



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA
Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura Educação e Linguagens

ANISIO ASSIS FILHO

A CIDADE
NA POESIA DE WALY SALOMÃO

Vitória da Conquista - BA
2018

ANISIO ASSIS FILHO

**A CIDADE
NA POESIA DE WALY SALOMÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens – PPGCEL, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, para fins de avaliação, defesa e obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Martins Valle

Vitória da Conquista - BA

2018

A848c Assis Filho, Anísio
A cidade na poesia de Waly Salomão / Anísio Assis Filho.- Jequié,
2018.
107f.

(Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras:
Cultura, Educação e Linguagens da Universidade Estadual do Sudoeste
da Bahia - UESB, sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Martins Valle)

1.Cidade 2.Poesia contemporânea 3.Literatura baiana 4.Waly Salomão
I.Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia II.Título

CDD – 809.1

TERMO DE APROVAÇÃO

ANISIO ASSIS FILHO

A CIDADE NA POESIA DE WALY SALOMÃO

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens – PPGCEL, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, avaliada pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Martins Valle (Orientador)
Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens – PPGCEL/UESB

Profa. Dra. Marília Flores Seixas de Oliveira
Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens – PPGCEL/UESB

Prof. Dr. Orlando José Ribeiro de Oliveira – UESB

Vitória da Conquista, Bahia, 14 de outubro de 2018

Às minhas duas mulheres:
Celina-Sirlene, minha mãe e
Ariadne-Dine, grande companheira.
Aos meus dois homens, ainda meninos:
Pedro e Davi.

Agradecer e celebrar...

Trazer outro poeta que não aquele objeto de seu estudo não seja boa coisa, digam. Mas, por saber que Drummond era leitura recorrente de Waly ou, como o próprio Salomão afirmava: “Reler Drummond pela milionésima vez é uma aventura adâmica,/ um convite renovado ao espanto e à surpresa”, faço tal qual meu conterrâneo: “pratico umas leituras luteranas”, me sinto à vontade, então, ao agradecer lembrando o itabirano. O caminho é sempre longo. E neste périplo muita gente colaborou na construção desta pesquisa

À família da qual nasci, que me criou, que me criei e fiz criar: à minha mãe, Sirlene/Celina, ao meu pai, o primeiro Anisio (*in memoriam*), ao meu irmão Marcelo que o mudou o destino deste trabalho e às minhas irmãs Soraya e Joana. Às famílias da “serraria”, que me criaram e há muito já me viam “Mestre”. À minha família, à Ariadne (Dine) e “seus intermináveis fios de amor nos meus labirintos” que não deixou me perder, a Davi que estranhava a dificuldade do “meu *dever de casa* que demora muito pra acabar”; a Pedro e seu respeitoso silêncio.

À diletta amiga e mais que amiga Valeria Lessa Motta, sabedora dos caminhos, descaminhos e angústias desta pesquisa em nossas conversas frutíferas e reveladora dessa pesquisa

A Sandro Santos Ornellas, primeiro orientador, leitor dos primeiros rascunhos, incongruências e desafios que forjaram este estudo

A Ricardo Martins Valle pelas palavras iluminadas, caleidoscópicas, cheias de bússola e paixão pela poesia

A José Carlos Vaz, por ter me apresentado, em 1995, o poeta Waly Salomão

Aos colegas de Curso, Andirana, Darlene, Daniel, Rogério, Lailla, Laysa, Keilla, Crislene, Luiz, Jorge, Verônica (da Turma 2016); às colegas Letícia, Elaine, Renata (da Turma 2015) Rosely que me acolheram como colega

Aos colegas do Departamento de Ciências Humanas e Letras, sobretudo aos Colegas da Área de Estudos Literários

À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, que viabilizou a realização desta pesquisa

...celebrar e agradecer... igual ao Carlos Drummond de Andrade:

“aos que, sabendo-me mais pobre,
me negariam pano ou cobre

- eu agradeço humildemente
gesto assim vários e divergente,

graças ao qual, em dois minutos,
tal como o fumo dos charutos,

já subo aos céus, já volto ao chão,
pois tudo e nada nada são.”

Obrigado.

*O que a literatura faz é o mesmo que acender um fósforo no
campo no meio da noite.
Um fósforo não ilumina quase nada,
mas nos permite ver quanta escuridão existe ao redor.*
Javier Marías

*O poeta tem que acreditar que a linguagem
que ele usa é a dona das leis.
Que é a senhora do mundo, das montanhas,
das cidades*

*um poema deve ser uma festa do intelecto.
E poemas e festas e intelectos implicam riscos.*
Waly Salomão

RESUMO

Sobre as cidades são forjados sítios de signos que captam variações quase imperceptíveis de sua existência, mas que surgem e revelam-se mais duradouros e concretos que a própria cidade real. A lírica contemporânea revela uma memória cultural capaz de redimensionar os espaços que construímos e eternizamos pela paixão, desejo, deslumbramento, horror, fantasia, o que representa a ratificação e descoberta de objetos e experiências talvez só criados e oferecidos no espaço urbano. Waly Salomão foi um artista baiano de múltiplas ações e fazeres: produtor musical/cultural, ator, gestor público, crítico de arte, letristas de canções famosas e também autor de literatura. Em sua produção literária compôs uma poesia que deixou emergir a cidade, oferecida em *flashes*; a cidade interiorana resgatada da infância *desterrada*, a “perambular” cidade ancestral, a cidade “tentacular” captada nas grandes metrópoles, enfim, cidades metaforizadas de algum *micromomento* promovido pela vida. Esta pesquisa analisa os processos de metaforização das paisagens culturais e das vivências cidadinas presentes na poesia de Waly Salomão, intenta apresentar como são procedidos os *closes* e os *cortes* de sua produção poética, trazendo à luz abordagens que flexionem sobre o discurso poético criado para tratar a/da cidade.

Palavras-chave: Cidade; Poesia contemporânea; Literatura Baiana; Waly Salomão.

ABSTRACT

THE CITY IN THE POETRY OF WALY SALOMÃO

Regarding how cities are forged places of signs that capture almost imperceptible variations of their existence, but which emerge and prove to be more lasting and concrete than the actual city itself. Contemporary lyricism reveals a cultural memory capable of re-dimensioning the spaces we construct and eternalize by means of passion, desire, wonder, horror, fantasy, which represent a ratification and discovery of objects and perhaps are created and offered in urban space. Waly Salomão was an artist from Bahia whose actions and deeds were multiples: musical / cultural producer, actor, public manager, art critic, lyricists of famous songs and also author of literature. In his literary production, he composed a poetry that permitted to emerge the city, offered in flashes; the inner city rescued from his exiled childhood, the "wandering" ancestral city, the "tentacular" city captured in the great metropolis, in short, cities turned into metaphors by some micro moment promoted by life. This research analyses the processes of changing the cultural landscapes and urban experiences present in the poetry of Waly Salomão in metaphors and it also tries to present how the *closes* and the *cuts* of his poetic production are proceeded, raising approaches that flexed on the poetic discourse created to treat the City.

Keywords: City; Contemporary poetry; Bahian Literature; Waly Salomão.

LISTA DE ABREVIATURAS

AL: Algaravias

AM: Armarinho de miudezas

GB: Gigolô de bibelôs

HO: Hélio Oiticica: qual é o paragolê? E outros escritos

LA: Lábia

MM: O mel do melhor

MS: Me segura qu'eu vou dar um troço

PV: Pescados vivos

TE: Tarifa de embarque

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO – “PONTAS DE TERRA LUZEIRO CIDADE DO CAMINHO”	13
2 “CÂNTICOS DOS CÂNTICOS DE SALOMÃO” OU “A EXUBERÂNCIA ÓRFICA DAS COISAS” OU “CADA POEMA TEM UMA POÉTICA”– PERAMBULANDO A POÉTICA DE WALY SALOMÃO FACE À LÍRICA (PÓS)MODERNA	26
3 AS CIDADES DE WALY: “VARIEDADES DE UM VAREJISTA”	48
A CIDADE	48
A CIDADE LITERATURA	55
A REVERSÃO.....	57
QUEM SAI DO PARAÍSO BUSCA CONSTRUIR CIDADES.....	63
PERAMBULAR NAS CIDADES	69
CIDADES: MUSEU DO INCONSCIENTE	76
CAFARNAUM DE VIELAS E BECOS SEM SAÍDAS: A POESIA-CÁPSULA ...	78
4 AONDE VAMOS, WALY? E POSSIBILIDADES “DAQUELE VELHO NAVIO”....	96
REFERÊNCIAS	101

1 INTRODUÇÃO – “PONTAS DE TERRA LUZEIRO CIDADE DO CAMINHO”

SCREENS SIGNALS

Use the informations at the top of screen
To plan your fightings strategies and
Keep track of your progress...¹

(...)

– Indique-me sua direção, onde você se encontra agora?
– Estou exatamente na esquina da Rua Walk com a rua Don't Walk.
Waly Salomão, *Poema Jet-lagged*

O poeta Waly Salomão (1943-2003) foi e é, ainda que tardiamente, reconhecido como um dos grandes nomes da cultura brasileira que, desde o final da década de 1960, transitou por vários campos das artes no Brasil. Atuou com os demais “Baihunos”² Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, entre outros, na criação da *Tropicália*, movimento artístico-cultural batizado por Hélio Oiticica, artista plástico e grande amigo de Waly. O talento do poeta de Jequié não se limitou apenas aos bastidores de “produção dos holofotes” dos principais *atores* daquele movimento artístico-cultural pós 64, sobretudo os ligados à música popular que ganhava novos ares, novo fôlego trazidos pelo Tropicalismo. O talento de Waly não se limitava ao reconhecimento do seu potencial de leituras, ou pelo entendimento de textos e divulgação de ideias que ele fazia ver e alimentar as cabeças, as práticas daquele grupo, então jovem, mas também se fazia ver em letras de canções e poemas.

No início da década de 1970 veio, abruptamente, seu ingresso, de modo mais pessoal, criativo e autoral no mundo literário. A detenção ocasionada pela acusação por porte de drogas prendeu o corpo e libertou o autor para a literatura, como afirmou o próprio Waly Salomão:

Meu primeiro texto teve de brotar numa situação de extrema dificuldade. Na época da ditadura, o mero porte de uma bagana de fumo dava cana. E eu acabei no Carandiru, em São Paulo, por uma bobeira, e lá dentro eu escrevi ‘Apontamentos no Pav 2’. Não me senti vitimizado, de ver o sol nascer quadrado. Para mim, foi uma liberação de escritura.(SALOMÃO, 2003, p.28).

Nasceu, então, **Me segura qu’eu vou dar um troço** (1972) – doravante chamarei **MS** –, de Waly Salomão, cuja produção fora elaborada como resposta à sua reclusão, no ano de

¹ Numa tradução livre “Use as informações na parte superior da tela para planejar suas estratégias de luta e acompanhe seu progresso.”

² Segundo Caetano Veloso, em seu **Verdade tropical** (1997, p. 147) – “Baihunos” é termo homônimo do capítulo do mesmo livro – foi um apelido dado pelo periódico *O Pasquim* ao “grupo baiano”, numa campanha de chamá-los insistentemente (além dele Caetano, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, Waly Salomão, José Carlos Capinam, entre outros) de bárbaros invasores, aqueles que viriam a ser também os tropicalistas.

1972, e ao trâmite do processo jurídico que avaliou aquele cárcere. Daí, de 1972 com o **MS**, até **Pescados Vivos** (2004, livro póstumo) Waly publicou outros sete livros de poesia e crítica artística, foi gestor público, ator, produtor musical, foi uma espécie de *aedo* na modernidade/contemporaneidade brasileira.

Waly foi um grande “cambista” das manifestações artísticas, o que levou-lhe a atuar, concomitantemente ao seu trabalho literário, em várias gestões e diferentes esferas públicas, municipal, estadual e da união. Atuou como produtor artístico de nomes do *cancioneiro popular*, a exemplo de Gal Costa, d’O Rappa, de Roberta Miranda, organizou conferências sobre questões relacionadas à filosofia e às artes, trabalhou na edição de várias revistas em diferentes lugares no Brasil e se notabilizou como prestigiado letrista da MPB, em parcerias com Jards Macalé, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Adriana Calcanhotto, Maria Betânia, Gal Costa, Paralamas do Sucesso, Lulu Santos, João Bosco e outros admiradores que regravaram suas composições, seus poemas e lhe renderam homenagens, entre eles Lenine, Zeca Balero e outros jovens músicos da nova *cena* musical brasileira, surgida nos anos de 2000 até a atualidade.

Talvez a este ponto pudesse convergir esta pesquisa. A forte ligação e produção de Waly Salomão com a canção brasileira. Seria, e é, um vasto campo de pesquisa na produção de Waly. Vale ressaltar que Waly Salomão foi compositor de canções e canções de grande sucesso como **Vapor Barato** (1971), **Mel** (1979), **Talismã** (1980), **Memória da pele** (1989), **Assaltaram a gramática**, **Alteza** (1984), dentre outras. Uma pesquisa nesta direção talvez seria justificável pela histórica herança e parâmetros da lírica grega que atravessou anos e influenciou, impregnou toda poesia, mesmo àquela alcunhada de moderna e seus desdobramentos mais coevos da atualidade. Muito se alterou e agregou no labor do texto lírico (e demais textos), contudo, sua métrica, de algum modo, manteve-se presente apesar dos ganhos e contornos prosaicos que adquiriu, de modo mais enfático, na modernidade.

Ao menos desde a geração de Mário de Andrade e Villa-Lobos, a poesia e a música modernas brasileiras interagiram intensamente entre si e com produtivos repertórios do cancionário popular. Isso se intensifica e ganha novas cores, sobretudo a partir da década de 1970. Não nos faltam exemplos de outros poetas que ganharam “versões musicadas” dos seus poemas, ou trabalharam em parcerias com músicos para este fim. A *cena* cultural do Brasil, no final da década de 1960, seguida pelos anos de 1970, ajustou uma grande transversalidade das manifestações artísticas, cenário no qual era comum ver artistas de um segmento na coprodução de outro e vice-versa. Um sintoma desenvolvido por conta do “rigoroso controle político da veiculação de mensagens” daqueles anos. O contexto político instaurado no Brasil,

desde o golpe militar de 1964 e seu endurecimento com o AI-5 (Ato Institucional nº 5), em 1968, requeria dos artistas novas formas de engajamento e respostas ao “contraditório agenciamento da cultura” face à “rígida censura na veiculação de textos” cujo efeito terá como um de seus fenômenos e “novas táticas”, no dizer de Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (2005, p. 98), “o exercício do escrever”. Fortalece-se, então, o artista de textos, pois, os escritores “são também letristas, roteiristas de cinema e televisão, cronistas, resenhistas. Surge a figura do escritor profissional, incluindo aí aqueles conhecidos como ‘alternativos’... O que certamente passa a exigir da intelectualidade uma série de redefinições” (HOLLANDA & GONÇALVES, 2005, p. 98).

T. S. Eliot (1992), ao analisar a poesia moderna, afirma que o poeta não precisa de um público numeroso, mas persistente. Esta persistência, entretanto, na poesia contemporânea será, de modo geral, perseguida pelo poeta, o que, talvez, explique a transversalidade da produção artística no Brasil e da qual não se isentará o trabalho de Waly Salomão. Nos anos de 1980 não era raro ver nas madrugadas, sobretudo, em alguns programas de televisão, tidos como *outsiders*, aquela figura esbravejante, de fala contundente e ruidosa. Como parte daquele público ao mesmo tempo amplo e persistente, a mim não passava pela cabeça, naquele momento, que aquele artista evidentemente produzia e serviria o *corpus* desta pesquisa, nem o poderia supor natural da Bahia, menos ainda meu conterrâneo, de uma cidade do interior baiano, do interior de Jequié. Ele me chegava por um veículo de comunicação de massas, embora tivesse saído do sertão de onde eu o acompanhava. Este contexto, de algum modo, reflete os desdobramentos do tropicalismo (iniciado nos anos 60) que incorporou a estrutura dos modernos meios técnicos de comunicação na forma. Por exemplo, a poesia *pop* dos anos 1970 buscou, além da persistência, também, a massa, e o pretense contraste entre o “moderno” de que nos fala T.S. Eliot e o “contemporâneo”, de Waly e os demais signatários daquela manifestação, na qual “a grande arte era citada, mas refluía, pois a coisa barata de massa também passava a interessar, porque não era totalmente *kitsch* ou só de massa, nela agora havia outra coisa e era dissonante. (...). E isso era novo” (HANSEN, 2005, p. 73).

Consoante àquela novidade, há muito me fascinam as composições poéticas ou que dialogam com este mundo, as canções, as preces, os hinos, a poesia oriunda ou não da literatura livresca e canônica, enfim, há muito tempo os textos, sobretudo, em versos, com todo seu ritmo e sonoridade – de nova ou ancestral composição – me chamam a curiosidade. Na graduação esta fascinação ganhou novos contornos e dimensões. O acesso e conhecimento a um novo acervo, o entendimento de um novo panorama de textos em verso, a palavra poética, mesmo quando prosaica, se ampliou.

Mas, apesar do fascínio com este novo conjunto poético, não conseguia ver, naquele conjunto de escritores e escritoras com a adjetivação de *contemporâneos*, autores que apresentassem a “minha contemporaneidade”, ou, no dizer de Agamben “a luz de meu tempo”, pois tampouco sabia eu que “a temporalidade do presente é uma caminhada em direção a uma arqueologia daquilo que no presente não podemos viver” (*apud* AGAMBEN, 2009, p. 18). Contudo, seria “possível a um contemporâneo dizer o que está acontecendo de realmente importante na literatura de seu país? Muitas vezes o que há de importante não aparece no momento em que ocorre; está nos níveis escondidos, nas correntes subterrâneas, nos gritos sem eco” (CANDIDO, 2013 [1977], p. 5). “Gritar”, inclusive, era reflexo, era o gesto comum à geração de 1970, quase sempre uma ação abafada e que, naquele momento, se fazia ou era entendido como caótico, espalhafatoso, ingênuo, irracional, enigmático, *sintomas* de certo mecanismo de defesa. A literatura dos jovens de 70, fora de seu círculo de articulação, sobretudo na poesia, foi levada a certo esvaziamento ou, minimamente, a certa banalidade.

No entanto, a falta desta visão levou-me a uma busca, a de encontrar poetas que a produção fosse mais próxima, mais próxima no que diz respeito não só ao ano de publicação, mas também que pudesse ter alguma identificação com a nova dicção dos objetos culturais da minha juventude e com a minha região baiana.

“E já que não é bom ficar quieto quando a alma se aflige com a dúvida, ele resolvera simplesmente pôr-se a andar”, disse Waly (SALOMÃO, 2003, p.65). Não é de hoje que “caminhar” ajuda a compor a cidade. Foi caminhando que a humanidade viu tombarem seus entes, seus velhos, seus caçadores e ao contemplarem estes criou-se as cidades: um retorno. Foi flinando que se pode experimentar a organicidade da cidade. “A poesia, portanto, é sempre retorno, mas um retorno que é adiamento, retenção e não nostalgia ou busca por uma origem; é um caminhar, mas não apenas simples marcha para frente, é um passo suspenso” (AGAMBEN, 2009, p. 19). Estudar Waly veio de uma tentativa e desejo de estudar algo “do meu tempo”, criar uma “fratura”, no dizer de Agamben (2009, p. 65) ou uma *suspensão*, que provoca sempre um retorno, não apenas àqueles autores já feitos meus contemporâneos, mas também de fazer de Salomão meu poeta coetâneo. Mas, como dar conta das imprecisões que ondeiam a produção, a poesia e a figura artística de Waly Salomão? Contemporâneo? De que tempo? Poeta baiano? Como agregar baianidade a um poeta, que era entendido como desapegado de sua terra, por ter construído, aquela altura, toda sua carreira longe da Bahia. Onde e como representar este espaço na sua poesia? Que *objeto artístico*, dentre as diversas *incursões e manifestações poéticas* e artísticas de Salomão, poderia sustentar uma pesquisa?

Meus primeiros contatos com a produção poética de Waly Salomão, não posso negar, deu-se pelo trabalho que ele realizava junto à composição de letras de canções que se tornaram *hits* e emblemas de certas épocas e grupos localizados nas três últimas décadas do século XX. Mesmo com este direcionamento, via, mais precisamente, a partir do final da década de 1990, em diversas entrevistas (na TV ou no jornalismo impresso), em revistas especializadas da área literária, em documentários que abordam os processos criativos, a insistente fala e trabalho de Waly em divulgar seu trabalho, sua produção de poética de verso literário, desenvolvendo argumentos que buscavam, se não frear a imponência do letrista, abrir mais espaço ao homem das Letras, a importância do homem de “poesias de livro”, como ele mesmo afirmava, em contraponto a sua “poesia cantada” (MORICONI, 2016, p. 12).

Waly produziu e atuou em muitos “textos”, de diferentes plataformas midiáticas, foi um grande produtor de diversas práticas discursivas, de

Lábia
de parca
(pouca, porca)
Saliva
(SALOMÃO, 1998. p. 92)

e nesta imensidão seria fácil se perder. Nos últimos dez anos pode-se ver artistas de diferentes áreas, não diria totalmente distintas, mas com alguma “consanguinidade” com a literatura, sobretudo, impressa, serem laureados com os mais austeros prêmios, cátedras, menções dentro de espaços e plêiades, a princípio (ou antes reconhecidos) exclusivos ao cânone literário da produção de prosa, de verso em livro, de teatro e dramaturgia, ou até da crítica literária, de instituições que usavam como mensura a produção livresca, a produção originalmente literária, produzida sem nenhum tipo de atravessamento ou transversalidade ou tradução intersemiótica. Como exemplos claros deste novo contexto, não só brasileiro, mas mundial, são o cantor e compositor estadunidense Bob Dylan, que, em 2016 foi premiado pela Academia Sueca com o *Prêmio Nobel de Literatura*. No Brasil, bem recentemente, em 2018, vimos a posse de Antonio Cicero na Academia Brasileira de Letras, este, embora, com grande produção livresca e trabalhos no campo das Letras, teve sua *afirmação* como artista estreitamente ligado ao mundo da música. Não nos falta, então, outros exemplos de nomes da música brasileira que ganharam o foco e reconhecimento “literário” das Universidades (Caetano Veloso, Maria Betânia, Gilberto Gil, Tom Zé, entre outros). Então, por que também não enveredar, não trilhar este caminho da produção criada por Salomão? As falas de Waly

Salomão, em suas mais variadas entrevistas, me cativaram a perquirir o diferencial de sua poesia impressa em lugar de sua palavra cantada.

Trabalhar com poesia requer riscos – “um poema deve ser uma festa do intelecto./ E poemas e festas e intelectos implicam riscos” (SALOMÃO, 1996, p. 27),

pois (...) não permite que sua pele crie calo
 dado que o mundo é de áspera epiderme
 como a casca rugosa de um fero rinoceronte
 (SALOMÃO, 2000, p. 14).

Analisar a poesia de Waly Salomão se fazem presentes a todo o momento o requerimento do risco de confinamento categórico e o risco de incompletude, mas necessário para dar conta de seu delicioso *desassossego*³. Waly foi um autor de grande conhecimento da cultura clássica e universal que “na ciência dos cuidados foi treinado”, porém “antelado” às mudanças culturais de seu tempo. Tempo da contracultura, de comportamento hippies, tempo de jovens e da poesia jovem, de jovens “Discípulos, na literatura, do impacto produzido na cultura e no comportamento pelo advento do rock internacional e da MBP local” (MORICONI, 2016, p. 9). Dar conta da confluência desta miscelânea de “objetos culturais” quer uma atenção nem sempre à altura e à grandeza dos fluxos intersemióticos, polissêmicos, carnavalescos e heterogêneos da obra de Waly.

Em sua obra, Waly catalisou tendências (barroco, modernismo, concretismo, contracultura, tropicalismo), transgrediu fronteiras (artes plásticas, música, literatura, teatro, filosofia) foi, reconhecida e sabidamente, um arauto cultural que buscou deslizar de qualquer rótulo, se fazer produtor de “salutar contradiscurso”, e, como disse certa vez, um *drop out*, de grandioso OUT (SALOMÃO, 2005, p. 77).

Entretanto, apesar desta multiplicidade, diversos foram os vazios deixados pela crítica literária na composição de itinerários avaliativos sobre a obra de Waly Salomão. Um poeta contemporâneo por excelência cuja obra ganhou esparsos estudos críticos, salvo um artigo aqui, um ensaio ali, um ou outro estudo acadêmico. Talvez uma mácula sofrida por grande parte da chamada nova poesia brasileira criada pós-60. Uma poesia à espera de uma melhor compreensão, onde se fez necessário

Suportar a vaziez.
 Suportar a vaziez como um faquir que come sua própria fome
 E, sem embargo, destituído quiçá do usucapião e usufruto do tino
 Com a debandada de qualquer noção de impresso de jejum.

³ Em um ciclo de palestras, intitulado *Anos 70: Trajetórias*, organizado pela Itaú Cultural, Waly se classificava assim diante de sua inclusão como poeta dos *anos 70* ou *poesia marginal*.

Suportar a vaziez
 Suportar a vaziez
 Suportar a vaziez

Sem fanfarras, o vazio não carece delas.
 (SALOMÃO, 2000, p. 15)

Contrário a esta surpreendente “vaziez” programática e programada está boa parte da qualificação literária da obra de Waly Salomão, que arregimenta nomes como Heloisa Buarque de Hollanda, Antonio Medina Rodrigues, Davi Arrigucci Jr., José Miguel Wisnick, Walnice Nogueira Galvão, Ítalo Moriconi, Celia Pedrosa, Leila Perrone-Moisés, Antonio Cicero, Evando Nascimento, entre outros. São exemplos notórios de sua importância dentro da contemporaneidade brasileira.

Analisar a cidade na poesia, mas sobretudo a poesia de Waly, fez a pesquisa tatear sem muita cerimônia – com certo ar de problema, no que tange um trabalho acadêmico, posto que para dar conta da “variedade de um varejista” tão diverso (como o próprio poeta se classifica) – foi necessário acionar, enfim, pressupostos de caráter menos “ortodoxo” ou menos fechados e afeitos à teoria literária como aqueles que dão princípios e norteiam a produção lírica, sobretudo a moderna (na falta de uma teoria mais direcionada e consolidada para uma produção lírica mais(?) contemporânea) – o que me fez, inclusive, observar, objetivando os termos “poesia” e “contemporâneo”, dentro (e ainda que de passagem) da filosofia de Agamben (2000) uma “saída” plausível para engastar dois modelos de concepção do verso lírico – um moderno – advindo do século XIX e alicerçado por Baudelaire, cuja poética amalgama modernidade, lírica e cidade, produzindo uma consolidada herança para as criações poéticas futuras – e outro contemporâneo – herdeiro daquele primeiro.

