 2010.

HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura.** Tradução Márcio Suzuki. Aparecida-SP: Ideias e Letras, 2006

JOHSON, Steven. **Cultura e interface. Como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar.** Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001

KIERKEGAARD, Soren Aabye. **Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano;** traduções de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores)

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico.** Tradução: Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editora Estampa 1978, p30

LOURO, Guacira Lopes (Organizadora). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade:** Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva – 2.ed., 3ª reimpressão – Belo Horizonte: autêntica, 2007.

MATOS, Edilene. **Castro Alves – imagens fragmentadas de um mito.** São Paulo: Educ/FAPESP, 2001.

MATOS, Olgária. **Contemporaneidades.** São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2009.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem.** 5ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quetin. **O meio são as mensagens.** Rio de Janeiro: Record, 1969.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MORATÓ, Arturo Rodríguez. **Introducción.** In: _____. *La sociedad de la cultura.* Barcelona, Ariel, Barcelona 2007, p.11-51.

MULAS, Hugo; ARNASON, H. Harvard. **Calder.** Photography and Designs by Ugo Mulas. Introduction by H. Harvard Arnason. With comments by Alexander Calder. New York: A Studio book. The Viking press, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo.** São Paulo: Martin Clarent, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres.** tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. — 1a ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

_____ **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo;** tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 1992

ORDINE, Nuccio. **A utilidade do inútil (Um manifesto)**. Tradução: Luiz Carlos Bombassaro. -1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

_____. **A outra voz**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Ciciliano, 1993

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PINTO, Gustavo Alberto Corrêa. *Prefácio a edição brasileira In: I Ching: o livro das mutações* / tradução do chinês para o alemão, introdução e comentários Richard Wilhelm; prefácio C. G. Jung; introdução à edição brasileira Gustavo Alberto Corrêa Pinto; tradução para o português Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. — São Paulo: Pensamento, 2006.

RICÉUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et all]. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RISÉRIO, Antonio. **Edgar Santos e a reinvenção da Bahia**. I Ed. Rio de Janeiro, 2013.

RUBIM, Antonio Albino Canelas(org.). **A ousadia da criação: universidade e cultura**. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação, 1999.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **As políticas culturais e o Governo Lula**. São Paulo, Editora da Fundação Perseu Abramo, 2011.

RUBIM, Linda(org). **Organização e Produção da Cultura**. Salvador. Edufba, 2005

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**; tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

SALOMÃO, Jorge. **Sem título**. s/d. Grafite sobre papel. 32cm x 21cm. Coleção particular.

SANTAELLA, Lúcia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal, aplicação na hipermídia**. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e emoção**. -4.ed. 4.reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução Rita Correia Guedes. Les Édition Nagel. Paris, 1970

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia**. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligério; tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior. et al. Rio de Janeiro: mauad X, 2012.

_____. **Performance Theory**. New York: Routledge, 1994

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como liberdade**. Tradução Laura Teixeira Motta;revisão técnica Ricardo Doninelli Mendes. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

SHELLEY, Percy Bysshe. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. Tradução e notas de Fabio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2008.

SPIRE, André. **Plaisir poétique et plaisir musculaire**. New York: S.F. VANNI, 1949.

THOREAU, Henry David. **A desobediência civil**. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012

_____. **Walden ou a vida nos bosques**. Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984.

VALLS, Álvaro. **O crucificado encontra Dionísio – estudos sobre Kierkegaard e Nietzsche**. 2013. Edições Loyola: São Paulo.

VICO, Giambattista. **Princípios de (uma) ciência nova (Acerca da natureza comum das nações)**. Tradução Antonio Lázaro de Almeida Prado. 1ª edição. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1974.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. (2007) **Perfomance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.p.53-63

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2010.

_____. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. -Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Tradição e esquecimento**. Trad. Jerusa Pires Ferrreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

BIBLIOGRAFIA SOBRE WALY SALOMÃO

BOAVENTURA, Flávio L. T. S. **O amante da algaravia: Nietzsche na poesia de Waly Salomão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009

DOSSIÊ do estudante de Direito Waly Dias Salomão. Salvador: Memorial da Escola de Direito-UFBA, 2017.

