



CAIO MARINGOLI MARABESI

**“Por cima do cotidiano estéril e inútil”: imaginação e realidade, teatro
e mundo na poesia de Waly Salomão**

CAMPINAS

2013

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Caio Maringoli Marabesi

**“Por cima do cotidiano estéril e inútil”: imaginação e realidade, teatro
e mundo na poesia de Waly Salomão**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem, da
Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do título de mestre em Teoria e
História Literária, na área de Teoria e Crítica
Literária.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Betânia Amoroso

CAMPINAS

2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Teresinha de Jesus Jacintho - CRB 8/6879

M323p Marabesi, Caio Maringoli, 1986-
"Por cima do cotidiano estéril e inútil" : imaginação e realidade, teatro e mundo na poesia de Waly Salomão / Caio Maringoli Marabesi. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Maria Betânia Amoroso.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Salomão, Waly, 1943-2003 - Crítica e interpretação. 2. Oiticica, Hélio, 1937-1980 - Crítica e interpretação. 3. Poesia brasileira - Séc. XX. I. Amoroso, Maria Betânia, 1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: "On top of the everyday sterile and useless" : imagination and reality, drama and poetry in the world Waly

Palavras-chave em inglês:

Salomão, Waly, 1943-2003 - Criticism and interpretation

Oiticica, Hélio, 1937-1980 - Criticism and interpretation

Brazilian poetry - 20th century

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Títuloção: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Maria Betânia Amoroso [Orientador]

Noemi Jaffe

Roberto Zular

Data de defesa: 06-08-2013

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

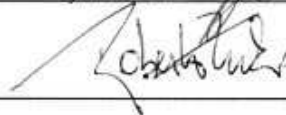
Maria Betânia Amoroso



Noemi Jaffe



Roberto Zular



Mário Luiz Frungillo

Fabio Rigatto de Souza Andrade

IEL/UNICAMP
2013

RESUMO

O trabalho tenta a realização de uma leitura interpretativa da trajetória artística de Waly Salomão a partir do acompanhamento das tensões que elencou como sendo entre realidade e imaginação, o trabalho da escrita e experiência. O objetivo central é levantar algumas questões que caracterizem como o autor articula a relação arte e vida, entendendo sua obra como convergência de discussões relevantes para arte no Brasil desde os anos 70. A primeira parte é dedicada a análise e discussão de seu primeiro livro, *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972), com o cenário cultural e artístico do país contemporâneo. Neste momento o diálogo com Hélio Oiticica será determinante. A segunda parte tenta encontrar e analisar desdobramentos dessas questões em suas publicações dos anos 1990 e 2000.

PALAVRAS-CHAVE

Poesia contemporânea brasileira; Hélio Oiticica; Waly Salomão.

ABSTRACT

The work tries to carry out an interpretative reading of the artistic trajectory of Waly from the monitoring of the tensions that listed out as being between reality and imagination, the work of writing and experience. The main objective is to raise some issues that characterize how the author articulates the relationship between art and life, understanding his work as convergence discussions relevant to art in Brazil since the 70s. The first part is devoted to analysis and discussion of his first book, *I'll give you a*

safe qu'eu section (1972), with the arts scene of contemporary country. At this point the dialogue with Hélio Oiticica be decisive. The second part tries to find and analyze developments of these issues in their publications of the 1990s and 2000s.

Key-words

Brazilian Contemporary Poetry; Hélio Oiticica; Waly Salomão.

SUMÁRIO

Resumo	vi
Apresentação	11
I) “Tornar aos céus. Tomar os céus de assalto”	15
II) “Tarifa de embarque”	62
Conclusão	87
Referências bibliográficas	89

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família e amigos pelo incentivo e apoio durante a realização do trabalho.

A Maria Betânia Amoroso, minha orientadora, pela paciência e solicitude na orientação, pelas leituras e interlocução, pelo incentivo.

A Roberto Zular e Viviana Bosi, pelos comentários na banca de qualificação.

A Marcos Siscar, pelas conversas que valeram muito para a realização da pesquisa.

A Mario Luiz Frungillo, por me receber como aluno de estágio docente, pelas conversas e companhia nas noites de terça-feira.

A Eduardo Sterzi, pela discussão e comentários atentos e valiosos durante o Seta Unicamp 2011.

Aos colegas orientandos do grupo de estudos e da pós-graduação.

A Miguel, Rose e Cláudio, da secretaria de pós-graduação do IEL.

A Camila Rodrigues, que acompanhou tudo que coube e não coube para a realização da pesquisa, os problemas, dificuldades, algumas soluções. Pelo carinho e disposição nas conversas, às vezes confusas, sobre o assunto. Pela companhia e afeto.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo financiamento da pesquisa.

Enfim, Calderón estava tão profundamente penetrado por esta ideia que a tornou o assunto de uma espécie de drama metafísico intitulado: *A vida é um sonho*.

(...) A vida e os sonhos são folhas de um livro único: a leitura seguida dessas páginas é aquilo a que se chama a vida real; mas quando o tempo habitual da leitura (o dia) passou e chegou a hora do repouso, continuamos a folhear negligentemente o livro, abrindo-o ao acaso em tal ou tal local e caindo tanto numa página já lida como sobre uma que não conhecíamos; mas é sempre no mesmo livro que lemos.

(...) Se nos colocamos, para julgar as coisas, num ponto de vista superior ao sonho e à vida, não encontraremos na sua natureza íntima nenhum caráter que os distinga claramente e é preciso conceder aos poetas que a vida é apenas um longo sonho.

(Arthur Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*)

De qualquer modo, desacompanhada do discurso, a ação perderia não só o seu caráter revelador, como, e pelo mesmo motivo, o seu sujeito, por assim dizer: em lugar de homens que agem teríamos robôs executores a realizar coisas que permaneceriam humanamente incompreensíveis. A ação muda deixaria de ser ação, pois não haveria mais um ator; e o ator, realizador de feitos, só é possível se for, ao mesmo tempo, o pronunciador de palavras. A ação que ele inicia é humanamente revelada pela palavra, e embora seu ato possa ser percebido em seu aparecimento físico bruto, sem acompanhamento verbal, só se torna relevante por meio da palavra falada na qual ele se identifica como o ator, anuncia o que faz, fez e pretende fazer.

(Hannah Arendt, *A condição humana*)

O sujeito não é mais do que um rápido efeito que se perde sem seguida, ele não goza de nenhuma constância, ao contrário do eu que é imagem enganosa surgida no espelho com a promessa, nunca inteiramente cumprida, de permanecer sempre a mesma. O sujeito é efeito de um ato que se dá numa trajetória, num circuito que necessita do outro, o convoca e só com ele se completa.

(Tania Rivera, *O avesso do imaginário*)

A vida não é uma tela e jamais adquire
o significado estrito
que se deseja imprimir nela.

Tampouco é uma estória em que cada minúcia
encerra uma moral.

(...)

E os dias sucedem-se e é firmada a intenção
de transmutar todo veneno e ferrugem
em pedaço do paraíso. (...)

(Waly Salomão, “Carta aberta a John Ashbery”)

Apresentação

Pan cinema permanente foi lançado em 2008, cinco anos após a morte de Waly Salomão. O filme documentário, dirigido por Carlos Nader, buscava uma apresentação do poeta baiano através de sua concepção de poesia e da tarefa um tanto contraditória de documentarizar um personagem, um autor e sua obra, para o qual a vida, toda ela, era uma grande ficção. A poesia, seguindo essa indicação, teria a função de denunciar e superar qualquer pretensão naturalista promovendo, dessa maneira, uma espécie de ascensão ao primeiro plano, nas ações do cotidiano, das noções de teatro, farsa, máscara e representação mas, como diz Antonio Cicero em voz off logo no início do filme, estas noções não surgiriam para opor ao mundo real e objetivo situações imaginárias e de invenção, ao contrário, deveriam enfatizar que este, na verdade, se constitui por “máscaras sobre máscaras, não existindo um real último”. Essa sucessão de máscaras, imagens, figuras acabará por ser exatamente o que os textos e as obras de Waly Salomão irá apresentar enquanto forma e conteúdo. Não por acaso uma das palavras chaves e mais presentes nas composições de Waly será “metamorfose”. Através disso é que sua poesia e seus trabalhos surgirão como uma tentativa de busca constante e incessante de uma outra experiência que não a relação espontânea e ordinária com a vida diária. A poesia coloca-se e revela-se numa posição extraordinária, no sentido de estar fora ou acima dos espaços e lugares comuns. Tal posição, no entanto, não seria resultado de um transcendentalismo da forma poética a superar os desvios e o sem sentido das ações no cotidiano como se emprestasse sentido e coerência para estas através de uma formalização artística. Negando essa possibilidade para a poesia no momento em que escreve, a obra de Waly colocará em pauta justamente a dificuldade de tal realização. Assim é que muitos poemas e textos serão limiares na

formalização e na tematização trazendo à tona uma sensação de inacabamento, de busca, de movimento.

No filme, a cena inicial é tirada e elaborada num ambiente com a intenção, ao que parece, de reforçar essa relação tensa e problemática da poesia e sua realização com o mundo em que se insere. Distante e bem posicionada, a câmara do diretor focaliza a entrada de uma loja de eletrodomésticos, especificamente os televisores expostos para serem vendidos sob os anúncios do comerciante que segura o microfone chamando as pessoas da rua e em volta para se aproximarem e checarem a mercadoria. Aos poucos a câmara inicia um zoom até enquadrar somente um dos televisores e abafar um pouco o som ambiente das pessoas nas ruas e do vendedor ao microfone. De repente, na tela do televisor enquadrado, surge a figura de Waly, gesticulando, falando e se apresentando num programa de entrevistas sírio. A entrevista passa então a compor a narração do filme e ficamos a observar uma sucessão de falas, perguntas e respostas e comentários, que misturam árabe, inglês e português. A impressão, pelo movimento que a câmara promove até chegar na apresentação do programa com Waly, é a de que adentramos outro terreno, de outra experiência que, no entanto, se dá no espaço real do mundo e das ações. A cena tende a reforçar o caráter extraordinário do poeta já que parte do conjunto das mercadorias e de sua exposição, em sua repetição reprodutiva de diversos exemplares, para destacar um indivíduo e suas falas que, pela maneira exatamente como aparece, foge das normalizações. Ao mesmo tempo, esses deslocamentos de fala, de gestos e de ações do poeta partem e se dão justamente no mundo em que parece negar.

Aproximação e negação, portanto, essa a relação de tensão que será mantida pela obra do poeta baiano. No filme, ainda, a certa altura é mostrado um vídeo em que Waly

Salomão aparece caminhando em meio a um matagal em direção a câmara que o espera. Ao se aproximar passa a repetir as palavras “a vida é sonho”. A expressão parece revelar um desejo utópico de superação dos fatos imediatos, mas não com a intenção de se buscar um outro mundo possível, que substituísse o que se apresenta para nós. “A vida é sonho”, tal qual repetida, é a inscrição de um desejo constantemente renovado de se buscar essa outra relação com a experiência do mundo que revele seus limites e suas possibilidades outras. É a promoção de uma relação de estranhamento com o espaço em volta que, assim, procura sempre vislumbrar ou insinuar o alcance ou a possibilidade de se alcançar essa outra relação. Isso, contudo, é sempre somente insinuado, vislumbrado como utopia e desejo para, em seguida, talvez confirmar sua impossibilidade. Retomando o processo a todo instante de construção e busca por essas imagens e espaços a poesia de Waly será resultado desse embate entre o imaginário libertador e o mundo chapado e oco que não apresenta superações ou transformações.

Acompanhando esse argumento, o seguinte trabalho tentará apresentar como tais questões se resolvem em alguns momentos da produção artística de Waly Salomão. Para tanto selecionamos parte de sua obra em que esses temas e discussões parecem apresentar-se com mais frequência. Na primeira parte do trabalho, “Tornar aos céus. Tomar os céus de assalto”, a análise se centrará na obra de Waly que, após sua publicação, surgiu para a geração da época e também as posteriores como um marco da contracultura. As leituras de trechos de *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972) farão menção, sempre que possível, aos acontecimentos e as discussões artísticas e culturais do período dos anos 1970 mas serão mais detidas na relação que o autor baiano manteve com o artista paradigmático do período, Hélio Oiticica. A tentativa será a de mostrar como as ideias e os trabalhos de

Hélio, nesse momento, voltados para os trabalhos com o corpo, as percepções, e a inserção do estético na vida cotidiana, serão fundamentais para a constituição de um livro como *Me segura*. O desejo utópico de superação, a estetização da vida aproximando arte e mundo real, serão questões de um mesmo movimento que constitui a poética dos dois autores. Inspirado nos trabalhos e noções de Hélio, Waly irá compor sua obra, neste início de sua produção, muito próximo das questões herdadas do neoconcretismo dos anos 1960 e da tentativa de se alcançar no aqui e agora do espaço real do mundo um absoluto de êxtase e sublime. Como primeira obra do autor, a tentativa será a de apontar como algumas dessas questões permanecem e se transformam durante a trajetória de Waly. Assim, na segunda parte “Tarifa de Embarque”, a análise se centrará nas obras publicadas durante os anos 1990 e o início dos anos 2000. Nesse momento a presença de Hélio de Oiticica permanece como referência para situar muitas das questões trabalhadas durante os anos de ditadura e das discussões em torno dos limites das obras da arte em sua relação com o âmbito social e político. Agora, Waly Salomão irá abraçar definitivamente a poesia e os limites das formas fechadas em torno dos versos. Desses dois momentos o problema central será o da perseguição da relação entre um imaginário e a possibilidade que este instaura para se buscar brechas ou mesmo superar o espaço dado em volta. Relacionando as metáforas do sonho, da viagem, da criação e da invenção e poesia de Waly se constituirá nesse relação problemática entre o trabalho formal e os limites e possibilidades de sua inserção no mundo.

I) “Tornar aos céus. Tomar os céus de assalto”

justamente a tentativa contínua de tornar o fato, a matéria, o vivido e o espontâneo “fábulas”, “metáforas” e “jogo teatral”. Circunscrito no âmbito dos acontecimentos que permearam e moldaram a cultura brasileira dos anos 70, o texto do baiano de Jequié se tornaria referência de uma experiência de vida marcada pelas modificações nas formas de se pensar a luta política, a atuação no cotidiano e o alcance social da palavra e produção artísticas. A aproximação entre poesia, ou escrita, e experiência insinuadas no fragmento acima explicita um projeto poético que tem como desejo último a superação do real tal como ele se apresenta, o “cotidiano estéril e inútil, de horrível fixidez” como diz o próprio autor em outra de suas obras, mas que paradoxalmente se encontra aberto para o influxo das vivências, tencionando, dessa maneira, condições opostas que se apresentariam nos termos estabilidade/instabilidade, corpo/escrita, sujeito/mundo, obra/vida.

Esses embates se tornam mais claros a medida que a leitura de *Me se segura* se desenvolve, mas já surgem como seus motivos constitutivos desde este início em que imagens como a do juízo final, da loucura e do escrivão copista emprestam um sentido de urgência para o texto que, antes que resultado de um trabalho formal, é construção em progresso, realização em ato, busca. A contradição fundamental então sob a qual vai se erigir a obra que se pretende aqui analisar é a de uma visão da poesia e do trabalho artístico que pretende transgredir os códigos estabelecidos, buscar novos campos de significação, ao mesmo tempo tematizando a impossibilidade ou dificuldade dessa transfiguração da matéria, exposta, contudo, continuamente a uma curiosidade permanente. Esse o ponto que torna o trabalho de Waly Salomão singular em relação as classificações generalizantes que costumam dividir e situar as poéticas do período sob o nome controverso de “marginais”.

Voltadas para a autoexpressão, a confissão e os registros imediatos dos “acontecimentos”, tais obras podem ser lidas como resultado último de uma crise que recusa quaisquer esperanças utópicas, ao lado de um apequenamento do horizonte da vida, reduzida ao corriqueiro. A consequência é a apresentação de uma tradução literária que se nega justamente a cumprir aquela que seria uma das tarefas da arte, quando pensada tradicionalmente, ou seja, exceder o ordinário, sublimar e superar o imediato. A ênfase no instantâneo e na expressão espontânea se acabavam por questionar, de maneira interessante e fundamental, a tarefa e função da arte no horizonte social e público do uso da palavra, também rebaixavam o trabalho artístico tornando este “diluição e modismo, onde a problematização séria do cotidiano ou a mescla de estilos perde sua força de elemento transformador e formativo”. A análise de Heloisa Buarque de Hollanda (1998, p.13) ainda advertiria que “o flash cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada” (p.11).

Entre os muitos críticos dessa nova poética tem destaque as leituras interpretativas de Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas (1985) que enxergam no estilo descompromissado dessas composições uma expressão banalizada do cotidiano e uma desqualificação literária resultantes de “uma expressão poética” que “não toma qualquer distância da experiência e da linguagem cotidianas” (p.48). Concluem que tal aproximação da língua comum deriva para uma aderência acrítica às novidades do mercado. O aspecto informal, de caráter pop e deslitteratizado da poesia marginal revelaria um “sentido regressivo” característico da cultura de massas, voltada para um público adolescente. Se originalmente essas produções tiveram uma intenção inconformista e rebelde, esta foi

rapidamente incorporada com vantagem pela indústria cultural, dada a facilidade comunicativa do seu estilo. E se o aspecto mais interessante residia na produção artesanal e na distribuição personalizada, quando estas cessaram no final da década de 70, e os poetas passaram a ser publicados pelas editoras comerciais, reduziu-se o encanto da resistência contracultural e restou evidente apenas o conteúdo pobre.

É evidente, nesse sentido, a proximidade de linguagens, usos e referências entre os trabalhos de Waly Salomão e a “geração mimeógrafo”¹. No entanto, no caso do primeiro essa experiência suja da existência nos seus mais prosaicos acontecimentos surge mesclada com um trabalho construtivo que visa, exatamente, desliteralizar a vida e sobrepor ao cotidiano, “terreno das concessões”, narrativas e situações imaginativas que emprestam ao texto a curiosa e, muitas vezes complexa, relação entre loucura e obra e, por consequência, entre loucura e experiência. Ou seja, um entroncamento e troca recíproca entre aquilo que voa, sublima, imagina e aquilo que se mostra ao rés do chão, banal, comum, ordinário. O desejo e a ânsia por transformação produzem um estranhamento do real que é nomeado e demonstrado passo a passo no conteúdo próprio da obra. Dessa maneira, surge como tema e forma. A segunda seção de *Me segura*, “Apontamentos do Pav Dois”, em alguns trechos, deve demonstrar algo dessa construção.