Contudo, ora com certa licença, ora com forte insubordinação, tentar avaliar, com algum distanciamento, as considerações que a crítica elaborou para dar conta da produção literária da década de 70, a então chamada *poesia jovem*, da qual fez parte a poesia de Waly Salomão (ainda que sobre protesto). A entrada de Salomão na literatura brasileira ganhou a sempre contundente avaliação de Antonio Candido que, à época, a via dentro de uma poesia antilírica, “antitradição lírica”, ou ainda “um tipo de literatura violentamente anti-convencional”, “anti-literária” (CANDIDO, [1977] 2013, p. 13). É, também, intento deste estudo observar como esta avaliação foi ganhando novos contornos, foi se construindo positivamente, justamente pela incorporação das novas dimensões do sujeito e “objetos” líricos na contemporaneidade.

No mesmo “espaço” voltar-se para os pressupostos da literatura comparada ou de modo mais diletante carregar-se dos métodos/parâmetros/guias dispostos nos Estudos Culturais, para entender não só a dialogia dos objetos e práticas que Waly destaca, mas também poder analisar os seus trânsitos, talvez possível dentro do que expõe e abre possibilidades de estudos, segundo o que propõe Bakhtin na análise de composições polissêmicas, polifônicas, intertextuais semelhante ao que engendra a poética de Waly Salomão.

Outra seara atravessada terá como campo estudos que objetivam tratar da cidade, não apenas como uma temática, porém como um “organismo” capaz de alimentar imagens e imaginários, posturas, objetos, enfim, um conglomerado de textos, de discursos que vão ser transpostos, aproveitados por outras práticas textuais além da própria cidade que já se constitui como texto diverso e oferece aos que estão dispostos a captar e a registrar suas nuances, suas máscaras (FERRARA, 1990), o seu imaginário (PESAVENTO, 1999).

A literatura é uma arte verbal de ver, representar, ler, enfim de recriação do mundo. Os textos de poesia possuem o poder de condensação e representação, na sua linguagem, das vivências, das experiências, dos sentimentos, das imagens do pessoal e/ou do coletivo. Este estudo pretende abordar o recorte de mundo, da captação de imagens das *paisagens culturais*, da metaforização cidadina na poesia de Waly Salomão.

É certo que não se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve (CALVINO, 1990). Contudo, existe uma ligação entre eles. E dessa *ligação* observa-se, nos textos de Waly Salomão, além dos efeitos da concepção de um lirismo iniciado no final do século XIX, traços da lírica moderna, que desde lá vem em crescente *mutação*, mas que na produção deste autor baiano possibilita ver um reordenamento. A ligação entre discurso e cidade promove uma recriação de ambos: tanto da arquitetura pelo material literário, quanto da escrita dos espaços citadinos, de

uma cidade
imprimindo no meu cérebro, para uso futuro,
seus espetáculos, sua arquitetura, trajes e tradições.
(SALOMÃO, 2004, p. 79).

A poesia de Waly Salomão cria, por assim dizer, novas cidades ou outros instantes citadinos já sabidos, posto ser próprio da poesia esta *invenção*, cujo

Criar é não se adequar à vida como ela é,
Nem tampouco se grudar às lembranças pretéritas
Que não sobrenadam mais.

Nem ancorar à beira-cais estagnado,
 Nem malhar a batida bigorna à beira-mágoa
 (...)

 E, mormente,
 Remar contra a maré numa canoa furada
 Somente
 para martelar um padrão estóico-tresloucado
 de desaceitar o naufrágio
 Criar é se desacostumar do fado fixo
 E ser arbitrário.

Sendo os remos imateriais

(Remos figurados no ar
 Pelos círculos das palavras.)
 (SALOMÃO, 1998, p. 45-46)

Se há uma *disparidade*, ou uma *dissonância* (aspecto associado à poesia da modernidade) entre discurso e cidade, não se pode negar que ambos, num movimento recíproco, se reinventam. Justamente desta recriação – via discurso poético– que se alimenta a prerrogativa da poética de muitos autores adjetivados pela modernidade e cujo fulcro de sua produtividade está pautada em transmitir o fenômeno citadino como matéria de sua escrita. A cidade é, pois, traço constante em poetas do século passado e da qual não se isenta a poesia de Waly, em suas formas de representação e metaforização da cidade, em suas nuances distintivas, surgidas pelo contato com o espaço urbano, surgida pelo modo de vida, com os gestos, os objetos, comportamentos, enfim, urbanos.

As cidades reúnem vários determinantes provocados pelo tempo, pelos processos produtivos, pelos modos de ocupação territorial, de habitação, de comunicação, traslado e de acessos a grande multiplicidade de textos que (re)definem sua dinâmica e extensão, seu tamanho e perfil. São tessituras que estabelecem diferenças e similaridades entre os centros urbanos. Em movimento recíproco, a poesia vai (re)escrevendo a cidade, transformando os objetos, os símbolos oferecidos pela cidade ao longo dos diversos momentos de sua história, qualquer que seja ela. Seria mais exato dizer que a poesia transporta para a escrita o mundo urbano, visto que este ato é primordial do texto poético? Talvez sim, entretanto, a ligação entre cidade e discurso se constitui por uma via de mão dupla ou, em outras palavras, se a poesia carrega à escrita o mundo citadino, a cidade transporta à poesia outras dimensões.

Waly *constrói* cidades, através de sua poesia, que não se apresentam novas, se as observarmos deste atual momento histórico. Porém, nos oferece condições de refletir sobre *o ser cidade*, que nos imprime “*los papeles rotos de las calles*”, “seus espetáculos, sua arquitetura, trajes e tradições” para uso futuro,

como quem aperta um botão da mesa
de uma ilha de edição
e um deus irrompe afinal para resgatar o humano
fardo.

Corrigindo:
o humano fado
(SALOMÃO, 1996, p. 45)

Daí a importância de seu estudo, como um olhar a somar, a dizer de nós e das coisas, das representações do mundo que criamos.

De que modo Waly Salomão apresenta a cidade em sua produção literária, sobretudo, em sua poesia? Como a cidade está representada na poesia deste autor? “A cidade é objeto de múltiplos discursos e olhares, que não se hierarquizam, mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem, por isso, serem uns mais verdadeiros ou importantes que os outros.” (PESAVENTO, 1999, p.9). A literatura é objeto de múltiplos discursos e olhares. É objeto de representações de comunidades. Ela – a literatura –, não escapa ilesa da hierarquização. Arbitrariamente, também, tal e qual a cidade, consegue justapor, compor e contradizer diversificados discursos e olhares.

O que dizer do texto que almeja extrapolar sua condição primordial de invento literal, invento pela palavra, de criação poética, de reunir em torno da palavra “recursos” culturais que representem o mundo que o cerca, que possa ir além do texto, para além de ser apenas metáfora, ser o próprio transporte da cidade. O texto literário será o transporte às cidades e pelas cidades.

“Jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. (...) E para descrevê-la eu teria de utilizar as metáforas da fuligem, dos chiados de rodas, dos movimentos repetidos, dos sarcasmos. A mentira não está no discurso, mas nas coisas” (CALVINO, 1990, p. 59-60), disse Marco Polo a Kublai Khan, em **Cidades Invisíveis** (1990). Assim, o discurso é capaz de reunir contextos díspares, trazer o extraordinário, as coisas fantásticas dentro ou fora do cotidiano, fazer essas coisas ganharem mais atenção, não bastando ser apenas diferentes, devem transformar o cotidiano, dar-lhe caráter de fantástico. A poesia da cidade traz um *eu-poético* carregado desse olhar e desse mundo, aparentemente diferenciado. O seu eu poético é um *Marco Pólo* transeunte das pequenas cidades e das metrópoles, revelador da (im)possibilidade, dos objetos e gestos extraordinários, só por ele captados, mas ofertados a todos que estão nas cidades, aos seus passantes ou habitantes.

Waly Salomão é colocado por muitos como um poeta nômade, “do universo”, “do mundo”. Possuidor de uma poesia sem referenciais de lugar que pudessem prendê-lo a

determinada localidade, mas identificado como *homo urbe*, dissolvido nas megalópoles. É um autor que compôs uma poesia de vários lugares, que em grande parte de sua obra, mesmo sem referenciais exatos, mas que, por algumas vezes deixou emergir uma cidade, oscilante entre harmônica e desencantada, lugar caótico ou lenitivo, de uma possível organização diferenciada da comumente vista na *cartografia* urbana.

O que se pretende observar nos textos de Waly Salomão está além do relato comum aos habitantes do mundo citadino. Nos seus textos, o ângulo e o grau em que estão sendo expressas essas vivências que tantos outros podem observar, se amplia e, como acentua Adorno, assim o deve ser, “pois o conteúdo de uma poesia não é somente a expressão de motivações e experiências individuais. Estas, porém, se tornam artísticas apenas quando, precisamente em virtude da especificação de sua estética, adquirem participação no universal.” (ADORNO, 2003, p. 66)

Desta forma, estudá-lo é captar a possibilidade da percepção de um estado de coisas, que podem e são vividas por muitos, explorando a contradição entre progresso científico e desmantelamento da mente e da condição humana. Captar momentos nos quais se traçam as paisagens urbanas como necessidades de salvaguardá-las na memória, testemunhar uma harmonia ou desarmonia, ou uma beleza ou destruição, seja daquela cidade onde dobram os sinos da igrejinha, da rua de chão batido, seja outra cidade cujo asfalto-cimento sabe nada (ou quase nada) deixar filtrar.

Assim, esta pesquisa se constitui pelos objetivos de analisar a cidade na poesia de Waly Salomão, para tanto busca destacar poemas que sondam memórias, vivências e experiências oriundas dos contextos citadinos, delinear, através do discurso poético, as configurações das cenas urbanas dispostas pelo poeta baiano e, por fim, analisar o processo de metaforização das paisagens culturais e das vivências urbanas presentes na poesia do autor jequiense.

Prosseguir neste estudo implica mapear os possíveis fractais urbanos dissolvidos na poética de Waly Salomão. Mapear através do discurso poético deste autor as imagens de representação individual e coletiva das vivências e experiências urbanas e sua consequente reorganização, lendo “a cidade como um composto de camadas sucessivas de construções e escritas, onde estratos prévios de codificação cultural se acham *escondidos* na superfície, e cada um espera ser *descoberto e lido*” (GOMES, 2008).

Um proceder que necessitará de revisão e estudo não apenas dos textos referentes ao gênero lírico e do lirismo, mas de outros estudos que possam auxiliar no entendimento das

construções de linguagem, das várias situações de construção discursiva que a cidade pode suscitar.

Analisar como as memórias dialogam e agem na poesia de Waly Salomão, também notar como a metáforização das paisagens culturais e das vivências urbanas estão dissolvidas no seu discurso poético (PESAVENTO, 1999) compõem os demais objetivos deste trabalho.

Se o poeta posiciona-se como aquele que revela e reflete sobre a condição humana, se ele eterniza o tema do poeta – a reflexão sobre o sentido da vida –, se é na literatura que primeiro se tratou dos temas, das demandas e dos personagens urbanos, pode-se também, paralelo a esta demanda, ainda afirmar que é no estudo de novos textos que também encontraremos uma nova concepção de cidade que continuamente se escreve. Porque mudou-se o *modus* lírico, mas não de se fazer uma lírica. Isso direciona para construção/estudo de uma poesia consoante com a lírica contemporânea cuja palavra e sentido da vida, do *eu* poético e solitário das cidades, “numa linguagem ora obscura e de fascinante desconcerto, ora misteriosa e enigmática” (FRIEDRICH, 1991, p. 15-16) revela uma memória cultural capaz de redimensionar os espaços que construímos e eternizamos pela paixão, desejo, deslumbramento, horror, fantasia, o que representa, ao mesmo tempo, a ratificação e descoberta de objetos e experiências talvez só criados e oferecidos nas cidades, por conta da organização, estratificação, falares, regras, códigos reivindicados exclusivamente ao mundo cidadão.

A cidade é capaz de imprimir relações somente vistas e produzidas nela. A cidade, devido à sua disposição, grandiosidade, excludência, por conta da sua excepcionalidade, por suas camadas (BARRENTO, 1987) apresenta-se cada vez mais insular da humanidade que aproxima os homens. Ao contrário do que se espera da cidade, em termos etimológicos, ou seja, aquela que civiliza ou que cria normas de convívio.

Uma cidade “feita do movimento incessante de gente e máquinas, do calor dos encontros, da violência dos conflitos” (ROLNIK, 1995), mas cercada de um produtivo desequilíbrio que envolve e transforma as pessoas e seus *objetos*, por vezes, só captados pelos olhos do artista, detentor da capacidade de potencializar as misérias cidadinas, positiva ou negativamente, porque as “cidades tornaram-se menos reais à medida que se aproximam, ou à medida que a pessoa se aproxima delas.” (HYDE, 1989)

Efetiva-se também uma nova “sondagem do tempo subjetivo” (BOSI, 1994), tempo este que se estende à vida social concreta, cujo conceito se afasta e amplia-se da expressão pessoal à coletiva. Portanto, a ligação entre discurso e cidade promove uma recriação de ambos: tanto da arquitetura do material literário, quanto da escrita dos espaços cidadãos

(PECHMAN, 1994). Justamente desta recriação que se alimenta a prerrogativa da poética de muitos autores adjetivados pela modernidade, traço constante em poetas do século passado, e da qual não se isenta a poesia de Waly.

Foram constituídos, para a elaboração deste estudo, além desta introdução, os seguintes capítulos:

2 “*Cânticos dos cânticos do Salomão*” ou “*A exuberância órfica das coisas*” ou “*Cada poema tem uma poética*” – *perambulando na poética de Waly Salomão face à lírica (pós)moderna* – delimitando a poética de Waly frente a herança lírica do século XIX e da primeira metade do século XX, uma herança sociocultural de forte influência, porém, de uma sociedade profundamente alterada no pós-guerra, pelas grandes transformações culturais e ideológicas pautadas pelas distintas forças daquele contexto e dos desdobramentos que se sucederam ao longo daquela centúria, nas décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990;

3. *As cidades de Waly: “variedades de um varejista”* – que traz a análise dos poemas marcados pelo traço citadino e composição das metáforas da cidade;

4. *Aonde vamos, Waly? E as possibilidades “daquele velho navio”* – para efeito de conclusão, refletir acerca dos dados alcançados, das construções, das imagens, das interpretações, suscitadas pela poética citadina de Waly.

“Tangenciar”. É uma expressão sempre recorrente no discurso (literário e particular – se é que seja possível delimitá-los, fazer separações, estabelecer alguma linha de fronteira na *fala*) de Waly. De tanto lidar com esta *entidade* literária, de tanta proximidade com “a grife Waly Salomão” (como ele costumava dizer), percebo que ela foi me dominando e, textualmente, se incorporando, sorrateiramente tornando fecundo e pleno o que era embrião de assistemático, tumultuário e proteico em mim. A escrita perigráfica, enviesada, truncada serve muito a construções artísticas, à composição poética, mas se faz problemática na produção acadêmica, de tempo e regras previamente estabelecidos. Estas querendo se fazer sempre maiores que aquela. A dissertação procurou manter-se dentro de uma unidade alicerçada na pesquisa literária, teórica, crítica e histórico-cultural. Embora seja material essencialmente acadêmico não será absolutamente coeso e acabado. Tangencie!

Assim como quem plurifica
a ferocidade da mente,
zela pela aura, aurora de cada palavra,
com ritmo penetra, sexualiza a fala
colore com finuras, matizes de papel de seda,
o balão do pensamento
tornando-o mais chiaroscuro, espermático
(SALOMÃO, 1996, p. 47)

2 “CÂNTICOS DOS CÂNTICOS DE SALOMÃO” ou “A EXUBERÂNCIA ÓRFICA DAS COISAS” ou “CADA POEMA TEM UMA POÉTICA” – PERAMBULANDO A POÉTICA DE WALY SALOMÃO FACE À LÍRICA (PÓS)MODERNA

eu faço versos como quem talha.

A facção.

E talho para desbastar os excessos:
Aparto de mim uma ruma de poemas.

(...)

magarefe agreste,
pego a posta do vivido,
talho, retalho, esfolo o fato nu e cru,
pimento, condimento,
povo de especiarias,
fervento, asso ou frito,
até que tudo figure fábula.

Waly Salomão, em *Açougueiro sem câimbra*

Trilhar o caminho que constitui o desenvolvimento da poesia lírica, seja na direção do passado, seja no entendimento de sua confecção e avaliação (quase sempre nebulosa e astigmática) no presente, seja na projeção de perspectivas, não elimina as lacunas, preterições, prioridades de sua produção. Estudar a poesia lírica “não supõe ser possível fechar questão sobre o tema e muito menos procurar auxílio de normas, preceitos e regras” (CARA, 1989, p.5). Assim, é importante inicialmente demarcar a poética de Waly frente à herança lírica do século XIX e da primeira metade do século XX, uma herança de forte influência beletrista, porém, profundamente alterada no pós II Guerra, pelas grandes transformações culturais e ideológicas pautadas pelas distintas forças do novo contexto.

A poesia produzida na segunda metade do século XX no Brasil encontra-se intimamente ligada à tradição lírica do início daquele mesmo século, mas se revela ainda profundamente vinculada à poesia moderna do final do século XIX. Deste modo, seria possível indagar: o que torna moderna a poesia *moderna* no Brasil? A poesia lírica depois de Baudelaire teria se tornado um tipo *diferente* de qualquer outra que a precedeu? (Hamburger, 2007, p. 7). Que mudanças significativas ocorreram desde então? Indiretamente, da filosofia e mais precisamente de Agamben vem uma possível forma de responder às indagações de Hamburger. Ao analisar o poema *O século*, do poeta russo Osip Mandel'stam, o filósofo italiano destaca ser a poesia definida como uma *fratura* e um *retorno*, dois gestos que marcam a contemporaneidade de toda a poesia moderna, de cada poeta em seu tempo. Antes do *retorno* há a *fratura*: “por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas”, diz Agamben (2009, p. 65).

Meu século, minha fera, quem poderá
 olhar-te dentro dos olhos
 e soldar com o seu sangue
 as vértebras de dois séculos?
 (...)

Para liberar o século em cadeias
 para dar início ao novo mundo
 é preciso com a flauta reunir
 os joelhos nodosos dos dias.
 (...)

Mas está fraturado o teu dorso
 meu estupendo e pobre século.
 Com um sorriso insensato
 como uma fera um tempo graciosa
 tu te voltas para trás, fraca e cruel,
 para contemplar as tuas pegadas.

O século, que no poema é *a fera*, embora alquebrado, deve mesmo assim seguir, *suturado* pelo canto do poeta a contemplar suas pegadas, a estudar o percurso já seguido.

Como já lembramos com Agamben, a inserção no presente é uma jornada em direção a uma arqueologia daquilo que permanece intangível na sempre outra e particular atualidade das coisas, por isso a compreensão do presente passa pelo retorno ao entendimento dos testemunhos materiais e imateriais do que já não é; testemunhos, em princípio ausentes, mas que subsistem e estão em perpétua operação de valores e reatualização de seus próprios sentidos. Walter Benjamin (1994, p. 226) expõe alegoricamente similar estado do presente em face da história a partir da análise do quadro de Paul Klee, o *Angelus Novus*, que se assemelha ao anjo da história, esse mensageiro (*Angelus*) do que já não é. O anjo de Klee, mesmo impulsionado em direção ao futuro, ao qual volta as costas, dirige seu olhar para o passado, parece desejar o retorno às ruínas dos tempos remotos, tangíveis somente por resíduos a testemunhar que o *não-ser* um dia já *houve*. O olhar desse anjo não quer revelar nostalgia, mas marca a relação de sua produtiva cumplicidade com o passado.

De algum modo, o estudo da poética de Waly Salomão nos faz seguir este movimento de *fratura* e de *retorno* que Agamben destaca na postura contemporânea em face dos cânones e tradições. Fratura e retorno são formas de revisão e estabelecimento de lugares de fala e de práticas literárias, são mesmo parte do exercício de crítica, também identificada como marca de grande parte dos produtores de poesia na modernidade, pois estes autores não se detêm apenas no escrever poesia, mas em ler e eleger outros poetas-guias e a partir deles tensionar as cordas de suas líras fictícias/poéticas.

Se, por um lado, a *fratura* dificulta o estar no presente, mas o rompimento com o outro do passado ajuda a ver melhor o próprio presente. Por outro lado, faz com que o artista se volte para o espólio já constituído do passado ou a desencadear a valorização da permanência e da novidade (lembrando o postulado de Baudelaire sobre o Belo cuja produção faz reavaliar as noções deste princípio clássico e na modernidade alça à condição de Belo o que poderia ser entendido como “feio”, “absurdo”, “grotesco”). Por mais variadas as possibilidades – fratura e retorno; revisão e estabelecimento; permanência e novidade – não se pode negar é que, fazendo paralelo ao exercício crítico, “os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente” e, mais, visam “principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11) As intervenções poéticas e críticas de Waly caminham nesse sentido. Para Waly, o exercício se dispõe em diversas vias de uma interlocução que para ele “é um diálogo, porque o poeta desenvolve seu trabalho dialogando com os outros autores” (SALOMÃO, 2001, p.5), cuja relação

É esta estranha criatura
 (...)
 É esta
 Selvagem sombra acavalada que faz versos como quem morde.
 (SALOMÃO, 2000, p. 61).

Diante de todas as mudanças efetivadas ao longo dos séculos XIX e XX, a concepção da lírica moderna e contemporânea está ligada a modos de dizer, metaforizar, recortar, deformar, refratar, difratar representações da realidade. Contudo, sem deslocar completamente o conceito de Aristóteles, na *Poética*, será possível perceber que todas as espécies ou formas da poesia “vêm a ser, de modo geral, imitações”, pois “assim como alguns imitam muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (...) e outros o fazem por meio da voz”, também a epopeia, o drama, ou o poema “efetua a imitação pelo ritmo, pela palavra e pela melodia” (1997, p. 19).

Enquanto a epopeia perpetuava a memória coletiva e exemplar em narrativas dos feitos e heróis da *polis* e para a *polis*, a poesia dramática, pela tragédia, buscava a encenação “duma ação grave” a fim de apresentar, igualmente à poesia épica, a “imitação de seres superiores”, ou do contrário, como ocorria nas comédias, representava o caráter, as ações e afetos de seres inferiores. A poesia lírica dizia dos sentimentos pessoais, das angústias, das perdas, das alegrias do coletivo, porém, sobretudo, do sentimento individual. Em todos os casos a cidade, esse agregado humano ordenado por hierarquias tradicionais, tem um lugar central. Uma terceira forma, ou conjunto de formas ou espécies de poesia, dava a voz à

primeira pessoa, utilizando-se do ritmo, do metro, da melodia e, às vezes, do acompanhamento de instrumentos musicais, para representar ações, paixões e caracteres humanos sem o recurso à imitação de outros que não apenas a voz singular de quem fala como poeta. Estas formas “menores” da poesia, apenas mencionadas na *Poética*, foram reunidas, desde o final do século XVIII, sob a rubrica da “poesia lírica”, incluindo aí, além da lírica tradicional propriamente dita, a poesia elegíaca, ditirâmbica, citarística, entre outras, formas específicas que ao longo de nossa era foram perdendo significado, para, no tempo da ascensão jurídica do indivíduo e da filosofia do sujeito, resumir-se programaticamente como poéticas do eu.

O fazer da poesia lírica encontrou, constantemente, envolvimento com a organização de linguagens, em algum momento imbricado com a música para ser cantada, sobretudo mas não só em suas origens. Noutros momentos, e particularmente a partir da lírica moderna do século XIX, as formas líricas assumiram a exclusividade da palavra escrita, sem perder completamente traços que a distinguiam na Antiguidade, particularmente o caráter performático que a lírica antiga pressupunha e que a poesia contemporânea sobre maneira iria revalorizar. A lírica romântica e moderna, que primou pela expressividade do eu e pela intensidade metafórica, se metamorfosearia na contemporaneidade, como o resumo caótico de todas as possibilidades, com o recenseamento de todas as velhas práticas em novas e profundamente novas arquiteturas poéticas e metapoéticas. A contemporaneidade ativa ruínas, reconstitui cidades mortas, reinventando possibilidades sempre abertas e dinâmicas.

Na Antiguidade, então, a maior parte das formas breves de poesia, que hoje identificamos como lírica, diferenciou-se das demais práticas discursivas como aquela em que a música tem um lugar central. Desde o assim chamado Renascimento a lírica é retomada em suas bases clássicas, cercada de normatividade preceptiva e já descolada da performance musical. Na Modernidade, contando com todos os aparatos do desenvolvimento das ciências, da indústria e da tecnologia a serviço das cidades, o poeta moderno vê-se mais e mais cooptado pelas forças que constroem o novo contexto, cuja compreensão leva-o à quase estranha e vertical avaliação do seu papel e de sua linguagem face à recente realidade que o cerca.

O sujeito poético na modernidade encontra-se *distendido* da linguagem, no sentido de estar preso a ela, porém não totalmente a ela subordinado. Embora em constante relação com a linguagem, o poeta a opera com algum distanciamento, desconstrutor de identidades. O novo contexto lhe exige uma criticidade não só sobre a operação da linguagem, sobre o fazer poético, mas também sobre a nova dinâmica das práticas humanas que estão em formação,

inclusive as transformações do próprio *eu* como *voz possível* no poema, como sujeito poetante. Uma questão bem presente, desde a primeira metade do século XX, era o problema da pluralidade de vozes que agem ou podem agir na composição da poesia moderna (BERARDINELLI, 2007) ou, como quer Adorno (2003), a própria linguagem é algo *duplo* e, em progressão, se amplia em vários *duplos*. A linguagem poética passa a assumir, paradoxalmente, o individual e o coletivo, o particular e o universal, a subjetividade e a objetividade, a solidão e a solidariedade humana, a coisificação e as coisas da humanidade.

Cada época, mesmo que partindo dos preceitos platônicos e aristotélicos sobre o fazer artístico e literário, agregou mudanças ocorridas ao longo do tempo e construiu sua *poética*. Compreender a lírica na contemporaneidade passa também por perceber as diversas configurações, temas e enfoques que foram se desenvolvendo e incorporando novas práticas textuais e humanas. Especificamente a poesia moderna e contemporânea e particularmente a poesia escrita de Waly refletem um alto nível de consciência histórica, de produção metaprodutiva, em que as dimensões espaço-temporais e suas fissuras culturais, com a apropriação de recursos teóricos que procuram situar-se na antecipação de rótulos e distinções historiográficas, não apenas são presentes nos discursos parapoéticos dos artistas, mas são atuantes no interior dos próprios poemas, canções, ou em peças de outra natureza criativa.