FIGUEIREDO, Luciano. **Babilaques: Poesia e arte**. In: SALOMÃO, Waly. **Babilaques: alguns cristais clivados**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria / Kabuki produções culturais, 2007.

_____. **Flores da amizade**. In SALOMÃO, Waly Salomão. Hélio oitica Qual é Parangolé. p.

KOGAN, Adriana **Me segura qu'eu vou dar um troço, de Waly Salomão la abertura del lenguaje**. Disponível em: <http://sedici.edu.ar/bitstream/handle/10915/63032/Documento-completo.pdf-PDFApdf?sequence=y>. Acesso em 06 junho de 2018.

SALOMÃO, Waly. **Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Holanda**, fev.2003. Disponível em: www.heloisabuarquedehollanda.com.br . Acesso em julho de 2011.

SALOMÃO, Waly. **Entrevista concedida a Silvia Vivona, 2001**.

_____ **Waly Salomão tira poesia da sujeira do cotidiano. entrevista concedida a Norma Couri**, 08 de agosto de 1998 - p. 106. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br>. Acesso em: janeiro de 2017.

_____ **O leão tem dentes afiados e morde**. Entrevista concedida ao jornal A Tarde. (24 de maio de 1986). Arquivo digital da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Acesso em abril 2016.

SILVA, Judite Maria de Santana. **Waly Salomão: Algaravias do pós-tudo**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LIVROS DE WALY SALOMÃO

SALOMÃO, Waly. **Algaravias: Câmara de ecos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. **Armarinho de miudezas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Gigolô de Bibelôs**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. **Pescados vivos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. **Lábia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Tarifa de Embarque**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Me segura qu'eu vou dar um troço**. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1972

_____. **Babilaques: alguns cristais crivados. Textos de Antonio Cícero, Armando Freitas Filho, Arnaldo Antunes, Stephen Berg e Waly Salomão.** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Kbuki Produções Culturais, 2007.

_____. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos.** Rio de Janeiro: Rocco 2003.

_____. **Os últimos dias de Paupéria: Torquato Neto.** 2ª edição. São Paulo: Editora Max Limonad, 1980.

CD e DVD

ANOS 70: TRAJETÓRIAS. Direção Marcelo Gomes. Itaú Cultural. São Paulo, 2001. 1 dvd (26 min)

WALY Salomão cantando e falando no sertão. Crédito: Zoraide Queiroz. Gravado em Monte Santo -Ba em 1968. Arquivo pessoal do cineasta e fotógrafo Robinson Roberto.

NOMADISMO: Homenagens a Waly Salomão. Direção Solange Farkas. Associação Cultural Vídeo Brasil., 2003

PALESTRA. Waly Salomão em Jequié. Jequié, 2001. 1 CD (70min), DVD, son., color.

PAN CINEMA PERMANENTE. Direção, fotografia, roteiro e montagem: Carlos Nader. Produção Já Filmes. 2008. 1dvd (83 min)

VÍDEOS SOBRE WALY SALOMÃO NO YOU TUBE

YOU TUBE. **Waly Salomão e Paulo Leminski falam sobre a poesia do futuro.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YeZxKd0t6NA>. Acesso em 20 de janeiro de 2016.

_____. **Waly Salomão com Cassia Eller no vídeo show.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKLYLQRuVfk>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2017.

_____. **Maria Bethânia e Wally Salmomão - Programa Contraponto.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DYr5tw-32cY>. Acesso em 25 de fevereiro de 2017.

_____. **Caetano, Wally e Adriana, Rev.Literária. de Marcos Ribeiro.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Db9dd4UnYY8>. Acesso em 20 de fevereiro de 2016.

_____. **Waly Salomão e Paulo Leminski falam sobre a poesia do futuro.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YeZxKd0t6NA>. Acesso em 15 de março de 2017.

_____. **Waly Salomão fala sobre poesia.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VZiTMiNXIFc>. Acesso em 25 de fevereiro de 2017.

_____ **Waly Salomão lê o poema Na Esfera da Produção de Si Mesmo.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HEitERTJSL4>. Acesso em 5 de janeiro de 2016.

_____ **ECOS DUB Waly Salomão e Baiana System Disponível.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p4LKGZ_gbms. Acesso em 2 de abril de 2017.