O profeta vivo dentro de uma cova e escorrendo em esferas alheias à sua própria individualidade tanto no espaço como no tempo, incorporando à sua experiência acontecimentos que, lembrados e relatados à luz clara do dia, deviam propriamente ser postos na 3ª pessoa. Mas que queremos dizer com esse “propriamente”? Será o eu de uma pessoa uma coisa aprisionada dentro de si mesma, rigorosamente enclausurada dentro dos limites da carne e do tempo? Acaso muito dos elementos que o constituem não pertencem a um mundo que está na sua frente e fora dele? A ideia de que cada pessoa é ela própria e não pode ser outra não será algo mais do que uma convenção que arbitrariamente deixa de levar em conta as transições que ligam a consciência individual à geral?

¹ “Geração mimeógrafo” é outra das expressões utilizadas e cunhadas para se referir aos textos e obras de jovens escritores dos anos 70, sobretudo cariocas, que “formaram” a “poesia marginal”.

Individualidade aberta (imitação, sucessão). (Salomão, 2003, p. 64)

Do personagem Lino Franco, nomeado e declarado escrivão copista da vontade divina, passa-se para um sujeito do texto que se apresenta como profeta. A dúvida colocada por tal voz é referente a relação que cada indivíduo enquanto tal mantem com as outras pessoas que, por princípio, são sujeitos independentes e singulares entre si. No desenvolvimento da narração, a discussão e os questionamentos irão propor como dúvida e motivo de investigação a noção de destino e de liberdade individual frente às imposições e condições normativas de um mundo que lhe é exterior. Assim, podemos acompanhar:

Noé = intérprete de sinais. O sacasinais. O mensageiro da advertência. Incorporação dos sinais terroristas: - Se não aparecer dentro de uma hora é porque caí.

Acaba nascendo a necessidade de dar um nome ou retomar o nome de DESTINO: cadeia: código pra decifrar minha vida não determinada por mim?

Este texto – construção de um labirinto barato como o trançado das bolsas de fios plásticos feita pelos presidiários. Um homem forte digere os atos da sua vida (inclusive os pecados) como digere o almoço. Os meios que se empregam contra a dor são os que reduzem a vida a menor expressão possível (...).

Vontade absoluta de verdade que não põe em questão a solicitude mesma de verdade. (Salomão, 2003, p.69)

Tal seção do livro, é conhecido, foi escrita de fato na cadeia. Entre janeiro e fevereiro de 1972, o autor permaneceu preso em uma cela do Carandiru, na cidade de São Paulo, após ser preso por uma policial à paisana fumando um cigarro de maconha. Sobre o fato, Waly se pronunciou anos mais tarde afirmando que seu primeiro texto “teve de brotar numa situação de extrema dificuldade”. O momento da prisão, ao contrário do que teria sido levado como uma reação comum, não o fez se sentir “vitimizado”. Em 2002, ele resumiria a relação entre escrita e o cárcere dizendo que “...ver o sol nascer quadrado, eu

repito essa metáfora gasta, representou para mim a liberação do escrever, que eu já tentava desde a infância” (SALOMÃO, 2002)

Num ensaio importante sobre a poesia de Waly Salomão, Antonio Cicero (2005) recupera esses depoimentos na tentativa de esclarecer e interpretar os fundamentos de uma poética que promove o que denominou de “teatralização”. Segundo Cicero, em toda sua trajetória de escritor e poeta, Waly promoveria uma reflexão e uma elaboração da poesia cuja intenção primeira seria a da liberação em situações de confinamento. Na busca pela condição de ser livre, numa atitude implícita de busca pela liberdade, o autor teatraliza as situações pelas quais passa e “ao fazê-lo, ela as transforma em mera matéria-prima para o verdadeiro drama, que é o que está a escrever..” (p. 48). Ele ainda enfatiza que “não se deve cair no equívoco de supor que a teatralização” de que está falando “consista simplesmente em opor ao mundo real o imaginário”.

Não é o delírio ou a alucinação que Waly aqui defende. Não se trata de opor o teatro ao não-teatro. O que ele julga é, antes, que tudo é teatro. Ao afirmar que percebe as pessoas como personagens de um drama louco, Waly não quer dizer apenas as interpreta como tais, mas também que se dá conta de que são personagens de tal drama. Retomando a ideia do *theatrum mundi*, originada na antiguidade, cultivada na Idade Média, principalmente a partir do século XII, e transfigurada no início da época moderna, ele toma o mundo como um *teatro pieno meraviglie*, nas palavras do historiador e esteticista italiano do século XVII Emanuele Tesauro. (CICERO, 2005, p. 50)

Destacando a noção de teatro e a necessidade de não se pensar numa oposição simplista entre real e imaginação, Antonio Cicero dá as coordenadas de uma forma de se conceber a poesia que é o que pretendemos perseguir nesse trabalho. Acrescentamos a relação dificultosa e reflexiva que a poesia de Waly assume, em vários momentos, nesse embate com o real transformado em matéria prima de sua escrita. O espaço do mundo acaba sempre visto de maneira vacilante em suas brechas e a forma poética resultaria de um

esforço de visão estranhada da matéria. No entanto, a sublimação pela forma e a transfiguração não são exatamente alcançados. Sempre insinuada, a poesia parece somente se anunciar e tomar um aspecto vacilante de configuração que a qualquer momento pode se instabilizar. Entre o sonho e a realidade, a loucura e a experiência, o delírio e o mundo concreto e cotidiano, os lances poéticos surgem enquanto desejo e afirmação de um impulso primeiro de libertação do confinamento do ordinário e do normativo.

Outro esforço interpretativo de relevante destaque para nossa pesquisa é o trabalho de Roberto Zular (2005). Em seu artigo “O que fazer com o que fazer? Algumas questões sobre o *Me segura qu’eu vou dar um troço* de Waly Salomão”, o pesquisador lembra da aproximação que os procedimentos de escrita de um livro como *Me segura* mantem com os trabalhos e obras de Hélio Oiticica durante a década de 70. Destacando o caráter performativo do gesto de escrita em Waly Salomão, Zular se refere a relação tensa entre palavra e corpo que, nas obras do autor baiano, ganhariam especial destaque. “Retomar o poder da palavra”, diz, “seria a própria estrutura formal do *Me segura*” (Zular, 2005, p.58).

Assim:

O processo de construção que o livro dá a ver é permeado pela situação histórica em que se insere, e expõe formas de resistir quando o invasor já se alojou nas entranhas do imaginário:

Relação culposa do produtor com o produto – medo do mundo exterior – lassidez uterina – temor do olho do outro, etc, etc.

Auto-inquisições – escrever e rasgar – piras de papel virando cinzas – castrações – trash psíquico etc, etc. Já eu sou pela construção em progresso.

Essa “work in progress”, que nada tem de linear, constrói-se numa tensão constante entre determinação externa e autodeterminação. (...) No caminho da mediação, o corpo, como um nervo exposto, paga o preço de sua dupla exposição a que nos referimos.

Da autodeterminação encerrada em meio a determinação externa o work in progress de Waly semelharia, em certa medida, as experimentações do artista carioca Hélio Oiticica cuja trajetória artística é uma evolução em direção ao deslocamento das relações autor-obra-espectador. Iniciado nos liames teóricos do construtivismo, o criador dos “Parangolés” iniciaria uma mudança radical em seus trabalhos na passagem para a antiarte com a realização de pinturas que dispensavam o enquadramento e o espaço virtual. Estes, no momento de sua virada, passaram a ser encarados como convenções tradicionais. Dessa maneira, o quadro não seria mais necessário para que se desse a realização da pintura pura. Radicalizando a exigência da imanência da pintura, Hélio decreta o fim da moldura e o fim do quadro afirmando que “longe de ser a morte da pintura, é sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como suporte da pintura...A pintura teria que sair para o espaço.” Hélio passa a chamar agora o que faz de “estruturas-cor no espaço e no tempo”:

a chegada a cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional...Já não quero o suporte do quadro, um campo a priori onde se desenvolva o ‘ato de pintar’, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo...Dessa nova posição e atitude foi que nasceram os núcleos e os penetráveis. (Oiticica, 1986, p. 51)

Sobre o Penetrável, diz ele, “abre novas possibilidades ainda não exploradas dentro desse desenvolvimento, a que se pode chamar *construtivo*, da arte contemporânea”.

Assim também, o Parangolé tem o efeito de “liberar a pintura dos seus antigos liames”. O que quer dizer, nesse sentido, que o Parangolé já não é só, nem principalmente, pintura. Fazendo uso da mesma expressão que cunhou para conceituar os chamados Bólides, Hélio se referia a essas obra como “transobjetos”. Como lembra Antonio Cicero

(1995) eram objetos “feitos com as mais diversas técnicas, dos mais diversos materiais”, “conglomerados de múltiplas origens” que “se refundiriam na totalidade da obra” (p.186). No caso dos Parangolés, o corpo deveria compor junto da capa uma unidade sempre nova. Ao executar a dança que a capa exige o dançarino ou o indivíduo que a realizasse se tornaria obra e espectador ao mesmo tempo. “Tratava-se mesmo, uma vez que extrapolava o âmbito da visibilidade para o da tactibilidade, de uma antipintura” (p.187).

Desse modo, o espectador que se fazia obra ao realizar o ato da dança estabelecia uma nova relação entre sujeito e mundo, indivíduo e espaço, ato e contexto ou acontecimento, promovendo uma transfiguração, essa a intenção primeira, que abrisse um novo e claro cosmo. O sujeito que se pronuncia no texto de Waly é, também, resultado e busca de um desejo semelhante. Voltando a outros trechos de *Me segura* temos:

O conjunto dos costumes de um povo é sempre marcado por um estilo; eles formam sistemas. Estou persuadido de que estes 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.

Invenção e saque. Originalidade na combinação dos elementos. Os indígenas se apropriando dos temas dos conquistadores. A realidade se torna linguagem no sinal ? ou no sinal =? (Salomão, 2003, p. 73)

A dúvida se instala e as tensões do embate com a realidade aparecem. Das descrições das movimentações e acontecimentos, banais ou não, dentro das celas da cadeia um estranhamento do real e do espaço físico e simbólico toma conta da atmosfera do livro que, aos poucos, produz e cria por cima desses eventos e situações uma outra camada de significações. É o que parece sugerir, ao menos, os “intervalos cinematográficos” com a

rubrica cinemex que percorrem todo o livro, atravessando frases e momentos da narrativa.

Veja-se como exemplo:

Dissimulação. Inspirar medo. Todo aquele que constrói “novo céu” achou a força no seu próprio inferno. Arrogância. Portas do desconhecido portas do incerto portas do arriscado.

CINEMEX: mulheres em formação chinesa armando uma frase como nos desfiles políticos. uma pessoa com um telefone na mão discando o nº enorme de emergência enquanto é assassinada por uma enormidade de balas disparadas por um pistoleiro. (Salomão, 2003, p. 86)

Como se vê o sujeito da narrativa do livro se apresenta a todo instante como aquele que intenta construir um “novo céu”. Arrogante, ele se arrisca nas “portas do incerto” e do “arriscado”, espaços e situações que o comum do restante de indivíduos e pessoas não deseja alcançar. A figura que aqui se apresenta está numa posição ao mesmo tempo além e aquém do mundo em que se move já que seu “novo céu” será resultado da criação e manutenção “do seu próprio inferno”. Ele é, portanto, um sujeito que se distingue. Não por acaso, a terceira seção do livro será intitulada “Self-portrait”. Se existe uma figura que se apresenta enquanto voz do texto que se constrói ela, no entanto, irá se mostrar de forma vacilante e imprecisa, negando seus contornos ou mesmo explicitando a impossibilidade de enunciá-los. E neste ponto o texto de Waly promove uma dupla negação. A desnaturalização do mundo tal como ele se apresenta através do processo de teatralização, não significa um assoberbamento do sujeito, uma inflação dos poderes do ego que, pela sua capacidade de criação de situações, ultrapassaria sua existência precária, tornando o espaço a sua volta um mero obstáculo. A metamorfose é também, e talvez principalmente, transformação do sujeito que, indagando-se sobre sua condição, sua origem, sua posição, não encontra porto fixo onde se ancorar. Começam, nesse momento do livro, a surgir as

menções aos deslocamentos e viagens constituindo uma cartografia que se mistura a um outro aspecto do texto: a multiplicação de vozes e situações enunciativas que fragmentam a narrativa a cada página. O exercício de escrita se revela, definitivamente, como um exercício de constituição de si mesmo imbricado ao processo de criação da obra. No “Self-portrait”, temos:

Em meus anos mais juvenis e vulneráveis...

Estreito círculo da vista: o grilo é um polo do delírio.

Estreito circo da vida: o grilo é um polo do delírio.

GRIFO: o grilo é um polo do delírio.

Que idade é mais própria aos meus 26 anos?

Que idade é mais propícia?

Risque da composição os períodos de obscuridade.

Minha língua – mas qual mesmo minha língua,

Exaltada e iludida ou de reexame e corrompida? – quer dizer: vou vivendo, bem ou mal, o fim e minhas medidas; quer dizer: minha grande paixão é um assunto sem valor; quer dizer: meu tom de voz não fala mais grosso. (Salomão, 2003, p.82)

Por trás das indagações que tentam dar baliza e coerência para essa voz que se enuncia, algo de uma profundidade metafísica ecoa por esse momento do texto. O questionamento feito a si mesmo ressoa durante o texto misturado com as citações e referências de cidades e lugares frequentados durante a infância do autor como a cidade natal de Jequié, na Bahia. Conforme se desenrolam, os fragmentos dessa seção do livro apontam exatamente para o contrário do que o título enuncia. Ao invés de um auto retrato temos explicitada a revelação de uma personalidade sintomática e não ensimesmada, como

diz a certa altura do livro o próprio autor, que recorre obsessivamente a sua vontade de desenvolver-se, de criar, de aprender. É o que ele designa de “KLEEMINGS = MOMENTO LIMPEZA”. Outro trecho da mesma seção apresenta:

Vivi grande parte de minha vida em fazenda. aquele toco de pau. write your own slogan: sinta o cheiro dos currais, sinta o cheiro das favelas. sinais perdidos.

Queimar etapas: criar coisas em que não me reconheça – não como traição a um sonho anterior mas porque as coisas criadas são estranhas a todo sonho, anterior a todo passado crer na remissão dos pecados na irrecuperabilidade do passado nas constância das águas. sinais perdidos.

Aqui desenho minha caligrafia declaro meu mal decreto minha morte.

Porque há um sentido pra se fazer toda e qualquer coisa é que fazer uma qualquer não tem sentido e só vale a decisão que ultrapasse este impasse e descubra uma nova coisa e invente uma decifração pra ela. DEUS é o nome e a carne. Mas é mais também: passagem de uma margem conhecida pra um diverso quase invisível sitio. (Salomão, 2003, p. 95)

O fazer e o criar vem associados a um sentido de modificação e transformação também individual. Nesse aspecto a escrita de *Me segura* revela-se bastante especulativa e contingente aproximando-se de fato de algumas práticas e postulados do neoconcretismo². Seguindo a argumentação de Christopher Dunn (2008), “os neoconcretistas cariocas demonstravam pouco interesse em alcançar um público de massa através do design gráfico ou industrial” (p.148) como pretendiam os concretistas paulistas. “Mas o projeto neoconcretista continha, em forma embrionária, um projeto implícito para uma política alternativa baseada na ideia de participação subjetiva através da experiência sensorial.” Assim, pretendiam reincorporar elementos de emoção e afeto priorizando a experiência

² A esse respeito, baseamos nossa leitura em trabalhos como os de Ricardo Fabrinni, *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo, Atlas, 1994, que procura entender as relações estabelecidas entre práticas artísticas e vivências a partir das obras de Lygia Clark.

sensorial do espectador, chamado, agora, a participar ativamente da produção do significado. Interessados em transcender os limites do espaço pictórico o grupo de artistas do Rio de Janeiro fez da criação artística um processo de inscrição do sujeito.

Acompanhando a trajetória emblemática de Hélio Oiticica é Celso Favaretto quem demonstra com rigor e detalhamento o percurso das pesquisas do artista até o que chamaria de “efetivação da participação”, ou seja, o desenvolvimento de obras que funcionassem como proposições de comportamentos para um espectador que, agora, tinha atuação atívisima na constituição do processo artístico. É com os *Núcleos* e os *Penetráveis* (1960-1963) que tais pesquisas fundem-se na “vivência da cor”. “É o momento em que Oiticica, com teorização singular, inaugura as suas ‘ordens de manifestações ambientais’”(Favaretto, 2000, p. 64).

Entretanto, esse momento do início dos anos 60 ainda mantém, nas obras do artista carioca, uma preponderância visual, permanecendo no perceptivo a recepção das obras. O caminho para o sensorial, contudo, estava implícito para um tipo de obra em que o espectador surgisse como “agente de propostas ou mesmo propositor das próprias ações” (Favaretto, 2000, p.65). É com o *Penetrável* que essas realizações passam a ter forma e sentido totalizando uma sequência de proposições anteriores. Agora, as condições de realização da estética de movimento e de envolvimento tomam corpo e tornam possíveis as experiências subsequentes: *Bólides*, *Parangolés*, *Ambientes*. Nas palavras de Favaretto:

A arte de Oiticica é uma arte-penetrável: segundo o seu “sentido de construção”, o *Penetrável* assinala o ponto de chegada dos desenvolvimentos construtivos que ainda não se tinham patenteados. Basicamente: concepção de cor pulsante; estrutura-cor envolvente; transformação do espectador em participante, “descobridor” e continuador de propostas; integração das “obras” ao ambiente, com a dissolução do conceito de obra e a estetização da vida cotidiana; eliminação de toda referência ao ilusório, “a toda

relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte”. O modelo-guia, o centro de energia, do *Penetrável* é o “núcleo de cor”, a teoria do “desenvolvimento nuclear da cor”, pela qual Oiticica obtém a corporificação da cor, que, transbordando e fulgurando no espaço, temporaliza as estruturas. (2000, p. 67)

Nessa fase de suas pesquisas o *Penetrável* assinalaria a instauração do novo espaço perseguido nas experiências construtivas; espaço móvel, ele permitiria “articulações variadas de elementos plásticos e incluiria a ação dos participantes como elemento também constitutivo do acontecimento estético” (Favaretto, 2000, p. 67). O espaço se torna um campo de tensões, ele é “organificado” e as relações plásticas são transformadas em vivências. Como queria Hélio eram vivências da cor, do cotidiano estetizado, confluindo tudo para a efetivação de um espaço em que também os participantes se transformassem. A operação fundamental que presidiria esse espaço de transmutações seria a de incorporar e recriar. Aqui, uma citação do próprio Hélio:

O espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim da mágica, tal o seu caráter vital. O primeiro indício disso é o caráter de labirinto, que tende a organificar o espaço de maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna. (In: FAVARETTO, 2000, p.68)

A figura do labirinto representaria a imagem ideal para esse tipo de estruturas que incorporavam e recriavam o espaço real. “Metáfora unificadora, o labirinto apresenta o mundo como entrelaçamento de previsível e imprevisível, sendo apropriado para figurar estados fragmentários de dissolução”. No jogo entre espontaneidade e construção, ele aponta para um centro, para uma ordem em que o contraditório e o díspar operam. “O

labirinto efetua a passagem da perspectiva comum, estabelecida, para outra, continuamente inventada pela ação” (Favaretto, 2000, p. 68).