Em seu poema **Rua Carioca 1993**, Waly Salomão (1996, p. 25) expõe essa complexa montagem em que se configurou boa parte da lírica moderna, dialogando e tensionando as tradições canonizadas, situadas com precisão de caráter historiográfico, inclusive, sem perder a riqueza da ironia, a alusão intertextual, a força metaforizadora que faz do poema poesia:

Estilo tísico (corte cronológico século 19)
de ser poeta.
Estilo tísico abre a boca e fala de rua
como se pavimentasse
com paralelepípedos
seu gabinete engasgado.
O que estilo tísico pensa ser rua:
rua não é nem rua foi.
Saudades do sapo ou do peixe-boi.
São imagens roubadas de poemas e poetas,
recortes, recopilações, reprises,
amostras grátis,
coágulos sem sangue,
próteses da fantasmagórica Rua do Sabão.

Sem a vitalidade amarelo-estridente
de um cravo de defunto.

Como prática letrada da contemporaneidade, a poesia de Waly é já sua própria poética e sua historiografia poética: o poema não simula fraquezas intuitivas, propõe-se uma consciência literária atuante como consciência histórica. É metapoética e metahistórica. Não admite parvoíce, porque é um antídoto para ingenuidades deslocadas de lugar. O poema **Rua Carioca 1993** expõe a fratura que separa sua poética da já clássica modernidade do Modernismo brasileiro, canonizada inclusive pela crítica universitária.

O “Estilo tísico de ser poeta” que “pensa ser rua:/ rua não é nem rua foi”, que queria pela palavra transpor a si e a realidade não encontra mais lugar na contemporaneidade de Waly. Pensar ser rua não é ser rua. É já uma crítica do expressionismo sentimental subjetivista que os Modernismos do século XX perpetuaram a partir de Romantismos do século XIX. O poema metahistórico e metapoético de Waly contempla os já velhos modernos como ruínas que seus versos reativam ou esmigalham. Aquele estilo enfraquecido, adoecido, tuberculoso, de românticos, e de modernistas ainda muito oitocentistas, não seria mais capaz (ou nunca foi) de reter a vitalidade e o movimento da rua, de integrar vivamente o *eu* e sua realidade, muito menos de considerá-los como indissolúveis ou no mesmo campo de valor e sentido. Portanto, aquele defasado *estilo tísico* não pode (nem seria capaz disto) realizar a rua-rua como rua-discurso e como discurso-rua, pois sua palavra não é mais considerada equivalente ao objeto, capaz de criar um mundo de formas ideais que exprimam objetivamente o mundo das formas. Seu discurso se constitui como arremedo de um mundo e de um tempo perdidos: próteses da fantasmagórica Rua do Sabão.

Sabemos que superada a condição pós-romântica e anti-romântica da segunda metade do século XIX, iniciou-se uma tentativa de rompimento da lírica de tipo simbolista que, no início do século XX, foi deflagrada de várias frentes e vanguardas na Europa. No Brasil, ao contrário de quase todo o Ocidente, o Modernismo – que em grande parte da Europa se denominou Futurismo e outros Ismos – surgiu não como uma sequência histórica ou decorrência do Simbolismo, mas principalmente como ruptura com a poesia parnasiana, estranhamente persistente em plagas brasileiras. O movimento modernista brasileiro, entretanto, foi produtor de uma postura poética inaugural e buscou a rasura e superação dos modelos líricos, quiçá clássicos, vigorantes no país desde a metade do século que lhe antecedeu. A poesia de Waly, contudo, tenciona certo acordo tácito entre a contemporaneidade de sua mais recuada juventude (das décadas de 1960 e 1970) e o Movimento Modernista brasileiro do início do século. Por diversas formas, sua poesia e suas intervenções apontam e procuram deslocar o acordo que imobiliza a poesia brasileira por uma espécie de fidelidade classicizante de Bandejas e Andradas, cujas velhas armas continuavam

em uso e em grande medida estavam voltadas para os mesmos fósseis alvos do conservadorismo poético finissecular beletrista, os mesmos sapos-bois e cururus, (re)perdoados nos *remates de males* para o que refluíram muitos poetas da primeira vanguarda modernista no Brasil. Ironicamente, o amadurecimento dos primeiros modernistas os faria *cair para cima*, num típico refluxo reacionário em face da própria ruptura que propuseram quando moços.

As produções líricas assinadas por Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Poe, desde a segunda metade do século XIX, ou por Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Haroldo e Augusto de Campos, no início do século XX, vão imprimir diferentes aportes na composição literária. Apesar de sua forte educação clássica, Waly Salomão avisa:

Eu não nasci pra ser clássico de nascença
 (...)
 Fiz tudo ao contrário... Sou todo ao convulsivo...
 Cafarnaum de velas e becos sem saídas...
 (SALOMÃO, 2000, p. 30).

Além de apontar a ligação entre sujeito poético e cidade, sua poesia intenciona declaradamente seguir, portanto, outra dicção concernente aos novos modelos que foram se estabelecendo na pós modernidade.

No começo do século XX, há uma produção poética explicitamente antilírica que, direta ou indiretamente, impactou, sim, a própria poesia lírica e diferentes literaturas. Desde então, nos anos seguintes, sem que cessassem as mudanças e avaliações da lírica, como a diluição da divisão dos gêneros clássicos, a condução de outros gêneros e práticas textuais à qualificação dignificada de “literários”, os novos parâmetros do sujeito poético, enfim, a contínua avaliação dos antigos e atuais pressupostos poéticos estão em franca produtividade. Waly recusa os fantasmas da Rua do Sabão, Totônios e seus sobrenomes engasgados de melancólica *dor da vida* que Bandeira incorporava, repisando e reprisando Álvares de Azevedo. Waly, iconoclasta, indica os limites de uma das figuras mais centrais do primeiro Modernismo Brasileiro, cânone que um Antonio Candido, por exemplo, se esforçava por consagrar e que talvez não por acaso também se esforçasse por desqualificar na breve leitura que faz de Waly Salomão. A lírica de Waly requer outro eu, outra rua e outra relação eu-rua, que não fossem eu e rua mediados pelo gabinete do velho menino cuja vida “não foi”. Afrontando uma das mais lidas obras da poesia moderna brasileira, o poema de Waly requeria ousadamente que uma nova relação entre sujeito e mundo se erguesse ao invés de paralisar-se

naquela poesia toda feita sob o peso dos paralelepípedos de uma infiltração pulmonar, metáfora de um mal-estar de que essa poesia supernova pretende descolar-se.

“A poesia não pode ser a única ocupação do poeta”, dizia Waly Salomão (NAVAS, 2001, p. 8). O envolvimento do poeta baiano com diversas áreas artísticas, a exemplo de sua relação com as artes plásticas, intensificada por sua parceria com Hélio Oiticica que o fez despertar para as letras e incursar no mundo da literatura, foi emblema de uma geração e mais ainda da figura polissêmica, intertextual, carnavalizada de Waly Salomão.

Waly Salomão tem uma significativa produção letrista, uma grande produção de canções que, mesmo dentro do largo e potente cancionário brasileiro, emplacou em diferentes décadas, desde início de 1970 até os anos 2000, grandes sucessos musicais. Além da grande força mélica e imagética, Salomão criou uma canção, de linguagem leve, mas requintada, simples, mas precisa, de ritmo e sonoridade coerentes com as imagens nela propostas.

Nos versos:

Oh, sim
 eu estou tão cansado
 mas não pra dizer
 que não acredito mais em você
 com minhas calças vermelhas
 meu casaco de general
 cheio de anéis
 vou
 descendo
 por todas as ruas
 e vou tomar aquele velho navio

o mundo de desencantamento e perdas, a ameaça da vitalidade e da euforia juvenil, a depressiva solidão ganham, visão do jovem do final dos anos 1960, sua relação com mundo da cidade grande, os descentramentos da vida provinciana, na emblemática interpretação de Gal Costa, a canção **Vapor Barato** (1971) de Waly e Jards Macalé, a expressividade de parte de uma juventude urbana, que teria sido subitamente calada pelo Golpe militar de 1964 não fossem as estratégias para o novo desenvolvidas por aquela geração.

Em

Ó abelha rainha
 Faz de mim um instrumento
 De teu prazer, sim, e de tua glória
 Pois se é noite de completa escuridão
 Provo do favo de teu mel
 Cavo a direta claridade do céu
 E agarro o sol com a mão
 É meio-dia, é meia-noite, é toda hora
 Lambe olhos, torce cabelos

Feiticeira, vamo-nos embora

o sibilar das palavras ajuda a compor as imagens, a resguardar e dissimular o erotismo intenso do texto da canção **Mel** (1979), musicada por Caetano Veloso e cantada como hino do repertório de Maria Bethânia.

Essa poesia anti-tísica, anti-subjetivista, anti-anímica, quer ser saborosamente solar, para explodir em cores, como resistência ao uniformemente verde abacateiro do Ato a que se acata de forma cinicamente sorridente já em busca de saídas que não sejam imaginárias Pasárgadas. “Pois se é noite de completa escuridão”, em tempos de generais golpistas, de marchas pela família e Atos Institucionais, esse hino ao matriarcado evoca o reinado de todas as espécies de abelhas indígenas – das minúsculas “lambe-olhos”, ou mirins, às imundas “torce-cabelos”, ou irapuás – como um emblema luminoso da liberdade sexual, do livre exercício do prazer, que transgride, e sempre vai poder transgredir, a violência jurídica e armada, pelo desarmar da alegria do que homens e mulheres, homens e homens, mulheres e mulheres, sempre fizeram e sempre continuarão a fazer. De dia, de noite, toda hora pode ser hora de se lamberem *todos os olhos*, assim como de se torcerem todos os cabelos. É realmente um refino digno do nome de poesia a alusão de tudo isso, sem vulgaridade grosseira, mas sem deixar de incluir todas as finas sutilezas do vulgo.

Da aclamação do poder feminino ao convite para uma fuga, o poema atravessa um encontro entre corpos livres, sem moralismos e mesmo sem a obscenidade, que não deixa de ser uma forma refratária de moralismo. Ao contrário da solene saudação tísica ao corpo finalmente liberto da alma extinta, como no célebre poema de Bandeira, a poesia de Waly é um convite para um jogo de corpos vivos. O convite para a fuga, em tempos escuros, é também um convite, no duplo sentido que a linguagem poética admite, para o jogo de capoeira, para a resistência brincante vinda de baixo. A capoeira está suposta na montagem ou colagem dos versos claramente identificada pela expressão final: toda ladainha de abertura de uma roda de angola termina precisamente pelo chamado “vamo-nos embora”, ao que responde o coral “ê-ê vamo-nos embora, camará”, para que o jogo de dentro comece.

Em 1978, no álbum **Álibi**, Maria Bethânia já havia gravado a canção **A voz de uma pessoa vitoriosa**, também de Waly Salomão e Caetano e, ainda desta parceria, iria posteriormente gravar **Talismã** (1980) e **Alteza** (1981). A canção **Memória da Pele** (1989), musicada por João Bosco, também foi gravada por Bethânia:

Eu já esqueci você, tento crer
Seu nome, sua cara, seu jeito, seu odor
Sua casa, sua cama, sua carne, seu suor

Eu pertença à raça da pedra dura
 Quando enfim, juro que esqueci
 Quem se lembra de você em mim, em mim
 Não sou eu, sofro e sei
 Não sou eu, finjo que não sei, não sou eu...
 Sonho bocas que murmuram
 Tranço em pernas que procuram, enfim...
 Não sou eu, sofro e sei
 Quem se lembra de você em mim, eu sei...
 Bate é na memória da minha pele
 Bate é no sangue que bombeia na minha veia
 Bate é no champanhe que borbulhava na sua taça
 E que borbulha agora na taça da minha cabeça
 Eu já esqueci você, tento crer
 Nesses lábios que meus lábios sugam de prazer
 Sugo sempre, busco sempre a sonhar em vão
 Cor vermelha, sua boca,
 Coração

Além da musicalidade, vemos que são marcas claras dessa poética cantada de Waly Salomão o erotismo, a recusa da nostalgia, a assunção do dado feminino, o intenso lirismo amoroso, que dissolve a fratura corpo-alma como forma de resistência.

Então,

Por que a poesia tem que se confinar
 às paredes de dentro da vulva do poema?
 Por que proibir à poesia?
 (...)

Por que a poesia de rabo preso
 sem poder se operar
 e, operada,

polimórfica e perversa,
 não poder travestir-se
 com os clitóris e os balangandãs da lira?

(SALOMÃO, 1998, p. 55)

No poema *Exterior*, transcrito acima e presente no livro **Lábia** (doravante abreviado em **LA**), Waly questiona a condição perversamente uterina da poesia, desmistifica ou rasura as fidelidades incestuosas dos poetas contemporâneos com as supostas origens da lírica, recusa qualificadamente esse dever de refluir após a ruptura, de voltar atrás após o parto. Como poeta contemporâneo de uma radicalidade rara, Waly é ativamente um crítico da condição dos nossos modernos, ainda vazados no que chamou “estilo tísico”, devedores por demais da poesia sentimental do século XIX. Como Oswald de Andrade, segue adiante rebatendo os remates de males que Mário de Andrade e Bandeira tiveram pejo de fazer. Prefere por outro lado intervir com a possibilidade da poesia fora da plataforma literária simplesmente livresca, ao recusar o confinamento às paredes de dentro da poesia. Uma,

digamos, “parede de fora” dessa vulva da origem da poesia lírica é a música, deixada de fora, a rigor, desde o mesmo Aristóteles, que fala da música para não falar dela.

Waly ratifica a frase de Walter Pater: “toda a arte aspira continuamente à condição de música” (*apud* NAVAS, 2001, p. 8). Desta relação vem outra operação polimórfica de sua produção.

À “poesia cantada” (MORICONI, 2016) de Waly poderia ser direcionada grande parte das pesquisas, pois, embora se observe o constante revisitar da crítica sobre sua “poesia de livro”, o poeta baiano não apenas tangencia a Tropicália como às vezes sua crítica acadêmica faz parecer. Waly está no coração do movimento tropicalista, seria talvez melhor comparando seu ventríloquo esquerdo, a bombear sangue oxigenado para todo o corpo. A articulação entre sua produção de letrista da contracultura brasileira nos anos 1970 com essa consistente produção poética em livros, que dialoga ativa e malcriadamente com as mais consagradas tradições inclusive modernistas, dá a ele uma posição subterrânea fundamental dentro do Tropicalismo e do pós-Tropicalismo.

Está claro que a poesia cantada não é uma prática exclusiva da contemporaneidade, já que desde os gregos as tradições da poesia mélica – de Píndaro a Safo – supunham a performance simpótica, supunham inclusive a poesia jubilosa na plenitude do erotismo, ou da vitória na guerra ou nos jogos. A lírica anterior à era cristã tinha, aliás, como símbolo do gênero, o vinho dos banquetes, em que se celebravam a glória na luta e a vitória nos amores. Diferente dos queixosos elegíacos, bebedores de água, ou dos furiosos jâmbicos, e seus copos de cólera derramada, a lírica pagã antiga se executava justamente nas celebrações de matérias que convinham ao banquete (em grego, *symposium*). Neste sentido, as ideias de introspecção ou de subjetivação, às quais Waly se opõe, reativa vividamente aquilo que dois mil anos de cristianismo fizeram desaparecer do núcleo de sentido atribuído à lírica, além de reativar o seu caráter performático que, tendo sobrevivido ao cristianismo nos cantares de trovadores, não sobreviveria ao romantismo e à celebrada lírica moderna que definitivamente confinariam em livros a poesia-canto, tornada sua dimensão cantada apenas um ornato alegórico, menos até que alegórico, um elemento meramente alusivo ao instrumento musical que lhe dava o nome, lira. Uma espécie de útero mumificado, sem sangue nem quaisquer fluídos vitais.

Contudo, como canção na era da indústria fonográfica a lírica cantada se tornaria sim um *produto*, produto de mercado, próprio da contemporaneidade. Recupera a frequência da escuta pública, pela qual o poeta fala senão a todos ao menos a muitos, mas não é uma simples revisitação mítico-incestuosa da vulva grega, morta há tantos séculos. Sobretudo em Waly a poesia cantada será uma outra, um *make it new* mais autêntico e sintonizado em tudo

quanto a contemporaneidade oferece como estratégia para o novo, para a recusa do velho, para o anti-fluxo e o anti-refluxo das tradições e continuidades instituídas.

A poesia brasileira da atualidade foi frequentemente buscada pelo cancionário nacional, sobretudo a partir da década de 1970. Não nos faltam exemplos de outros poetas que ganharam “versões musicadas” dos seus poemas, ou trabalharam em parceria com músicos para este fim. A *cena* cultural do Brasil, no final da década de 1960, seguida pelos anos de 1970, ajustou uma grande transversalidade das manifestações artísticas, cenário no qual era comum ver artistas de um segmento na coprodução de outro e vice-versa. Um sintoma desenvolvido por conta do “rigoroso controle político da veiculação de mensagens” daqueles anos. O contexto político instaurado no Brasil, desde o golpe militar de 1964 e seu endurecimento com o AI-5, em 1968, requeria dos artistas novas formas de engajamento e respostas ao “contraditório agenciamento da cultura” face à rígida censura na veiculação de textos” cujo efeito terá como um de seus fenômenos e “novas táticas”, no dizer de Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (2005, p. 98), “o exercício do escrever”. Fortalece-se, então, o artista de textos, pois, os escritores “são também letristas, roteiristas de cinema e televisão, cronistas, resenhistas. Surge a figura do escritor profissional, incluindo aí aqueles conhecidos como ‘alternativos’... O que certamente passa a exigir da intelectualidade uma série de redefinições” (HOLLANDA & GONÇALVES, 2005, p. 98).

A poesia de Waly Salomão, inicialmente vinculada à então *poesia marginal* ou *poesia mimeógrafo* descende, ainda que indiretamente, de três grandes momentos da cultura brasileira: a Semana de 22 (A Semana de Arte Moderna), o engajamento cepecista (os Centros Populares de Cultura) e o Tropicalismo.

A Semana de 22, adaptação e recriação brasileira das vanguardas artísticas que movimentavam culturalmente a Europa, trouxe para a alta cultura brasileira a possibilidade de avaliar suas bases identitárias e estéticas nas suas mais variadas manifestações artísticas. A paródia, a ironia, “as cores” da natureza, a pluralidade de nossa língua (mais que portuguesa), sobretudo ameríndia, canibal, antropofágica, matuta-cabocla e também urbana.

O Tropicalismo vai, digamos, popularizar os princípios e lugares de fala propugnados na Semana de 22, ainda no âmbito de uma cultura de círculos restritos da cultura. A Semana de 22 e suas consequências não foram muito além da cultura livresca, das salas de concerto, dos saraus de poesia, ainda que tenha ganhado os jornais. Nem mesmo tem uma inserção decisiva na cena do rádio, que logo ascenderia como mais moderno difusor de dados culturais. Já o movimento tropicalista vive a ascensão dos grandes instrumentos da cultura de massa e os procura ocupar por todas as formas, incorporando sinais da linguagem de massa e

intervindo criativamente nos mecanismos dessas mesmas linguagens. Em tempos de contracultura, de juventude transviada, de comportamento hippie, de slogans como “paz e amor” e “faça amor, não faça a guerra”, jovens voluntariamente desterrados, migram do Nordeste para o Sudeste, invadindo e problematizando o eixo Rio-São Paulo. Não apenas contribuem com autores nordestinos em meio a um fenômeno cultural da capital político-econômica do Brasil, o que de resto já o Romantismo e o Modernismo conheceram, nem apenas oferecem novos temas e cenários, para práticas já tradicionais de escrita ficcional, como o Movimento Regionalista viria a informar o Modernismo sobretudo a partir dos anos 30. Ao invés de apenas oferecer cérebros e imaginários brasileiros para a cabeça do país, a bem dizer o Tropicalismo decapita as velhas sedes herdeiras da República do Café-com-Leite, realmente descentralizando as fontes das grandes novidades artísticas. Com a profusa invasão de uma nova geração de jovens artistas nordestinos nos âmbitos da música popular, do cinema de vanguarda, das artes plásticas, o eixo Rio-São Paulo nunca mais seria o mesmo centro único de produção cultural de destaque, produtor e avalizador de cânones da invenção contemporânea. Não contribuem somente com o quinhão da singularidade regional, mas tornam-se referências incontornáveis do que se faria a partir de então e até hoje, sem deixar de reiterar um movimento global da contracultura em tintas nacionais:

A arte pop desponta em um momento em que todo o mundo ocidental atravessa um processo de revisão dos valores tradicionais, ladeada pelos movimentos de contracultura dos anos 60, também denominados pop. Esses movimentos englobam: a) reivindicações e participação política dos jovens, mulheres, estudantes, poetas, artistas, grupo étnicos e das chamadas ‘minorias’; b) quebra e liberação de tabus, principalmente sexuais, familiares e religiosos; c) modificação do estilo de vida e dos padrões de moda e comportamento; d) adesão às drogas e à cultura *beatnik*, depois transformada em hippie, com a propagação de filosofias herdadas de religiões orientais e a pregação de *slogans* como ‘paz e amor’ do *flower power* através de manifestações anti-bélicas, além da proposta de uma ‘estética do lixo’; e) oposição aos modelos apresentados por aqueles que controlam a sociedade de consumo (governantes e empresários, abstratamente denominados de *establishment*), através da música, literatura e teatro da época. (CRUZ, 2003, p. 43)

E diante de um universo de cruzamentos de textos e escrituras se quer cada vez mais uma disposição a captar os variados processos de produção e interpretação dos signos. As antigas noções, estabelecidas ao longo de toda uma produção clássica, passaram por uma reavaliação e reconfiguração de seus aportes que foram se não quase que totalmente anulados, foram reescritos, rasurados pela “reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1994), a qual irá dessacralizar a obra de arte. *Sabotou-se* a aura da obra de arte. Esta, apoiada nos recentes

processos de reprodução, “destacou do domínio da tradição o objeto reproduzido” (BENJAMIN, 1994, p. 168), modificando toda a relação possível com o objeto artístico.

Resumindo,

Os meios de reprodutibilidade técnica, provenientes do aparecimento da fotografia, cinema, serigrafia, fazem com que a arte se constitua a partir de uma atitude profanadora, dessacralizadora, e essa atitude implica a perda da aura, isto é, da aparição única de algo distante. (HOISEL, 1980, p. 168).

O desaparecimento da aura da obra de arte fora o gatilho deflagrador para outros desdobramentos, que tem como herdeiras a arte e a literatura pop e cuja influência matiza profundamente a produção literária de Waly Salomão.

Mesmo antes destes ventos vindos do norte e das possíveis respostas sopradas de lá, no Brasil, a palavra poética era buscada como instrumento revolucionário e de projetos de tomada do poder. O início dos anos de 1960, antecipando as intensas mudanças culturais ocorridas na década seguinte, viu crescer, junto à euforia desenvolvimentista da indústria nacional (impulsionada pelo capitalismo monopolista estrangeiro), junto à esperança reformista (que vislumbrou modernizar e alavancar nossa economia agrária-exportadora) e à efervescência política, um vigoroso e programático discurso militante do populismo. Este discurso cooptou a juventude que acreditava e se empenhava na propagação de um engajamento cultural relacionado, diretamente, com as formas da militância política de esquerda.

O Centro Popular de Cultura – CPC foi criado no Rio de Janeiro, em 1961, ligado à União Nacional dos Estudantes – UNE. Em 1962, o CPC publica as bases de seu engajamento no anteprojeto do Manifesto do Centro, de autoria de Carlos Estevam Martins. “Engajar-se, engajar-se, engajar-se” e engajar o povo. O CPC foi girando o Brasil e gerando grupos em todo o país, a Bahia não ficou alheia a este processo. Foi implantado o CPC baiano. A juventude estudantil da capital baiana de 60 viu florescer este intenso movimento, tanto nas escolas secundaristas, no chamado “clássico”, (o Colégio Central é um grande exemplo), quanto na Universidade, na Escola de Música, na Escola de Teatro da UFBA. Um de seus partícipes foi o jequeense Waly Salomão:

Participei do CPC baiano, com Geraldo Sarno, Capinan, Tom Zé. A gente levava as peças ou na Concha Acústica do teatro Castro Alves de Salvador ou nas favelas nascentes da cidade, como no Nordeste de Amaralina. Eu dava aula sobre “Feuerbach” de Marx, fazia palestras na faculdade de Medicina. Organizei também um centro de estudos chamado Antônio Gramsci (Ceac), bem antes de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder traduzirem Gramsci na capital. (HOLLANDA, 2003, p. 2)

O CPC representa precisamente o fenômeno de generalizar e efetivar, num nível superior e em escala nacional, a experiência dos incipientes departamentos culturais das organizações de massa que começavam a ser desenvolvidos no país. A arte, entendida pelo Centro como parte fundamental da cultura do povo, será entendida também como zona de disputa e combate.

Estabelece-se uma *guerrilha cultural*, essencialmente urbana:

os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural. É esta opção fundamental que produz no espírito dos artistas e intelectuais que ainda não a fizeram alguns equívocos e incompreensões quanto ao valor que atribuímos à liberdade individual no processo da criação artística e quanto à nossa concepção da essência da arte em geral e da arte popular em particular. (HOLLANDA, 2004, p. 144-145)

Os objetivos e princípios exigidos e efetivados pelo Centro casavam-se, de início, diretamente com a ideia proteica de Waly, cuja postura de libertação pela arte sempre foi uma prerrogativa de sua existência e escritas: desprender-se e ultrapassar a província, alargar horizontes, propor metas audaciosas e incomuns, tomar para si a arte, corporificar a arte em si mesmo, emancipar-se, romper e criar fronteiras:

Cresci sob um teto sossegado,
meu sonho era um pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.

Agora, entre meu ser e o ser alheio
a linha de fronteira se rompeu.
(SALOMÃO, 1996, p. 21)

Contudo, da mesma maneira que os princípios do CPC buscavam intensificar em cada indivíduo seu pertencimento ao todo social e investi-lo de poder global na elaboração articulada e programática da arte, construir a percepção do “autor politizado da pólis” (politizado e autônomo) e, por isso ganharam o fazer poético de Waly, também o levou a se reavaliar e reescrever-se na história cultural que se compunha na Bahia desde os anos de 1950. Um período que, nas artes, institucionalizou o modernismo e os diversos procedimentos experimentais das vanguardas, que viu, na infraestrutura nacional, o plano desenvolvimentista de JK concretizar-se com Brasília, com a criação do incipiente, mas significativo, parque industrial, a abertura das malhas rodoviárias, o crescimento das comunicações para além das mídias impressas e incorporação das mídias de massa, observou-se, como consequência, a maior estabilização de uma classe média, viu, por fim, o país se abrir para o mundo com

samba, bunda, café e futebol. Bossa-Nova, Concretismo, Brasília, Cinema Novo, Jovem Guarda, Copa do Mundo, Carnaval. Eram as palavras chaves da identidade brasileira no final da primeira metade do século XX. Mas, ao final da década de 1960, o franco fechamento político, a intervenção sobre os movimentos contestatórios e a repressão às representações estudantis impunham à cultura e ao jovem brasileiro outros caminhos.