_____. **Waly Salomão recita um poema no programa A Fabrica do som da TV Cultura em 1983.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BMDzawLEW9Y>. Acesso em 4 de maio de 2015.

_____ **Especial Musical: Waly Salomão - Poesia Total (A Fábrica do Poema)"Waly Salomão: Poesia Total" homenageia o poeta brasileiro em show com a participação de Gal Gosta, Jards Macalé, Hélio Flanders, Gustavo Galo e Botika.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aZDoj941V4c>. Acesso em 10 de junho de 2016.

_____ **Especial Musical: Waly Salomão - Poesia Total (Operação Limpeza).** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bN_zpfesPwM. Acesso em 25 de fevereiro de 2017.

_____ **Waly Salomão [AGENDA]. Disponível em:** <https://www.youtube.com/watch?v=dxN1DAmKCpA>. Acesso em 9 de maio de 2017.

_____ **Waly Salomão responde pergunta de Giannazi em 1993** <https://www.youtube.com/watch?v=Du94DgwdQHY>. Acesso em 2 agosto de 2016.

_____ **Waly Salomão apresenta Cosmococa CC5 "Hendrix War".** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mrL3TOGyrbU>. Acesso em 25 de setembro 2017.

_____ **Reportagem waly salomão, tj meio-dia, tv iguaçu/sbt, 1996.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1ITufDrTZs>. Acesso em 3 de novembro de 2015.

_____ **Clipe feito a partir de imagens do vídeo ALFA ALFAVELA VILLE de Waly Salomão e José Simão. Música de Jards Macalé e Waly, do cd de estréia da banda "VulgoQinho&OsCara".** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J-TWqbkAN4k>. Acesso em 10 de fevereiro de 2018.

SITES

BINICHESKI, Dilaine. **Direitos humanos internacionais: cultura islâmica frente às relações de gênero.** Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/teste/arqs/cp146922.pdf>. Acesso em 1º de agosto de 2017.

BITTENCOURT, Renato Nunes. **Dionísio amigo de Jesus, Dionísio rival do crucificado.** Disponível em: www.filosofiacapital.org/ojs-.1.1/index.php/filosofiacapital/article/.../216/18. Acesso em 25 de abril de 2018

BLOT, Maria Luísa B. H Pinheiro. **Os portos na origem dos centros urbanos Contributo para a arqueologia das cidades marítimas e flúvio-marítimas em Portugal.** Instituto Português de Arqueologia LISBOA 2003. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/trabalhosdearqueologia/28/1.pdf>. Acesso em: 30 de julho de 2018

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura e políticas públicas.** Disponível em: http://www.guiacultural.unicamp.br/sites/default/files/botelho_i_dimensoes_da_cultura_e_politicas_publicas.pdf. Acesso em: 15/02/2016.

BRASIL. **Sistema Nacional de Cultura.** 1ª ed. Brasília: Ministério da Cultura 2011. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/livro11-602-para-aprovacao.pdf/d17c52f9-3a60-4196-af5c-a6655f028f3b>. Acesso em 21 de fevereiro de 2016 às 16h40'

BRASIL. **Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012.** Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc71.htm. Acesso em 20 dez. 2015.

_____. **Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010.** Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm. Acesso em 20 dez. 2015.

_____. **Metas do Plano Nacional de Cultura.** 3ª Ed. Brasília: Ministério da Cultura, 2013. Disponível em: http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2013/12/As-metas-do-Plano-Nacional-de-Cultura_3%C2%AA-ed_espelhado_3.pdf. Acesso em 20 dez. 2015.

BUARQUE, Virgínia A. Castro. **A epistemologia "negativa" de Michel de Certeau.** TRAJETOS - Revista de História da UFC, v. 5, n. 9/10, 2007. In: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/20382/1/2007_art_vacbruarque.pdf. Acesso em 16 de julho de 2018.

CALABRE, Lia (orgs.). **Políticas culturais no governo Dilma.** Salvador, EDUFBA, 2015, p11-31. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18069/1/politicas-culturais-governo-dilma-repositorio-otimizado.pdf>. Acesso em 01 fev. 2016.