Caracterizando os penetráveis como dotados de funções estéticas e mágicas, Oiticica, explica Favaretto, destacava-os como dispositivos para a transformação em que o simbólico era ressignificado pela experiência estética. Deixando de ser apenas uma atividade interior, uma viagem pelo imaginário e pela reflexão, tal como aconteceria na pintura, a experiência estética passaria a ser uma articulação de corpos e materiais. Com o participante articulando os dados e os elementos lançados pelo artista em determinados ambientes o percurso seria enfatizado numa *invitation au voyage*. A finalidade destas obras seriam, justamente, seguindo a argumentação de Favaretto, encaminhar a atividade estética para um urbanismo generalizado que significassem mudanças de comportamento não só individual, mas também coletivas. Acompanhando Merleau-Ponty, para quem “a linguagem da pintura não é instituída pela natureza: está por fazer-se e refazer-se” (Merleau-Ponty, 1964, p.51), Hélio Oiticica pensa (e o faz) “transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato; eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte” (Oiticica, 1986, p. 53).

Assim, para o criador dos *Penetráveis* o tempo como elemento ativo, como duração implica o fim da representação e, com ela, da contemplação. Na medida em que o observador é chamado a participar desse mecanismo esse tempo ganha “vitalidade” e “significação”. Estrutura e cor passam, portanto, por esse processo de temporalização em que o espaço plástico não mais coincide com o quadro soltando a pintura e a obra no espaço real e produzindo, desse maneira, um extra-espaço estetizado. Criação artística, produção de objetos de arte vinculavam-se, cada vez mais, a uma abertura a fluidez do tempo, com

certas marcas de subjetividade, relativizando os componentes modernistas de planejamento e racionalidade do processo de composição fazendo com que estes convivessem com o predomínio das relações de contato. Um espaço assim estetizado romperia, de forma definitiva, com o ilusionismo da pintura representativa.

Na seção “Self-portrait” de *Me segura* parece explicitar-se, portanto, um desejo de autotransformação, metamorfose, associado a realização da obra que, em seu processo de composição, partiria de uma atitude de desnaturalização. Fugindo ao naturalismo deveria proceder a reconstrução do mundo:

Uma escrita automática é sempre reveladora de uma sensibilidade antiga. Mas eu também acho exatamente o contrário porque também tem o que vem de fora pra dentro. do mundo falando pro pernam. (...)

Criar não se predendo 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. viagens dentro e fora da BR. deixar de confundir minha vida com o fim do mundo. bodil. (Salomão, 2003, p. 96-106)

A metáfora da mobilidade funciona aqui em termos espaciais, sugerindo seu desejo de pegar a estrada e experimentar uma variedade de lugares dentro e fora do país, mas também sua vontade de se mover dentro dos diversos registros linguísticos e discursivos. Esse sentido cartográfico de sua escrita e de suas obras aproxima-o ainda mais de um autor como Hélio Oiticica e seria interessante, nesse aspecto, observar algumas considerações

que o próprio Waly³ fez sobre os trabalhos do amigo e artista plástico. Referindo-se a homenagem que Hélio prestou à Cara de Cavalo com seu bólido, o autor de *Me segura* diz:

Entretanto, é fácil e conservador dizer “romantismo” pura e simplesmente e descartar o contexto da época. SEJA MARGINAL, SEJA HÉROI se reveste de um caráter épico. Não era um romantismo inofensivo porque tinha uma agressividade política oposta aos esquadrões da morte. Com a malandragem do morro, HO aprendeu o valor da ambiguidade sinuosa. Nada pode ser julgado de uma forma maniqueísta, preto no branco. Justamente, Hélio Oiticica em BRASIL-DIARREIA falou e disse: “É preciso entender que uma posição crítica implica inevitáveis ambivalências: estar apto a julgar, a julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades (...) (Salomão, 2003, p. 52)

A busca pela ambivalência revelava o caráter de crítica permanente tentado por Hélio Oiticica em suas obras. A cada passo, reconsiderar e refazer a trajetória. Tal atitude crítica também desembocaria num projeto cultural de desmontagem e que reflete na temperatura geral da juventude atuante cujo projeto global de revolução é agora redirecionado e sensibilizado pela atenção à noção de “revolução individual”. É uma espécie de impulso libertário que visa, justamente, a realização de uma plenitude em meio a degradação da vida em volta e a impossibilidade de se pensar em grandes projetos coletivos que deem conta da realidade fragmentada e estilhaçada da situação de então. As obras voltadas para o corpo, para a sensibilidade e percepção corporais, tal como estabelecidas

³ Durante a década de 60 e início dos anos 1970, Waly Salomão se aproximou de um grupo de artistas plásticos cariocas, entre eles Lygia Clark, Luciano Figueiredo e Hélio Oiticica. A relação com o Hélio se estendeu para uma troca fértil de ideias e cruzamento de duas poéticas que trabalhavam com materiais muito diferentes. Em 74 Waly Salomão e Torquato Neto publicam a revista *Navilouca* que reunia textos e escritos de poetas, artistas plásticos e promovia esse cruzamento de linguagens. No início dos anos 90, Waly publicaria *Qual o parangolé?*, reunião de textos de escritos sobre a obra de Hélio Oiticica. Os comentários a seguir são retirados dessa publicação. A relação e o cruzamento de trabalhos e discussões de muitas de Hélio e Waly poderia ser desdobrada, e mereceria, em outros trabalhos. Para o presente trabalho, indicamos apenas algumas dessas questões.

por Hélio Oiticica e Lygia Clark, para citar os nomes principais desse período, surgem com uma função muito precisa na cultura brasileira: a preservação de um espaço experimental que mantenha a pesquisa e a busca por uma atitude estética, ainda que em condições adversas. A política da arte não está aqui subordinada a ação que se exige fora dela mas sim em resguardar uma zona em que vale aquilo que Mário Pedrosa denominou o “exercício experimental da liberdade”. Subsistir em meio da precariedade e da repressão, com jogos de palavras e de imagens. Um livro como *Me segura*, talvez possa ser entendido dentro dessa perspectiva maior de resistência e manutenção da inventividade num cenário político e social cujas certezas e confiança na eficácia do discurso artístico e político estavam abaladas.

Para uma escrita como a encontrada nos trabalhos de Waly Salomão os temas que relacionam viagens, errâncias, deslocamentos podem ser pensados, portanto, como mais um movimento desse exercício geral de realização de momentos de plenitude, “o exercício experimental da liberdade”, em condições adversas. O esforço imaginativo de vários momentos do livro que se confrontam com espaços reais e concretos, vistos todos como lugares de confinamento e estéreis a serem superados, funciona, então, como tentativa ou demonstração da dificuldade da transfiguração, pela arte, dessas situações. O recurso a teatralização já que não significa pura e simplesmente a invenção de uma outra realidade é, paradoxalmente, o reforço daquilo que lhe é mais contingente e presente enquanto matéria e situação vivida, mas sempre numa relação tensa porque o sujeito que enuncia esse discurso apresenta-se de maneira deslocada. É mais uma tentativa, como disse Roberto Zular, de recuperar o poder da palavra, que, no entanto, já se sabe de antemão impossível de ser alcançado.

Talvez possamos esclarecer um pouco mais essa argumentação seguindo os comentários de Gonzalo Aguilar (2008) num ensaio notável sobre o Bólido de Hélio Oiticica feito em homenagem ao bandido assassinado pela polícia, Cara de Cavalo. Como visto na citação anteriormente recortada, Waly Salomão interpreta esse gesto do amigo artista como uma inserção na “ambiguidade sinuosa”. Em seus comentários, Gonzalo Aguilar sugere uma imagem parecida ao dizer que a “abertura que pratica o Bólido” intenta a “invenção como corrimento de fronteiras”, “como exibição de que não há fronteiras absolutas, de que toda fronteira é permeável” (p. 156). Na produção artística de Hélio Oiticica essa situação fronteira seria definitiva inclusive para as mudanças que iria promover em direção a antiarte. A homenagem ao bandido morto era a primeira a vez em que a figura de um corpo humano aparecia em suas obras abrindo, na visão do crítico argentino, um outro espaço para o estético agora entendido dentro de parâmetros éticos, um “momento ético”, como queria o próprio Hélio Oiticica. O acontecimento do assassinato de Cara de Cavalo abalava fortemente o artista carioca contribuindo para que se alterasse definitivamente os rumos de seu trabalho: “A arte, na homenagem ao bandido marginal, se desloca até a exterioridade, até uma alteridade que pode convertê-la sem eu oposto, até a indigência do fora em momentos difíceis” (p.156).

Assumindo uma carga trágica a obra de arte passava a ser produzida numa dimensão diferente: “o abandono da lei exige um corrimento da fronteira da arte até fora de si mesma no que o próprio artista (Hélio Oiticica) denominou ‘momento ético’” (p. 160). Quer dizer, o domínio estético era questionado, como nunca antes, desde seu interior pela colocação em relação com um elemento de fora que não poderia, assim facilmente e por assim dizer, ser incorporado enquanto elemento artístico. Não poderia, portanto, ser estetizado aquele

evento. A ambivalência sugerida por Waly estava em que ao se aproximar daquele que era visto e encarado pela sociedade como seu inimigo número um, o bandido assassinado, Hélio Oiticica estava também pensando os limites do trabalho artístico ou, pensando a arte como algo que deve radicalmente questionar-se a si mesmo para dar entrada ao bandido ou ao marginal. Ou seja, o que se encontra fora e rejeitado. No contexto repressivo de leis limitadoras de atuação no espaço público, o gesto do artista carioca era mais um passo na busca por esse outro espaço da arte, da plenitude da relação integral e redentora de corpo e linguagem que, se já a muitas décadas era questionada, atingia durante os anos 70 uma visão crítica e desiludida como jamais antes.

Para além das artes plásticas também a poesia do período⁴, como vimos ao nos referirmos a “geração mimeógrafo”, se desenvolveu no sentido do questionamento da obra acabada, orgânica, simbolizante. As manifestações contraculturais que exploravam tabus sexuais, novas formas de manifestações corporais, uso de drogas e psicoativos, eram mais um movimento na tentativa de se escapar do mundo sufocante e distópico que se apresentava como cenário naquele momento. Se artistas como Hélio Oiticica estabeleceram relações com indivíduos excluídos socialmente, indo até as favelas e lugares de precariedade social, no caso dos jovens poetas “marginais” a solução era tentarem experiências de vida longe da cidade, na fazenda de amigos, em viagens pelo Rio São Francisco, na frequência de casas comunitárias, como a de Santa Teresa no Rio de Janeiro, e locais como o Píer de Ipanema, um istmo isolado do continente, local que acabou sendo sede do famoso show de Gal Costa, dirigido por Waly Salomão denominado “Gal

⁴ A esse respeito conferir os trabalhos mais recentes de Viviana Bosi, em particular, “Poesia e artes plásticas nos anos 70 no Brasil”, 2010.

Fatal”. Ou seja, essa geração tentava, em muitos momentos, o isolamento da sociedade autoritária para abrir as portas da percepção para ilhas ou paraísos tribais. A constituição de tais grupos possibilitava por um lado a troca de ideias e a experimentação de projetos coletivos mas, por outro, resultavam em momentos isolados e contingentes.

O perigo localizava-se justamente num tipo de rejeição “às formas bibliotecáveis de literatura”, como diz Silviano Santiago, que resultavam numa auto-negação com concomitante depreciação da obra de arte, conduzindo a um limite extremo que recaía, em vários momentos, na máxima banalização. A sensação de exílio social, da impossibilidade de se comunicar e participar do espaço público, do isolamento e da fragmentação, comparece em muitos dos escritos desse período atravessando as obras de autores muito diferentes entre si como Ana Cristina Cesar, Torquato Neto, Chico Alvim, Sebastião Uchoa Leite e também artistas plásticos como Lygia Clark ou mesmo Hélio Oiticica. Em oposição às explicações supostamente abrangentes da realidade tais atitudes conduziram as obras a um tipo de fragmentação da linguagem que, muitas vezes, resultou numa poesia acidental ou solipsista. A extrema ironia de muitos desses escritos tornava-se agressiva até mesmo em relação ao sujeito e acabava por atingir a concepção da forma literária, agora reduzida ao material bruto, contingente e pré-estético.

Em vista disso criava-se um movimento de resistência a qualquer compromisso que pudesse indicar submissão a formas, de qualquer natureza, impostas. Em relação a esse clima sufocante que tomava conta do país Cacaso comenta acerca da poesia de Chacal o quanto ela buscava a “plenitude da gratuidade” como consequência de sua “alergia visceral relativamente à situação e ao clima de autoritarismo reinante de alto a baixo no país, dentro e fora da vida literária.” (1997, p.43)

Teresa Cabanãs (2009) foi quem tentou um estudo aprofundado da poesia deste momento e, em suas conclusões, ressaltou a necessidade, naquele cenário, daquela poesia marcar presença ativa abrindo brechas e sem “dissimular a existência desse cotidiano sufocante” (p.38), reconhecendo a “situação de perecibilidade” que acompanha a sensação de irrelevância do poeta (p.61). A “consciência plena da finitude”, conforme se sugere em exemplos de poemas e manifestos mencionados por ela são a “ofuscante constatação do presente” (p.93), sem esperanças, sem idealizações, por um sujeito que se reconhece insignificante, anônimo. Nas palavras de Cabanãs, um “eu exacerbado, voluntarioso e vitalista, mas ao mesmo tempo achincalhado” (p.96). Assim, os poetas tentam representar a vida diária, sem heroicizar, com baixo tom e desajeitamento da forma, para transmitir a existência inútil e falida. A “recusa à operação transfiguradora”, ou ainda, na expressão da estudiosa, a palavra “desluzida” (p.115), advém da consciência de que “A vida é sempre igual a si mesma” (verso final de “1974” de João Carlos Pádua”).

A qualificação de um horizonte assim tão redutivo, dessublimador, não parece, a primeira vista ser parte de um trabalho como o *Me segura* de Waly⁵. A citação com que iniciamos este texto coloca desde o início o impulso construtivo e prospectivo do livro. O vitalismo e o voluntarismo do texto, contudo, não são da mesma ordem que os referidos pela pesquisadora nos poemas marginais. Como tentávamos mostrar, o sujeito dos trabalhos de Waly é processado numa espécie de despersonalização que parece visar uma posição de ambivalência e de crítica permanente em relação a si mesmo e a seu universo simbólico,

⁵ Em relação a alguns dos aspectos da poesia de Waly aqui discutidos, sobretudo a relação de imanência e de negação de verdades imutáveis e metafísicas, no seu furor desnaturalizador do mundo há o trabalho de Flávio Boaventura, intitulado *O amante da algazarra – Nietzsche na poesia de Waly Salomão* (2010). O autor explora as ressonâncias nietzschianas na poesia de Salomão e seus aspectos dessublimadores de “alegria trágica”. O diálogo com este livro poderia, também, ser mais trabalhado em outras pesquisas.

porque sabe, como premissa primeira, que não existe explicação finalista para o mundo. Sua reação a situação de sufoco não é o achincalhamento ou o encolhimento mas o deslocamento, a procura por espaços marginais, subterrâneos, as viagens, as transformações, a metamorfose. Não por acaso o tema grego das odisseias e das viagens de autorenhecimento irá ser retomado como neste momento do livro.

Exílio ostracismo de ODISSEU dentro e sua própria casa.

LIMPEZA.

KLEEMINGS = MOMENTO DE LIMPEZA

(...) tudo me impulsiona para o coração do mundo SWINGING PLACE (receio de ser entendida a presente frase como um deslumbre psicodélico). (Salomão, 2003, p.139-136)

Os trabalhos de Waly, no período, estão mais próximos dessa dubiedade e bastante longe da euforia e aspecto naif, ou da visão excessivamente autodepreciativa de muitas das obras de então. Salomão se identificava com a marginalidade social e cultural como uma posição ética e prática artística, mas estava atento ao boom de poesia confessional, autopublicada que se posicionava contra a vanguarda concretista. Carlos Alberto Messeder Pereira (2005) identificou a “poesia marginal” como “antitecnicismo, antiintelectualismo e politização do cotidiano”. Ao contrário, a maior parte da obra de Waly Salomão é altamente cerebral e hermética, com referências a filosofia europeia, mitologias de várias culturas, crítica literária, e poesia internacional. Assim como Hélio, Waly estava interessado em explorar prática artística experimental e a experiência de vida. É possível pensar um livro como *Me segura dentro* desse quadro mas pela noção de um imaginário que se mantém sempre em tensão com essa experiência mais imediata, tematizando e dramatizando, na

forma e no conteúdo de seus escritos a impossibilidade de realização dessa potência. Vejamos alguns trechos.

Uma das seções do livro é justamente intitulada “Me segura qu’eu vou dar um troço”. Nela se estabelece um diálogo entre duas vozes, dois personagens, o poeta e o guerreiro. Este mantém um discurso de “demanda por necessidades básicas” (Zular, 2005, p. 55) e o intuito de se tornar um escritor independente. A certa altura, então, diz:

Não perder os pés, não entrar pro sanatório – criar condições para que o delírio seja a medida do universo. Este é um programa radical porque descobre a pergunta título do volume “Que fazer?”