Diante deste contexto de impasses diversos, a nova situação será experimentada de formas diversas e a resposta à crise instaurada pela ação militar também se investirá de um “Like a Rolling Stones” ou, numa postura arbitrária ao Manifesto cepecista: a juventude se tornará “transviada”. Entretanto, a autonomia, o poder de engajamento, o poder de agregação do jovem, que tanto alimentou as práticas cepecistas, serão revertidos em posturas mais diletantes que políticas (se não dizer que a própria opção de buscar uma alternativa que se recusa ao que era estabelecido pela inteligência de esquerda, já seria um gesto político), menos racionalizante e mais sentimental, embora sejam, àquela época, linhas de tênue marcação. “Por entre fotos e nomes, sem livros e sem fuzil” uma parte da juventude seguia em frente e se perguntava: “Por que não?”. Por que não arriscar outras possibilidades, por que não enveredar por novo método? E eles iam.

Antes mesmo deste vazio cultural (que parecia preceder o “esporro” por qual passaríamos nas décadas seguintes) a Bahia reuniu nomes e fazeres que pareciam sublimar toda incerteza atravessada pelo resto do país. Encontravam-se no estado baiano nomes como os da arquiteta Lina Bo Bardi, do etnofotógrafo Pierre Verger, do filósofo português Agostinho da Silva, do geógrafo Milton Santos, dos músicos Ernst Widmer, Walter Smetak e Hans Joachim Koellreutter, do artista plástico Carybé, autores que tinham em suas práticas o fundamento vanguardista da transformação e criavam um alicerce cultural fortalecido pela revisão, ruptura e diversidade.

Waly é descendente direto dessas disputas, questões e rupturas que tiveram como cenário direto o período entre os anos 1950 e 1970 no Brasil e que na Bahia gerou importante célula (ORNELLAS, 2015) e abertura a vários caminhos (e descaminhos). Waly reiterou em sua escrita poética toda vitalidade e a força de atravessamentos discursivos, de práticas textuais, das performances históricas, buscadas nas mestiçagens que forjavam sua persona baianárabe (às vezes mais baiana, às vezes mais árabe), mas também o espírito de uma geração que colhia e catalizava, ao fim dos 60, posturas que estavam em conflitante adequação. Se a expressão “novas táticas” configurou a geração pós tropicalista, a palavra *exuberância* será aquela que identificará a poética de Waly Salomão. A exuberância na trama vivência-texto, a exuberância na transgressividade de aliançar, naquele momento, textos de

diferentes plataformas, de diferentes seguimentos, de diferentes dicções e lugares culturais, a exuberância de leituras de vários autores, setores e finalidades (da filosofia a propaganda, passando pela literatura, pelo jornalismo, pela gíria, do provérbio popular a discussão política, a dimensão jurídica etc). A exuberância na performance corpo-poesia, oral-escrita, cuja construção dificulta a separação do sujeito poetante do sujeito literário, da etiqueta e da pessoa Waly. A exuberância de congregar perspectivas poéticas que estilhaçavam a unidade do texto e da própria subjetividade, expostas numa fala estilizada, que ajustava teatralidade e vigoroso improviso, no entanto não eventual (pois queria-se feito sempre, cotidiano, a todo tempo pulsante e inédito), que buscava uma constância sem descansos, sem ensaios, construída como essência da vida e por isso mesmo carregada de fecundidade, ânimo, vivacidade:

Gozar, gozar e gozar
a exuberância órfica das coisas (SALOMÃO, 1998, p. 85)

“A exuberância órfica das coisas” foi entendida, muitas vezes, como a incapacidade de articular verbalmente os desejos, as ansiedades, as angústias, o mal-estar-no-mundo ou como gesta de uma anarquia, de uma promiscuidade, expressas numa desassossegada efetivação de textos, numa manifestação artística que intentou estar fora de qualquer ordem (SANTIAGO, 2000). A exuberância palimpséstica de Waly, de suas peles, de seus tantos textos. Por outro lado, esta *exuberância* carrega e traz para si a necessidade superlativa de ser grande e de congregar todos os temas e objetos por ela abordados, de abarcar todos os sentidos, de chamar para si a solução de um mundo que estava em franca derrocada, mas que ainda assim se dizia superior e pleno.

Assim, a poética de Waly, ao testemunhar o que é ofertado pela história, vê-se em um duplo movimento: o compromisso com o que expõe – a realidade – e o desejo de superá-la. Esta superação ocorre por várias vias e muitas vezes constituída de proposital contra mão. Ao passo que a repressão conduzia os jovens sob slogans oficiais e jargões nacionalistas que procuravam sensibilizar a nação de sua importância e grandeza, da importância do exercício de uma normatividade que levaria ao desenvolvimento (“ame-o ou deixe-o”, “O Brasil é o país do futuro”, a ordem como princípio do progresso, por exemplo), Waly escrevia

Viva a Banda Viva do Brasil
Alimento para as novas gerações
Por ocasião das retrospectivas da Semana da Arte Moderna de 22
Um livro Prospectivo

Incremento para as novas gerações.

O texto acima está presente na orelha de seu primeiro livro (**MS**), que além de propagar o espírito quixotesco do texto recém chega ao público, se expõe como audacioso e abarcante projeto alimentício das gerações recentes e futuras, de unir, em um só “produto” de consumo e a um só tempo, presente e futuro. A literatura de Waly, embora reforce sua condição de *retorno*, pois também se dispõe “Por ocasião das retrospectivas da Semana de Arte de Moderna de 22” (e talvez por isso), se quer e se faz, antes de tudo, gesto lúdico e vitalista que enviezadamente busca o descompromisso, a paixão por uma pseudo-banalidade, como forma de responder ao que é dito como sério, necessário, superior, completo, ou “tudo sentir total é chave de ouro do meu jogo” (SALOMÃO, 2008, p.11). Metaforiza, portanto, em **MS** uma reação, uma flexão das bases condutoras da sociedade dominada fortemente pela princípio da legalidade vazia de participação e do contraditório.

Conectada à vida cultural, sua poesia produzia uma escrita balizada por intensa força variante: o desbunde, a desculpabilização, o engajamento político, a valorização do cotidiano, o hibridismo carnalizante, as referências da tradição culta, a loucura e o desespero, a sacralização, o confessional de um eu disposto a não se fechar em si, enfim, produz pois uma poética que “evidencia o ponto de passagem da sensibilidade erudita dos anos 50 para a nova sensibilidade *pop*, bissexual, das drogas, da liberação psicanalítica e outras do início dos anos 70” (HOLLANDA, 2004, p. 86). Ostenta a perda de toda e qualquer estabilidade, ostenta a rasura de toda e qualquer subjetividade modelar. Tudo é trânsito e transe. Paródico e fragmentário exhibe também sua visão irônica sobre as coisas do mundo afetado pela extrema correção. Conecta-se à vida de modo essencialmente humano, conecta aos prazeres, ao profano, ao brinquedo, ao lúdico. “Tudo indica pois que a arte da nova geração [a de 70, na qual está Waly], erguendo-se como *brinquedo*, encontra sua satisfação numa apreciação lúdica em que o interesse maior vem do fato de o curtidor (...) manobra o texto como se apresentasse ele ‘modelos para armar’” (SANTIAGO, 2000, p. 133).

Nesses *jogos* de armar a poesia de Waly conecta e valoriza o corpo, a cidade e os instantâneos culturais que a focalizam como organismo vivo, mutante e ágil para agasalhar as relações sociais que a caracterizam e também caracterizam a cidade. Desta forma, a cidade moldura o que corpo e poesia ajustam como suporte. Corpo e cidade se encontram para exhibir e reinscrever nas práticas sociais novos signos. Corpo e cidade se interpenetram na imagem carnaval: uma pesada estrutura hierárquica que buscava não somente celebrar, porém burlar o rigoroso apego à ordem e à disciplina. Com Waly o carnaval, emblema citadino, ilustra a

sensível *exuberância órfica das coisas*. Ao nomear seu primeiro livro Waly apropria-se da marchinha de carnaval, cantada por Jackson do Pandeiro em 1962:

Garota você é uma gostosura
 Foi proibida pela censura
 Sai de perto de mim
 Olhar pra você eu não posso
 Me segura que eu vou ter um troço
 Me segura que eu vou ter um troço
 (LOPES, PANDEIRO & PROVENZANO, 1962)

A fala popular do homem simples e nordestino, elaborador de textos lúdicos, de inocência burlesca que brinca com os próprios desregramentos e normas locias será também surrupiado à poética de Waly. Aquela musa cantada em Jackson do Pandeiro, que desatina, que, aos olhos do sujeito enunciativo do texto, se expõe exuberante, lasciva e provocante, a ponto de desencadear um efeito irracional em seu observador; a musa-medusa ali condensada em aspectos que não só suscitam um estranhamento mas também algum encantamento, de transitar-existir proibidos, alimenta o jogo textual do dizer-não-dizer, querer-não-querer, ver-não-ver e o desejo alucinante: “Olhar pra você eu não posso/ Me segura que eu vou ter um troço”. Waly retoma este jogo dionisíaco e também carnavalesco:

Vir a ser um traço de união
 Uma rede perambulante

Entre o jogo e a confissão.

(SALOMÃO, 1998, p. 91)

O desejo de elaborar uma poética que possa superar o óbvio, desacelerar quase toda intenção de praticidade, sabotar todo estoicismo militar, burlar toda e qualquer ideia de funcionalidade, recusar, enfim, as formas acadêmicas e institucionais da racionalidade que buscavam distanciar a exposição direta do *eu*. Uma poesia entre “O jogo e a realidade/O jogo elide sujeito e objeto” (SALOMÃO, 1998, p. 42). No entanto, produz Waly uma poética que não perde o brilho, a riqueza, a espontaneidade, o cruzamento de linguagens tão fundamentais ao vigor do festejo de momo, cujo palco, a cidade, se reitera e intensifica em suas diversas máscaras, a transitividade de sua multidão, babélica, instável e flutuante.

O carnaval. Esta imagem é muita rica e de forte presença nos textos de Waly. De certa forma é desta face, é a partir desta base de imagem cidadina, deste índice citadino, o carnaval,

que é elaborada boa parte dos textos norteados por uma visão da cidade de Waly Salomão, fenômeno tão marcante e identificador do mundo da cidade, expositor catártico de suas riquezas, de suas gentes, guildas e castas, de sua alteração de conduta, ordem e disciplina; a cidade, em determinado momento, abria-se para um mundo que ela mesma queria afastado, em prol de seu desenvolvimento e modernização racional, mas que esteve margeando, como irmão bastardo.

Waly constrói uma poética estabelecida através da confluência entre o lido e o vivido, forjado no exaustivo conhecimento de textos diversos, textos dispostos a serviço do sentido experimental da linguagem poética que intenta mostrar-se inventiva, numa estética do recorte, reflexiva, de eminente projeção caótica, fragmentada. Uma relação com a palavra que não se faz classicizante, que tangencie a tradição, porém sem reverenciá-la ou sem dela fazer altar. Na mesma direção, sem perder de vista a valorização da percepção teórica, o rigor técnico, o domínio da técnica, a preocupação com a competência da obra de arte, abstrai destes parâmetros da crítica o exercício de analisar as linhas subterrâneas que alicerçam o fazer literário, o fazer poético, enfim, a construção discursiva. Embora olhe enviezadamente para o trabalho teórico (ou que teoriza a literatura), não desconsidera por completo sua importância. Pelo contrário, sua poética se constitui pelo uso de textos, textos na sua mais diversa pluralidade, todos à mão e sujeitos a montagem/desmontagem, que em sua escrita está composta por fragmentos que justapõem o erudito, o dogmático, o populacho, a linguagem de baixo calão, o discurso publicitário, o filosófico, o ficcional, o relato pessoal, a notícia de jornal etc etc. “A fragmentação é dado distintivo e formativo dessa produção (...), o fragmento do real bruto é redimensionado e redimensiona os recortes vinculados à tradição teórica e cultural. É desse confronto que tira sua força” (HOLLANDA, 2004, p. 88). Em dizer-se, dizer do outro. Revelar ou fazer perceber o que está *entre*, prenhe de sentidos, às vezes só revelados se revozeados, reeditados em

Polinizações cruzadas entre lido e vivido. Entre a espontaneidade coloquial e o estranhamento pensado. Entre a confissão e o jogo. Entre o vivenciado e o inventado. Entre o propósito e o instinto. Entre a demiúrgica lábia e as camadas superpostas do refletido.

Imbróglio d’álgebra e jogo de azar.

Fria serenidade e fúria de touro em câmara escura.

Choque de besouro contra a vidraça. Entre.

Procura do ponto de liga alquímica: amálgama de oral (reino da mente veloz em presença, do imediato, das súbitas vozes intervenientes, do espírito em chamas, do “estalo de Vieira”, das línguas de fogo em reprise do Pentecostes ao vivo?) e de escrito (reino do adiamento, do recalque, do imediato, do procrastinado, da letra morta *in vitro*?).

Entre o ponto e o poroso.

Entre: a coleção na corda bamba de ponte pênsil.
 Entre: nas brechas em que lacuna vira cesura, cadência e, quem sabe,
 ligação.
 (SALOMÃO, 1998, p. 89)

A poética de Waly se estabelece como um invento discursivo entre a “demiúrgica lábia e as camadas superpostas do refletido”, como a distensão entre a palavra escrita e a palavra dita, ou desdobramento do que será distendido pela palavra falada prenhe da “espontaneidade coloquial”. A poética de Waly Salomão é também do fruto/efeito da ação do corpo, da voz, a qual desapropria a escrita de seu poder de ferramenta pedagógica, de sua função em carregar a aurática ambição de verdade; desapropria a palavra da propriedade privada enquanto objeto pleno de dono, plataforma e lugares prévio de ocorrência, escrita do sujeito estável, completo, normativo e que se prende a esta norma (às Leis, à Razão, à Igreja, ao Estado, à Família etc etc), desapropria, assim, a palavra enquanto instrumento de poder. Provocar deslizamentos. Uma escrita que potencializa a oralidade, uma escrita que expressa, mas não explica, pois se faz tessituras de *nonsenses*, uma escrita que, embora escrita, o preponderante está no gesto, no movimento, na citação do corpo-texto, da palavra-texto. Modela-se pela “citação-reminiscência, que é traçada na linguagem pelo retorno insólito e fragmentário (como um fragmento de voz) de relações orais estruturantes, mas recalçadas pelo escrito”, como afirma Certeau (CERTEAU, 1994, p. 249-250). Em sua produção nada está estático, resolvido, completo, definido, porque cambia “na corda bamba de ponte pênsil”, cambia o discurso da cultura escriturística e, desta maneira, pendula, perambula, oscila, sobrepõe escrita-escritura, fala-escrita, fato-ficção, próprio-alheio, velho-novo, tradição-inovação, legal-marginal, engajamento-desbunde, não em pares, mas convulsivamente, em seus diversos palimpsestos, cujas camadas revestem a pele de uma poética exuberante, inquieta e lutadora.

Então, estou sempre voraz atrás de novas camadas de leituras, de interpretações do mundo, inconclusivas e inconcludentes, pois não há interpretação finalista do mundo. Estou sempre em movimento, buscando novas significações, novas florestas de sinais. Eu acho que é assim que o homem tem que ser.

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 naturalista vitalista, nem intelectualismo excludente da experimentalidade – lâmina laboratorial – das ruas.

Penetrar até o âmago de cada código e desprogramar bulas e
posologias prévias.

Usar em mão dupla o arco que une caos e cosmos.
Pescar em águas límpidas.
Pescar em águas turvas.
(SALOMÃO, 1998, p. 87-88)

Portanto, sua poética não se esquivava da experimentalidade (das ruas, inclusive), não se faz cautelosa, nem submissa a qualquer *bula* ou *posologia*, isto é, apesar de saber-se julgada não se curva à disciplina do “vai por aqui” ou do “isto não pode”, quer romper o bom-mocismo, quer falar muito, ainda que sua dicção seja disléxica (“Espesso dicionários de sinônimos”), confusa, “volátil, diáfano, evasiva”, quer que sua poesia manifeste-se em *curtição* e não tanto em termos de *leitura*, isto é, quer que se desloque o fazer poético e que se inaugure um novo reino de gozo, de deleite, de prazer estético (SANTIAGO, 2000), quer, enfim, quer

(...) praticar poesia
– a menos culpada de todas as ocupações.
(...)
que arrancará a erva daninha do sentido ao pé-da-letra,
capinará o cansaço dos positivismos e literalismos,
inseminará e disseminará metáforas,
cuidará da polinização cruzada,
cultivará hibridismos bolados pela engenharia genética,
adubará e corrigirá a acidez do solo,
preparará a dosagem adequada de calcário,
utilizará o composto orgânico
excrementado
(...)
quero porque quero o êxtase,
uma réplica reversora da república de Platão
agora expulsando para sempre a não-poesia
da metamorfose do mundo.
(SALOMÃO, 1998, p. 49-50)

e nele, no poema – captação de tudo que é “teatro” no mundo, captação do homem das cidades, a ler tudo e sobre tudo, imagens, gestos, comportamentos – sempre nos é dado a ler o não-ofertado, o intrínseco, o “mocosado” (para usar um termo recorrente de Waly), nas entre linhas do primeiro texto (BARTHES, 1993), onde não há mal nem dolo em fazê-lo, contudo, sempre a nos exigir a busca da recriação do mundo e(m) novas e possíveis interpretações.

3 AS CIDADES DE WALY: “VARIEDADES DE UM VAREJISTA”

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.

Waly Salomão, em *Tarifa de Embarque*

(...)
Eu levo um mundo
Sem fundo, repleto
De enredos, estradas
Pra gente explorar
Cafarnaum
Jericó, Jequié
Diga pra Nazaré
Que eu não tardo em chegar

João Bosco,
em *As Mil e uma aldeias*

A Cidade

A cidade, vista, conhecida como a conhecemos neste início de século, nos é tão comum, e por isso tão próxima que não a vemos mais com estranheza, pois ela nos é apresentada dentro de uma *irmandade*, de uma *naturalidade* que qualquer possível estranhamento fora se perdendo (ou se minimizando) ao longo do tempo. A modernidade cingiu o homem à cidade de tal forma que este, por vezes, não percebe mais a cidade como um *ser alheio* ao seu, que embora lhe seja estranho, não o vê apartado e longe de sua existência, de sua naturalidade. Incorpora-se, então, ao humano esta “segunda natureza” (ROLNIK, 1995, p. 7) que é a cidade. Há a assunção e agregação da naturalidade do homem à cidade, ou ainda, se quisermos, há a submissão da natureza à natureza e vontade humanas: “a cidade é o *habitat* natural do homem civilizado”, afirmava Park (1967, p. 31). A cidade ganhou dimensões de natureza, ainda que artificial. Posto assim, entende-se que, em primeiro plano, a existência da cidade está intimamente ligada à submissão da natureza ao desejo

humano. Ao longo da história a humanidade converteu a cidade – além de uma criação social histórica – em berço *natural* da modernidade, fruto da natureza do homem da era moderna:

a cidade é algo mais do que um amontoado de homens individuais e de conveniências sociais, ruas, edifícios, luz elétrica, linhas de bondes, telefones etc; algo mais também do que uma mera constelação de instituições e dispositivos administrativos – tribunais, hospitais, escolas, polícia e funcionários civis de vários tipos. Antes, a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição (...), a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, e particularmente da natureza humana. (PARK, 1967. p. 29)

A evolução das cidades (ou simplesmente cidade – no singular, pois mesmo assim guarda uma coletividade) está intrinsecamente ligada à evolução humana. Em qualquer direção que se busque (tomando, também, os textos como caminhos) para avaliar a existência do humano vamos lidar, inevitavelmente, com algumas cidades, direta ou indiretamente, relacionadas a diversos acontecimentos que dizem muito sobre a existência do urbano e também do humano. A cidade forjou-se como e com os adventos tecnológicos que foram sendo criados pelo homem. Ela mesma foi um invento e, concomitantemente, reduto de outras tecnologias.

A cidade se configurou como um espaço do extraordinário, do afortunado, do especial, do desiderato, designada aos que se dispõem aos enfrentamentos que o viver citadino processa para aquisição da chancela de modernização e pseudo-conforto. Há muito as cidades destinavam-se, além de abrigo e/ou ao alento, marcar algum índice de “evolução”, “melhoramento” da humanidade ou da assunção de alguma ordem. A história do homem, como a sabemos, só se inicia se compreendermos o homem dentro e a partir de sua relação com a cidade. Grosso modo, não se analisa, não se entende, ou descreve-se, o homem fora da cidade, ou, pelo menos, não relacionado a ela. Todos os recursos de compreensão da formação humana passam pelo filtro, pelo crivo de conhecimento do homem e da cidade, do homem na cidade. Deste duplo – humano e cidade – são criadas outras linguagens que os amalgamam como tecidos, tessituras e fios de uma mesma roca, entretanto, ratificando, no ocidente, o espaço urbano enquanto espaço privilegiado de intercâmbio material e simbólico do habitante citadino e da própria cidade (CANCLINI, 1997).

Enquanto lugar de intercâmbios a cidade passa também a existir para além do traço arquitetônico, para além das marcações geográficas, econômicas, históricas, demográficas, enfim. Os discursos criados para dizer das cidades *criam um teatro de ações* que, através de

seus relatos, potencializa e fixa seu discurso como “ato culturalmente criador” (CERTEAU, 1994, p. 209). A cidade toma o centro em algumas obras que, ao realizá-la, produzem diferentes maneiras de formação do olhar e, conseqüentemente, construção de sentidos, pois, “a cidade é objeto de múltiplos discursos e olhares, que não se hierarquizam, mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem, por isso, serem, uns mais verdadeiros ou importantes que os outros. (PESAVENTO, 2002, p. 9).

A busca da cidade leva, além de encontros, a vários descaminhos, atrocidades, infortúnios, indagações e labirintos, já que, “de uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas” (CALVINO, 1990, p. 44). Todas as coisas parecem, portanto, observando a história e tudo aquilo que fora criado pelo homem, estar, de fato na cidade. Na cidade, e dela, parece, sempre, se partir e se voltar, e também dela surgir as demais e seguir em outras forjadas ou a se formar. Assim, deste modo, parece, ainda, que todas elas, as cidades, de algum modo, já foram ditas e explicadas. Além da cidade é ainda a cidade. (CALVINO, 1990).

O estudo da cidade requer o desfolhar as lâminas de um palimpsesto que se reitera por textos, escritas e interpretações distintos, como sugere Gomes (2008), ou no dizer de Barthes, “constitui uma empresa imensa (...) porque um sentido nunca pode ser analisado de maneira isolada”, pois “decifrar os signos do mundo quer dizer sempre lutar contra certa inocência dos objetos” (1993, p. 224). Daí a dificuldade de dizer sobre algo tantas vezes dito e analisado, mas que sempre oferece alguma outra forma de dizer e, portanto, a se avaliar. Se voltarmos aos procedimentos de análise do linguista francês, veremos que a cidade também esconde uma enganosa “naturalidade”, contraditoriamente possuidora de sistemas complicados e muito pouco “naturais”, repleta de signos e regras: “da mesma maneira, é necessário dar-lhe uma sacudida incessante da observação para adaptar-se, não ao conteúdo das mensagens, mas à sua feitura” enquanto texto (BARTHES, 1993, p. 224). Por ser tecido, gerado em linguagem sempre inédita, inédito será todo texto que a cidade se dedica ou tem suas instância como modelo ou índice.

Na poesia de Waly Salomão, o discurso poético das cidades está “atrás de novas camadas de leituras, de interpretações do mundo, inconclusivas e inconcludentes, pois não há interpretação finalista do mundo” (SALOMÃO, 1998, pp. 87-88).

Das neolíticas Jericó, Beidha, ou Çatal Hüyük⁴ à promessa futura e interestelar *cidade* Dark Crystal⁵, as cidades mantêm uma (aparente e eterna) conexão entre si, cujas formas que

⁴ Essas cidades são identificadas, dentro da arqueologia, como os primeiros exemplares urbanos. Jericó data de 8.000 anos a.C., Beidha com 7.000 a.C. e Çatal Hüyük a partir de 6.700 a.C. ou 8.800 anos atrás.

as compõem, por mais que sejam assimétricas e diferentes, parecem manter fundamentais *links* que as interligam pelas bases, princípios, formatação, função, aspectos e “finalidades que dela emergiram” (MUMFORD, 1998, p.3). A evolução das cidades (ou, simplesmente, cidade – no singular, já que o termo assim guarda em si uma velada coletividade) está intrinsecamente ligada à evolução humana e mesmo a própria evolução precedente a esta, isto é, da evolução pré-histórica, cujo passado animal deixa já revelar uma primitiva necessidade de isolamento, ainda que momentâneo⁶, ou como afirmaria Mumford “a vida humana agita-se entre dois pólos: movimento e repouso” (1998, p. 11).

Em todas as áreas que se percorra ou retome – e pensando também nos textos que informam sobre a cidade como caminhos – para avaliar a existência humana, “tropeçaremos” com alguma cidade, vislumbraremos alguma existência urbana, diretamente relacionada a diversos acontecimentos que dizem muito sobre o que somos, fazemos, queremos, sonhamos, desejamos, enfim, sobre o que nos identifica como seres diferentes dos demais que vivem em sociedade. O ato criador, tão identificador e distintivo do humano revela-se potencializado pela cidade como grande dimensão e criação humana. A “história da imagem urbana é aquela que culmina com o relato sensível das formas de ver a cidade; não é descrição física, mas os instantâneos culturais que a focalizam como organismo vivo, mutante e ágil para agasalhar as relações sociais que a caracterizam”, afirma Ferrara (1990, p. 4). Ter a cidade como índice textual é possibilitar, também, a leitura daqueles “instantâneos culturais” multiplicados pela vida cidadina, multiplicado e perdido nos detalhes e na grandeza, na lentidão e na fluidez gerados e sustentados pelo homem na cidade.