_____. **Notas sobre as políticas culturais no Brasil nos anos 2011-2014.** In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre e CALABRE, Lia (orgs.). *Políticas culturais no governo Dilma.* Salvador, EDUFBA, 2015, p.33-48. Disponível em:

<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18069/1/politicas-culturais-governo-dilma-repositorio-otimizado.pdf>. Acesso em 01 fev. 2016.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo Cênico, estado cênico**. Revista contrapontos. V.10 n.3 2010 In: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256> Acesso em: 22 de abril de 2015

_____. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea** Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355> Acesso em 04/06/2018

FERNANDES, Silvia. **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea**. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860>. Acesso em 09 de abril de 2018.

FERNÁNDEZ, Xan M. Bouzadas. **Financia acerca del origen y genesis de las políticas culturales occidentales: Arqueologías y derivas**. O Público e o Privado, Fortaleza, UECE, n.9, p.111 - 147, Jan./Jun.2007. Disponível em <http://seer.uece.br/?journal=opublicoeprivado&page=article&op=view&path%5B%5D=163&path%5B%5D=237>. Acesso em 01 fev 2016.

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa. **Teatralização do sagrado islâmico: a palavra, a voz e o gesto**. Disponível em: http://www.Scielo.br/scielo.php?script=sci_text&pid=S0103-70632017000100001. Acesso em: 10 de agosto de 2017.

MORAES, Ana Luisa Zago de. **A formação da política imigratória brasileira: da colonização ao estado novo**. Revista da Faculdade de Direito da UFRGS – Volume Especial, 2014 Disponível em: seer.ufrgs.br/revfacdir/article/download/70460/40003. Acesso em: 21 de março de 2018.

MOREIRA, Vânia Medeiros. **O CPC da UNE na Bahia Caminhos e descaminhos para mudar o Brasil**. In: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/VaniaMedeirosMoreira.pdf> PESQUISA EM 05 DE MARÇO DE 2018

NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo**. Tradutor: André Díspore Cancian Fonte: Ateus.net – O Baluarte da Críticidade Fonte da versão Original: Nietzsche's Labyrinth. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000245.pdf>. Acesso em 4 de março de 2017.

NUNES, Benedito. Heidegger e a poesia. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v2n1/v2n1a04.pdf>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

OLIVEIRA, Andréia Machado. **Corpos associados: interatividade e tecnicidade nas paisagens da arte** [manuscrito]. Tese. UFRS. 2010. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp155633.pdf>. Acesso em 06 de junho de 2018.

PLAZA, Julio. **Arte e interatividade: autor-obra-recepção**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000200002. Acesso em 1º de junho de 2018.

SAMPAIO, José Jackson Coelho. **Morte e Imortalidade na mitologia grega: Sibila de Cumas.** Disponível em: http://sobremortemorrer.blogspot.com.br/2010/11/morte-e-imortalidade-na-mitologia-grega_07.html). Acesso em: 8 de set. de 2017.

SANETO, Juliana Guimarães; ANJOS, José Luiz dos. **Cespceo práticas corporais e religiosidade: discursos de líderes religiosos.** Universidade Federal do Espírito Santo In: <http://www.cbce.org.br/docs/cd/resumos/099.pdf> . Acesso em 09 de abril de 2018.

_____ **O lado poético da ciência.** ENTREVISTA. In: <https://pt.scribd.com/document/179752962/O-lado-poetico-da-ciencia>. Acesso em 29 de janeiro de 2018.

SANTOS, Milton. **A cidade de Jequié e sua Região.** In: Revista Brasileira de Geografia. 1956. Disponível em http://miltonsantos.com.br/site/wp-content/uploads/2011/04/a-cidade-de-jeque_miltosantos.pdf. Acesso em: 14 de outubro de 2016.

TECHIMA, Stefania Chiarelli. **Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum.** Tese. Rio de Janeiro 2005. http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0210332_05_pretextual.pdf. Acesso em 19 de julho de 2018.

TOLEDO, Paulo Bio; NEIVA, Sara Mello. **Mutirão em novo sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960 artigo** Revista aSPAs | Vol. 5 | n. 2 | 2015 <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/viewFile/102249/107746> Acesso em 05 de março de 2018.

UCHÔA, Sara. **Políticas Culturais na Bahia (1964 – 1987)** In: http://www.cult.ufba.br/arquivos/politicas_culturais_1964_1987_.pdf Acesso em 18 de abril de 2018.