A dúvida ressoa pelo livro inteiro permanecendo como aspecto estruturante, inclusive, da obra, construída, toda ela, como lembra Oiticica, com base naquele jogo de reconfiguração e configuração do texto, conferindo a ele um aspecto de aproximação de fragmentos diversos. A estética do fragmento aqui é, sem dúvida, uma alternativa para a construção alegórico-simbólica do romance político, e revela antes de tudo uma desconfiança radical quanto às possibilidades de descrição do real, relativizando ainda, e principalmente, o próprio discurso literário. A ironia tem a função de corroer qualquer pretensão ou impulso que se anuncia na obra estabelecendo um movimento eufórico/melancólico que, como diz Roberto Zular, impede que se pense no livro através de uma noção de identidade mas sim de transformação “ou implicação no ato de construção, ainda que no limite da precariedade” (p. 59)

A relação entre precariedade e o impulso para a transformação, transfiguração do real, se assim podemos dizer, surge em vários momentos do livro como nos seguintes trechos:

Homework: escrever um texto aproveitando o nome daquela revista publicada no passado brasileiro VIDA DOMÈSTICA. ser o cronista duma ligeira época.

Genial Más. conheço bem o Rio de Janeiro suas promessas veios sinais linhas montes marcas essa cidade essa claridade, conheço bem, as luzes alongando a lagoa.

PAISAGEM LUZ SANTELMO

Não me ufano do meu amor não tenho amor e se tivera nada nele me ufanara. lombra e langor. temor e tremor. incerteza de possuir alguma coisa INDESTRUTÍVEL dentro de mim. (Salomão, 2003, p. 165)

Qualidade do personagem quando desacorrentado: ESTAR ACESO.

Que herança herege me trouxe desanimação e me arrebatou a esperança?

Os apesares obrigam: volta ao primeiro verso:

Nenhuma nostorgia. (idem, p.168)

Poeta: demarcando o tamanho do circuito que vou dançar no centro, minha fé: vou morrer no momento certo. minha fé: vou durar o tempo certo pra desenrolar ainda algumas coisas no mundo. durante certo tempo: quietude ESTADO DE GRAÇA LUZ DE DEUS se movendo em meu rosto coração se expandindo nos afetos afinidades – nenhuma raiva, só satisfaz, provisório precária alegria.

ALEGRIA

Alegria pra apreciar as coisas.

Entra em ação – tabaréu arrojado. (idem, p. 171)

O estado de provisória alegria é também resultado da “incerteza de possuir alguma coisa de indestrutível”. O tempo todo a construção do livro indica expectativas, (os swingnificados novos como diz a certa a altura) que, no entanto, não se apresentam ou ficam mesmo frustradas. O processo de transformação, contudo, é sempre reiniciado. O motivo das viagens e a necessidade de sair do país bloqueado superam a questão puramente material e tornam-se a busca por um tipo de escrita, por um tipo de experiência cuja caminhada tem a intenção de “tomar os céus de assalto”. Um sentido e uma vocação para a

resistência tomam conta do texto. Como bem lembra Roberto Zular, há algo nesse trabalho de Waly que lembra o *Bandido da Luz Vermelha* de Rogerio Sganzerla.

Os discursos cruzados (a narrativa jornalística, as auto-injunções, os constantes julgamentos, etc): ‘um cara assim só tinha de avacalhar pra ver o que saía disso tudo’. O próprio movimento do livro lembra a crise no processo de produção artística, apontada por Ismail Xavier, que ‘exibe o traço jovial do bom humor confiante e, ao mesmo tempo, o traço melancólico do fracasso’ (Zular, 2005, p. 56)

A tônica eufórico/melancólica dos deslizamentos que o texto propõe tornam o percurso desse sujeito da narração de *Me segura* apreensível em linhas gerais, mas bastante difuso em suas motivações, principalmente no que toca às decisões centrais. Lendo o texto ficamos informados e acompanhamos o desejo dessa voz em escrever, em resistir, em ganhar a vida com o que produz bem como sua decisão de “tomar os céus de assalto”, alcançar os céus. Não temos nenhuma noção, no entanto, qual seria exatamente esse projeto, o que, objetivamente, este sujeito deseja. Como de fato se apresenta é sempre no sentido de rejeitar as posições naturalistas e espontâneas colocando-se de forma deslocada em relação aos espaços que frequenta. É nesse sentido que apontamos para uma complicada relação entre o imaginário e o real bruto que se interpenetram o tempo todo durante a narrativa do livro.

Um ponto do livro talvez merecesse uma comparação mais cerrada com o filme de Sganzerla. Ismail Xavier, a certa altura de seu *Alegorias do subdesenvolvimento* chega a comentar e a analisar o discurso autodepreciativo do bandido. A obsessão com o tema do fracasso seria um motivo estruturante do filme que numa série de jogos de desconcerto, enuncia um conteúdo e, logo em seguida, o rebaixa, pela forma como o coloca em cena. Destilando niilismo o personagem central do filme bem como a película mesma em sua

estrutura e narrativa, encena momentos de frases que parecem anunciar profecias de promessas de revolução “do tipo “O sertão vai virar” (Glauber) (Xavier, 2012, p. 136). Mas como sustenta o autor da tese “a crueza do enunciado não sugere redenção, mundo melhor; a sua inserção no contexto prosaico da marginalia urbana denota mais a ideia de um mundo insustentável á beira do caos do que uma lógica da história, um destino de liberdade” (p. 136). Na narrativa fílmica, o percurso do bandido é acompanhado pela construção que o discurso da mídia cria sobre o marginal em perseguição. A voz em off dos comentários jornalísticos, no entanto, não estabelece um raciocínio esclarecedor. Ao contrário, “a narração radiofônica só fez desestabilizar o comentário do bandido em primeira pessoa, criando um mundo imaginário de observações insólitas, o perfil do herói como um constructo da mídia” (p. 140).

A película segue uma montagem vertical e a fragmentação das cenas criam, ao longo do filme, um jogo de realidade e aparência que subverte constantemente nossas hipóteses. A análise de Ismail segue da seguinte maneira:

Dado estrutural, tal jogo de realidade e aparência, afirmação/negação, não se pode fechar. Na imagem final, a Lua no céu escuro é o elemento dignamente externo à agitação do planeta Terra, círculo branco no centro da tela a estabelecer uma composição conclusiva: é um autêntico ponto final. As duas vozes, em coro, estão a enunciar sua frase derradeira: “Conclusão: sozinho a gente não vale nada”. Efêmero ponto de repouso da argumentação, pois sem demora a voz feminina grita: “E daí?”, arremate que reabre todas as oscilações do crucial/irrelevante, central/periférico, falso/verdadeiro, gênio/besta, sério/cômico que caracterizam a narração do filme. (Xavier, 2012, p.141)

Tal relação estrutural que define e dá molde ao filme de Sganzerla implica num questionamento a qualquer forma totalizadora e íntegra para se pensar o real e o espaço em volta. Criado após as injunções do cinema novo dos anos 60, a marginalidade do bandido

de Sganzerla mantém um sentido projetivo para as ações mas reafirmando um cenário sempre decadente e precário. Quando aparece de maneira mais definida, a voz do bandido se compraz em repetir e afirmar “posso dizer de boca cheia, eu sou um boçal”. A confirmação de sua pequenez coaduna-se ao ambiente de que está falando e por onde transita; o pertencimento a um espaço acanhado, o terceiro mundo, que denota um espaço periférico. No entanto, reitera Xavier, na linha dos deslizamentos e das tensões afirmação/negação, o tom decidido da autodepreciação do bandido é ambíguo em seu efeito, “pois, ao se apropriar do xingamento, o bandido ratifica a si mesmo” (p. 151). Ou seja, o percurso e a busca do bandido não denotam somente negação e niilismo mas possuem um sentido construtivo, ainda que muito difuso e precário, e um impulso para os deslocamentos, ainda que sob a ironia absoluta e a paródia.

Ironia e paródia que se apresentam também no livro de Waly, mas sob outra roupagem. Novamente, é Roberto Zular quem identifica esses momentos relacionando-os, de maneira bastante pertinente, com o estatuto social e político da lei repressiva da ditadura que passou a definir e a orientar os comportamentos. Em seu artigo, Zular menciona o “monopólio” da palavra pela burocracia legalista do regime de exceção. Dessa forma, “a perversidade legalista seria o pano de fundo da retomada da linguagem como ato que dá a tônica do *Me segura*” (...). “Daí que os “sistemas legais” sejam percebidos e ridicularizados em todos os níveis” (Zular, 2005, p. 54) (...). A perversão dos regramentos e da ordem acontece no livro em nome de um desejo de superar o banal e o sufocamento dos acontecimentos. É neste momento que o personagem, sujeito, da narração aciona seu imaginário em lances como os que buscamos mostrar até aqui. As situações de delírio, de loucura, funcionam como deslocamentos e questionamentos do universo simbólico em que

está inserido. Não se trata, portanto, de um registro bruto e melancólico do acontecimento, mas a afirmação de algo que o supere.

Na linha do bandido de Sganzerla, esse desejo de superação é continuamente negado ou retomado dentro dos limites de sua impossibilidade. Se a intenção, como quer Roberto Zular, é recuperar uma relação primeva entre corpo e linguagem que havia se perdido; essa realização, já se sabe de antemão, seria impossível de ser alcançada. O que resta é essa maquinação retomada e desfeita a cada instante e a escrita surge como resultado desse trabalho impossível. A conferir, outros momentos do livro:

Você é o lado mais claro do mundo.

Você é o SOL (olhos afiados sobre o ROCHEDO).

Casa sobre a rocha.

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

Com tanta dor com tanta dor nasceu Manuel Bandeira.

DANÇA

LUZ

SOL

resistência do material submetido à uma dura pressão Jogo de moedas do I – Ching: minha mudança de pele. mudança de pele.

AMOR

ALEGRIA

SAÚDE

FONTES DA VIDA

Nasceu... nasceu...nasceu...- amemos o efêmero. cumprir...efêmero

...pátria...efêmero. Efêmero, um personagem de olhos abertos e rilhando os dentes o tempo inteiro. Efêmero: um personagem friccionando os músculos com energia. (...)

A poesia é a eterna fonte da juventude.

Paradiso

PARADISE HOTEL

A POESIA É A MINHA PÁTRIA. (...) (Salomão, 2003, p. 149)

O efêmero, aqui, poderia confirmar a primeira noção que definimos para a escrita de Waly nesse seu primeiro livro, qual seja, uma escrita contingente e especulativa que tornam a poesia, fundamentalmente, experiência e experimentação. Ao contrário do que se tornou letra comum na década anterior ao momento em que escrevia, o trabalho artístico agora não deve cumprir nenhum programa ou discurso político, nem narração convencional, nem grande relato que possa redimi-lo, como diz Gonzalo Aguilar a respeito do trabalho de Hélio Oiticica no *Bólido* em homenagem a Cara de Cavalo.

A relação com Hélio Oiticica deve continuar sendo melhor explorada, e agora, de maneira mais detida nas figuras que ambas as obras elencam como um de seus principais modos de aparecimento. As noções de sonho, paraíso, éden, como imagem levemente esboçada neste último trecho do livro de Waly, passam a ser comuns nas poesias do autor baiano bem como são recorrentes ao longo de todo o *Me segura*. É também neste momento, de publicação do primeiro livro de nosso poeta, que Hélio Oiticica durante as suas incursões e pesquisas pela antiarte, irá chegar a conclusão de uma de suas obras mais conhecidas: *Éden*.

Hélio Oiticica e Waly Salomão: “a vida é sonho”

Se fosse possível vislumbrar um resumo da narração que se apresenta em *Me segura*, como se extraíssemos um enredo da narrativa, poderia ser dito que ele se compõe de um sujeito/personagem que tem como objetivo e projeção a realização de uma obra. Na comparação com o *Bandido* de Sganzerla, o sentido projetivo do livro também se faria em meio ao par tensivo afirmação/negação, crucial/irrelevante, centro/periferia. Este último par de oposições aproximam o conteúdo do livro das inserções tropicalistas que, durante a década, ajudaram a “redefinir as prioridades culturais e políticas de uma geração que atingiu a maturidade em tempos sombrios” (DUNN, 2008, p. 245). Ao questionar as noções predominantes de autenticidade, o movimento abriu novos direcionamentos no cenário cultural brasileiro e introduziu várias práticas contraculturais que dialogavam com fenômenos correlatos na esfera internacional. Contra os essencialismos do regime e sua oposição, os tropicalistas propunham uma alegoria contraditória e fragmentária do Brasil.

De importante e definidor, portanto, dessa visada tropicalista está a rejeição de qualquer essencialismo e purismo musical ou cultural brasileiro que, aquela altura, tinha se tornado anacrônico junto com os ideias de cultura que foram deixando de existir como primordiais ao longo dos anos 70 até hoje. A influência da indústria cultural estrangeira, e depois aclimatada, tornou-se pervasiva. A atuação dos tropicalistas consistia em não ignorá-la considerando, isto sim, uma forma de alienação. “Geleia Geral” (Torquato Neto), tão bem analisada por Celso Favaretto (1996), representa justamente o reconhecimento da inevitável “mélange adultere de tout” ou canabalização de níveis culturais antes distantes, agora convivendo (bumba-meu-boi, Frank Sinatra, Gonçalves Dias, Oswald de Andrade,

etc). Em um artigo em que procura comentar as relações existentes entre tropicalismo e poesia marginal, Ana Cristina Cesar, nome importante da cultura da época, diz:

Os novos poetas pregam nos seus textos a necessidade de subverter o comportamento para mudar o sistema e ao mesmo tempo fazem questão de manifestar em suas vidas o descompromisso com as regras e valores desse sistema. Desta forma, pode-se analisar a produção do momento tanto por meio de textos quanto da própria vivência dos poetas. Trata-se de uma poesia e de uma vivência fragmentária, marcada frequentemente pela loucura, pela utilização intensa de drogas como forma liberatória, pelos desvios sexuais, pela afirmação da marginalidade, pela exasperação com o chamado “sufoco”, pela descrença em relação aos mitos da direita e da esquerda. Ao mesmo tempo, verifica-se nesse grupo, de natureza fundamentalmente urbana, um apego às linguagens modernas, à apresentação graficamente trabalhada e aos meios de comunicação de massa, numa relação ambígua com o sistema que pretendem contestar. (“Literatura marginal e o comportamento desviante”, 1979)

Ela identifica na prática de seu próprio grupo (incluindo a si mesma) as mesmas ambiguidades em relação ao sistema capitalista que reconhecemos na música da Tropicália.

É por uma estratégia e embate semelhante que Waly Salomão será definido por Heloisa Buarque de Hollanda como pós-tropicalista ao invés de um “poeta marginal”. Pois o que é intentado aqui é a sobrevivência dentro do sistema, ainda que o criticando. No *Me segura* isso fica bastante claro quando lemos a seção “Um minuto de comercial”. Nesse momento do texto a auto ironia e a esculhambação permeiam o próprio discurso que as constituem. Tal como bandido de Sganzerla, no entanto, ao se auto anular, acaba reafirmando-se dentro do mesmo sistema que pretende criticar. Assim:

Me segura qu’eu vou dar um troço é um livro moderno; ou seja, feito obedecendo a uma demanda de consumo de personalidades. a narração das experiências pessoais – experiências duma singularidade sintomática, não ensimesmada – se inclui como aproveitamento do mercado de Minha vida daria um romance

ou Diário de Anne Frank ou Meu tipo inesquecível ou ainda como meu capítulo de contribuição voluntária para o volume Who is who in Brazil.

Uma imagem à venda: comprem o macarrão do Salomão. salada do Salomão. (...0

No plano geral da minha vida produtiva, Me segura é o primeiro passo na luta por criação de condições/espécie de paródia caipira de Irene: eu não sou daqui eu não tenho NAGRA. (...)

Aluno primário pouco apreendedor, leitor precisado de aprender, aprimorar. ABC (Salomão, 2003, p. 172-175)

Reafirmando o seu caráter e aspecto comercial, o livro ironiza o próprio discurso mas, paradoxalmente, continua colocando como objetivo último a criação de condições para a superação do sistema e contexto em que está inserido. Como foi comentado no caso da poesia marginal e das diversas manifestações contraculturais do período, a questão se resumia, em diversos momentos, a busca por lugares e situações de isolamento que constituíssem paraísos ou ilhas artificiais em que se pudesse experimentar livremente fosse o corpo, a escrita, etc.

No livro *Nuvem cigana* (org. Sérgio Cohn, 2007), os depoimentos dos poetas do grupo mantem o tom que contrasta o clima de repressão com o desejo de uma vida alternativa, livre das injunções sociais autoritárias. A poesia, nesse sentido, é encarada e realizada enquanto como possibilidade de uma prática subversiva. O engajamento político se dava pela realização artística enquanto “curtição”, atitude de resistência ao sufoco da época.

No artigo “Consciência marginal”, de Bernardo Vilhena, (revista *Malasartes*, 1975, n.1) encontramos, também, essa disposição em encarar a realização poética enquanto atitude e prática ligada a experiência de subversão da vivência mais imediata: “Procuramos

a poesia que salta da consciência do poeta pra um papel qualquer”, “instantâneo revelado às pressas, do cigarro a varejo e tantas coisas mais, desfrutadas em comum”, ironia e atitude transgressiva em relação às leis sociais dominantes:

A poesia que não cabe em estantes programadas, que não foi incorporada ao comércio do livro e à cotação periódica dos artefatos consumíveis, que não se abriga num rótulo aceito nem se defende numa escola reconhecida. Já sabemos que a civilização está em boas mãos, que a economia está em boas mãos, que poder passa de boas em boas mãos. E a poesia, está em boas mãos? Esperamos que não.”

A relação entre arte e política é estabelecida como modo de alheamento ou escape das estruturas sociais vigentes. Assim, nesta maneira de se referir à poesia há um caráter de clandestinidade que ocorre sub-repticiamente sob as malhas do sistema mas como um gesto apenas realizável através da interação do grupo.

É exatamente esse alheamento e essa distância excessiva que obras como as de Waly Salomão irão tentar evitar. Consciente do excessivo conteúdo ingênuo dessas propostas, o autor irá se aproximar das manifestações contraculturais e de “determinada consciência marginal” sem, contudo, deixar de fazer a crítica de seu lado fantasioso e também ele ideológico. Relembrando, a intenção primeira era circular por todos os registros e circuitos discursivos e linguísticos, denunciando seu caráter teatral.