No prefácio de seu livro **A cidade na história**, L. Mumford (1998, p.3) afirma que ao iniciá-lo o faria “com uma cidade que era, simbolicamente, um mundo” e o encerraria com um “mundo que se tornou, em muitos aspectos práticos, uma cidade”. A cidade, tal qual um texto por diversas vezes revisado (por gerações, por acontecimentos que levam a reorganização de seus espaços com novas construções, demolições, catástrofes, abandonos, novas rotas etc etc), semelhante ao que elaborou Mumford, traz um ciclo de transformações sobre si, cujos desdobramentos, de certa forma, se repetem e ampliam aquele método destacado pelo historiador estadunidense, ou seja, ao longo de muitos anos, a cidade transformou-se de, *a priori*, um mundo simbolicamente forjado para alcançar aspectos práticos, organizados dentro de uma geografia, executando funções e finalidades,

⁵ Dark Cristal, embora seja uma nave, é também considerada uma cidade completa.

⁶ Mumford, inclusive, em seu livro **A cidade na história**, dedica uma seção – Instigações e antevisões animais – para tratar desta estreita relação e propensão animalesca da evolução cidadina e, conseqüentemente, humana. Vide p. 10 a 12.

estabelecendo formas, desigualdades, vantagens e desvantagens, voltando a produzir novos significados sobre si e para os outros e, desta forma, retornando ao seu princípio simbólico. A cidade é o mundo. O mundo é a cidade.

Um mundo composto por vários outros e que abriga e faz circular uma diversidade de objetos, comportamentos: moda, carros, comidas, anúncios publicitários, móveis, casas, arranha-céus, shoppings, jornais, revistas, festas, gangues, torcidas e tantos outros. São objetos com aparências totalmente distintas. O que podem ter em comum estes objetos? A aplicação sobre elas de uma mesma atividade/objetividade: servirem como texto; serem alvo de leituras (BARTHES, 1993).

Assim, retomando Mumford (1998), é na possibilidade de projetar uma nova imagem da ordem que se pode ser capaz de uma nova forma para a cidade. Muitas são e serão as projeções que se criaram, e ainda vão ser criadas, para dar conta das formas que a cidade tem e também ganhará pela lente e tinta de seus construtores, tradutores, enfim, leitores e intérpretes.

A cidade de Platão, por exemplo, é uma *narrativa*, uma proposição, ou melhor, é uma *urbe* projetada, ficcionalmente, pelo discurso socrático, que tenta criar alegoricamente, uma cidade melhor que a cidade concreta, cujo debate reflete sobre as funções e qualidades cidadinas. Coloca-se face a face cidade verdadeira e a cidade virtuosa – uma pólis resultado da excelência dos homens que a compunham e, em projeto, estabeleciam paradigmas de conduta e de administração, fixando um modelo de governo e de autogoverno dos perfeitos cidadãos.

A cidade concreta, do real imediato, então, cede espaço àquela que é projeção, cede àquela que é imaginada? Seria correto afirmar que em lugar da desta cidade imaginada, enquanto possibilidade de instalação, há a cidade, quem nela vive ou por ela passa de alguma forma, quem a lê e a revela? Seria adequado pensar que as agregações de sentidos e valores vão criando paralelamente e sobre a “cidade real” uma outra, capacitada de circunstâncias, textos e formas potencializadores de recortes das arquiteturas, por vezes e aparentemente, já sabidas?

É de carências que se faz uma cidade, segundo aponta Platão. Ao ler o Livro II, de **A república** (2005), a noção principiada pelo filósofo grego é de que a cidade é um espaço construído pelo preenchimento das carências e corroborado pela falta de autossuficiência daqueles que se destinam a ocupá-la: “Fundemos em imaginação uma cidade. Serão, ao que parece, as nossas necessidades que não de fundá-la” (2005, p. 47), diz o filósofo ateniense.

Quantas cidades já não dizem de nossa e de outras cidades? Quantas não cabem, não testemunham (a favor e contra) outra cidade? Uma cidade inscreve-se, também, com tintas diferentes.

Platão apresenta, n’**A república**, primeiro, quem deve ser o poeta, em seguida discute “o que se deve e como se deve dizer” o poeta e sua produção (2005, p. 77), embora este conteúdo, ao longo da discussão dos papéis funcionais de cada membro formador da cidade indique quais assuntos, maneiras e representações devam ser consideradas na escolha e formação do texto poético ou no “tratar do caráter do canto da melodia”. (*Idem Ibidem*).

A princípio – e dentro de uma perspectiva etnocêntrica do homem branco e europeu –, a cidade emancipa o homem da selvageria, ao provocar o abandono da vida nômade e sediar-se em determinado perímetro; o homem vai aos poucos se afastando do que é entendido como sua primitividade.

As cidades foram deflagradas/forjadas por uma crescente necessidade de guardar os sentimentos. A cidade de Platão é uma proposição urbana, é uma *urbe* projetada, a partir de princípios que pudessem atender a uma sociedade normativa, como era o caso da Atenas de Sócrates. Fundamentada pelo discurso socrático elaborado por Platão, para esta sociedade normativa estabeleciam-se as bases de uma outra cidade, de uma cidade *melhor (aristos)* que a cidade existente, uma cidade Verdadeira, cuja formulação consistia no resultado da excelência dos homens que a compunham, a partir da análise da justiça e da injustiça para se delinear uma cidade, uma possibilidade de cidade e, em projeto, estabelecer paradigmas de conduta e administração. A cidade concreta de pedra e cal, a cidade real cede espaço àquela que é projeção e discurso, e que, quando imaginada, se torna mais verdadeira. Seria correto afirmar que a cidade, e, quem nela vive ou por ela passa, de alguma forma, quem a lê, a revela e lhe agrega sentidos e valores, cria, paralelamente e sobre ela, a “cidade real”, *outra* cidade capacitada de *outras* circunstâncias, de *outros* textos e de *outras* formas potencializadoras de recortes de uma arquitetura, por vezes e aparentemente, já sabida, contudo, também, inédita e inovadora.

“A vida humana agita-se entre dois pólos: movimento e repouso.” (MUMFORD, 1998, p. 11). E são estes dois pólos que, paradoxalmente, trazem à tona o princípio da cidade. É a rejeição, ou abandono, do primeiro, ou seja, do movimento, mais o estabelecimento do segundo, o repouso, que criam e fomentam o objeto citadino. Depois de fundada a cidade, serão também estes dois fenômenos que alimentaram sua vida, sua estrutura, suas funções e desenhos. Ao passo que o homem minimiza seu nomadismo ele principia uma “segunda natureza” (ROLNIK, 1995, p. 7).

Quando avaliada a trajetória literária (e mesmo a de vida) de Waly Salomão temos estes dois fenômenos – movimento e repouso –, inaugurando e impulsionando sua produção artística. Justamente as duas ações que orientam a formação das cidades conduzem também a escrita de Waly que avalia sua poesia posta

sob o signo PROTEU vencerás,
 Por cima do cotidiano estéril
 de horrível fixidez
 (SALOMÃO, 1983, p. 9)

Se de fato “as cidades deflagraram um processo ainda não concluído de elaborar socialmente a cultura, ambiente em que o homem expressa sua natureza” (CAPOZZOLI, 2011, p. 18), também se pode ter como verdade que mais que um abrigo físico elas reiterarão sua função de proteção, não apenas aos valores intelectuais, e, mais que isso, aos valores artísticos que reforçam a aptidão humana de representar-se e representar, por fim, o mundo a sua volta.

A cidade é nome, usado como qualificador de objetos, gestos, pessoas, corpos, lugares e espaços que, direta ou aparentemente, em nada reclamam o mundo citadino. A cidade se desdobra também substantivo, reificante, nomeadora. Similar às cidades de Calvino, mais que localizações geográficas e arquitetônicas, os exemplos citadinos são apresentados com nomeações, personalidades, caracteres, posturas, emblemas que, simbolicamente, (re)fundam cidades. Não é a descrição física apenas, mas os instantâneos culturais que nos são dados a ler e, de certa forma, se não rever, começar a considerar, restaurar, *imaginar* a cidade a partir destes instantâneos urbanos. Dentro desta captação, desta imaginação, Waly Salomão já apontava: “Criar é não se adequar à vida como ela é” (SALOMÃO, 1998, p.45) e no discurso criado para compor a cidade antecipa:

Síria nenhuma iguala a Síria
 que guardas intacta na tua mente régia.
 Nunca viste o narguilé de ouro que tua avó paterna
 (...) exibia e fumava e borbulhava nos dias festivos
 da ilha fenícia de Arwad.

Retire da tela teu imaginário inchado
 (...) (SALOMÃO, 1998, p. 49)

A cidade de pedra, do real concreto e a cidade imaginada, da palavra poética se reiteram, entretanto, não se igualam, não se deve confundi-las. Uma ultrapassa a outra. Uma

resiste mais que a outra. Uma diz mais que a outra. Ambas são, a seu tempo e exercício, o úbere da sensibilidade do poeta e na forma literária expõe os possíveis “inchados” que assumem o seu imaginário.

A Cidade e a Literatura

As cidades guardam, na sua existência singular, outras cidades que ao passo que lhes completam, apresentam uma diversa e antônima constituição repleta de outras: as cidades se escrevem e ajudam a se compor. Sobre as cidades são forjados sítios de signos que captam variações quase imperceptíveis de sua existência, mas que surgem e se revelam mais duradouros e concretos (e, contrariamente, são também etéreos e movediços) que a própria cidade real.

Há, por esta via constitutiva, um jogo de espelhamentos no qual as cidades são infinitamente apresentadas em angulações, tons, formas, variações de um modelo, enfim, que embora repliquem uma mesma cidade demonstram a diversidade de faces que pode obter/assumir o *organismo citadino*.

No entanto, ainda que estas projeções sejam oriundas e baseadas em um objeto específico, ou seja, ainda que recrutem uma referida cidade, esta nova composição, se não dá conta de dizer na totalidade sobre o objeto de referência, acaba por se tornar, também, antônimo, diferente da sua origem.

Os itens referenciais, as imagens, os cortes promovidos pela observação da cidade serão moldados em outro material, em outra espécie de linguagem, que também se expõe precária, incompleta, disforme. As novas configurações da cidade serão estabelecidas em outro objeto de matéria bastante difusa do sistema da sua partida, apesar do reconhecimento de laços vinculados aos vestígios que os aproximam e identificam não se tem nestes a mesma cidade, porém de alguma forma pode-se reconhecê-la.

Ao recompor um programa de produção sobre a cidade, que a apresenta como objeto de múltiplos discursos e olhares, não hierárquicos, discursos justapostos (PESAVENTO, 2002), vê-se uma parábola: a do jogo de espelhamentos. Neste jogo, os vários espelhos postos face a face, margeiam como centro um único ser que é inexaurivelmente dobrado. E das várias lâminas que compõem o jogo de espelhos facetados sobre a cidade, saca-se uma que apresentará (além de um ponto específico), dentro da infinita possibilidade de leituras, novas nuances, novos aspectos, uma nova tessitura, um novo texto e um outro organismo. Neste

jogo de espelhamentos, veremos repetidas vezes a mesma cidade e, por consequência da mudança de foco, uma outra. Por outro lado, haverá, ainda, nesta disposição, a soma das características, nem sempre explícitas, mas que se deixam aparecer ou são evocadas como ilustração, comparação, repetição, superioridade (ou inferioridade), recordação, correspondência, analogia (reiterativa ou depreciativa) de outras cidades. Assim, toda leitura que é lançada sobre uma cidade em particular, faz-se de outras. A cidade passa, então, a conter um mundo de cidades, o que nos leva, concomitantemente, a uma leitura singular e geral dos sistemas citadinos.

As variações de face da cidade se multiplicam, sedimentam e coexistem. Dessa multiplicidade, são emergidos vários exemplos de contextualização e representação das cidades que, sempre presentes na literatura, ganham novos contornos nas produções poéticas, especialmente aquelas que passarão a conviver com as mudanças impressas ao longo de toda modernidade e dos períodos históricos de que descendem.

A lírica contemporânea revela uma memória cultural capaz de redimensionar os espaços que construímos e eternizamos pela paixão, desejo, deslumbramento, horror, fantasia, o que representa, ao mesmo tempo, a ratificação e descoberta de objetos e experiências talvez só criados e oferecidos nas cidades, por conta da sua organização, estratificação, falares, regras, códigos reivindicados exclusivamente ao mundo citadino, cuja palavra e sentido da vida urbana são catalisados pelo *eu* poético e solitário das cidades. Esta cidade, ora estranha, ora íntima, ora alegre, ora absurda, este “museu do inconsciente” (SALOMÃO, 1998, p. 25) estará diluída na poética de Waly Salomão, na qual desfila uma diversidade de “máscaras” (FERRARA, 1990), afloram sonhos, visões, lembranças, quereres postos como metaforização do mundo, especialmente, da cidade.

A produção poética de Waly Salomão revela significativas imagens que vinculam poesia e cidade. A poesia da cidade é um traço poético da modernidade que atravessa grande parte do século XX e chega, como pauta de várias poéticas, ao século XXI. No ocidente moderno, Baudelaire vai surgir como o exímio fisionomista da imagem urbana e irá estabelecer a cidade (com sua multidão, suas gentes, suas ruas, suas praças, suas casas, suas festas, seus crimes, suas ocorrências) como a grande matéria da poesia moderna. A sociedade civil-contemporânea realiza-se em sua inteireza na cidade. Pode ser esta uma verdade elementar (RISÉRIO, 2012). Entretanto, é lendo o que se esconde entre o lido e o vivido, é sacando as brechas das “polinizações cruzadas” (SALOMÃO, 1998) que se veem aflorar da cidade. As cidades de Waly. A cidade poética de Waly Salomão.

Ao longo destes dois séculos, a cidade foi se reescrevendo. Não se apagou, é certo, toda herança cidadina, construída nas eras e civilizações anteriores, sobretudo as advindas do mundo antigo da Europa, Ásia e África e seus grandes impérios. Juntou aos seus antigos traços as novas demandas e feições que os aparelhos da modernidade, do capitalismo foi-lhe obrigando incorporar, sobrepor e por fim (quase) apagar.

Embora sempre predomine um traço, uma marca que distinga uma cidade, encontrar-se-á, na *identidade* cidadina, outros índices comuns na sua tessitura e caracterização. A questão-chave para a compreensão das cidades diluídas na poesia de Waly é orientada pela leitura, análise e discussão do que constitui alguns *desenhos*, como opera seus modos do fazer e dizer cidadinos e as respostas engendradas pela escrita do poeta baianárabe às cidades.

A reversão

“Fundar cidades não é ofício de poetas”, disse Platão (2005, p. 57). Ao poeta não cabia a cidade. Seu discurso colocaria em risco a ordem necessária à fundação da polis. No seu início, fundamenta o filósofo grego, e, paralelo à discussão dos aportes da justiça e da injustiça, que a criação de uma cidade seria erguida e consolidada por poucos ofícios não cumulativos e dependentes: “um homem toma a outro para uma necessidade, e outro ainda para outra, e, como precisam de muita coisa, reúnem numa só habitação companheiros e ajudantes. A essa associação pusemos o nome de cidade” (PLATÃO, 2005, p. 47). Quem tomaria ao poeta? Que ajuda seria fornecida pelo poeta? Qual o lugar do poeta nesta “associação”? Numa sociedade forjada a partir de princípios tão pragmáticos, subordinativos, verticais pouco restaria, de fato, ao poeta.

Mas, é de *fratura e retorno* que se compõe parte da lírica contemporânea e nesta a poesia de Waly se coloca como

uma réplica reversora da república de Platão
(SALOMÃO, 1998, p. 50)

A poesia literária de Waly busca reverter à república criada por Platão. Mais: uma “réplica” que reverte a condição de simulacro e cópia degradada que impõe o platonismo à literatura. Afirma Deleuze: “reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. (...) O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*” (DELEUZE, 1974, p. 267.) Não há como eleger o que seria mais

importante, não há como privilegiar, se a “essência” ou a “aparência”, se o original ou a cópia. Reverte-se a concepção inferior lançada sobre a poesia, sobre a literatura, reverte-se, o lugar do poeta diante da cidade.

O poeta não só está na cidade, como ajuda a construí-la. O poeta, antes apartado da cidade, ajuda a anunciá-la, ajuda a denunciar, negar as formas da existência urbana, traduz as transformações do espaço, dos ânimos, das sensibilidades e das sociabilidades dos seus agentes e textos (PESAVENTO, 2002).

Aquilo que representa a cidade (a planta baixa de suas edificações, seus alicerces, suas ruínas aparentes ou subterrâneas, suas histórias ou lendas que relatam seus alicerces simbólicos) precede a existência da própria cidade real que, aparentemente, se apresenta completa: “Antes da cidade, houve a pequena povoação, o santuário e a aldeia; antes da aldeia, o acampamento, o esconderijo, a caverna, o montão de pedras; e antes de tudo isso, houve certa disposição para a vida social que o homem compartilha, evidentemente, com diversas outras espécies animais.” (MUMFORD, 1998, p. 11). Mais que resíduos, mais que fragmentos de cidades perdidas ou transformadas, a composição cidadina se expressa por suas ruínas, por seus detalhes, por seus rumores, à espera de intérpretes que possam traduzi-la, entender suas formas. A poesia da cidade serve tanto a projetos coletivos quanto a investimentos individuais, devido a suas implicações e significados múltiplos. (GOMES, 2010).

Ao domar a natureza, ao reorganizar a população rural, ao criar as ciências e transformá-las em outros organismos, pois que as ciências e as técnicas transformaram os organismos naturais em organismos culturais-artificiais, dos quais as cidades é um exemplo poderosíssimo enquanto extensão do organismo “natural” do homem, extensão que ganhou autonomia, multiplicidades e formas de escrever a história e (se) inscrever na história. A humanidade gerou um sistema de existência e extensões indômitas: a cidade. Termo generalizante, ele dá conta de uma organização tão complexa e, simultaneamente, tão simples e comum, se tomado como parâmetro à vida moderna. A existência das cidades foi se estabelecendo tão parente, íntima, humana e comum – por se tratar de uma construção “nascida” da humanidade – sendo possível concebê-la mais que um espaço construído: “a cidade é mais uma comunidade (...) como que pudesse existir independentemente de sua realização física no espaço geográfico” (RISÉRIO, 2012, p.17)

A cidade: não apenas uma denominação, mas um conjunto sógnico que guarda de si e sobre si questões, vivências, aspectos, tipos geográficos, arquitetônicos, econômicos, culturais, enfim, uma construção como tantas feitas pelo humano, que ora o repelem, ora o

acolhem, ora são acolhidas como nossas, ora são repelidas de nossa natureza, mas que, à revelia de seus construtores, deixa um “rastros” significativo de escritas, de ranhuras e dobras em seus habitantes ou naqueles que só as atravessam como passageiros e visitantes.

Pode-se, portanto, concordar com o que diz Ferrara:

Conhece-se o fenômeno urbano através da linguagem que o representa e constitui a mediação necessária para a sua percepção: não pensamos o urbano senão através dos seus signos. Entender a lógica dessa representação é condição necessária para produzir a teoria explicativa do urbano (1990, p. 3)

Esta é uma das vias de abordagem para explicar o urbano. Outras podem ser propostas. No caso específico da literatura e da análise de seus textos, uma das vias é a compreensão de como esses signos da cidade são lidos e reconfigurados/forjados em novo discurso, o discurso poético, que se desdobra em espectador e voz da cidade e vai *dizer* desta, a seu modo,

Escrever assim é romantizar o vento quente
que passa a lembrar somente
que é o vento quente e desaforado
a passar uma lixa grossa
sobre a cidade, os seres e as coisas.
Vento bêbedo de amnésia e desmemória
(SALOMÃO, 1996, p.53)

Assim, as cidades se deixam ver e compor de olhares e discursos formadores de conceitos e imagens multiplicadores dos formatos/configurações, forjados pela ação do desejo, do sonho, das carências, dos impulsos humanos, dos fenômenos cujos desdobramentos incidem também na confecção de outros textos meta-cidade, que são dela e estão nela ou à sua margem, subscrevendo textos que ela não escreve, mas propõe, estimula. Esta ação torna-se um movimento trivial na criação de signos, pois, no afirmar de Foucault (1992): “O mundo circular dos signos convergentes é substituído por um desdobramento ao infinito. Nesse espaço, o signo pode ter duas posições: ou faz parte, a título de elemento, daquilo que ele serve para designar; ou é dele real e atualmente separado” (FOUCAULT, 1992, p. 75).

Esta alternatividade do signo – fazer parte ou estar separado do que designa – a rigor não funciona, pois o signo deve estar ao mesmo tempo contido no que ele significa e e esta separado, lembra o próprio Foucault (*Idem Ibidem*). Há na cidade a peculiaridade de reunir sobre si o paradoxo de ser única e, ao mesmo tempo, ser muitas. Essas “escrituras” atuam como identificadores e podem ser observados em todas as cidades, desde aquelas celebradas como importantes (pelo seu valor histórico, pela sua importância econômica, pelo seu patrimônio artístico e arquitetônico; por dar berço a personalidades ou acontecimentos) ou

naquelas que não alçam a grandes adjetivações, mas, ainda assim, ocorre em suas configurações a escrita de diversas formações cidadinas. São, portanto, signos ofertados pela cidade, que serão conduzidos e convertidos pela escrita, levando a outras interpretações, porque a cidade, mesmo sendo a mesma cidade, é agora outra, designada pela escrita oferece novos pontos, novos focos, objetos, novas ruas, torres, nova cidade-palavra.

Pensar uma cidade é, concomitantemente, pensar em outras que a compõem como substrato, como reescrita – de apagamentos ou reforços. A literatura traça alguns rascunhos e chama ao desafio da compreensão alguns *desenhos* citadinos e as *respostas* engendradas por alguns textos.

O texto literário através da sua tessitura em palavras, alegórica, pode criar cidades fictícias (e por que não também reais?) “traduzidas em palavras e figurações mentais imagéticas do espaço urbano e de seus atores” (PESAVENTO, 2002, p. 19).

Para Sandra Pesavento, a cidade traz, sempre como marca identitária, uma contradição. Por um lado, é luz, sedução, meca da cultura, da civilização apurada; “por outro, pode ser representada como ameaçadora, centro de perdição, império do crime e da barbárie, mostra uma faceta de insegurança e medo para quem nela habita” (*Idem ibidem*). Representações que estendem também para os seus passantes ou não-habitantes, ou mesmo para quem só as sabe ou as conhece, indiretamente, sem nela viver.

A representação estética da realidade provoca um redimensionamento, altera, por sua vez, os objetos e os valores humanos, pela atenuação, pela persuasão, pelo aliciamento, pelo descompromisso, pelo deslocamento, pela abstração, enfim pela reflexão sobre o(s) lugar(es). O ato de dizer (sobre) a cidade e de partir dela para composição ou captação dos seus impulsos é gerado por uma ação transitiva e tensa, formada no desconforto da passagem, do passado, da distância, do estranhamento e de seus contrários.

Pensar a cidade é também pensar os movimentos que a criam e que dela são forjados por conta de sua existência, para que se possa nela existir e nela viver. No Ocidente moderno (e mesmo no antigo) não nos faltam exemplos da humanidade criar e exercer dispositivos de controle, de interdição e censura, sobretudo, àquilo que pode ser entendido como deflagrador de alguma possível desordem ou de algum fenômeno (ou a falta dele) que coloque em risco ordenações prévias ou já consolidadas. Nós, sujeitos da cidade, na verdade “sujeitados”, como afirmaria Foucault (1988), somos aqueles que obedecem aos regramentos e vivências da/na cidade.

O fim da cidade é viver segundo o bem, dizia Aristóteles, mas também, além do viver, dispor de uma vida politicamente qualificada. Em outras palavras, é a aptidão política do ser

humano que nos torna, além de viventes em si e de um lugar, aqueles viventes que são capazes de estabelecer fundamentos de ocupação, trânsito e transformação de um dado espaço, enfim, de criar regulações qualificadoras, hierárquicas, cujos ajustamentos, via de regra, estão ligados à linguagem e de como esta constrói uma comunidade pautada em princípios de bem e de mal, de justo e de injusto, de certo e de errado, e não simplesmente de prazeroso e doloroso (AGAMBEN, 2007). “Os prazeres”, incompatíveis com a ordem e o bom funcionamento do trabalho, em dado momento, não seriam fundamentos qualificadores positivos daqueles que se queriam fazer viver bem na cidade.

A nossa aptidão política é que nos torna, além de viventes em lugar, aqueles que estabelecem fundamentos de ocupação, transformação e regramentos do viver e desta política. Contudo, também de sua rejeição. E o que nos define enquanto humanos e enquanto ser político é a linguagem. Como afirma Agamben (2007, p. 16): “a política existe porque o homem é o vivente que, na linguagem, separa e opõe a si a própria vida nua e, ao mesmo tempo, se mantém em relação com ela numa exclusão inclusiva.” É nesta exclusão que se funda, ainda segundo aquele autor, a cidade dos homens, vivente que possui a linguagem; “o lugar próprio da *pólis* na passagem da voz à linguagem”, expressão do conveniente e do inconveniente, do justo e do injusto, do certo e do errado.

A poesia de Waly coloca em jogo não apenas se há a condição de verdade (e mesmo da mentira), dentro de seu processo de imaginação ou de ficção; se são verdadeiros os enunciados, se esses não passassem de um tipo de engano, de invenção. Mais que isto, buscam tensionar o *status* de certa voz, cujo “o fundamental é perceber que não se trata apenas da possibilidade de falar – que é contemplada pelo preceito da liberdade de expressão, incorporado no ordenamento de todos os países ocidentais –, mas da possibilidade de ‘falar com autoridade’, isto é, o reconhecimento social de que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido” (DALCASTAGNÉ, 2012). E que esta voz se amplia em profusão de autoridade e alteridade:

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, rigidamente 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 pes-

soa 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?
(SALOMÃO, 2003, p. 63 e 64)

As indagações de Waly, arbitrariamente, além do óbvio, que é questionar, respondem como a literatura pode redimensionar os processos disciplinares e as noções de existência de si e do outro, no dentro-e-fora da cidade, do eu-e-os-outros, do corpo-carne-e-da-pedra, dos processos de alienação que a instância política e jurídica da pólis estabelece.

A incompatibilidade com os processos de produção e organização capitalistas, cuja estrutura inicial sustentava-se pela exploração da força de trabalho e, de certa, docilidade dos corpos usados por este sistema, são fortemente exemplificados na produção poética analisada de Waly Salomão, na qual a poesia proporciona a libertação a quem foi confinado: “Uma pessoa pode viver, naturalmente, no inferno – logo de início, sofre algumas perturbações, depois depreende que o inferno é normal.” Ou ainda que “Tinha todas as ferramentas pra essa vida conventual confinada mas também tenho todos os contravenenos” (SALOMÃO, 2003, p. 73) O *contraveneno* a que se refere o Waly se constituía, primeiro, pela dedicação em produzir seu texto, segundo, ao fazê-lo, para por em análise a condição prisional de si e dos demais detentos:

Este texto – construção de um labirinto barato como trançado das bolsas de fios de plástico 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 à menor expressão possível. falsas exaltações. O profundo sono. Anestesia é para os dentes o bem supremo. A atividade aliviando a consciência.
(SALOMÃO, 2003, p. 69)

Há, como vemos, um exercício de repressão que funciona “como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber” (FOUCAULT, 1988, p. 10), o que Foucault chama de *tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo* dos corpos, das práticas e dos discursos que se fazem rebeldes.