Nesse sentido, pode-se estabelecer mais uma aproximação dos trabalhos de Waly com a atuação tropicalista. A já citada música “Geléia Geral” seria o modelo através do qual arte e cultura entram em tensão com a moda. Por meio da moda, as obras tropicalistas se unem ao tempo: um tempo que está marcado pelo mais atual, pela presença das tecnologias de comunicação na sociedade brasileira dos anos 1960. Segundo, Aguilar:

A verdade do tropicalismo está no consumo e, com relação a este, não lhe interessa distanciar-se e denunciá-lo (o que seria fazer música de protesto), mas sim mergulhar nele. Frente ao cinismo do músico de protesto que deve submeter-se ao mercado musical, ao mesmo tempo que o rejeita, o cinismo dos tropicalistas é o preço que devem pagar para experimentar com seus próprios corpos no cenário dos meios de comunicação de massa da sociedade de consumo (seus corpos como encarnação da moda e da mercadoria).

Na segunda metade da década de 1960, a moda não só manteve sua natureza mercantil, como adotou também, no contexto de uma sociedade repressiva, caráter expressivo e significante. (...) Os jovens não só usavam roupa colorida –rejeitando a tendência de se vestir-se de preto ou de cinza – como pintavam o corpo com signos e emblemas grupais como o símbolo da paz. Em um típico gesto cosmopolita, a imitação – que se usa para marcar uma diferença fronteiras adentro – é um gesto dinâmico: ativa discursos, define identidades, produz escândalos. (Aguilar, 2005, p. 146-147)

A relação com a moda estava relacionada a uma exposição dos corpos que encarnavam, agora, as novas formas de poder: reprimir ou liberar, falar ou calar, expandir-se ou contrair-se, reafirmar o prazer ou internalizar as ameaças do terror⁶. Não por acaso, como lembra Roberto Zular, a exposição dos corpos é dada logo de cara na capa do livro escrito por Waly e o título funcionaria como a explicitação de uma relação problemática e esquiva entre corpo e palavra. Mas num livro como *Me segura qu'eu vou dar um troço* a política do corpo ali anunciada é da mesma ordem que a crítica realizada pelos tropicalistas na medida em que na busca errante por uma relação entre linguagem e corpo, o que se estabelece é a eliminação de fronteiras que pudessem erigir em classificações as disposições dos discursos políticos e culturais do momento. Colocando-se acima delas os tropicalistas e Waly Salomão partiam para uma noção da cultura e da arte em que os essencialismos de todo tipo não poderiam mais vicejar. Retirando a base onde apoiar, contudo, os elementos da cultura, da arte e política, tais movimentações permaneciam perigosamente na ambiguidade ideológica.

⁶ A esse respeito, ver Gonzalo Aguilar, *Poesia Concreta Brasileira* (2005), pp. 146-151.

No caso de Waly a questão será evitar que tal atitude recaia no problema que a poesia marginal teria de enfrentar ao partir para uma visão integralmente dessublimadora da obra de arte. A solução, em nosso modo de ver, será partir para um tipo de escrita que coloque como tema, conteúdo e estrutura da obra o funcionamento de sua composição coadunado a situações e experiências concretas do cotidiano. Ou seja, estabelece-se uma relação de transcendência e imanência da escrita. O polo transcendente seria confirmado pelas invocações dos momentos de delírio e loucura que acionam um imaginário sempre pronto a superar as situações mais imediatas. O polo da imanência, ao contrário, estaria continuamente reafirmado pela insistência e peso que os espaços concretos e reais em suas mais diversas manifestações, mantem na obra. Novamente, voltamos às injunções tensivas do livro que evocam poder e precariedade, afirmação e negação, impulso de criação e auto ironia. Os primeiros termos estariam todos próximos daquilo que talvez pudéssemos pensar como uma intenção sublimadora da criação artística, enquanto os segundos reforçariam a condição concreta e precária da impossibilidade do discurso artístico se fazer valer.

O dialogo com Hélio Oiticica é mais uma vez frutífero para o entendimento dos procedimentos de escrita de *Me segura*, e o problema colocado pelo artista carioca sobre a questão do sublime na obra de arte, no período de exílio e repressão militares, constitui-se em discussão chave para isso. O sublime em Hélio Oiticica aparece como questão justamente quando este escreve em seus ensaios sobre os projetos dos *Penetráveis*. Lançando-se a criação de novas ordens no espaço tempo do cotidiano, o artista plástico “mantem resíduos de transcendentalismo” (Favaretto, 2000, p. 74), ao dizer:

Poder-se-ia perguntar qual o sentido e como cabem aqui o “poema enterrado” de Gullar e o “Teatro Integral”. Creio que se integram em espírito, por possuírem também, noutra campo, um caráter estético e mágico, e, como os penetráveis, também são penetráveis, sendo possível de cada vez um só espectador. Num

sentido mais alto, são obras simbólicas, derivadas de diversos campos da expressão, que se conjugam aqui numa outra ordem, nova e sublime. É como se o projeto fosse uma reintegração do espaço e da vivências cotidianas nessa outra ordem espaço-temporal e estética, mas, o que é mais importante, como uma sublimação humana. (Apud. Favaretto, 2000, p. 74)

Celso Favaretto ao analisar esse trecho de Hélio lembra que a menção a questão do “sublime” não é contingente nas reflexões do artista. Referindo-se a uma anotação de 1961, o crítico esclarece que o problema e a discussão já havia tomado parte do pensamento do artista plástico quando, neste documento, reportava-se a Goethe que atribuía um sentido para o “sublime” como sendo o “informe” ou “formas inapreensíveis”, móveis e cambiantes. Provocar tais sensações seriam o atributo de toda arte. A arte como expressão, “exteriorização”, aspirando ao sublime.

Em um ensaio sobre a trajetória artística de Oiticica, Nuno Ramos chega a tocar no tema, sem, contudo, fazer uso da palavra sublime. O crítico e artista plástico, no entanto, produz uma reflexão cerrada em que aponta para a busca obsessiva de toda a obra de Hélio em que se tentaria a todo instante uma realização impossível de fazer coincidir modelo e idealidade da operação artística com o mundo real e bruto do cotidiano. Ele sublinha:

o que se procura aqui não é uma aplicação deste modelos, como no design, mas a coincidência alucinada entre modelo e realidade, entre aquilo que estava prometido e sublimado numa tela de Mondrian e o mundo efetivo, encarnando assim a idealidade estética no fluxo da vida – no fundo, é a própria vida, a vida inteira, que se quer transformar em modelo. (Ramos, 2007, p. 121)

Nos trabalhos de Hélio Oiticica, afirma Ramos, os próprios materiais precários e transitórios do barraco, do puxadinho, das quebradas, participam do projeto artístico, ao ponto de chegar ao que nomeou como um tipo de “coincidência alucinada entre modelo e

realidade”, quando “sujeito e objeto mutuamente se fundam e misturam” (p.129), e a obra passa a integrar ou mesmo desejar ser a vida, mas na verdade criando um “refúgio” de passividade e lazer, como se fosse um “caroço” ou “dobra” – um oco, que instaura no mundo um ambiente protegido de satisfação meio solipsista. Para Ramos, toda a obra de Oiticica seria resultada de uma tensão incontornável que se moveria entre o desejo de fusão com o exterior e sua concomitante rejeição pela consciência constatemente reafirmada de que a sociedade em que se insere é desagradável e contraditória. A fronteira que demarcaria a distância ou os limites entre obra e realidade seria, dessa maneira repetidamente adiada. No lugar das molduras ou pedestais que estabelecessem tais limites suas obras seriam circundadas com véus de tule e plástico que, pela sua transparência e leveza comparadas com os moldes tradicionais, criariam espaços ambíguos que tanto protegeriam os espectadores do mundo exterior quanto reafirmariam a presença deste espaço em volta: “Entrar num trabalho de Oiticica é acessar uma região fisicamente difusa, que parece escorregar por toda parte. Algo ali se nega a prender o corpo ou a luz que o percorre – idealmente as paredes de seu labirinto seriam feitas de gás” (p.140).

Na visão do crítico, as propostas de Hélio caminhariam para um paradoxo que seriam justamente a pedra de toque de todo seu programa artístico. Materializar a obra no mundo acabaria por criar um refúgio dentro dele. Quando compara o procedimento do artista com o Surrealismo, o paradoxo fica mais esclarecido e apresenta o problema e o limite central dos trabalhos de Hélio. Para os surrealistas descobrir uma interioridade em espaços banais do cotidiano seria promover uma outra realidade que emergisse do mundo real mas mantendo-se contígua a ele. Este serviria de oposição mas ao mesmo tempo baliza para uma imaginação que entraria em confronto com este outro. A ideia seria rasgar o real

até a maravilha e o encantamento. “Quando Hélio encontra um pedaço de asfalto com a forma de Manhattan ou quando vê um quadro de Van Gogh num bilhar de boteco, é a seu próprio sistema que a coincidência remete, confirmando seu poder de duplicar-se, de sequestrar a realidade banal, trazendo-a para dentro da arquitetura da obra” (p. 131). Nas palavras do crítico:

A realidade não se abre para nada, apenas coincide consigo mesma, já que desde a gradação de matizes e tons, desde as asperezas do compensado o trabalho de H.O. vai sempre enxergar no intermediário e no provisório, agora tornados pedaço do mundo, asfalto, boteco, uma fatia do absoluto. De novo, o mesmo paradoxo, em que se misturam atividade e passividade: elevar o boteco ou o pedaço de asfalto até seu duplo ideal – a obra que está sendo feita – significa, ao mesmo tempo, banhá-los nessa idealidade e deixa-los exatamente como estão. (Ramos, 2007, p. 131)

A destacar, o uso da palavra “absoluto” pelo crítico e também artista plástico. Devemos compará-las com aquela busca pelo sublime que Favaretto nomeia como sendo parte da proposta central de Hélio quando pensa em trazer para o espaço real a estética da pintura e dos quadros. Nuno Ramos ainda cunha um termo interessante para relacionar a trajetória de Oiticica como um todo: “solipsismo objetivo”. Este seria o motor de seu trabalho que organizaria a sua obra inteira “num adiamento progressivo do mundo desde um centro de pureza onde se instaura um sujeito pleno, balanceado entre seus estímulos e repouso” (p.141). Do confronto entre sujeito e mundo surgiria a obra e esta, no que tem de potência reveladora acabaria por equalizar a vida e a existência por cima, já que o absoluto passa a estar em todo e qualquer lugar. Citando novamente Nuno Ramos:

Talvez o exercício experimental da liberdade, de que falava Mário Pedrosa, não seja mais do que a procura contínua deste absoluto, que se esconde exatamente por estar em toda parte, à espreita num letreiro, num boteco, num pedaço de asfalto, num bilhete de amor, pronto para ser incluído na arquitetura da obra. Mas

por trás do tule laranja que nos protege, por trás desde sol interno que estamos esperando, é sempre possível perceber, cegante, amarelo e desvairado, os rastros de um sol de verdade. (Ramos, 2007, p. 143)

A potência sempre insinuada de uma promessa plena e carregada de sentido que surja por cima “do cotidiano estéril e inútil”, para usar uma expressão de Waly Salomão, é justamente o objeto dos comentários críticos de Rodrigo Naves (1996) quando faz uma leitura das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark durante os anos 70. Para Naves os trabalhos de Hélio, principalmente, ao proporem um rompimento das fronteiras entre arte e vida, tentando conquistar um espaço de interação entre obra e espectadores, não caminharam para “uma exteriorização das formas, e sim a um ensimesmamento problemático” (p.243).

Na trajetória paradigmática de Oiticica, o crítico analisa a ambiguidade da situação brasileira. Ao eleger a escola de samba e o morro da Mangueira como “uma espécie de suma da sociedade brasileira, oscilando entre uma utopia salvadora e uma precariedade violenta e dolorosa”, o artista incluiu materiais mambembes no seu trabalho, ecoando as contradições da nossa modernização desigual. Continua Naves:

A nossa vida social pouco estruturada, carente de instituições fortes e organizações civis representativas, faz com que a face coletiva de nossa existência guarde traços das relações familiares e afetivas. E essa característica irá marcar suas obras com a dificuldade de promover experiências que se afastem decididamente do campo da intimidade e do afeto. (2007, p. 87).

E ainda:

O fato de até um trabalho dilacerado e ambicioso como o de Hélio Oiticica reiterar alguns dos dilemas mencionados revela a profundidade dessa nossa experiência social. Na ausência de uma força social

poderosa que fizesse vislumbrar novas possibilidades, parece restar apenas essa utopia rememorativa e docemente anti-capitalista, a única a fornecer indícios reais de um novo tipo de sociabilidade (1996, p.22).

O que no ensaio de Nuno Ramos aparece como tensão problemática entre mundo e obra, revelando, contudo, aspectos interessantes de uma produção artística que visa sobretudo instalar no espaço real momentos de absoluto, no texto de Rodrigo Naves surge como deficiência de um projeto que, como resultado, apresentaria, isto sim, um sentido regressivo do espaço público e de sua força de coletivização não servindo de base para a superação para a zona danificada do exílio e da repressão que tal obra pretenderia superar. Ambos os críticos, no entanto, apontam para essa relação tensa entre mundo e obra que buscaria, ao final das contas, esses espaços de sublime e plenitude do indivíduo.

Em outro de seus ensaios sobre os anos de produção artística da década de 70, Gonzalo Aguilar segue a trilha de Ramos e Naves tentando buscar uma resposta para a articulação que um artista como Hélio Oiticica irá estabelecer com os autores do concretismo como Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Segundo Aguilar, sequestrado o espaço público em que Oiticica e os poetas de Noigandres haviam intervindo com suas obras, inicia-se uma mudança em suas obras que se define pela invenção de um novo sublime. O crítico argentino atenta para a presença do *branco* nos trabalhos tanto de Hélio quanto dos irmãos Campos. Assim no *Parangolé p30 capa 23 "m'way ke"*, dedicado justamente a Haroldo de Campos, o cinza e o azul da capa seria relacionado a transparência de um "céu do céu", expressão que Haroldo de Campos associaria ao branco sobre branco de Malévitch no texto "Asa Delta para o Êxtase". Para Augusto de Campos, por sua vez, Hélio enviaria o *Parangolé p31 capa 24* em que também se faz uso do branco e consiste em

uma faixa de Moebius ao redor do corpo de Jeff (o modelo que a veste), exigindo movimento de suas mãos.

Até a experiência dos *Bilaterais*, o uso do branco ainda estaria relacionado com a materialidade da pintura e a realização de sua essência. Mas, continua o crítico, “nos anos 1970, ao contrário, o branco se converte em sinônimo de êxtase e de apreensão do incomensurável (ou do cósmico como se conclui a partir do título das cosmococas). Já não é a superfície branca, mas o traço, o pó de cocaína que faz as vezes, parodicamente, de pigmento. Este traço abre outra potência do branco: sua concreção sensível (branco sobre branco) na cocaína, no corpo do parangolé transparente (...)” (2008, p. 245).

O traço branco a partir das experiências da antiarte representaria o retorno do sublime mas um sublime que não se realizaria a partir de uma transcendência ou metafísica, mas a partir do gozo da imanência. De “asa delta para o êxtase”, como referiu-se Haroldo de Campos ao tratar dos parangolés. O traço branco também estaria cada vez mais presente na obra do autor de *Galáxias* revelando uma poética comum aos anos 70 que teria como traço principal a busca por experiências paradisíacas mas que já não remeteriam a uma origem remota e distante, mas a delícia – o éden – do presente constituindo uma experiência do êxtase na imanência. Éden, a instalação que Hélio apresentou na Whitechapel em 1969, e *Éden*, livro de Haroldo de Campos editado postumamente, seriam dois lances do mesmo impulso. Nas palavras de Gonzalo Aguilar:

Nem um nem outro estão construídos contra Babel, mas, ao contrário, dão espaço para a “epifania” e o “júbilo”, em linguagem de Haroldo, aos “êxtases descontínuos”, em palavras de Oiticica. Um paraíso da imanência: dos corpos, dos materiais, da energia. Em outro dos textos reveladores que Haroldo escreveu sobre o artista carioca, lê-se: “Nada tem, na verdade, estes ‘Parangolés’ que evoque uma consciência pecaminosa. São paramentos laicos, celebram o paradisíaco no instante-vida” (Aguilar, 2008, p. 248)

Essa celebração do instante-vida seria a consciência aguda daquela tentativa sempre retomada de alcançar o absoluto que se esconde por parte, mas, por isso mesmo, sempre distante. Desta poética da imanência e dos corpos encontrada em Hélio Oiticica estaria a chave para o entendimento de um livro como *Me segura* em que o transcendente e o excedente que a linguagem imaginativa produz não se dissociaria do mais imediato e banal, e por isso confinante, cotidiano. A hipótese, portanto, é a de que um livro como o *Me segura* de Waly Salomão, seria, também ele, mais um lance deste impulso geral dos anos 70 em se buscar na imanência dos corpos e situações não expressões e confirmações do sufoco e do confinamento, mas momentos de superação e transcendência, por assim dizer.

Não por acaso, Oiticica foi o primeiro a ler *Me segura* chegando a preparar uma diagramação para a primeira publicação do texto. Em “Heliotapes”, uma gravação em fita feita em 1971, Hélio leu o texto em relação ao seu próprio trabalho chamando-o de “uma construção numa estrutura”, uma descrição curiosa para um texto que parece tão completamente desprovido de qualquer narrativa ou estrutura poética. Oiticica leu o texto de Waly a luz do neoconcretismo, da intersecção vanguardista da vida com a arte, e da ideia central de que a arte deveria ser concebida e compreendida em termos de vivências, ou experiência existencial. Em suas palavras, *Me segura* criou condições para esses tipos de experiências: “criar condições é assumir uma posição existencial, é assumir uma posição diferencial na relação com o dia a dia”(Salomão, 2003, p. 200). Nesta análise, Oiticica comparou *Me segura* a abolição do pedestal na escultura de Brancusi: “a base da escultura de Brancusi passou a virar a própria escultura, principalmente em certos totens em que ele superpõe unidades iguais que seriam a base, entende? Isso seria uma maneira de consumir o

pedestal, de transformar o pedestal no todo em uma coisa mononúcleo e não numa coisa que é representada sobre o pedestal”(Salomão, 2003, p. 202).

Oiticica cita uma das últimas seções de *Me segura* em particular, “Um minuto de comercial”, na qual Salomão declara o “fim” do texto várias vezes e, no entanto, continua adicionando narrativas, diálogos e aforismos. “É como se no dia seguinte, quando você olha para o que você tinha escrito na véspera, você procura recondicionar tudo acrescentando uma nova perspectiva”. Nesse sentido, “o fim” funcionaria estruturalmente como pedestal (ou a moldura na pintura) que é ultrapassada pelo texto em si, que é revisado repetidas vezes através de um processo de correções. Oiticica interpreta esses fragmentos textuais sucessivos “como se fossem compartimentos do dia a dia, como se fossem lixos que você deposita...como se fossem a biblioteca do dia a dia, não, uma eexistenciateca do real, não porque a coisa é uma criação em si mesmo”(Salomão, 2003, p. 203).

“Euxistênciateca do real”, analisando a expressão, Florência Garramuno (2008) chama a atenção para a precisão e para as possibilidades interpretativas que ela abre a respeito da produção artística em geral dos anos 70. Segundo a autora o neologismo de Oiticica interessa na medida em que baralha de forma nova uma relação entre arquivo e experiência que sempre foi problemática. Tal como exposto por Hélio arquivo e experiência, aqui, não se contradizem mas se conjugam numa formulação de um conceito de obra estriado pelo exterior que sugere novas operações e conceitos.

Para a autora “a experiência que emerge destas práticas, não adota nunca a figura do conhecimento ou do saber. Concebida como espaço da fantasia ou do gozo, e até do sofrimento, a experiência aparece nelas como devir que não cessa. Daí que as operações de

interrupção, que nunca se concebem como fins ou finais fechados, sejam tão frequentes nestes textos e práticas” (Garramuno, 2008, p. 210). Dessas experiências não resultaria a ideia de que um sujeito e e experiências plenos habitem o real, se não que nessa captação de um sujeito e uma experiência pelos textos surgem como que indiferenciados do real. Dessa maneira a escritura optaria por representar, justamente, os desvios e fraturas da experiência estabelecendo uma continuidade problemática entre arte e vida. Na captação direta, bruta, quase sem mediação do real estaria, sem dúvidas, a ideia de uma concepção da arte que recusa a sublimação como como promessa de felicidade de uma vida sem sentido. Ao invés dessa elevação da arte acima do cotidiano, a inscrição do estético na vida imediata colocaria como problema justamente a possibilidade de se encontrar brechas nesse real fraturado e descontínuo que pudessem tornar essa experiência mais plena e íntegra.

Voltando ao livro de Waly temos o seguinte trecho:

CAMBIAR DE IDIOMA POUR

PROVOQUER SISTÉMATIQUEMENT

LE DELIRE

MANTRA DO DIA:

E é para além do mar a ansiada Ilha.

O poeta carrega um estandarte escrito:

SOU SEMPRE DOIDO.

CAMBIAR DE COR. Água de la mar.

Yo cargo em mi corazón las imagenes del EDEN mi

Alma incendiada como um carbón cada toda manhã

Sento na beira da lagoa e deixo o verde dos montes

e o reflexo do espelho se estampar em minha cara. (Salomão, 2003, p. 187)

A “Ansiada Ilha” e o “Eden” são dois espaços que se cruzam nessa errância da escrita e da experimentação tal como trabalhadas por Hélio. Outro trecho, dos comentários de Waly podem servir de aproximação a essa ideia e a relação entre os dois autores. Assim diz:

HO soube metamorfosear o mundo dado em sistema significante e chumbar a ordem da vivência com a ordem da expressão. (...)

TROPICÁLIA não é um efeito passivo-naturalista de suas andanças, nem o natural em si, mas um ambiente construído. (...)

TROPICÁLIA tem um nível de imersão num mundo homólogo, paralelo ao mundo das favelas, por um lado; mas não é um convite a uma imersão rebaixada a este mundo, não são oferecidas caipiríssimas, não há o banquete rebaixador que seria a feijoada com caipirinha, ao contrário, é como se fosse um filtro de ascensão sensorial porque você é obrigado a tirar seus sapatos porque você é levado a se limpar do entulho do lixo que ofusca sua sensibilidade. (...) Você penetra num cotidiano desoprimido e livre de turvação.

(...) Há um esforço de depuração análogo ao de kasimir Malevitch suprematista do branco sobre o branco.

(...) ÉDEN HO é como se fosse assim: vivemos aqui, vivemos no mundo terrenal, o ÉDEN seria a vida aqui no ápice, em sua plenitude, sem os traços da repressão; o gozo a fruição, o lazer não repressivo. (...) “O Paraíso está sempre por recriar”. Hélio Oiticica disse: Habitar um recinto é mais do que estar nele, é crescer com ele, é dar significação á casa-ovo”. Um ÉDEN posterior a uma queda, um ÉDEN ascensional. A queda já aconteceu e você, por um esforço intencional-constutivo, aspira ao paraíso. (...) Um paraíso terrenal onde as coisas aparecem desimpregnadas de qualquer aura etérea.(...)

(Salomão, 2003, p. 68-72)

Um paraíso, portanto que está sempre por recriar, ou a intenção construtiva de aspirar ao paraíso, impossível enquanto aura e eternidade e por isso efêmero e imanente.

Estabelecer o gozo e a plenitude em contraste e tensão com o espaço usurpado pela repressão militar. Não por acaso, então, esta busca por um outro espaço será uma das marcas de *Me segura*. A intenção construtivo-ascensional também se faz presente, como vimos, nesse impulso para a experimentação e a necessidade de a toda instante manter um ponto de vista “louco sobre esta realidade”. Aproximar loucura e obra como faz Waly é um dos movimentos ‘de metamorfosear o mundo dado em sistema significativo’ como diz à respeito de Hélio.

Em meio a multiplicação de lugares que o livro de Waly também propõe, como o espaço dos morros cariocas, as ruas, as cidades e suas diferentes linguagens, permanece um sentido de gozo, talvez impossível, e de persistência desse motivo da “luz atlântica”, como diz a certa altura. Na impossibilidade de projetar, superar e organizar o instante, porém. Tudo resolvido numa escrita incessante e errante colada ou muito próxima ao espaço do real e a experiência. A dificuldade última está, pois, em como inscrever esse sublime, ou essa experiência estética no espaço real e bloqueado. Nem o delírio e a loucura que, por assim dizer, anulariam a experiência com o espaço em volta, nem a aceitação “aceitação embelecida do cotidiano”. A relação, portanto, com o real se dá nesse tensão de uma afirmação e busca por superação de seu estado pelo trabalho artístico, ao mesmo tempo que revelando ou lidando com os limites e impossibilidades dessa conquista da palavra e da elaboração poéticas ultrapassarem o cotidiano e sua realidade sublimando suas fraturas e desvios.

Nas décadas seguintes, tais questões serão mantidas mas em cenário outro que não o da repressão militares e das experiências contraculturais. Abraçando definitivamente a causa da poesia, a relação entre imaginação e realidade irá se estender, no entanto, para

seus trabalhos mais recentes até o início da década de 2000, quando morre vítima de câncer. Escolhemos alguns dos poemas desse período para tentar explicitar como tais questões se transformaram e permaneceram na obra do autor.

II) “Tarifa de embarque”

Por uma poética do transitório

Algaravias (1996) é o primeiro livro de poemas que Waly Salomão publica nos anos 1990. O mesmo ano de 1996 também conheceria outra edição do autor, um livro de ensaios e artigos reunidos sobre a trajetória artística de Hélio Oiticica. Em 1983, treze anos antes, Waly havia publicado mais dois livros, *Gigolô de Bibelôs* e *Armarinho de Miudezas*, sendo este último também uma reunião de artigos e textos intercalados com um ou outro poema. Mas o lançamento de mais um obra, mais de dez anos após as últimas publicações, de poesia em concomitância com um livro de ensaios sobre o amigo e interlocutor das artes plásticas lança questões importantes para se pensar as transformações pelas quais a obra de Waly passou até chegar ao cenário do contemporâneo.

O resgate da figura de Hélio Oiticica não era fato isolado já que a partir desta década as obras do artista carioca passaram rodar o mundo e ser objeto de estudos e reflexões no exterior. O gesto de Waly tinha, portanto, a intenção de intervir diretamente na discussão sobre a recepção da obra de Oiticica e tentar resgatar dali ideias e questões que tivessem um caráter prospectivo e atual. Não pouca a preocupação do poeta já que hoje os trabalhos de Hélio sofrem a dura prova da institucionalização de da unanimidade, coisa que sempre rejeitou inclusive pela andamento e principio das próprias pesquisas que

caminharam cada vez para os espaços e situações marginais e subterrâneas e para o que chamava de “adversidade”, como mote e condição para aquilo que considerava sua intenção e função primeira da arte, o “experimental” ou experimentar livremente. Refletir sobre a produção de Hélio Oiticica era, portanto, um meio de estabelecer um questionamento e um balanço mais amplo sobre o que foram os anos 1970, incluindo aí sua própria obra. Num depoimento em um evento para o qual fora convidado justamente para comentar o assunto (os anos 1970, a relação com o poesia marginal, o tropicalismo, etc) Waly estabeleceu uma visão bastante crítica sobre sua geração e sua atuação décadas atrás. Para ele a década em que viram surgir a contracultura, os desdobramentos da antiarte, o uso de drogas, a poesia marginal, deveria receber um olhar mais matizado e menos idilizado. Lançava o questionamento sobre quais os filamentos que os anos 1970 deixaram para a cultura contemporânea, desdobrando-se como se tivessem sido “os primeiros passos de uma longa jornada”, não “fóssil” mas “míssil” pois não eram nem ponto final nem culminância. Enfatizava ainda, em seu depoimento, que não se deveria heroicizar os suicídios emblemáticos do período (como um ponto extremado de auto-entrega) mas enxergar o quanto perdurou de resistência criativa, para sopesar o que permaneceu, mesmo através da morte (Salomão, 2005).

Trata-se de portanto de um movimento de entendimento das mudanças pelas quais passaram o país e o cenário cultural e político em que se inscreve e escreve seus novos trabalhos, revelando uma consciência bastante aguda e percuciente do espaço e do tempo pelos quais circula. Pois bem, se nos anos 1970 a questão era “criar condições de produção” para “tomar os céus de assalto”, agora, tratava-se de refletir sobre o alcance da poesia num momento em que a oposição não se faria mais em relação ao espaço público bloqueado, as

normatizações de comportamento e aos discursos rígidos de eficácia da palavra artística ou política. Escrevendo em 1996 os embates com a realidade pelo trabalho da poesia encontraria a globalização, a extensão dos espaços e da cartografia do turismo e do mercado e o que nomeou de “liberaltotalitarismo” como novos condicionantes do ser e estar dos indivíduos em sociedade. Mas novamente, e sob outra roupagem, o problema seria como fazer da poesia ou inscrever a palavra poética por cima do real opaco e “capenga”. Da dificuldade dessa inscrição é que irá nascer os poemas de Waly a partir da década de 1990.

Em grande parte, serão textos voltados para o tema do desdobramento da escrita e de sua dificuldade ou mesmo impossibilidade. Da escrita contingente e especulativa de um livro como *Me segura* os poemas, nesse momento, irão lidar com a questão da forma, dos limites do verso e relação que o processo de escrita estabelece entre sujeito e mundo. O trabalho formal, portanto, ganha destaque e a linguagem e seus recursos (metonímias, metáforas, aliteraões, assonâncias etc) elevam-se ao primeiro plano. No entanto, temas como o corpo, o êxtase, a memória, permanecem mas condensados nos limites dos versos e das estruturas mais fechadas dos poemas. No período do início dos anos 1970 a questão girava em torno de como conseguir ou alcançar momentos de júbilo, de êxtase, de satisfação, pela forma estética, por cima do cotidiano estéril e sufocante, numa incessante tentativa de forma e transformação, da escrita e do sujeito. Anunciada a perda definitiva de uma relação plena entre corpo e linguagem, no *Me segura* o trabalho construtivo visava justamente reorientar essa relação pelos temas da busca, das viagens e da desnaturalização do dado imediato. A partir de *Algaravias* encontraremos o oposto: nesse momento em que, ao que parece, todas as linguagens e discursos podem ser aceitos e incorporados o trabalho

seria o retorno a um controle formal que deveria refletir sob as possibilidades e chances do poema e sua escrita produzirem um efeito no real incessantemente modificado mas, paradoxalmente, controlado e limitado nessas transformações.

Roberto Zular, em outro artigo sobre Waly Salomão, assinala exatamente essa diferença entre os livros e momentos de *Me segura* e *Algaravias*. Para o crítico “se a experiência de Waly vinha permeada de um amálgama contraditório de contracultura e ditadura, liberação sexual e repressão, corpo e tortura, esse mesmo amálgama ressurge na experiência dos limites e possibilidades de uma certa liberdade contemporânea. (...) Quando a exceção torna-se regra, o rigor formal impõe-se como uma barragem crítica anti-entropia” (Zular, 2010). O rigor formal almejado e trabalhado aqui, no entanto, surgirá sob a marca do vivencial e da “lâmina laboratorial da ruas”. Podemos seguir as palavras de Waly no editorial de *Lábia* (1998) para pensar essa relação:

Para cada poema, variações da *ars poética*. Hoje, cada vez mais, considero que cada poema de *per se* constitui uma poética. O que surge com a marca evidente de derivação vivencial deve passar pelo crisol do lido para que não permaneça um produto naturalista. E a operação inversa deve ser buscada para o que surgir precipitado por leituras: deve passar por uma imersão nos líquidos amnióticos da vivência. Por estas brechas elaboro minha poesia hoje: nem naturalismo vitalista, nem intelectualismo excludente da experimentalidade – lâmina laboratorial das ruas. (Salomão, 1998, p. 88)

Como continua no seguinte do editorial, o que se intenta seriam “polinizações cruzadas” entre o lido e o vivido. Entre o espontâneo e o pensado. Entre a confissão e o jogo. Entre o vivenciado e o inventado. Essas relações serão baliza e compromisso de uma poesia que formalmente trabalhada irá refletir também sobre seus limites e sua impossibilidade de erigir-se ou constituir-se por cima do real e do cotidiano imediato. Por conclusão, podemos pensar, a partir desse editorial e de muitos dos poemas do autor a partir

de então, que a dimensão especulativa de seus trabalhos ganha outra feição, mais reflexiva e distanciada dos acontecimentos sem, no entanto, deixar-se de realizar muito próxima a eles. Aceitando como premissa que uma poesia de puro trabalho formal e de linguagem seria inócua, trás pra dentro do poema a dificuldade de se pensar a relação sempre tensa que este deve manter com o real. Como resultado encontraremos trabalhos que ao afirmar a forma, paradoxalmente reforçam as noções de dissolução, rompimento, desfazimento e desintegração.

É nesse sentido que espaços e imagens de transitoriedade, dissolvimento, limiars entre ser e não ser serão bastante utilizadas e reforçadas por seus poemas, principalmente, neste primeiro livro *Algaravias*. Veja-se o “Poema Jet-lagged”:

Viajar, para que e para onde,
se a gente se torna mais infeliz
quando retorna? Infeliz
e vazio, situações e lugares
desaparecidos no ralo,
ruas e rios confundidos, muralhas, capelas,
panóplias, paisagens, quadros,
duties free e shoppings...

Grande pássaro de rota internacional sugado
Pelas turbinas do jato.
(...)
As bestas relinçam

e folheiam o Almanaque de Gotha
da velha nobreza poética.
O sol em extinção, as horas turvas e os espaços
em desordens são minhas matérias.
Fundo falso da bagagem de contrabandista.

(...)

Habito meu nome legal ou contrabandeio
bárbaros e barbárie no meu bojo?
Traficar?

Escrever é se vingar da perda.

Embora o material tenha se derretido todo,
igual queijo fundido. (Salomão, 2007, p. 31-32)

Jet-lagged, sabe-se, é a fadiga produzida por viagens que atravessam muitos fusos horários. O funcionamento biológico mantém-se para um clima e horário quando na verdade o corpo encontra-se já em outro território. O descompasso produzido pela viagem rápida gera o desconforto. O poema, no entanto, até parece ironizar a condição e o estatuto dessa viagens reais. Não é do *jet-lagged* enquanto fadiga do corpo de que ele trata mas sim de uma experiência e de uma relação com a escrita. É o poema que é o “jet-lagged”; o poema como resultado e condição da viagem, ou se quisermos, de uma busca que, a julgar pelos lugares e temas mostrados e nomeados no texto, poderia se estender, está sim, pelo espaço físico do mundo. Mas a relação fundamental que o texto dá a ver é da escrita e de sua necessidade como vingança de uma perda; esta, nunca nomeada. A perda aqui, portanto, pode ser índice somente da falta e da ausência inominável dessa outra experiência

que se quer e se busca pelo trabalho da poesia. Para além do cotidiano e das viagens cartografadas pelas agências de turismo, o que se busca a é a surpresa, o indefinido. No poema em questão a imagem para essa busca serão os espaços e “horas turvas”, o trafegar que se realiza sob a condição do traficar (contrabandeio/ bárbaros e barbárie no meu bojo? Traficar?). São imagens intervalares, limiares que apontam para o surgimento de dentro do visível, o invisível. Como outro desses exemplos, o poema “Vigiando o oco do tempo”, também de *Algaravias*:

Deslizo,

oculto aqui,

vigiando o oco do tempo.

Espaço ermo, parado.

Nada acontece. Nada parece acontecer.

Mas algo flui, o irremediável,

queimando todas as pontes de regresso. (...) (Salomão, 2007, p. 65)

A relação é de uma tensão na base do par ermo/parado e o que flui, “queimando todas as pontes de regresso”. O poema se encerra com os seguintes versos: “Viver em mudança./Que a sobre-humana poesia pica e envenena um homem”. A começar pelo título, a curiosa e significativa expressão vigiar para algo que se apresenta sem corpo e concreção, ou seja, o tempo. Dessa primeira relação já estará anunciado uma outra, que se desdobra pelo poema inteiro que poderia ser pensada e nomeada nos pares “concreto e inefável”. Um fluindo e refluindo sobre o outro conforme as expressões e frases do poema como “só vige o que vem, o que surge.”; “todas as coisas íntegras dilaceram-se/ou são dilaceradas”. Assim o que é concreto torna-se inefável, e o que inefável ganha concreção. Esse fluir e refluir

ainda ressoaria nas aliterações em “m” e “n” dos versos finais reforçando o sentido de mudança que surgiria pela poesia.