A voz, o corpo e a letra de Waly Salomão ainda se fazem rebeldes. Rebeldia que trabalha na reversão do lugar do poeta na construção da cidade, ainda que a inscreva com

poesia “feita de sucata de cultura” (CANDIDO, 1972, p. 16), elabora um produto literário carregado de inferências diversas do mundo citadino, ou como diz em um dos textos que resgata e *cola* em **Apontamentos do Pav dois**: a poesia é a “árvore para que “possa entrar na cidade pelas portas”⁷ (SALOMÃO, 2003, p. 90), é a missiva do cotidiano, em cujo relato exhibe a memória, a vida

E os dias sucedem-se e é firmada a intenção
de transmutar todo veneno e ferrugem
em pedaços do paraíso. Ou vice-versa.
(SALOMÃO, 1996, p. 45)

Pois, aqueles banidos do paraíso forjaram e encontraram abrigo na cidade.

Quem sai do paraíso busca construir cidades

O sagrado está na origem das cidades. Perdido no agora das metrópoles contemporâneas, reservando-se algumas relativizações culturais (visto que nem toda cultura desenvolve esta identidade e mito fundante), este sentido sacro de criação citadina, esteve sempre presente no ocidente e na fundação das cidades. Numa sociedade de profunda raiz cristã, o texto bíblico será acionado, em várias passagens tanto no Velho como no Novo Testamento, e forjará na cultura ocidental várias ocorrências da cidade, em eventos que simbolizam desde o seu nascimento, existir/transitar e arruinamento. Pesavento aponta que, “como mito [o nascimento da cidade], trata-se de uma estrutura narrativa que não somente conta e explica, mas revela e porta sentidos outros para além do que é dito” (2002, p. 7). Esta cidade-mito das origens expressaria conjuntamente o domínio do homem sobre a natureza – que se traduz em cultura – o conflito, a ambição e o desejo de vir-a-ser sem fim da espécie humana. (PESAVENTO, 2002).

Ainda que questionável, o texto bíblico imprime traços identitários da cidade, que com o passar do tempo foram sendo conduzidos a esferas menos preceptivas de um *status* citadino, contudo orbitam no imaginário da cidade, narrativas, signos, práticas, concepções e no existir da própria cidade efeito sacralizante, dado a força simbólica que possui aquelas narrativas. Força explicável, segundo Auerbach, pela “intenção religiosa” que “condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica”, pois, “o mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira – pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo” (AUERBACH, 2001, p. 11).

⁷ Excerto do texto bíblico, presente no livro de Apocalipse, capítulo 22, versículo 14.

Portanto, um mundo de narrativas que põe em ação sistemas simbólicos que, além de *construírem* realidades, estabelecem formas de apreensão do sentido imediato do mundo (BOURDIEU, 2010).

Assim, muito de nossa concepção sobre a cidade é fruto dos desdobramentos advindos dessas narrativas, que deflagram diversos sentidos do papel social e simbólico das cidades. A cidade como domínio do homem sobre a natureza, a cidade como *artifício* humano, a cidade como exemplo de poder e divinização – intento da ligação terra-céus, como espaço do desejo e do erro – “império do crime e da barbárie”, da perda da ignorância, da inocência (e também da obediência), da multiplicidade de olhares e falares, palco de ruídos e dos conflitos.

Parte deste conflito pode ser entendida como a disposição caótica das cidades. A cidade e o caos. Oferecem projeções que em nada poderiam ser colocadas como convergentes. À primeira, historicamente, se agregam sentidos como a ordem, a lei, a proteção, a salvação, a evolução, a emancipação, a modernidade, o progresso e o acesso às grandes tecnologias, as oportunidades, o que é grandioso, super, extraordinário, enfim, valores que orbitam quase sempre próximos de concepção positiva e guardada de benefícios. Ao segundo, o caos, se tomado a partir das generalizações, nunca será inicialmente associado à cidade, embora nas grandes megalópoles já seja, quase impossível *dissociar* cidade e caos. O caos está, a princípio e em geral, associado à desordem, à anarquia, à destruição, à crise, à morte, à insegurança, à instabilidade, à ausência de perspectiva, à falência dos projetos, ao estranho. Porém, mesmo sendo, de um ponto de vista, divergentes, cidade e caos, há textos que lhes aproximam e dão parentesco, como é possível ver com Derrida (2006), ao discutir a multiplicidade irreduzível das línguas, em seu livro **Torres de Babel**, aborda os sentidos do nome próprio *Babel* quando diz

Babel não quer dizer apenas confusão no duplo sentido dessa palavra, mas também o nome do pai, mais precisamente e mais comumente, o nome de Deus como nome do pai. A cidade carregaria o nome de Deus o pai e do pai da cidade que se chama confusão. Deus, o Deus teria marcado com seu patrimônio um espaço comunitário, essa cidade onde não se pode mais se entender. (DERRIDA, 2006, p. 13-14)

A Babel, que nos fala Derrida, expõe a duplicidade e naturalidade entre cidade e caos. Expõe o gesto de rasura sobre a ordem, sobre o ícone de poder superior que a configura pela punição. Forma de interlocução e tentativa de equiparar-se ao ato divino, que impõe nova contenção. Estar na cidade é uma forma de reversão do domínio através do nome, do uso da palavra: “a cidade carregaria o nome de Deus o pai”; a cidade seria, então, deus e,

simultaneamente, atenderia por outro nome: “confusão”; a cidade seria deus-e-confusão. Noutra plano, implica dizer que este espaço de confronto, que é a cidade, exige enfrentamento, a princípio, constituído pela linguagem que buscava reverter o estado de recessão.

Waly, no **MS**, replica em suas primeiras páginas o gesto sacro de alinhar, pela linguagem, o humano e “divino”, respondendo ao estado de recessão e caos vivido no Brasil pós-64:

Profecia do Nosso Demo

O céu retirado como livro que se enrola o céu retirado como livro que se enrola o céu retirado como livro que se enrola o céu retirado como livro que se enrola o céu retirado como livro que se enrola o céu retirado como livro que se enrola o céu retirado como livro que se enrola o céu retirado como livro que se enrola

LINO FRANCO

Um habitante deu por finda sua febre estéril e partiu pra realizar a OBRA que lhe conferira um segredo de DEUS se cumprindo nas trevas da sua cerração. Com muito dor desistiu de fotografar os assuntos com muita dor desistiu de escutar os sons do século com muita dor aceitou perder seu nome. Sem nome. SEM NOME. Pra se inscrever como escrivão copista da vontade divina. Lavro e dou fé. Lino Franco se dedicava inteiro à OBRA com vontade de perder os traços particulares do rosto pra o que o outro aparecesse.

(...)

(SALOMÃO, 2003, p. 57)

O **MS** já em seu título apresenta as tensões produzidas pelo contexto por que passava o país e exigia redefinições, relocalizações frente ao debate e ao agenciamento político e cultural de então. O efeito de “síncope”, da possível perda de consciência, o desvario, o estado de suspensão, provocado pelo “troço” que o título assinala, segue como tônica do livro e da juventude que buscava responder estado de recessão por qual passavam. Embora não pareça, **MS** segue, estrategicamente, respondendo ao “Deus” – “se cumprindo nas trevas da sua cerração”.

O caótico título – “Profecia do nosso demo” – que abre o livro, ressoa oscilações, irônicas imprecisões. A “Profecia”, ou seja, o ato de dizer do futuro, de prever acontecimentos vindouros, limita-se ambigualmente a informar o aqui/agora do “nosso demo” o nosso tempo, é “tempo sem futuro”, pois está aquele “nosso” que não é expansivo, não é prospectivo. O tempo. A profecia àquela sociedade (daquele “nosso demo”) está fadada ao presente, nula de

plano, de projetos: “Lino Franco⁸ (seu personagem-habitante) deu por finda sua febre estéril e partiu pra realizar a OBRA...”. Uma “produção” encenada/montada pela rubrica da “desistência” e da “dor”: com muitas (e repetidas) dores desistiu de fotografar, desistiu de escutar “os sons do século”, desistiu, perdeu o próprio nome e na encenação da OBRA se perdeu para que outro surgisse (“perder os traços particulares do rosto pra que o outro aparecesse”) o submisso “escrivão copista da vontade divina”. Ironicamente, o uso performático do “Lavro e dou fé”, por alguém que não poder para tanto, reforça o princípio do mundo jurídico no mundo civilizado e de sua legislação usada para nos reger e sujeitar.

Mas, antes, a entrada de Waly na cidade das letras, intentou o gesto divino de transformar e inscrever o domínio do homem sobre a natureza: “O céu retirado como livro que se enrola...”: transpor o desejo humano à natureza (o céu); alterar o “nosso demo” (o tempo, o povo, a sociedade), transformar *aquela* realidade, sujeitar *aquela* história ao desejo do poeta/profeta *daquele* tempo. A matéria do livro seria composta por um componente (“retirado”) de substância aérea, ampla, inexata, o céu-aberto-a-todos: componente celestial. No entanto, fazer do livro céu (ou do céu livro) opera-se como gesto composto de incompletude, de convulsão, de loucura, expressando, pois, um contexto de imprecisões que denota a impossibilidade de realização da linguagem, a impossibilidade de realização da cidade, porque na cidade dos homens, seus viventes devem possuir, como fundamento político, a linguagem (AGAMBEN, 2007).

A cidade que, inicialmente, canta Waly se constitui como não-profecia (ainda que se intitule como tal), pois, diante da impossibilidade de dizer o *amanhã* segue rasurando a possibilidade do “Brasil país do futuro”, porque não há futuro, não é possível ver o “Brasil grande”, porque há como fazê-lo completo. Desta maneira, Waly não só registra a impossibilidade de plenificar a cidade, mas apresenta uma controversa e confusa sacralidade: não-profecia, não-construção, não-divino, não-domínio da natureza. São as implicações do sujeito na construção do discurso poético e de seu estado, cujo processo de continuo terminar e retornar, do “estar por fazer” baliza sua obra, tal qual a torre que, por intervenção divina, não se concluiu, assim como “o não poético é que deve ser expulso da cidade (linguagem)” (BOAVENTURA, 2009, p. 26).

A ideia do caos (confusão, desordem, transgressão, catástrofe) transfere-se e ajusta-se como uma necessidade produtiva e não está de todo colocada como negativa ou fora da possibilidade positiva da existência humana. Segundo Morin, “a desordem é uma desordem

⁸ Lino Franco é uma forma abreviada do nome do dramaturgo, ator e produtor teatral português Miguel Franco (1918-1988)

que, em vez de degradar, faz existir.” (2002, p. 58). Implica e mobiliza uma série de outras ordens universais; transita de “dejeito real” para fazer parte do estofado do real. É neste preencher que surgem textos, discursos que garantem sua própria (re)avaliação, cujo “desvio, perturbação e dissipação podem provocar a ‘estrutura’, quer dizer, organização e ordem ao mesmo tempo. Conclui Morin que “é, portanto, possível explorar a ideia de um universo que constitui sua ordem e sua organização na turbulência, na instabilidade, no desvio, na improbabilidade, na dissipação energética.” e que “(...) a catástrofe (...) contribui para fazer entender que a organização e a ordem do mundo se edificam em e por desequilíbrio e instabilidade.” (MORIN, p. 64).

O caos, a transgressão de padrões e ordens, a instabilidade, o diferente ou o que é visto de determinado ângulo como grotesco, estranho, passa a ganhar legibilidade e importância para o alcance do novo. Aquilo que se vê, vive e registra, além de seu ineditismo, é representado/pertencente ao momento e também a uma forma plástica de criação, no dizer de Morin (2002), a questão-chave da gênese do método é que “não se pode escapar da ideia inacreditável: é desintegrando-se que o cosmos se organiza” e o caos será “a única [questão-chave] que pode fornecer hoje a trama de uma teoria plausível da formação do mundo físico.” (MORIN, 2002. p.58). A escrita dinâmica, transgressora, que alinha luxuosamente a sucata cultural e o erudito, que responde sem parecer responder, que torna altivo o estranho, o grotesco, cujo reino se estabelece pelo inacabado e pela precariedade, está presente na poesia de Waly quando escreve:

fazer: do meu caos interior estrelas a brilhar no firmamento
(SALOMÃO, 2008, p. 44)

Ou ainda quando parafraseia o provérbio sírio:

Sou sírio. O que é que te assombra,
estrangeiro, se o mundo é a pátria em
que todos vivemos, paridos pelo caos?
(SALOMÃO, 2000, p. 47)

Estar no caos é, portanto, um “fazer/ação”, um “existir/origem” nos quais busca-se objetivar o pertencimento e o conhecimento das forças que instauram a própria existência, é negar-se a “distanciar-se do palco em que o drama se desenrola e cuja proximidade física pode ser facilmente confundida com proximidade espiritual” (BAUMAN, 2005, p. 35), o que traz uma marca distintiva do tempo, dos “objetos” e do momento desta escrita, de todo

contexto que ela, a escrita, faz representar – habitantes e circunstâncias *inquilinos* do “líquido mundo moderno”, como indica Bauman.

Canclini afirma ser o contexto caótico um processo intrínseco da atual cidade, um processo de “desintegração”, cujos principais focos geradores

derivam do desenvolvimento desigual e das contradições destas sociedades: migrações maciças, contração do mercado de trabalho, políticas urbanas de habitação e de serviços insuficientes para a expansão da população e do espaço urbano, conflitos interétnicos, deterioração da qualidade de vida e aumento alarmante da insegurança. As grandes cidades do continente, que os governantes e migrantes camponeses imaginavam até há poucos anos como avanços de nossa modernização, são hoje os cenários caóticos de mercadorias informais nos quais multidões procuram sobreviver sob formas arcaicas de exploração, ou nas redes da solidariedade ou violência. (CANCLINI, 2010, p. 16)

Mas, ao mesmo tempo em que é um espaço de perdas e desencantamento, a cidade sempre alimentou (e ainda alimenta) uma ideia de acolhimento, proteção e esperanças. Sua modernização e crescimento ratificaram esta disposição, apesar de não faltarem movimentos que indicavam sua estagnação, como exemplo aqueles que consideram arcaicos e inoportunos o mundo rural, o mundo indígena (suas práticas e identificações). No entanto, alicerçada pelo forte apelo de *lugar* gerador de oportunidades, a cidade ainda carrega homens e mulheres às suas plagas. Este mesmo povoamento revelou sua outra face, não tão clara, leve e organizada, esperada de suas estruturas e ambientação. Esse outro prisma, o caos da urbe, mudou ao longo da história, ganhou matizes, mas não deixou de ser um *elemento* de sua sintaxe. Observado e cristalizado pelas artes, alçou uma categorização que excedeu as negatividades do “desintegrado” *corpus* cidadão, mais que isto, foi posto e celebrado como um dos traços definidores e de representação da cidade.

O cenário caótico (cidadino ou não), para um poeta que alardeava preferir ser míssil que fóssil, parece ser, mais que uma evidência, uma máxima de sua produção. Entretanto, para confirmá-lo como traço determinante de sua poética e da composição de uma poesia da cidade, é preciso entender como se modela esta configuração lírica (e) urbana e confirmar se, realmente, “são experiências tensas e infelizes que nos tornam mais atentos ao mundo em que vivemos” (SENNETT, 2008. p. 24).

Perambular nas cidades

A busca do paraíso é gesto dantesco, heroico, por assim dizer, que conduz às portas da cidade. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda, “Baudelaire não gostou de seu tempo, mas não pode isolar-se dele. Sem convicção, assume os papéis de *flaneur*, *apache*, *dandy*, *tropeiro*. Porque o herói moderno não é herói – é o representante do herói. A modernidade heroica revela-se como tragédia na qual o papel do herói está disponível” (HOLLANDA, 2004, p. 65).

Waly se dispõe a encenar/encarnar o papel trágico deste sujeito heroico vivente das cidades. A cidade é um espaço de crises, de tensões, onde forças, sentidos, valores e perspectivas são colocados em cheque e nos exige intervenções que tensionam, a todo o momento, nossas ações. A poesia da cidade Waly Salomão dialoga com este arquétipo citadino. A experiência dramática que desafia o corpo a posturas, a respostas, a concentração de forças, a consciência do mundo que ocupamos, cobrando-nos a aceitação da experiência da dor como inevitável e insuperável. Richard Sennet (2008) argumenta que, além de compor a história ocidental, este estado de perplexidade marca as tragédias gregas e os primeiros esforços cristãos para compreender o Filho de Deus. Estas perplexidade e tensão são indicadores do projeto *proto-urbano*.

No poema *Domingo de Ramos*, do livro **Algaravias: Câmara de ecos**, (doravante **AL**) Waly exhibe uma jornada épica em que recupera, de outro tempo, uma imagem de cidade que simboliza não só a emancipação humana, mas também uma concepção de herói, acionado pelo mecanismo do bode expiatório, as imagens de violência e anunciação de dor:

O indesejado das gentes entrou, enfim, na cidade.
Seu peito é só cavidade e espinho encravado,
cacto do deserto das cercanias,
torpor de quem se sente aplicado por cicuta
ou mordido de cobra.

O que, convenhamos, lhe dá um ar desapegado
das coisas triviais
e acresce seu charme
paradoxal
perante o populacho.

A cidade é uma nebulosa de sonhos:
tempo e lugares diversos embaralhados,
tantas glórias e hosanas,

tantos pedidos de empregos,
partidos, facções, crimes organizados,
júbilos e adulações.

Uma sensação de déjà vu
que murcha qualquer frescor
na idade madura.

II

Assim falava o antecessor:
“O poeta é um ressentido e o mais são nuvens”.
Assim ele, aqui, fala:
Os ressentimentos esfiapados
são como nuvens esgarçadas.

Campo aberto,
ele vira uma câmara de ecos.
Câmara de ecos:
a substância do próprio tutano tornada citação.

Aprende a palidez altiva
e o sorriso aloof
de quem compreende as variações dos ventos da
mídia.
Estas qualidades ele supõe ter importado
De Stendhal e de Emerson,
Já de Drummond ele assimila
uma certa qualidade esconsa,
retalho daqui, recorte dali,
etcetera et caterva.

Ele: o amalgâmico
o filho das fusões
o amante das algarvias
o sem pureza.
Como compor, com semelhante melting-pot,
uma inteireza de homem
que caiba no anúncio “Ecce Homo”?

III

Hoje é
Domingo de Ramos
(Palm Sunday),
uma boa oportunidade para sobrevoar

de helicóptero:
os manguezais de esgotos negros
e garças brancas,
os morros

de parcas palmas de palmeiras
 e muito capim colonião
 – o capim colonião ao vento parece uma cabeleira
 encharcada de gel –
 as praias
 onde ELE simula
 através das leis do Livro do Caos
 o delírio demiúrgico
 de que as hélices do helicóptero
 são as provocadoras das ondas do mar.

Domingo de Ramos
 (Palm Sunday)
 Dentro do helicóptero
 lá em cima
 o diabo recorda-lhe, então, um conto de Sartre,
 sobre Erostrato, o piromaníaco,
 que adorava olhar os homens
 bem do alto
 como se fossem
 formiguinhas.
 (SALOMÃO, 1996, p. 57-60)

Cabe ressaltar que o poema acima compõe um projeto poético⁹ cuja essência busca efetivar-se pela instabilidade, atravessamentos, justaposições de textos e discursos, enfim, a *algaravia* alude, de modo geral, a ideia de deslocamento, estranhamento, confusão, gritaria, ruído.

“A caminhada do indesejado” constrói não só o caminho, porém faz também ver os objetos que a constitui. O caminhar, o flunar, o perambular estão compostos de gesto duplo (trânsito e construção/desconstrução) em que cidade e sujeito poético se tensionam.

Sua linguagem poética fragmentada representa bem o que Antonio Candido (1993) afirma: que o autor pode manipular as palavras a fim de reforçar ou diminuir sua semelhança com o mundo real. Por exemplo, para construir a imagem do poeta em meio aos conflitos operados na cidade ou daquela que é sua concepção de cidade e da linguagem: “Ele: o amalgâmico/ o filho das fusões/ o amante das algaravias/ o sem pureza”. Jan Mukarovsky (1997) também reforça essa ideia, do uso potencializador das palavras enquanto material poético, transmitindo maior abundância de significados. Esse recurso é utilizado nos versos:

⁹ Waly cuida em apresentar o verbete homônimo do livro: ALGARABÍA. Del á. *Al-garb*, el occidente: algarabia, el poniente, cosa de poniente, gente que vive hacia el poniente, lengua de los alárabes que morában hacia el poniente: Y como esa lengua de los alárabes era um á. corrompido, poço inteligible para los castellanos, de ahí que traslaticiamente pasasa *algarabía* a significar cosa dicha o escrita de modo que no se entiende, y gritería de varias personas que por hablar todas a um tiempo, no se puede comprender lo que dicen. – Otros dicen que salió de *algarabiya*, la lengua á. – *Algarabía* es también nobre de planta, y parece que se lê dió por la confusión de sus ramas, aludiendo al significado com que está comunmente recibida la voz *algaravia*. *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* (SALOMÃO, 1996, p. 17)

“Câmara de ecos:/ a substância do próprio tutano tornada citação”, utilizando-se dessa linguagem conotativa, ele consegue atribuir novas substâncias, que o poeta faz eclodir quando se encontra em um campo aberto, substância que parece (e é) a essência orgânica do ser poeta, o próprio “tutano”.

O título da poesia faz referência ao dia litúrgico que reencena a passagem bíblica¹⁰ sacralizada pela religião católica como parte da *Semana Santa*. Para a liturgia católica esse dia – o Domingo de Ramos – não só representa a entrada de Jesus Cristo em Jerusalém, montado em um jumentinho, sendo reverenciado pelo povo, que o via como o profeta de Nazaré da Galileia, que iria libertá-los da escravidão imposta pelo Império Romano, mas marca ainda o início do périplo da chamada Paixão de Cristo (traição, delação, prisão, condenação, crucificação, morte e ressurreição), portanto a *Via Crucis*. Na poesia de Waly Salomão, porém, quem entra e revela a cidade não tem a mesma qualificação de entrada triunfal do messias. Tensiona a narrativa da qual partiu, pois realiza não apenas “uma operação tradutora como trânsito criativo de linguagens” (PLAZA, 1981, p. 1-2), mas, além disso, cria uma forma de transmissão sincrônica de duas diferentes produções, movimentando as fronteiras de tempo passado-presente e original-cópia, como afirma Julio Plaza (1981), ao se reportar às operacionalizações de Tradução. No entanto, “O indesejado” é concebido por outro ângulo de expectativa. Menos triunfante, menos reveladora, noutra perspectiva heroica, entretanto guardada de alguma espera:

O indesejado das gentes entrou, enfim, na cidade.
Seu peito é só cavidade e espinho encravado,
cacto do deserto das cercanias,
torpor de quem se sente aplicado por cicuta
ou mordido de cobra.

O que, convenhamos, lhe dá um ar desapegado
das coisas trivias
e acresce seu charme
paradoxal
perante o populacho.

Embora houvesse a expectativa da chegada do profeta que anunciaria a salvação do povo de Israel, por outro lado, os demais ocupantes de Jerusalém não participavam, não comungavam da mesma espera menos ainda em dar-lhe boa recepção. Contudo, o que Waly Salomão resgata em *Domingo de Ramos* é a figura singular do poeta, enquanto messias, enquanto aquele que lê o presente e anuncia o futuro, que observa e toma, à revelia de todos, para si a cidade. Recupera, pois, uma noção platônica enviesada sobre o papel do poeta face

¹⁰ Vide em Mateus 21: 1-11; Marcos 11: 1-14 e Lucas 19:28-44.

às demandas que exigem àqueles viventes que estão na cidade. Desta maneira, profeta e poeta em *Domingo de Ramos* se amalgamam, possuem similar essência e consideração pública, pois não é dos poetas fundar cidades, o que causa uma sensação já sabida: “uma sensação de déjà vu/ que murcha qualquer frescor na idade madura”. O sujeito poetante, tal qual o profeta, é um sujeito que se tornará espinhoso, vazio e de revelações nada agradáveis, de coração esvaziado, pois “seu peito é só cavidade e espinho encravado”, sujeito vindo das margens, “cacto do deserto das cercanias”, mesmo sem nada a ofertar de prático e elucidador, altera a antiga e satisfatória ordem da cidade.

Em *Domingo de Ramos*, Waly alinha a cidade mítica/sagrada e a cidade poética/real, mas, não só estas. A cidade na poesia de Waly é figurada como um espaço de misturas, ilusões e desilusões, de sentimentos diversos, lugares de diversas crenças e pedidos: “A cidade é uma nebulosa de sonho:/tempos e lugares diversos embaralhados,/ tantas glórias e hosanas,/ tantos pedidos de emprego,/partidos, facções, crimes organizados, júbilos e adulações”. A cidade-palco de Waly é onde se teatralizam a matéria do real concreto-imediato das práticas sociais e, conjunta e paradoxalmente, a matéria do sonho, matéria enigmática, incompleta e a cata de interpretações, da dispersão dos códigos/símbolos, enfim, dos desejos ocultos do inconsciente. A cidade é uma nebulosa de imprecisões. *Nebulosa*, a cidade é, todavia, um corpo fisicamente constituído de substância real, porém distante e de astigmática compreensão, celeste também se apresenta imprecisa e transitiva. A cidade de Waly, *matéria* da “nebulosa de sonho”, se constitui, por fim, como um mundo inenarravelmente concentrado.

Nesta perspectiva, conforme o sujeito poético, esta cidade é um lugar que engloba vários lugares, vários tempos e várias vozes. Renato Cordeiro Gomes (1999) chama atenção para essa questão, afirmando que a cidade passou a ser uma “arena cultural” e essa diversidade em batalha, em um só lugar, passou a ser vista ora como um grande *tecido* cultural, onde se costuram e entrelaçam o material e o simbólico, ora como *teatro* de múltiplas vozes e atos. Uma cidade polifônica.