Novamente a figuração limiar entre ser e não ser, o visível e o invisível. A destacar a relação que se estabelece entre os dois polos oposto pelo trabalho da poesia. Aquilo que se apresenta como concreto dissolvendo-se e aquilo que antes não poderia ser nomeado, por estar sem forma, tomando corpo e concreção. Outra variação dessa relação de opostos pode ser entrevista num poema como “Anti-viagem”:

Toda viagem é inútil,

Medito à beira do poço vedado.

(...)

Quem viaja arrisca

uma taxa elevada de lassitudes.

Meu aconchego é o perto,

o conhecido e reconhecido,

o que é despido de espanto

pois está sempre em minha volta, (...)

Medito à beira da cacimba estanque (...)

EXPECT POISON FROM THE STANDING WATER.

Ou seja:

AGUARDE VENENO DA ÁGUA PARADA.

ÁGUA ESTAGNADA SECRETA VENENO. (Salomão, 2007, p. 48)

Neste poema, a relação de movimento e não deslocamento é contradita pelas estrofes e versos finais do texto em que o “provérbio de Blake” é traduzido para o português. O poema inicia-se com a recusa de ideia de viagem e de deslocamento mas se encerra com o gesto oposto ao realizar em seu próprio corpo, na sua própria forma, a mudança através da tradução. É uma maneira de produzir deslocamento. A frase traduzida, ao ser escrita em português, estabilizaria novamente o movimento do texto e corroboraria o título do poema “Anti-viagem”. No entanto um deslocamento de outra ordem é novamente produzido: ao lermos a frase encontramos uma reflexão negando toda a ideia construída durante o poema qual seja, a de que a estagnação leva ao envenenamento. Uma das estrofes do poema, no entanto, já guardava essa visada afirmativa pelos deslocamentos:

Nenhum habeas corpus

é reconhecido no Tribunal de Júri do Cosmos.

O ir e vir livremente

não consta de nenhum Bill of Rights cósmico.

Ao contrário, a espada de Dâmocles

para sempre paira sobre a esfera do mapa-mundi.

O Atlas é um compasso de ferro

demarcando longitudes e latitudes.

A noção de viagem aqui criticada pelo poema pode ser entendida como aquela em que os lugares e localidades já estão demarcados seja pela atuação do turismo ou da globalização mais pobre que nivela o imaginário individuais numa visão coletiva e unificada das coisas. O poema, então, reafirmaria o desejo e a necessidade de se buscar essa

liberdade perdida, encontrada, talvez, nessa outra experiência que se quer alcançar pelo trabalho da poesia. Rejeitando e Atlas e os lugares demarcados pelas longitudes e latitudes, o poema se inscreve em nome de uma busca épica pelo espaço do mundo em que a descoberta seria o fator fundamental. Não por acaso, no livro *Lábia* entre um poema e outro do livro veremos seções de páginas que os intercalam com inscrições como “catarse”, “?”. Tais momentos do livro reforçam a busca dessa poesia pelos intervalos, pelo estranhamento, pela dúvida ao invés de afirmar noções, reforçar discursos, estabelecer certezas. É do livro *Lábia* também outro poema em que o jogo de oposições, paradoxos e antíteses leva ao limite as imagens de uma poesia que encontra seu modo de realizar-se nos espaços intervalares e limiares:

MAR MANSO SERENO

in memoriam Lygia Clark

mar manso sereno,

reverberas a teoria do caos:

raivas blasfêmias dentro de mim.

ondina,

marulhas langor e melancolia

na praia brava do núcleo mais egoico do meu ego que baba iconoclastia (...0

mar manso sereno,

tal qual um eco invertido

ou um tubo cavado na concavidade da onda mostra: (...)

mar manso sereno

provocas tempestades

no copo d'água cheio de conversa fiada e fuxico

- panos grosseiros de nossas vestes ordinárias.

Escura crescente cheia minguante

vida sublunar. (Salomão, 1998, p. 42)

A oposição agora é entre um “mar manso” e “sereno” mas que, paradoxalmente, “reverbera a teoria do caos”. Ao final de um dos versos a sequência “panos grosseiros de nossas vestes ordinárias./ escura crescente cheia minguante/ vida sublunar”. Em oposição às vestes ordinárias e seus panos grosseiros, o jogo da poesia. A sucessão da vida sublunar, ressaltada pelas mudanças das fases da lua, parece confirmar somente uma repetição de situações que não levam a nada além dessa vida sublunar. Ao invés de reforçar esse aspecto o poema é todo construído em vista das expectativas e transformações que o mar pode provocar. Antes dos versos finais uma menção a Drummond: “o jogo e a realidade”.

O poeta itabirano comparece não só nesse mas em praticamente todos os livros de Waly a partir dos anos 1990. Dessa forma, é possível enxergá-lo não só como uma referência mas como modelo para um diálogo de projetos de poesia. Em outro poema de *Algaravias*, intitulado “Domingo de Ramos”, isso é dito nos seguintes versos: “Assim falava o antecessor:/ ‘o poeta é um ressentido e o mais são nuvens’. (...)/ já de Drummond ele assimila/ uma certa qualidade esconsa, retalho daqui, recorte dali,/ etcetera et caterva.” (Salomão, 2007, p. 54). A referência a Drummond é feita no sentido de ressaltar o aspecto deslocado do poeta que escreve agora, no contemporâneo. Foi visto como em alguns dos poemas desse momento um lado reflexivo das obras do autor comparece na composição

dos textos como índice da dificuldade de inscrição da poesia em relação ao real e como pensamento sobre os possíveis limites de sua linguagem. As citações a Drummond, portanto, não são somente admiração por um poeta do cânone. É sabido que o autor de *Claro Enigma* manteve como características básicas de sua obra justamente um lado reflexivo que ora apontava para uma desconfiança do real, ora faziam o apelo da necessidade de uma poesia que tocasse o espaço do mundo e as pessoas ao seu redor.

Segundo ensaio de Antonio Candido, o tema da dificuldade da forma num poeta como Drummond seria resultado de um movimento maior em que o aspecto reflexivo da obra do poeta seria índice de uma “desconfiança aguda com relação ao que diz e faz” (Candido, 2004, p. 67). Para o crítico, a incerteza inicial viria do problema da “expressão”, processado em sua evolução pela presença magnânima de um sujeito que se debateria “entre um egostimo profundo” e o “constrangimento” com relação a um que apareceria como “uma espécie de pecado poético inevitável” (Candido, 2004, p 69). Daí o movimento de retorno do eu sobre si ser o tema central e a poesia ser identificada frequentemente com uma tentativa de redenção pela superação do eu. Na poesia de Drummond, porém as inquietudes se espriariam para muito além da relação com a expressão. Voltada para a esfera da vivência pessoal, mas que seria realizada no seio da poesia, a obra do poeta mineiro se desenvolveria cada vez mais para indagações sobre a função da poesia. Em poemas como “O lutador”, “Consideração do poema” e “A procura da poesia” se articulava uma visão artística que ultrapassa a questão da expressão para colocar em primeiro plano uma observação das dificuldades do trabalho com a forma. Pois em Drummond, as incertezas com relação ao problema da expressão seriam atravessadas cada vez mais como uma tendência para plasmar o mundo como opaco, atitude consubstancial ao travamento do

sujeito e do discurso na tentativa de conformação de uma incompletude do sentido. Apesar dessa visada negativa e distanciada, a luta com as palavras prevalece e a poesia acontece. Em Drummond, a poesia acaba por assumir sua face de uma forma de conhecimento do mundo sem que isso necessariamente se constitua numa falsa transcendência. As interrogações de Drummond sobre a margem de ação da poesia e sobre como dar uma resposta possível para a opacidade do mundo desembocavam na busca por formas que realizassem uma prática de sentido que recusasse as totalizações e transcendências falsas, mas tudo isso, afirmando a autonomia e a soberania da forma sobre o real e o espaço em volta. Duas coisas a destacar, portanto, a visada reflexiva de um poeta que se estenderia cada vez mais para o pensamento sobre os limites e dificuldade da forma e o distanciamento e a desconfiança de um mundo que, reconhecesse, não deve apresentar explicações finalistas e fechadas. A transcendência da forma, dessa maneira, representaria esse trabalho do imaginário, em Drummond, sem contudo, fazer uma apologia do inefável e sublime que superasse o real sem mais nem menos.

Para um poeta como Waly Salomão, tal distanciamento e recurso reflexivo sobre a poesia em seu próprio desdobramento iria conhecer sua mais famosa formulação num poema intitulado “Fábrica do poema”, musicado e cantado por Adriana Calcanhoto num disco de mesmo nome. Mais uma vez, um poema do livro *Algaravias*, sendo que, sua aparição no livro vem no meio de duas fotos de Lina Bo Bardi, a arquiteta italiana radicada no Brasil. A época da escrita do poema, Lina encontrava-se às voltas com o projeto do Sesc Pompeia cuja arquitetura seguiria os padrões de galpões de fábricas e formas bem definidas e expansivas. No poema seria escrito pensando justamente no trabalho da arquiteta e em sua concepção da arquitetura de tentar expor e erguer formas duráveis. Então:

FÁBRICA DO POEMA

sonho o poema de arquitetura ideal
cuja própria nata de cimento encaixa palavra por
palavra,
tornei-me perito em extrair faíscas das britas
e leite das pedras.
acordo.
e o poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo.
acordo.
o prédio, pedra e cal, esvoaça
como um leve papel solto à mercê do vento
e evola-se, cinza de um corpo esvaído
de qualquer sentido.
acordo,
e o poema-miragem se desfaz
desconstruído como se nunca houvera sido.
acordo!
os olhos chumbados
pelo mingau das almas e os ouvidos moucos,
assim é que saio dos sucessivos sons:
vão-se os anéis de fumo de ópio
e ficam-se os dedos estarecidos.

Sinédoques, catacreses,

Metonímias, aliteraões, metáforas, oxímoros

Sumidos no sorvedouro. (...) (Salomão, 2007, p. 35)

Ao contrário do Drummond de “Consideração do poema” e de “À procura da poesia”, o sujeito lírico que se apresenta no poema não aparece com a tranquilidade e serenidade das vozes que “falam” nos poemas do poeta mineiro. Apesar de tratarem da dificuldade da escrita de poesia e de sua relação com os acontecimentos e o mundo, os poemas de Drummond desembocam numa confiança da palavra poética e no seu trabalho enquanto poeta. No poema de Waly a dificuldade da forma não chega a ser representada por um sujeito sobressaltado e descrente de sua realização. Mas o final do poema, ao contrário dos textos de Drummond, não caminha para uma resolução de sua arquitetura, por assim dizer. Nos embates com o que se apresenta de fora, representados no textos pela diversas maneiras de “acordar” desse sujeito, estabelece-se um confronto entre sonho e vigília, imaginação e realidade que se estende até o infinito. Pois o final do poema é o seguinte:

pois a questão chave é:

sob que máscara retornará o recalcado?

(mas eu figuro meu vulto

caminhando até a escrivaninha

e abrindo o caderno de rascunho

onde já se encontra escrito

que a palavra “recalcado” é uma expressão
por demais definida, de sintomatologia cerrada:
assim numa operação de supressão mágica
vou rasurá-la daqui do poema.)

pois a questão chave é:

sob que máscara retornará? (Salomão, 2007, p. 36)

Com a rasura da palavra “recalcado” estamos diante de um poema que se constitui no momento em que os estamos lendo. Melhor dizendo, estamos a ler um poema em que sua forma e sua maneira de aparecer no livro são, justamente, um dizer sobre a dificuldade ou anúncio de um poema que está para ser escrito. As imagens da primeira estrofe remetem todas a pares antitéticos que reforçam, como tentamos mostrar até aqui, a ideia de espaços e figuras de transição, evanescentes, inefáveis. O poema é sonho, miragem, evola-se, ao mesmo tempo que é pensado como modelo de arquitetura ideal, pedra, concreto. Essa concreção do texto e das palavras é pouco a pouco demonstrada como impossível e como busca inútil chegando ao final do poema com uma pergunta, uma dúvida, que transfere para a esfera do especulativo e do contingente, novamente, a relação que escrita e real mantem entre si. Da primeira estrofe, os dois versos finais representam bem essa relação que é mistura de dúvida, espanto, lamento e estranhamento: “vão-se os anéis de fumo de ópio/e ficam-se os dedos estarecidos”. A expressão “dedos estarecidos” é interessante já que remete para a dimensão do tato e do toque. A metonímia do sujeito, que se coloca aqui representado pelos dedos, dá ênfase para esse aspecto de concreção, realidade de um objeto, que, no entanto, nunca existiu de tal maneira. O verso anterior, fazendo menção ao uso do

ópio, aponta para outra dimensão, do delírio e da imaginação causada por drogas que, se pensadas dentro do uso comum, seriam responsáveis por momentos de alienação e isolamento sem sentido do espaço real do mundo.

O que se busca aqui, no entanto, e conforme estamos tentando mostrar como objetivo deste estudo, é que essa relação entre imaginário e realidade em Waly Salomão é que vai dar sentido e coerência para toda sua produção poética. No poema em questão, trata-se menos de chegar-se a uma forma definitiva e sublimada, que apontasse para uma transcendência da poesia acima do real mas funcionando como modo de conhecimento, do que afirmar a relação que o processo da poesia, ou de sua escrita, estabelece entre sujeito e mundo. o poema em trânsito, em processo elabora esse estranhamento do real e do espaço em volta colocando em tensão os dois lados opostos o da escrita e o mundo objetivo. Se em Drummond alcançávamos um sujeito distante e desconfiado dos problemas do mundo mas sempre caminhando na direção de uma confiança da forma e da sublimação da escrita, em Waly esse distanciamento é buscado e realizado corpo a corpo com as contingências e os instantes. Ou seja, não há momentos de relaxamento mesmo que, paradoxalmente, e em tensão como no caso de Drummond, distensão ou conclusão da forma poética. Em Waly, nesse momento de sua escrita o estranhamento do real implica nessas limitações da forma que, no entanto, não cedem a esse limite, ela é continuamente retomada enquanto escrita e desejo de superação do cotidiano imediato. É assim que os poemas desse momento, e em especial num livro como *Algaravias*, irão repetir as imagens e figuras da dissolução, do desfazimento, da evanescência. Veja-se outro exemplo, como no poema “persistência do eu romântico”:

O real é oco, coxo, capenga.

O real chapa.

A imaginação voa.

Escrevi até a exaustão

no pergaminho d'água do sono.

Nessas linhas esvaídas no vórtice da vigília,

ao mesmo tempo em que inebriado ouvia

com o mais apurado ouvido absoluto,

parece que eu transcrevia

com a exata minúcia de geômetra-matemático,

em uma vívida e mutável clave,

as notas do sempre mesmo rouxinol.

Sumida a cor do perfume das rosas

de Hafiz de Chiraz

sem deixar pista de armazém, aparelho clandestino,

ponta de estoque, local de resgate,

arquivo ou fichário

do fantasmático país do olvido

dessa amalgamada região dos tropos,

acordei

(oh! calígrafo dopado!)

E

nada restou impresso. (...)

O real é oco, coxo, capenga.

O real chapa.

A imaginação voa. (Salomão, 2007, p. 58)

A semelhança com o poema anterior do mesmo livro é grande. A questão parece girar em torno do mesmo problema. A relação que se estabelece e é nomeada explicitamente é justamente a que determina o encontro problemático entre o real e a imaginação. A estrofe do meio, a maior do poema, é a sucessão de imagens que o delírio imaginativo e especulativo do desejo de realização do poema traz. A primeira estrofe é marcada pelas sílabas “co” e “ca”, que ganham destaque na pronúncia e leitura marcando um tempo forte e travado, ou uma gagueira da voz, já que vem em sequência e servem para confirmar a imagem que o verso empresta enquanto descrição do real como coxo e capenga, além de oco. Na sequência a estrofe seguinte apresenta uma sucessão de palavras em que os sons de “s” e “v” ganham destaque, sugerindo uma atmosfera evanescente, de sonho e transição. As vírgulas cedem espaço para um texto mais fluido e especulativo que, em sua forma, é mais corrido na leitura e na pronúncia das palavras. Na última estrofe, temos a repetição das palavras da introdução do poema, como fechamento e conclusão de um processo de sonho que, no entanto não se realiza, mas fica ressoando no poema como expectativa e revelação de algo que se sucedeu. Essa dificuldade das imagens se apresentarem, pela escrita, ficam, portanto, como resquício e sensação de projetos, desejos, que estão ali, latentes, para a qualquer momento surgirem no espaço do mundo.

É nesse sentido que tentamos mostrar aqui como se estabelece o que chamamos de uma relação tensiva entre imagens poéticas, sonhos, delírios e o real, o cotidiano, o espaço

do mundo concreto e objetivo. Apesar da afirmação contundente de que o real é “oco”, “coxo” e “capenga”, não se faz uma apologia do sonho e o delírio enquanto substituição e vivência hedonista e isolada do mundo real e concreto. A questão, para Waly, é como fazer da poesia e de seu trabalho com as palavras uma maneira de interagir com esse mundo, procurando brechas onde encontrar e descobrir o espanto, revelações que apontem sempre para um sentido prospectivo de busca e transformação. Se não existe explicação finalista para o mundo e se a palavra poética não pode substituí-lo pura e simplesmente a questão é continuar e manter o processo de dúvida, estranhamento e reflexão contínuas. Pela poesia isso se daria por essas tentativas de revelação e espanto com o espaço real.

Espaço e tempo: uma cartografia da memória

Tarifa de Embarque é o primeiro dos livros de Waly Salomão publicados durante os anos 2000. Sua primeira edição é exatamente de 2000 e representa uma retomada de um dos temas mais recorrentes de sua poesia: os motivos e impulsos para os deslocamentos, as viagens, o atravessamento de fronteiras. Até aqui tentamos demonstrar como tais temas estão ligados a um sentido de busca e reflexão por parte do poeta que significariam e resultariam numa poesia bastante atenta ao presente em que se inscreve e, paradoxalmente, afirmando o desejo por sua superação.

“Tarifa de embarque” é o um dos últimos poemas do livro e o que, também, empresta o título ao volume. O poema que aqui pretende se analisar apresenta como um de seus motivos um tema que começa a aparecer nas obras do autor a partir da década de 90. Se nos anos 1970 enxergamos um imediatismo e uma urgência sem seus escritos, nos livros da fase madura do autor a noção de memória e seu sentido introspectivo e especulativo

surgem como movimento de uma poesia mais reflexiva e, conforme dissemos desconfiada do real. No poema a seguir tais questões aparecem com mais força e devem servir para confirmar e concluir o que tentamos demonstrar até aqui sobre a poesia do autor baiano. O 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.

Não te decepciones
ao pisares os pés no pó
que cobre a estrada real de Damasco.
Não descerres cortinas fantasmagóricas:
camadas de folheados
- água da flor de roseira –
água de flor de laranjeira –
que guloso engolias,
gravuras de aldeãs portando ânforas ou cântaros,
cartões do templo de Baal
e das ruínas do reino de Zanubia em Palmira,
fotos de Aleppo, Latakia, Tartus, Arwad
que em criança folheavas nas páginas da revista *Oriente*

na idade de ouro solitária e febril
por entre as pilhas de fardos de tecidos
da Loja Samira;
arabescos, poços, atalaias, minaretes, muezins,
curvas caligrafias torravam teus cílios, tuas retinas
no vão afã de erigires uma fonte e origem e lugar ao sol
na moldura acanhada do mundo.

Síria nenhuma iguala a Síria
que guardas intacta na tua mente régia.

Nunca viste o narguilé de ouro que tua avó paterna

- Kadije Sabra Suleiman –

exibia e fumava e borbulhava nos dias festivos
ilha fenícia de Arwad.

Retire da tela teu imaginário inchado
de filho de imigrante
e sereno perambule e perambule desassossegado
e perambule agarrado e desgarrado perambule
e perambule e perambule e perambule.

Perambule

- eis o único dote que as fatalidades te oferecem.

Perambule

- as divindades te dotam deste único talento. (Salomão, 2000, 46)

De início a epígrafe de Meleagro em que a relação estrangeiro/pátria, diferença e reconhecimento aparece como motivo que orientará a leitura do poema, em certo sentido. A questão do reconhecimento⁷, como foi visto na primeira parte deste trabalho, já havia sido enfrentada e tratada num livro como *Me segura qu'eu vou dar um troço*, ali o “self-portrait” do sujeito da narração já de cara apontava para a desnaturalização de toda e qualquer espontaneidade a começar pelo título e expressão em língua estrangeira que usou para a seção do livro. Naquele texto, também, o motivo das viagens e dos deslocamento coadunavam-se a uma escrita fragmentária e errante que, segundo Roberto Zular, representaria a tentativa de tentar recuperar uma determinada relação corpo e palavra. No poema de 2000, “Tarifa de embarque”, a questão do deslocamento também remete ao tema do reconhecimento e do estranhamento como motivos que a escrita poética reforça e reitera para a relação com o mundo. Da tensão entre esses motivos sairá parte dessa escrita mais reflexiva e especulativa do autor no cenário dos da última década.

A primeira estrofe parece confirmar e reforçar a relação que vimos demonstrando desde o início do trabalho. À estrada real de Damasco é colocada em oposição às imagens e lembranças da infância de um sujeito que, nesse espaço concreto e objetivo em que se encontra, procura realizar o esforço de não se decepcionar com esse mundo insonhado que acaba de encontrar. Nos primeiros versos, a sensação de concreção e de que se está num ambiente que se apresenta insuperável é dada pela recorrência do vocábulo “p”,

⁷ É importante fazer menção a dupla descendência que Waly Salomão possui. Filho de um sírio e uma baiana, a poesia de Waly remete muitas vezes a essa situação de mistura. A questão foi pouco trabalhada nesse trabalho mas explorar os aspectos e as referências de sua poesia que remetem a cultura árabe dos sírios poderia resultar em outros desdobramentos interessantes para se pensar a poesia do autor baiano.

acompanhado ainda dos sons de “t” e “d” das palavras “te” e “decepciones”. Marcando um passo firme e seco de quem “pisa os pés no pó”. Nos versos seguintes a oposição básica de sua poesia que tentamos encontrar em muitos de seus poemas: a estrada real de Damasco e as cortinas fantasmagóricas. Estas abrem espaço para que no poema se inicie uma série de imagens e enumerações de lembranças filtradas e mantidas pela memória de quando era criança e mais jovem. Aqui o poema abandona um pouco aquela marcação firme dos primeiros versos e parte para as relações de sons que indicam mais leveza e indeterminação, apesar da enumeração ser bastante precisa em relacionar objetos e palavras da infância como por exemplo “ânforas, cântaros, arabescos, poços, atalaias, minaretas, muezins,” etc, mas que aos poucos caminham para um sentido de algo que se apresenta sem tomar uma forma definida: “curvas caligrafias torravam teus cílios, tuas retinas”.

Os versos seguintes, os finais da segunda estrofe, irão apontar para a questão do início do poema colocada pela epígrafe que retirou de Meleagro: “no vão afã de erigires uma fonte e origem e lugar ao sol/ na moldura acanhada do mundo.” A noção de origem e de fonte surgem como motivos de entendimento de uma identidade, formada e definida que enxergasse e emprestasse sentido para as coisas do mundo. No entanto essa idealização ou imaginação, se assim podemos nomear esse movimento, é logo encarada como impossível e negada pela sequência de versos que virão nas próximas estrofes. Assim diz: “Síria nenhuma igual a Síria/que guardas intacta em tua mente régia.” A oposição é novamente reafirmada entre um mundo idealizado, sonhado, imaginado e outro real, mais opaco, muito distante do que se pretendia enquanto imaginário.

Ao final do poema uma apologia do deslocamento como motivo não mais de busca de uma identidade perdida ou da conquista e descoberta de um mundo imaginado e já

sonhado mas, ao contrário, a reafirmação do confronto interminável entre esses dois espaços e tempos distintos, um surgido do sonho, do imaginário e do desejo, utópico em muitos momentos, de fazer do real um teatro; outro, surgido justamente do mundo concreto e objetivo que a todo instante reaparece como obstáculo de sua escrita ou da possibilidade da poesia. No poema, o espaço é sempre o mesmo, a cidade de Damasco, mas os tempos apontam tanto para um passado, pela via das lembranças e memórias, quanto para o presente do enunciado e, talvez, para um futuro que é somente insinuado quando ao final o sujeito lírico do poema aposta na duração do “perambule e perambule e perambule”. Essa duração é que empresta a sua poesia aquele sentido de transição, mudança e metamorfose, num sentido de busca por outros sentidos do mundo e do espaço em volta, muito consciente, porém, de que uma identidade perdida e ser reinstaurada é impossível de se conseguir.

Esse sentido de duração parece manter algo daquilo que Marcos Siscar (2010) nomeou como o recurso principal da poesia moderna, qual seja, o de se realizar enquanto discurso da crise e de crise do mundo e da linguagem do mundo. Em relação a poesia contemporânea brasileira, refletindo sobre os caminhos que parece tomar, e rejeitando as críticas feitas a essa produção sobre o fato de não terem, os atuais poetas, questões gerais e específicas com as quais se debater e pensar em grupo, Siscar desloca o questionamento para o sentido que a poesia, enquanto tal, procura realizar com essas faltas e insuficiências. Para o crítico:

O resultado de tal processo não está decidido de antemão e pode evoluir tanto para uma dispersão do espírito crítico quando para a abertura de outras vias de relação com o mundo. (...) Se não se trata simplesmente de atribuir lugares de origem às coisas e às ideias (que se trate do eu, da nação, do homem, da

poesia ou da arte), a fim de denunciar seus desdobramentos ilegítimos, é porque as condições de seu pertencimento aos lugares, ou simplesmente aquilo que quer dizer *lugar*, ter lugar, é posto em causa. (p. 166)

O questionamento constante do ter lugar das coisas e suas funções, eis o sentido último da poesia de Waly Salomão. Mantendo sempre como tensão essa duração infinita dos embates entre imaginação e mundo, realidade e teatro, reconhecimento e estranhamento.

Conclusão

Vista a partir dos anos 1970 até o final dos anos 2000 a trajetória poética de Waly Salomão é resultado de um percurso artístico singular mas abarcando e relacionando sempre questões e discussões mais abrangentes sobre a cultura e as artes no Brasil durante estes trinta anos. Na década de 1970 com a publicação de *Me segura qu'eu vou dar um troço* a obra de Waly pode ser vista como a reunião de uma série de problemáticas que enredavam o percurso da arte no Brasil. Muito próximo dos elementos trabalhados por Hélio através das suas pesquisas até chegar na antiarte, o livro de Waly também manterá aspectos que poderiam aproximá-lo da chamada “geração marginal” em poesia. Recusando as idealizações formais da obra artística ou questionando o sentido da obra acabada, orgânica, simbolizante, os direcionamentos dados a seus trabalhos nesse momento se assemelharão ao recurso dos poetas marginais em escrever textos e poemas através de uma espécie de reprodução do cotidiano mais imediato. Os traços construtivos, no entanto, sempre serão mantidos em seus trabalhos conferindo às obras um caráter de tensão entre

essa reprodução não formalizável do existente imediato e a elipse e os cortes fragmentários do texto que conferem sempre um impulso de superação deste mesmo dado imediato.

Dialogando direta ou indiretamente com Hélio Oiticica, o recurso ao sonho, ao delírio e a produção imaginativa em relação direta com os dados e acontecimentos da vida diária colocam o livro de estreia de Waly muito próximos das questões trabalhadas pelo neoconcretismo do período mas também de autores e de trabalhos como o *Galáxias* de Haroldo de Campos, em que a busca pelo sublime, na escrita, também resultará no abandono de algumas práticas concretas das décadas anteriores. O exercício da escrita, o espaço do livro e a feitura da obra ganham contornos lúdicos e inventivos que visam o encontro de um tempo e espaço na imanência do real e do vivido. No caso de Waly, coadunar loucura e obra, texto, imaginação e acontecimentos da vida diária implicará numa negação do mundo real como prisão e impedimento para a realização deste impulso, ao mesmo tempo que a busca por esse sublime ou esse espaço do sonho e da imaginação, em que corpo e linguagem mantem uma relação de plenitude, se dará justamente na imanência destes espaços e de sua aproximação. Sempre em tensão, tal plenitude do sujeito, da vida e da existência é continuamente buscada e reafirmada como meta, apesar de nunca claramente nomeada ou definida.

Nos anos 1990 e 2000 com a publicação de livros como *Algaravias*, *Lábia* e *Tarifa de Embarque* esse espaço do sonho, da plenitude e da imaginação encerra-se nos limites das formas fechadas dos versos e da tematização da dificuldade de realização da poesia e de sua escrita enquanto inscrição e estabelecimento de uma relação outra entre sujeito e mundo. Antes voltado para as práticas de escrita em que a exposição do corpo ou das situações e dos espaços em que aparecia ganhavam importância, agora, em cenário outro,

que o próprio autor chegou a nomear de “liberaltotalitarismo”, os poemas voltam-se para situações de introspecção e reflexão e uma relação com a memória é buscada enquanto índice desse fechamento. Os temas principais, contudo, como a possibilidade ou impossibilidade da poesia realizar-se no espaço do mundo, através de sua capacidade de desnaturalização dos gestos e pensamentos cristalizados mantem-se agora transformados e retrabalhados. Bastante atenta ao presente em que se insere, sua poesia sempre trabalhará na busca de um horizonte que o supere ou aponte para sua superação ou estranhamento.

Dessa forma, no período do início dos anos 1970 a questão girava em torno de como conseguir ou alcançar momentos de júbilo, de êxtase, de satisfação, pela forma estética, por cima do cotidiano estéril e sufocante, numa incessante tentativa de forma e transformação, da escrita e do sujeito. Anunciada a perda definitiva de uma relação plena entre corpo e linguagem, no *Me segura* o trabalho construtivo visava justamente reorientar essa relação pelos temas da busca, das viagens e da desnaturalização do dado imediato. A partir de *Algaravias* encontraremos o oposto: nesse momento em que, ao que parece, todas as linguagens e discursos podem ser aceitos e incorporados o trabalho seria o retorno a um controle formal que deveria refletir sob as possibilidades e chances do poema e sua escrita produzirem um efeito no real incessantemente modificado mas, paradoxalmente, controlado e limitado nessas transformações.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Paulo

Torquato Neto: uma poética de estilhaços. São Paulo, Annablume, 2002.

AGUILAR, Gonzalo

Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista. Trad. São Paulo, Edusp, 2005.

“Na selva branca: o diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos”. In: BRAGA, Paula (org.) *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica.* São Paulo, Perspectiva, 2008.

“La ley del bandido, la ley del arte”. *Literaturas artes saberes.* São Paulo, ABRALIC/Hucitec, 2008.

ARNONI PRADO, Antonio (org.)

A dimensão da noite. São Paulo. Duas Cidades/ Editora 34, 2004.

BASUALDO, Carlos

Tropicália: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

BERARDINELLI, Alfonso

Da poesia à prosa. Org. Maria Betânia Amoroso. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

BERMAN, Marshall

Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. Trad. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

BHABHA, Homi

O local da cultura. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, UFMG, 2010.

BOSI, Viviana

Artes plásticas e poesia brasileira nos anos 70 (Via Atlântica), 2010.

BOAVENTURA, Flávio

O amante da algazarra: Nietzsche na poesia de Waly Salomão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

BRITO, Antonio Carlos de

“Folha de Rosto”. Sem indicação de publicação. In: *Não quero prosa*. Campinas, Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1997, pp. 74-76.

CABAÑAS, Teresa

Que poesia é essa?. Goiânia, Editora da UFG, 2009.

CANDIDO, Antonio

“A Literatura Brasileira em 1972”, *Arte em Revista*. São Paulo: ano I, nº 1, janeiro/março, 1979.

“Inquietudes na poesia de Drummond”. In: *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre azul, 2004.

CESAR, Ana Cristina

“Literatura marginal e o comportamento desviante”. In: *Crítica e tradução*. São Paulo, 1999.

CICERO, Antonio

“A falange de máscaras de Waly Salomão”. In: CICERO, Antonio_ *Finalidades sem fim*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

“Proteu”. In: CICERO, Antonio_ *Finalidades sem fim*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

“O Parangolé”. In: *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.

DUNN, Christopher

Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo, Ed. UNESP, 2008. “

“Nós como os propositores”: vanguarda e contracultura no Brasil. Revista *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n.17, p.143-148, jul-dez.

FAVARETTO, Celso “Tropicália: a explosão do óbvio”. In: BASUALDO, Carlos (org.)_ *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

Tropicália: Alegoria, Alegria. Cotia, Ateliê Editorial, 2000.

GARRAMUÑO, Florencia

“La opacidad de Lo Real”. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/105122939/La-Opacidad-de-Lo-Real-Florencia-Garramuno> . Acessado em 27 de maio de 2013.

GULLAR, Ferreira

“Manifesto Neoconcreto”. Suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, 21-22 mar., 1959.

HOLLANDA, Heloisa

26 poetas hoje, seleção e introdução de Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, Editorial Labor do Brasil, 1976.

Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde – 1960/1970. São Paulo, Brasiliense, 1980.

LAFETÁ, João Luiz

A dimensão da noite. São Paulo, Editora 34, 2004. Volume organizado por Antonio Arnoni Prado.

LIMA, Luiz Costa

A ficção e o poema. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

MACIEL, Luiz Carlos

“Encruzilhada da contracultura”. *Arte em revista*, ano 3, n.3, p.57, São Paulo, maio de 1981.

Anos 60. Porto Alegre, L&PM, 1987.

NAVES, Rodrigo

O vento e o moinho. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

“Amílcar de Castro: matéria de risco”. In: *A forma difícil: Ensaio sobre arte brasileira*. São Paulo, Ática, 1997.

OITICICA, Hélio

Aspiro ao grande Labirinto. Rocco, Rio de Janeiro, 1986.

PAZ, Octavio

Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, Mário

PEDROSA, Mário. “Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: ARANTES, Otília (org.). *Acadêmicos e Modernos (Textos escolhidos III)*, São Paulo, Edusp, 1998, pp. 335-366.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder

Retrato de época: poesia marginal anos 70. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.

MERLEAU-PONTY, M.

O olho e o espírito. Trad. Maria Ermantina Pereira e Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

RAMOS, Nuno

“À espera de um sol interno”. In: *Ensaio Geral*. Rio de Janeiro, Globo, 2007.

SALOMÃO, Waly

Me segura qu'eu vou dar um troço. Rio de Janeiro, Aeroplano/Biblioteca Nacional, 2003.

Armarinho de miudezas. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

Gigolô de Bibelôs. Rio de Janeiro, Rocco, 2006.

Babilaques: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria/Kabuki Produções Culturais, 2007.

Qual o parangolé?. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.

Tarifa de Embarque. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

Algaravias. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

“Contradiscurso: o cultivo de uma dicção da diferença”. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo, Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, pp. 77-88.

“Torquato Marginalia Neto”. In: *Armarinho de miudezas*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

SANTIAGO, Silviano

“Caetano Veloso enquanto superastro”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978, pp. 139-54.

“Os abutres”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978, pp. 123-38.

SCHWARZ, Roberto

“Cultura e Política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SIMON, Iumna Maria

“Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”, *Revista Novos Estudos CEBRAP*, nº 26, março/1990, pp. 32-59.

“Poesia ruim, sociedade pior”. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, nº 12, junho/1985, pp. 48-61.

“Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 55, p. 27-37, 1999.

SISCAR, Marcos

Poesia e crise. Campinas, Editora Unicamp, 2010.

SUSSEKIND, Flora

Literatura e vida literária. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1985. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. In: BASUALDO, Carlos (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

VIEIRA, Beatriz de Moraes

“Torquato Neto, o cogito e os dentes”. In: PEDROSA, Célia e ALVES, Ida (orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.

Xavier, Ismail

Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo, Cosacnaify, 2012.

ZULAR, Roberto

2005 “O que fazer com o que fazer? Algumas questões sobre o *Me segura qu’eu vou dar um troço* de Waly Salomão”, *Revista Literatura e Sociedade*, n. 8, São Paulo, DTLLC/USP e Ed. Nankin.

“A algarvias de Waly Salomão”. *Revista modo e usar*. <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2010/01/waly-salomao-1943-2003.html>.

Acessado em 27 de maio de 2013.

Filmes utilizados

Pan-cinema permanente, de Carlos Nader (2008).

O bandido da luz vermelha, de Rogério Sganzerla (1968).