Domingo de Ramos não só pertence, enquanto corpo do **AL** (o livro) como também é ele uma algaravia. Waly põe em ação sua raiz árabe, algaraviza literatura-filosofia-sagrado-história-real-ficção, põe em *combate* e na mesma arena vozes distintas que rivalizam. Por exemplo, na parte II do poema, coloca em prosclênio, para debater os princípios da própria poética, de um lado a grife/influência filosófica de Nietzsche, do outro a etiqueta/poética de Carlos Drummond de Andrade. Em cheque dois grandes projetos (um filosófico e outro literário), ambos a serviço de uma *teatralização* e, porque não dizer, mais uma vez discutindo

seu papel/ocupação do fazer (= *poiésis*) cidade. Saqueando “vozes” de textos e autores que também tensionam e tematizam a cidade, Waly confronta o “velho” e “novo” discurso poético na arena cidadina:

Assim falava o antecessor:
 “O poeta é um ressentido e o mais são nuvens”.
 Assim ele, aqui, fala:
 Os ressentimentos esfiapados
 são como nuvens esgarçadas

Da produção nietzschiana *Assim Falava Zarathustra* reescreve rasurando “Assim falava o antecessor”; este antecessor é Carlos Drummond de Andrade indiretamente identificado pelo verso: “O poeta é um ressentido e o mais são nuvens”, parafraseado do texto-base *Conclusão*, soneto do autor mineiro:

Os impactos de amor não são poesia
 (tentaram ser: aspiração noturna).
 A memória infantil e o outono pobre
 Vazam no verso de nossa urna diurna.

Que é poesia, o belo? Não é poesia,
 E o que não é poesia não tem fala.
 Nem o mistério em si nem velhos nomes
 Poesia são: coxa, fúria, cabala.

Então, desanimamos. Adeus, tudo!
 A mala pronta, o corpo desprendido,
 Resta a alegria de estar só, e mudo.

De que se formam nossos poemas? Onde?
 Que sonho envenenado lhes responde,
 Se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens?
 (ANDRADE, 2007, p. 402)

A reescrita do título do texto de Nietzsche e do verso de Drummond volta a movimentar as fronteiras passado-presente, acrescentando e acrescenta nesta retomada os deslocamentos tradição-inovação, eu-outro, cópia-simulacro, autoridade-não-autoridade, dúvida-afirmação. Flávio Boaventura traça uma ponte de ligação entre a filosofia de Nietzsche e a produção de Waly. Pontos de convergência e interseção de Nietzsche e Waly:

A leitura dos textos de Nietzsche me faz considerar que sua produção se constrói a partir de uma escrita provocadora de atritos (e interferências) contra boa parte da tradição filosófica. Num movimento que é simultaneamente destruição e criação, vão-se perfilando diante dos olhos do leitor múltiplos registros de vozes, metáforas e aforismos, como se fora um jogo de esconde-esconde em que toda categoria rígida e estanque perdesse a importância de existir ou fosse solapada.

O que isso significa? A meu ver, que uma leitura atenta dos textos nietzschianos revela uma ampla e determinada demolição do “beletismo platônico”, proporcionando sua ultrapassagem e lançando um novo olhar em benefício do *simulacro*. Em Nietzsche (assim como em Waly), o não poético

é que deve ser expulso da cidade (linguagem). (BOAVENTURA, 2009, p. 25-26)

A “escrita provocativa”, “contra tradição”, “movimento de destruição e criação”, “múltiplos registros de vozes”, “o jogo”, “anulação do rígido e do estanque”, “demolição do beletismo”, “novo olhar ao simulacro”. Não fosse a transcrição do texto base de Boaventura acima, podia-se, facilmente (e sem erro), associá-lo a figura e poética de Waly Salomão. Não bastasse isso, Waly, em vários textos não quer só demonstra ser leitor, mas reverenciar o filósofo alemão. Leitura recorrente, em *Domingo de Ramos*, hibridiza-o na sua escrita: ao afirmar “Assim falava o antecessor” traz automaticamente Nietzsche, seu texto e o personagem nietzschiano ao contexto do poema citadino. Cabe lembrar a relação do pastor Zaratustra – personagem do referido livro – com o tema cidade e com a cidade que Waly projeta. “Uma sensação de déjà vu”. Zaratustra é aquele que depois de anos de isolamento nas montanhas, desce à cidade para apresentar o seu evangelho. Mais adiante no poema, Nietzsche voltar a ser citado. A nova referência é *Ecce Homo*, texto de caráter eminentemente biográfico, que é tomado de empréstimo como sub-voz ativa e prepotente do poema, cuja grafia Ele equivale ao sujeito poetante, ora “indesejado”, ora questionador do antecessor (Drummond), ora é “o amalgâmico/ o filho das fusões/ o amante das algaravias”.

É importante ressaltar o gesto transgressor, rebelde e reducionista que aplica à poesia de Drummond, no poema, tratado como modelo de poesia, um modelo de literatura a ser rasurado. Efetivamente o verso do poeta itabirano é literalmente transfigurado no texto do colega baiano. Este desconstrói a “conclusão” drummondiana sobre o trabalho do poeta, deslocando-o, assim, em lugar de uma definição (“Que sonho envenenado lhes responde,/ Se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens?”), o poeta é um ressentido e nada mais, para uma estância maior ao reverter a matéria que o verso de seu antecessor cria para qualificar poesia/poeta. A mágoa (substância do poeta ressentido) que era niilismo materializa-se, cresce em nova perspectiva: “Os ressentimentos esfiapados/ são como nuvens esgarçadas”, substância do próprio tutano tornada citação”.

Na III parte do poema, Ele, o poeta, o profeta, o filósofo mais novo e anjo-caído (o diabo) retomam a cidade. Entretanto, o foco e a tomada da cidade se elevam às alturas: “Dentro do helicóptero/ lá em cima” e a recordação do conto *Erostrato*, presente no livro **O muro**, de Jean-Paul Sartre, marcam esta visão diferenciada, superior sobre a urbe e seus viventes. O personagem protagonista da narrativa de Sartre é Paul Hilbert, um homem que vive isolado em seu apartamento do sexto andar, sendo seu passatempo ficar na sacada olhando os homens do alto, mas que, às vezes, desce às ruas – o que o sufoca (voltando a

Jesus Cristo, Drummond, Zaratustra, Nietzsche). A narrativa começa com o pronunciamento de Hilbert: “É preciso ver os homens do alto. (...) Eles não suponham, absolutamente, que alguém pudesse observá-los de cima” (SARTRE, 1980, p.69). É a sua sacada que possibilita o distanciamento entre ele e a humanidade:

A sacada do sexto andar – eis onde eu deveria passar toda a vida. É preciso escorar as superioridades morais com símbolos materiais, sem o que elas se desmoronam. (...) Estou colocado acima do humano que existe em mim e o contemplo. Eis porque gostava das torres da Notre-Dame, das plataformas da torre Eiffel, do Sacré-Coeur, do meu sexto andar da rua Delambre. São excelentes símbolos (SARTRE, 1980, p.69).

Helicópteros, torres, arranha-céus, prédios, plataformas, catedrais emblemas que simbolizam o poder humano sobre a natureza, inclusive sobre a natureza humana. Domingo, *dies Dominicus*, dia do Senhor. Waly veste seu eu poético (ELE) das máscaras culturais do ocidente (o profeta – filho de Deus; o grande poeta, os filósofos-literatos), flanando o poeta proteiforme assume identidades de superioridade disponíveis para compor e transitar no paraíso-artefato-cidade.

Cidades: museu do inconsciente

Jacques Le Goff afirma, ao discutir sobre o conceito de memória, tratar-se de um gestual de aquisições: aquisição dos modos de compor, aquisição de textos, de imagens e “de um certo modo de apropriação do tempo.” (LE GOFF, 2003, p. 419). A memória, então, apropria-se dos objetos temporais, imagéticos, das composições e dos modos de composição, para só se estabelecer como tal quando transformada, a memória, em um novo objeto capaz de apresentar aquilo que guarda. Ela se alicerça em dois movimentos: o da aquisição e o da representação. A memória, apesar da aparente contradição, se realiza, na sua completude, por um processo material, embora não se refute o contrário deste processo, pois, os seus domínios são “oferecidos à mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaindo da mais abstrata elaboração.” (NORA, 1993, p.7). Nora (1993) defende, em seu texto **Entre memória e história**, que os “lugares de memória” (jornais, livros, enciclopédias, autobiografias, etc) “são lugares de memória, não porque são melhores ou maiores, mas porque eles complicam o simples exercício da memória com um jogo de interrogação sobre a própria memória” (1993, p. 25). O historiador francês reconhece a literatura como uma das formas de legitimidade da memória, o texto literário como o “documento personalizado”, a “revitalização literária”, o

capital esgotado de nossa memória coletiva, cuja literatura ressalta-se, também, como a sensibilidade na qual se exprime, se ancora e se condensa o interesse pelos lugares de memória.

A memória é capaz de efetivar uma nova “sondagem do tempo subjetivo”, tempo este que se estende à vida social concreta, cujo conceito se afasta e amplia-se da expressão pessoal à coletiva. A poesia vem nesta corrente de expansão e, dentro da produção literária, busca apresentar um outro lugar discursivo de memória. Portanto, a ligação entre discurso poético e cidade promove uma recriação de ambos: tanto da arquitetura do material literário, quanto da escrita dos espaços citadinos, embora, se aconselhe sempre não poder confundi-los, como aponta Calvino (1990, p. 59). Justamente desta recriação que se alimenta a prerrogativa da poética de muitos autores adjetivados pela contemporaneidade, traço constante em poetas do século passado, e da qual não se isenta a poesia de Waly Salomão.

Analisar como as memórias dialogam e agem na sua produção, e procurar notar como a metaforização das paisagens culturais e das vivências urbanas estão dissolvidas no seu discurso poético compõem os demais objetivos deste capítulo.

Maurice Halbwachs diz que

quando voltamos a uma cidade em que já havíamos estado, o que percebemos nos ajuda a reconstituir um quadro de que muitas partes foram esquecidas. Se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente. É como se estivéssemos diante de muitos testemunhos. Podemos reconstituir um conjunto de lembranças de maneira a reconhecê-lo porque eles concordam no essencial, apesar de certas divergências.” (2006, p. 29).

No caso da poesia de Waly Salomão, há um regresso à cidade (via passagem – nas viagens ou da vida errática, vivida na *infância desterrada* ou adolescência), um retorno textual disposto como testemunho que metaforiza as lembranças e açula as divergências entre o objeto e o discurso que apresenta, como ressaltou Halbwachs acima.

Lembrar sozinho do que os outros não lembram, é ver o que os outros não veem, considera Halbwachs. De certa forma, a poesia cumpre este papel solitário: dizer o que não é visto, apresentar outra sensibilidade, despercebida em outros olhares e, quem sabe, criá-los de novo e em novo cenário.

É justamente desse pressuposto, a memória da cidade, que parte este capítulo: a análise das elaborações discursivas da poesia de Waly Salomão, sobretudo nos textos **Janela de Marinetti** e **Tarifa de Embarque**. Esses dois textos demonstram uma captação singular feita, por Waly, a partir dos aspectos materiais da cidade e deixam escapar, além da

intimidade com os espaços metaforizados, a busca da *identidade*, como diz Le Goff, e, parafraseando Halbwachs, de um poeta que “apega mais às pedras do que aos homens” (HALBWACHS, 2006, p. 161).

Waly Salomão afirma que “*a memória é uma ilha de edição*”. Dentro de uma perspectiva de separações e escolhas iremos remontar os procedidos de *cortes* e de *escolhas* para representação de cidades mnemônicas de sua poesia. Uma cidade que se formatará, segundo nosso ver, longe daquela “feita do movimento incessante de gente e máquinas, do calor dos encontros, da violência dos conflitos” (ROLNIK, 1995, p. 9), mas, ainda, cercada de um produtivo desequilíbrio que envolve e transforma as pessoas e seus *objetos*, por vezes, só captados pelos olhos do artista, detentor da capacidade de potencializar as misérias, a nostalgia da infância, a cidade do passado/presente que se torna mítica, a cidade real na cidade ideal, enfim, a cidades da memória, positiva ou negativamente expostas, cidades irreais, porque “as cidades tornaram-se menos reais à medida que se aproximam, ou à medida que a pessoa se aproxima delas” (HYDE, 1989, p. 275).

Cafarnaum de vielas e becos sem saídas: a Poesia-cápsula

Acessar a cidade é também acessar a multiplicidade de textos que a compõe e atravessa. O pragmatismo urbano, sobretudo das grandes cidades, criou travessias e discursos de uma dicção cacofônica, urgente, condensada e, portanto, esintética. A produção da poesia contemporânea brasileira incorporou, há muito, não só os conteúdos da cidade, mas também seus falares, modos breves e telegráficos de dizê-la e de outros assuntos que nela orbitam. A poesia das inscrições urbanas da atualidade recupera e reativa a percepção poética da palavra-cápsula que surge descritiva, inesperada e enunciativa. As palavras do poeta Waly Salomão ratificam a existência que aponta O. Paz: “uma palavra cápsula carregada de poesia, capaz de fazer saltar a realidade aparente” (PAZ, 1996, p.163). Como em:

B. O.
BOLETIM DE OCORRÊNCIA

Corpo do motoboy retirado sem vida do Canal do Leblon.
Indivíduo jovem de coloração branco-duvidosa.
No seu capacete estava escrito assim:
100 JUÍZO NEM 1.
Et cetera, et cetera, et cetera.

Em éter e cápsula radioativa dissolve-se a poesia.
As existências da terra são cinzas de mortas estrelas.

Ouro, urânio, hélio, carbono, oxigênio.
 A poesia é um meteoro.
 A poesia é uma chuva de meteoros.
 E uma estrela
 – alta, fria, brilhante, viva ou morta –
 (SALOMÃO, 2004, p. 13)

A poesia e a realidade trágica, como um B.O. (Boletim de ocorrência – registro policial de fatos ou crimes), nos chega sem rodeios, simples, direta, mas repleta de brilho. O brilho do real imediato. Rapidamente avalia o fato em seus extremos, a vida e a perda da vida e, em consonância, a própria poesia concebida em “boletim de ocorrência” que se compõe assim, tátil, rica, intensa, o registro dos eventos do existir (e desaparecer) no mundo urbano. A poesia não apenas metaforiza, registra a cidade.

A linguagem literária na contemporaneidade produz, em suas diversas formas e gêneros textuais/discursivos, tanto no verso quanto na prosa e em outros gêneros de deslizante classificação, vários “atravessamentos”: o que era demarcador e conhecido como específico e próprio de uma prática textual vai ser agregado noutro texto distinto daquele cujas características não só o constituem como o torna diferente de outros.

Os fins, as estruturas, os temas, as imagens tidos como comuns a determinada prática de composição textual e literária parecem cada vez mais, quando adentra no período chamado modernidade, acirrar o embaralhamento das nuances de formação, identificação, classificação (também, por que não dizer, hierarquização) dos textos, pois, como afirma Nietzsche (2007, p. 66), “todo conhecimento surge por meio de separação, delimitação e abreviação, não há conhecimento absoluto de uma totalidade”.

Diz-se “acirramento”, se tomados os parâmetros de estabelecimento do literário, advindos da cultura e tradição ocidental, europeia e clássica. Embora a grande matriz do conhecimento e da crítica literária no Ocidente, ou seja, do mundo greco-latino, de longe já apontava a *transversalidade* como marca maior de suas práticas textuais: “A retórica, mais do que simplesmente um código prescritivo para o ‘bom uso’ das letras, sempre foi, desde a Grécia, a base conceitual para as diversas codificações e práticas de representações nas sociedades, da *polis* helênica às cortes humanistas, passando pela Igreja medieval.” (ORNELLAS, 2015, p. 16). As mudanças nos objetos, práticas e, por fim, textos são um fenômeno comum ao campo literário. A literatura muda porque também mudam o homem e suas formas de dizer sobre si e sua realidade, sobre si e suas condições de vida, sobre si e seu confronto com as condições que o rodeiam. Em literatura são variados e vários os momentos/pontos de transformação que apostam na interseção como fórmula para responder

as demandas que a história e a ação humana criam. Foram e ainda são – em alguns contextos, já que nada é homogêneo e absoluto – estranhas algumas interseções. A interseção do oral e escrito, a interseção da escritura com a escrita, a interseção da escrita com a fala, da ficção com o real, a interseção da prosa com o verso, do popular com o erudito, a interseção da “baixa”(?) com a alta literatura.

Em suas *reflexões sobre o verso livre* (índice significativo das mudanças na criação e dos novos sentidos poéticos), T. S. Eliot, embora exponha com certa negatividade as rasuras provocadas na tradição literária pela incorporação de “tais revoluções” ou “novidade da forma”, a exemplo do *verso livre* em oposição ao que chama de “Verso Conservador” (assim mesmo com iniciais destacadas), também não deixa de considerar que, se as mudanças ocorrem, e ocorrem por uma espécie de concessão, de resposta social, ou no dizer daquele crítico, que “numa sociedade sem energia (...) é preciso o estímulo violento da novidade” (Eliot 1992[1917], p. 10).

Todavia, mesmo considerando pertinente, em certos excertos, as afirmações do crítico inglês (por também observar a datação da escrita), sua defesa de princípios poéticos e artísticos, sua libação a uma literatura que dialogava com o exercício de uma tradição em crise, é importante considerar, paralelo às afirmações de T. S. Eliot, a força das transformações poéticas (também humanas) que se impuseram na transição dos séculos XIX e XX. Aquilo a que Eliot chama *caos* – “há apenas versos de boa qualidade, versos de má qualidade e o caos” – Bakhtin (2003, p. 262) vai atribuir à riqueza e à diversidade dos gêneros do discurso, posto que “são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado grupo.” Talvez pelo mecanicismo imposto, talvez pela formação educativa, muitas vezes tecnicista e ortodoxa, sem deixar espaço às variações de linguagem não abarcadas pelo mundo do letramento que elege, binômica e cartesianamente, elementos dentro do positivo/negativo, certo/errado. Porém, há outros operadores, há outros textos, outras linguagens fora daquela colônia e mais variante e de extensão menos limitada.

É inevitável não agregar novas *dicções* e formas textuais, por mais fechadas que se queira eleger, blindar e preservar determinados discursos, mesmo que se respeite a individualidade de cada campo, mesmo que haja uma *estabilidade* na operação destes enunciados, não se pode perder de vista que há uma *relatividade* que os caracteriza. Segundo o próprio Bakhtin, é a grande heterogeneidade dos gêneros do discurso que impossibilita a unidade de estudo (e por que não dizer a própria impossibilidade da unidade de um tipo de

texto). É esta grandeza, sobretudo a da *heterogeneidade funcional*, que “torna os traços gerais dos gêneros discursivos demasiadamente abstratos e vazios”, mesmo que os gêneros sejam analisados pelo viés exclusivamente artístico-literário. No mesmo texto, Bakhtin faz um chamamento, mais que isso, reorienta como se deve dar (ou como se deveria analisar) o confronto à diversidade textual que nos chega:

(...)em qualquer corrente especial de estudo faz-se necessária uma noção precisa da natureza do enunciado em geral e das particularidades dos diversos tipos de enunciados (primários e secundários), isto é, dos diversos gêneros do discurso. O desconhecimento da natureza do enunciado e a relação diferente com as peculiaridades das diversidades de gênero do discurso em qualquer campo da investigação linguística redundam em formalismo e em uma abstração exagerada, deformam a historicidade da investigação, debilitam as relações da língua com a vida. Ora, a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua. (BAKHTIN, 2003, p. 264)

Desta maneira, Bakhtin aponta para dados importantes na condução do estudo de textos: conhecer sua natureza, diferenças e relações, não só com outros textos, mas da mútua integração dos enunciados com a própria vida e da vida com os enunciados. Estes não podem ser mais considerados como estranhos ou alheios às condições que as forças produtivas impõem, portanto, não podendo haver cisão entre o mundo concreto e aquele representado por um determinado enunciado: “a língua passa a integrar a vida” e “é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua”. A língua e suas manifestações vão forjando mundos, sentidos, parâmetros e estes vão progressiva e concomitantemente alterando nossa percepção de tudo.

“A valorização da técnica e do moderno integram-se num sentido anárquico de subversão que namora os meios de comunicação de massa”, nos diz Heloisa Buarque de Hollanda (2004, p.80). Namorar os meios de comunicação de massa e também os alterar textual e interpretativamente: a poesia contemporânea e a nova produção literária da década de 1970 recusam as formas acadêmicas e institucionais da racionalidade. Os processos de transformações porque passou as sociedades, não menos diferente a sociedade brasileira, a partir da década de 1960, requereu uma postura diferente e audaciosa de parte de seus jovens, no caso brasileiro da juventude pós-tropicalistas. O contexto que McLuhan observou se estendeu em diversas direções e ambientes dos vários pós-guerra (a I Guerra Mundial de 1914-1918; a II Segunda de 1939 a 1945; a Guerra do Vietnã, de 1955 a 1975) cujo “homem de uma sociedade letrada e homogeneizada já não é sensível a diversa e descontínua vida das formas” (MCLUHAN, 2005[1964], p.34).

No Brasil dos 70, “a preocupação com a chamada *nova sensibilidade* incentivava um tipo de trabalho coletivo e múltiplo, empenhado fundamentalmente na experimentação radical de linguagens inovadoras como ‘estratégia de vida’” (HOLLANDA, 2004, p. 80-81) nas quais “criar não se prendendo às coisas existentes aqui no Brasil (...). Morte às linguagens existentes. morte às linguagens existentes. experimente livremente. estratégia de vida” (SALOMÃO, 2003, p.106) e vislumbram a fratura/a ruptura com (d)os antigos sistemas de estilos, poéticos e literários que ajustam às linguagens uma tentativa de incorporar novos materiais temáticos, nem sempre comuns ou entendidos como poéticos ou fora dos *sistemas* artísticos. Segundo Waly,

O conjunto de costumes de um povo é sempre marcado por um estilo; eles formam sistemas. Estou persuadido de que esses sistemas não existem em número ilimitado, e que as sociedades humanas, como 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. Os indígenas se apropriando dos temas dos conquistadores. A realidade se torna linguagem no sinal? ou no sinal =? (SALOMÃO, 2003, p. 72-73)

Se aquela linguagem poética de “boa qualidade”, do “Verso Conservador” (nas palavras de T. S. Eliot), de fluxo e refluxo, de uma representação formal do verso alicerçados no rigor métrico e gramatical, não é capaz de captar as fragmentações, as fraturas, os deslocamentos, as ausências e os vazios surgidos por conta dos novos contextos que foram se formando ao longo do século XX, em diferentes contextos, fez-se necessário a reconstituição, “invenção e saque”. *Invenção* sobre o repertório textual vindo de uma tradição clássica e *saque* de textos oriundos de outras áreas não-literárias. É próprio da poesia, afirma Paz (1996), um ciclo, um movimento cíclico que parte, primeiro, de um acordo e, progressivamente, vai à imobilidade, à discórdia e à luta e nesta chegar a incorporação de discursos ou práticas estranhos (ou assim entendidos) à linguagem literária. A literatura contemporânea, diferente da tradição clássica, se configura pelo *antifluxo* e *antirrefluxo* e por uma espécie de *anticonexão*.

A poesia de Waly Salomão, por sua vez, guarda em sua manifestação um *gesto* pop. O que se assentaria como *novo* na escrita deste e de alguns autores, na verdade já existe há muito na literatura e o que se postula tantas vezes com o adjetivo de novidade ou inovação, figura no texto literário desde a segunda metade do século XIX, com Walt Whitman, nos Estados Unidos, e Baudelaire, na França, cujas poéticas apresentaram, no entendimento

aurático da arte, materiais artísticos “estranhos”. *Estranheza*, por exemplo, vista pelo emprego de palavras ratificadoras de uma antitradução lexical da lírica (CRUZ, 2003, p. 65- 67).

Moriconi (2016) para realiza uma seleção de textos dos autores que assinaram com o subscrito de *poetas marginais* (ou que assim foram classificados), lista uma serie de interessantes traços:

1) uso de linguagem coloquial, muitas vezes incorporando gírias e palavras bem corriqueiras do cotidiano; 2) presença forte do poema curtinho, que pode chegar a ter apenas uma linha(...); 3) incorporação de um tom conversacional e discurso em vários poemas, recurso este que assume formas diversificadas, podendo estar presente tanto em poemas mais longos quanto nos curtos; 4) isso porque, contrastando com a moda do poema curto, ocorre por outro lado uma aproximação com a prosa (...); 5) lembrando que poesia é brincar com palavras, a utilização frequente da simples enumeração ou da repetição de palavras (...) 6) caráter frequente e propositalmente aleatório das relações entre versos, ideias, imagens provocando no leitor a sensação de falta de sentido – na poesia, muitas vezes o significado está na aparente de significado (p. 15-16)

Ricardo Piglia, em seu texto *Formas Breves* (2004), de modo bastante poético e não menos verdadeiro, afirma do caráter revelador da literatura que, mesmo em obras de extrema síntese, busca “revelar artificialmente algo que estava oculto”, pois, “a literatura”, conclui aquele autor, “permite pensar o que existe, mas também o que se anuncia e ainda não é”. Não é, portanto, equivocado ratificar o princípio da artificialidade da linguagem, pois por mais íntima, por mais natural às práticas humanas, é preciso resgatar a artificialidade da linguagem: “a artificialidade é algo próprio da linguagem e na linguagem poética ganha diversos contornos...” (MCLUHAN, 2001, p. 40)

Na poesia brasileira da contemporaneidade, sobretudo surgida a partir dos anos 1960, incorporou-se práticas poéticas bem diferente das antigas heranças ibéricas que alimentaram nossa literatura e produção em verso.

No Brasil, na década de 60, são os princípios estéticos da Poesia Práxis, da Poesia Concreta, (que tinha os irmãos Campos – Augusto e Haroldo – e Décio Pignatari como grandes precursores) que primeiro dialogam com este matiz poético vindo do oriente: “na linguagem e na visualidade cotidiana, a poesia concreta comparece. Está no texto de propaganda, na paginação e na timbragem do jornal, na diagramação do livro, no ‘slogan’ de televisão, na letra de ‘bossa nova’. É consumida inadvertidamente mesmo por aqueles que se recusam a reconhecê-la como poesia.”(CAMPOS, PIGNATARI & CAMPOS, [1975] 2017, p.7) Esta nova poética, a qual Decio Pignatari chama de “medula da linguagem”, “arte não intelectual, sempre concreta e antiliterária”, a “palavra cápsula carregada de poesia” (PAZ,

1996, p.163), influenciou também a poesia (pós-tropicalista?) de Waly em várias etapas de sua produção poética e artística:

ÓBVIO & OVNI

LUZ ESTRELA FICOU FLAT
 QUEREMOS RADIÂNCIA OVNI
 (SALOMÃO 2005, p. 19)

Este poema exemplifica de modo preciso os parâmetros indicados por Pignatari e Paz, um texto extremamente sintético, contando-se o título, três locuções condensam e transmitem as informações necessárias ao alcance daquilo que pode ser a ele agregado, ou seja, “a percepção poética surge do choque entre ambas [da condição geral do poema, dada pela descrição e enunciação, e do caráter inesperado daquilo que quer e que pode suscitar].” (PAZ, 1996, p.163).

No poema acima, o jogo de palavras está assimilado nas palavras que compõem o título: percebe-se, sonoramente, a palavra *OVNI* na palavra *óbvio* e vice-versa. Também está em jogo um paradoxo daquilo que envolve o campo semântico das duas palavras-título (ÓBVIO/OVNI), do que pode ser certeza, ditado pelo que é óbvio e das incertezas que podem circular por conta da palavra OVNI (Objeto Voador Não Identificado). A poesia contemporânea cria novas formas de estrutura poética, busca não reproduzir, não replicar os princípios de composição da tradição literária, cujos aspectos não traduzem mais os princípios de fluxo e refluxo tradicionais da produção literária em verso. Além de desincorporar das antigas noções de ritmo e desta condução linear, fluída, soante, a poesia contemporânea traz em suas manifestações um estanquismo, uma segmentação brusca, às vezes ligeira, às vezes sintética, pontual que visam *rasurar* os preceitos clássicos de composição poética.

A produção do verso da primeira metade do século XX engendrou um legado relevante (e por que não dizer já a este tempo, ditou uma nova tradição de construção literária do verso no Brasil), pois disseminou métodos que iam da completa rasura aos antigos pressupostos de formação do material, especificamente, literário à sua reafirmação; foi relevante, pois, trouxe novos paradigmas que acionavam e incorporavam à pauta da produção de literatura objetos, formatos e ritmos de configuração textual, em princípio, anacrônicos ao fazer literário, ainda que estes viessem a ser apontados como desqualificadores de seus textos.

McLuhan ([1964]2001) entende que o telégrafo trouxe mudanças significativas às formas e aos processos de comunicação, sua existência, seu uso como outro modelo de

comunicação deixa entender que determinados objetos em determinados contextos podem colaborar na obtenção de novas práticas e circunstâncias:

A luz elétrica é informação pura. É algo assim como um meio sem mensagem, a menos que seja usada para explicitar algum anúncio verbal ou algum nome. Este fato, característico de todos os veículos, significa que o “conteúdo” de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo. O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa e a palavra impressa é o conteúdo do telégrafo. Se alguém perguntar, “Qual é o conteúdo da fala?”, necessário se torna dizer: “É um processo de pensamento, real, não-verbal em si mesmo.” Uma pintura abstrata representa uma manifestação direta dos processos do pensamento criativo, tais como poderiam comparecer nos desenhos de um computador. Estamos aqui nos referindo, contudo, **às consequências psicológicas e sociais dos desenhos e padrões, na medida em que ampliam ou aceleram os processos já existentes.** Pois a “mensagem” de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas, humanas. (MCLUHAN 2001, p.21- grifos nossos)

O *over* racional na construção dos sentidos (ou a “*Luz estrela flat*”) do poema quebra os efeitos profundos do ritmo, enquanto aceleram umas, desaceleram outras possibilidades interpretativas que a (des)composição rítmica pode acrescentar à interpretação, mas, paralelamente, cria outras via de construção semântica, imagética, discursiva e de representação aparentemente pragmática, contudo que também pode (e)levar o texto poético a novas dimensões e a “consequências psicológicas e sociais dos desenhos e padrões, na medida em que ampliam ou aceleram os processos já existentes”, como informa acima McLuhan. Embora esta escrita síntese, esta escrita breve, telegráfica nos pareça alheia a prática literária, é, contraditoriamente, a recuperação das práticas de performance oral, ou do princípio de existência da palavra escrita enquanto apelo visual: a palavra é uma alegoria pictórica do som e dos seres que ela pode nomear – a palavra escrita é uma síntese sonora, traduzida em imagem. Imagem operada em um “meio” distinto e por isso requer distintos tratamento, operações, agregação de sentidos. A ênfase na imagem da palavra é tomada como um princípio da poesia de Waly Salomão, fundamento que visa burlar o saturamento da mera informação que quer a palavra em outros contextos. Opta-se pelo efeito, pelos impactos que pode suscitar o uso da palavra como um material extralinguístico, extra informação, antirracional ou extra denotativo. É o que nos lembra McLuhan: “a nova configuração e estruturação elétrica da vida, cada vez mais se opõe aos velhos processos e instrumentos de análise, lineares e fragmentários, da idade mecânica. E cada vez mais nos apartamos do conteúdo das mensagens para estudar o efeito total” (2001, p. 41). E recorrendo “A Imagem”, de Kenneth Boulding corrobora que: “O significado de uma mensagem é a mudança que ela

produz na imagem.’ O interesse antes pelo efeito do que pelo significado é uma mudança básica de nosso tempo, pois o efeito envolve a situação total e não apenas um plano do movimento da informação”. (MCLUHAN, 2001, p. 42).

A ênfase na imagem da palavra é tomada como um princípio da poesia de Waly Salomão, fundamento que visa burlar o saturamento da mera informação que quer a palavra em outros contextos. Opta-se pelo efeito, pelos impactos que pode suscitar o uso da palavra como um material extralinguístico, extra informação, antirracional ou extra denotativo. É o que nos lembra McLuhan: “a nova configuração e estruturação elétrica da vida, cada vez mais se opõe aos velhos processos e instrumentos de análise, lineares e fragmentários, da idade mecânica. E cada vez mais nos apartamos do conteúdo das mensagens para estudar o efeito total” (2001, p.41). E recorrendo “A Imagem”, de Kenneth Boulding corrobora que: “O significado de uma mensagem é a mudança que ela produz na imagem.’ O interesse antes pelo efeito do que pelo significado é uma mudança básica de nosso tempo, pois o efeito envolve a situação total e não apenas um plano do movimento da informação”. (MCLUHAN, 2001, p.42). Waly busca equilibrar em seus textos este procedimento em que o efeito se sobrepõe ao significado:



(SALOMÃO 2003, p. 192 e 193)

A construção do texto acima aposta neste processo: “O interesse antes pelo efeito do que pelo significado” em várias direções, tanto na construção dos significados quanto nos elementos disponibilizados para elaboração dos sentidos. O texto reúne vários recursos imagéticos que alegorizam a cidade do Rio de Janeiro e também alimentam uma antiga representação do Brasil. Tal qual um palimpsesto, na imagem acima, vão se sobrepondo imagens, alegorias e

representações, enfim, textos que, sinteticamente, emitem uma interpretação sobre a cidade. Aquela imagem oscila do mecanicismo gráfico da ilustração ou do simples efeito de impressão dado pelo carimbo à mão carimbada e estendida ante a imagem e, indiretamente, propõe o diálogo entre diversas plataformas tecnológicas: a da arrojada produção em escala da impressão offset, a rudimentar impressão em carimbo e outras que se pode fazer com as mãos. O saber de uma cidade não se constitui pleno e pode ser construído em diversas e distintas plataformas. É um movimento, por sinal, comum a própria tessitura da cidade: não é possível saber, de modo absoluto e conclusivo, a extensão de uma cidade, os (des)caminhos que tomam ou podem criar, os limites que podem configurar. É também uma “estratégia de leitura da cidade”, como quer Gomes (2008), pois para dizer-se a cidade,

articula-se, com um componente abstrato as imagens concretas, unindo-as numa tentativa de apreender a totalização da cidade. Se o desenho urbano, em sua realidade histórica, foi-se tornando indecifrável, pelas superposições sucessivas, (...) só resta, como possível visão total, apelar para manifestações culturais da tradição (o carnaval, o futebol, a religião popular).
(GOMES, 2008, p.29)

A construção da imagem apela para os textos que vêm da história, para os textos oriundos da publicidade ou, ainda, para os repertórios dos textos populares. As araras que molduram a cidade do Rio de Janeiro, no texto acima, marcam uma mensagem vinda do tempo da colonização do Brasil, confundidas com papagaios (a exemplo da ilustração do mapa de Cantino [1502] que deu nome de *Terra dos Papagaios* ao Brasil), nomearam e transmitiram equivocados sentidos sobre a terra e destacaram aspectos da supervalorização de nossa flora e da existência do paraíso terreal, ainda que esvaziada e equivocada deste primeiro sentido, esta configuração funciona como marca de nossa identidade. Este “esvaziamento” de sentido reforça-se na impressão carimbada na mão disposta, no primeiro plano da imagem-texto, cuja base textual repete uma metáfora popular que objetiva apresentar conhecimento pleno e satisfatório de um lugar, ou seja, o “Conheço este lugar como a palma da minha”, está rasurado pelo o efeito irônico do desconhecimento:

CONHEÇO O RIO DE JANEIRO
COMO A PALMA DA MINHA MÃO
CUJOS TRAÇOS DESCONHEÇO

A ironia está posta porque por mais que se possa conhecer uma cidade, haverá nela sempre algum lugar ou algo a se conhecer (ou também para quem a descreve a busca de se

reconhecer, inclusive, na cidade), pois a cidade é um “texto-objeto” em construção coletiva, fragmentada, inexacta, um labirinto: “O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” (GOMES, 2008, p. 24).

Renato C. Gomes, baseando-se no poema *Hablo de la ciudad*, de Otavio Paz, aponta que “a duplicação da metáfora” – espécie de labirinto via espelhamento – “para caracterizar a ‘ciudad inmensa’ articula a história e o mito”. No caso específico do texto de Waly Salomão, esta duplicação ou este espelhamento da metáfora “Conheço tal espaço como a palma da minha” nos versos “Conheço o Rio de Janeiro/ Como a palma da minha mão/ Cujos traços desconheço” também “faz reverberar na metrópole moderna as conotações do labirinto mítico: a perplexidade e o assombro, a complicação do plano e a dificuldade do percurso” (GOMES, 2008, p.67). Como labirinto a cidade dificulta a sua legibilidade, posto que é complexa e remissiva de outros texto-lugares, porque é interminável, sem exatidão, feita para confundir; “o labirinto aqui não é a trilha para chegar-se ao centro; é, antes, marca da dispersão. Indica a vitória do material sobre o espiritual, do perecível sobre o eterno. Ou mais, o lugar do descartável e do novo e sempre-igual”, conclui Gomes.(2008, p.68).

No texto a seguir acumulam-se outras marcas do haiku oriental: a produção coletiva e a recorrência a textos alheios à prática literária/artística. A “criação poética coletiva” descrita por Paz [1996, p.157] se aproxima da incorporação de discursos ou práticas discursivas estranhos à linguagem literária e ao campo literário (de uma determinada literatura, sobretudo de caráter tradicional) em um mesmo texto, ainda que sem o autorizo prévio e compartilhado de determinado autor/autora:

Oração aos moços

De tanto ver triunfar as nulidades

 nutro grandes esperanças.
 (SALOMÃO 2000, p. 20)

O título do pequeno poema de Waly Salomão – **Oração aos moços** – foi retirado de um discurso elaborado por Rui Barbosa, homenageado como paraninfo da Turma de 1920 da Faculdade de Direito de São Paulo. A homenagem desta Turma foi também uma comemoração do jubileu de ouro da formatura de Rui Barbosa que, naquela oportunidade, há

50 anos, ou seja, em 1870, se graduava na mesma faculdade. Rui Barbosa não pode comparecer à sessão solene da formatura, pois estava muito adoentado, mas a **Oração aos moços** foi lida pelo professor Reinaldo Porchat. O primeiro verso do poema foi retirado de outro pronunciamento do jurista e político baiano, realizado no Senado Federal, quando debatia sobre “O caso do Satélite” – um incidente envolvendo embarcações da Marinha do Brasil, no qual cerca de 10 marinheiros foram mortos. Vejamos o excerto do texto matriz: “De tanto ver triunfar as nulidades, de tanto ver prosperar a desonra, de tanto ver crescer a injustiça, de tanto agigantarem-se os poderes nas mãos dos maus, o homem chega a desanimar da virtude, a rir-se da honra, a ter vergonha de ser honesto” (BARBOSA, 1946, p.86). A introdução destes excertos textuais de um renomado nome do Direito nacional, Rui Barbosa, que durante muito tempo exerceu um modelo de magistratura e justiça no Brasil aponta, de um lado, para recuperação da gênese literária de Waly Salomão e, por outro, corrobora, paralelamente, para ideia base do livro em que está inserido, isto é, **Tarifa de embarque** (2000). Neste livro, Waly Salomão dialoga em todo texto com a tentativa de “embarque” e identificação de seu gesto poético

Apuro juízo e vista:
em matéria de previsão eu deixo furo
futuro, eu juro, é dimensão
que não consigo ver
(SALOMÃO, 2000, p. 10)

ora pelo mapeamento da origem/gênese pessoal

*Sou sírio. O que é que te assombra,
estrangeiro, se o mundo é a pátria em
que todos vivemos, paridos pelo caos*
(SALOMÃO, 2000, p. 47)

ora pela busca das orientações (literárias) de sua poética:

Eu não nasci pra ser clássico de nascenças:
Assestar o olímpico olhar sobre o mundo nítido,
Filtrar os miasmas externos e os espasmos do ego,
Sob a impassibilidade dos céus tranquilos e claros...
(...)
Fiz tudo ao contrário...Sou todo ao convulsivo...
Cafarnaum de vielas e becos sem saídas...
(SALOMÃO, 2000, p. 30)

Em busca desta “gênese”, o poema **Oração aos moços** recupera, na sua brevidade telegráfica e nos seus vazios, o ato jurídico que marca a introdução de Waly Salomão na

literatura – a nulidade¹¹, mas também a recuperação do *modus vivendi* citadino, pois, embora, viver na cidade seja um direito garantido em lei, é também viver sob seu regime. Viver na cidade é estar regado pelos ditames, não só jurídicos, mas de seus costumes, das relações interpessoais e institucionais presentes no mundo urbano. Viver na cidade é estar sujeito à disciplina do corpo (FOUCAULT, 2008), contudo “a necessidade da cidade e da vida urbana só se exprime livremente nas perspectivas que tentam aqui se isolar e abrir os horizontes” (LEFEBVRE, 2001, p. 105).

Waly, bacharel em Direito, se completa pela contemplativa esperança de ver na lei e no grande nome do Direito e da Justiça nacionais (via recuperação dos textos de Rui Barbosa). Todavia, no poema de Waly Salomão há uma reversão do sentido do termo “nulidade” presente no texto de Rui Barbosa, porque enquanto a “nulidade” do jurista implica na desolação, no desânimo, na desonra das ações humanas, a do poeta *nutre grandes esperanças*, esperanças de liberdade, liberdade do corpo e da expressão do corpo, sujeitados à interdição, à invisibilidade e ao mutismo. No poema dramatizam-se os fundamentos da brevidade e atitudes da cultura Zen, da cultura poética do Oriente, nos quais o “Zen é alusivo e elusivo”, cuja “arte vive nas delgadas fronteiras que separam o real e o irreal”. Um proceder similar e ilustrável na poesia acima e em outros poemas de Waly, de forte presença deste princípio de referência e repulsa, de exposições e silêncios, de preenchimentos e vazios. Semelhante à arte da brevidade da poesia oriental, o poema **Oração aos moços**, em poucas palavras, indiretamente, propõe um exercício racional, em que:

A arte é uma forma de conhecimento. E este conhecer, com todas as nossas potências e sentidos, sim, mas também sem eles suspensos em um arroubo imóvel e vertiginoso, culmina em um instante de comunhão: já nos fundimos com aquilo que contemplamos. (...) a arte não convoca a uma presença e sim, mais propriamente, a uma ausência. O cume do instante contemplativo é um estado paradoxal: é um não ser no qual, de alguma maneira, dá-se o pleno ser. Plenitude do vazio. (PAZ, 1996, p.162)

Assim como o *haiku*, “arte não intelectual, sempre concreta e antiliterária, (...) uma palavra cápsula carregada de poesia, capaz de fazer saltar a realidade aparente” (PAZ, 1996, p.163), a poesia a seguir reproduz estes aspectos da literatura oriental:

¹¹ "Nulidade" é o termo jurídico utilizado para declarar o encerramento de um processo criminal e anulação de seus efeitos. Foi um ato similar que libertou Waly Salomão, após sua prisão em 1972.

TIRO-DE-GUERRA

(Epigrama cívico)

Se bicha fosse bala
 Se maconha fosse fuzil
 Jequié estava pronta
 Pra defender o Brasil
 (SALOMÃO 2004, p. 33)

Quem transitou na cidade de Jequié, na Bahia, terra natal de Waly Salomão, na década de 1980, pôde ver, em um muro de sua principal avenida (a Avenida Rio Branco), o poema acima (exceto seu título e subtítulo) numa pichação. O que explica o subtítulo “Epigrama cívico”: epigrama, “do grego *epí* (‘sobre’) e *gramma* (‘escrito’), *epigrama* literalmente significa ‘inscrição’: um pequeno inciso numa lápide, numa moeda, num monumento. (...) O epigrama apresenta um estilo telegráfico e um conteúdo irônico expresso por palavras engenhosas, colocadas num contexto surpreendente.” (D’ONOFRIO, 1995, p.111) ou poesia breve, mordaz e satírica. A adjetivação “cívico”, mais que qualificar a inscrição, quer reforçar a condição anônima da autoria matriz, além de generalizar quem a publiciza no muro e, no caso, lançando sua autografia a todos daquela cidade e, por fim, oriunda de qualquer dos seus cidadãos. As expressões TIRO-DE-GUERRA e (Epigrama cívico), respectivamente título e subtítulo, além de nomear o poema, são metáforas que, ao passo que incorporam como literária a pichação de rua, debocham da condição de austeridade e disciplina da instituição homônima do poema, isto é, do Tiro de guerra – o “Centro de instrução militar e formação de reservistas do Exército”, destinado aos cidadãos que, por qualquer motivo, não se incorporam às unidades e subunidades regulares. O *deboche* e a sátira à austeridade, às ortodoxias, aos estoicismos e a toda espécie de autoritarismo estão implícitos nos versos: “Se *bicha* fosse bala/ Se *maconha* fosse fuzil”, ou seja, munição e armas ofertadas/disponibilizadas por aquela cidade ou rasuram as ordenações ou recuperam práticas condenadas pelo Exército: o uso de psicotrópicos e o homossexualismo. O poema **Tiro-de-guerra** reedita uma prática da construção poética de setores da juventude dos anos 70, geração denominada de Poesia Marginal, cuja “valorização da técnica e do moderno”, segundo Heloisa Buarque de Hollanda (2004, p.80), “integram-se num sentido anárquico de subversão que namora os meios de comunicação de massa”, e de outras práticas de inscrição urbanas, no caso do poema, as pichações em muros e prédios. Esta mesma estudiosa aponta que a juventude dos anos 70, da qual fez parte Waly Salomão, juntamente com a intelectualidade de então, se coloca avessa às ortodoxias (o Exército seria uma dessas instituições ortodoxas), “questiona os pressupostos da

atuação cultural junto às agências do Estado, critica a tendência populista e nacionalista no campo da cultura e passa a abrir espaço para problemas considerados não prioritários pela política militante, como as drogas, o homossexualismo, a loucura, etc.” (HOLLANDA, 2004, p.104).

Outro aspecto que inscreve a cidade e os textos breves que dela falam é a coletividade, pois a “cidade é lida como *Gesamtkunstwerk* [obra de arte completa], e a arte encarada como ‘atividade tipicamente urbana, não apenas inerente, mas constitutiva da cidade’”, afirma Bruno Contardi (*apud* ARGAN, 2005, p.2). A obra de arte, conclui o crítico italiano, “determina um espaço urbano: ‘o que a produz é a necessidade, para quem vive e opera, de representar para si de uma forma autêntica ou distorcida a situação espacial’”, mas também da situação social, cultural, política e de outros discursos operados sobre o espaço e no espaço urbano e dos grupos que nele vivem.

É prerrogativa desta poesia breve a “iluminação poética”, segundo Otavio Paz [1996, p.164], porque sempre se encarrega de “retornar ao silêncio do qual o poema partiu, só que (...) carregado de significação.” O visível enxugamento verbal da poesia marcada pela brevidade pode economizar em palavras, mas carrega-se de interpretações e convida a participar do preenchimento de suas lacunas.

No Ocidente, acostumou-se a uma percepção plena das partes constitutiva dos objetos que cria, ou seja, aprendemos que na abertura dos objetos está o início e este iniciado finda-se em si, o meio só pode ser encontrado no desenvolvimento de alguma ação já iniciada que no fim se conclui e nesta estrutura teleológica aprendemos a organizar e entender grande parte de nossas construções. “A melodia, *melos modos*, o “princípio-meio-fim” é uma estrutura contínua, encadeada e repetitiva, que não comparece na arte “fria” do Oriente”. McLuhan chama de “frio” o meio que permite maior participação de quem observa e/ou recebe um objeto:

Um meio quente permite menos participação do que um frio: uma conferência envolve menos do que um seminário, e um livro menos do que um diálogo. Com a imprensa, muitas formas anteriores foram excluídas da vida e da arte, enquanto outras ganharam uma nova intensidade. Mas o nosso próprio tempo está cheio de exemplos do princípio segundo o qual a forma quente exclui e a forma fria inclui. Quando as bailarinas começaram a dançar nas pontas dos pés, há um século atrás, todos sentiram que a arte do balé havia adquirido uma nova “espiritualidade”. (MCLUHAN 2001, p. 48)

McLuhan continua dizendo que “a arte e a poesia Zen criam o envolvimento por meio do intervalo, da pausa, e não na conexão empregada no mundo ocidental visualmente organizado. O espectador se torna artista na arte oriental porque ele mesmo deve contribuir

com todos os elos.” (MCLUHAN 2001, p. 9). O texto apresentado a seguir faz parte de um conjunto de seis “Testes sonoros”, denominados “Relevos” que vão do *Relevo Zero* ao *Relevo 5*. Embora haja nele uma noção de completude na reiteração, à medida que a leitura do texto e do *eu* nele expresso prosseguem, é no preenchimento dos intervalos que a mensagem se plenifica e se amplia, ainda que precariamente, já que precisa, enquanto teste sonoro, de uma continuidade vibratória, cuja execução necessita ganhar novos tons para garantir ou perder seu efeito. Vejamos:

TESTE SONORO

RELEVO ZERO

ANAMNÉSIA
SALIVA PRIMA

ANAMNÉSIA

eu nasci num canto

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

(SALOMÃO 2008, p. 131)

Somada à tentativa de expressão, pois em se tratando de um “teste” de “relevo zero”, e, portanto se constitui ainda em contínuo processo, o poema acima é também a tentativa de um relato, a tentativa de recordação, uma reminiscência “prima saliva”, ou seja, de primeira fala, de um *eu* que progressivamente em dizer de si, de seus ambientes e de seus gestos de

nascer e incorpora novos aspectos. Estes aspectos, que formam o eu, mudam ao passo que este eu, nascido *num canto* – e o *canto* em questão pode refletir não só uma localização mas também um fenômeno acústico, sem perder de vista que compõe um teste de som, um “teste sonoro” – agrega a si aspectos do ambiente em que circula e vive (“...duma cidade pequena fui pequeno...”; “...depois nasci de novo numa cidade maior...”; “...depois nasci de novo numa cidade maior de um modo completamente diverso...”), transformando-se diversas vezes, tendo a cidade como grande ponto de mutação e atravessamentos que partiram de um *canto* e culminando num *avião de viagem de avião*, ou seja, oscila de um gesto de fundação – nascer num canto, em progressão toma ciência de sua humanidade (“...fui virando uma cidade... fui virando uma pessoa”) e, enfim, somando dados e incorporando tecnologias de reconhecimento e formação de si. Um périplo fundamental para aqueles que se ambientam na cidade, que, segundo McLuhan(2001), é um processo necessário, pois, “à medida que tecnologias proliferam e criam séries inteiras de ambientes novos, os homens começam a considerar as artes como ‘antiambientes’ ou ‘contraambientes’ que nos fornecem os meios de perceber o próprio ambiente” (MCLUHAN, 2001, p.11). De algum modo este procedimento de percepção se alonga também para o entendimento do ser, das demandas que nos forjam, das estruturas que, tacitamente ou não, nos educam e que aceitamos. Ou “como Edward T. Hall explicou em *The Silent Language*, os homens nunca têm consciência das normas básicas de seus sistemas ambientais ou de suas culturas. Hoje, as tecnologias e seus ambientes consequentes [e a cidade configura-se como um desses *ambientes consequentes*] se sucedem com tal rapidez que um ambiente já nos prepara para o próximo. As tecnologias começam a desempenhar a função da arte, tornando-nos conscientes das consequências psíquicas e sociais da tecnologia” (MCLUHAN, 2001, p.11). Então, tomando-se a cidade como grande palco das artes e das tecnologias, ou ela mesma como arte, pode-se corroborar com Argan (2005), cuja “cidade real reflete as dificuldades do fazer a arte e as circunstâncias contraditórias do mundo em que se faz” e

Além de modelo de forma, a cidade é modelo de desenvolvimento, nos limites em que isso pode acontecer sem contradizer algumas premissas postuladas, segundo uma lógica e um ritmo evolutivo próprios. A cidade ideal, mais do que um modelo propriamente dito, é um *módulo* para o qual sempre é possível encontrar múltiplos ou submúltiplos que modifiquem a sua medida, mas não a sua substância... (ARGAN, 2005, p.74)

As cidades emancipam-se, como também emancipa àqueles que a elas se aproximam. Seja Dante, guiado por Virgílio à porta de Dite (a “Satã cidade”), seja Aschenbach, nas ruas de Veneza (“a cidade doente”) não faltam exemplos literários de cidades que emancipam seus

passantes. A representação estética da realidade provoca uma redimensão (até mesmo através do que é grotesco, horrendo, falso, etc), altera, por sua vez, os objetos e os valores humanos, pela atenuação, pela persuasão, pelo aliciamento, pelo descompromisso, pelo deslocamento, pela abstração. A cidade simboliza sua multiplicidade (ou submultiplicidade) em tensões entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas, “parece ser esta tensão o vetor que comanda a dramatização dos textos que constituem ‘o livro de registro da cidade’”, lembra Gomes (2008, p.23).

Assim, a literatura do Brasil viu surgir, pós-movimento tropicalista, em um *boom* vertical e agressivo, a poesia do *jovem poeta 70*. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda,

bem no início da década [de 1970], se ainda não havia configurado o tão falado surto de poesia, pelo menos já estava estabelecido o chamado ‘surto da indagação’: o que estaria acontecendo de novo na pacata área da literatura? Ainda com caráter disperso, iniciativas isoladas começam a dar sinais da emergência de uma nova e revitalizante atitude diante da poesia. (1982, p.4)

A produção da poesia contemporânea brasileira incorporou, de modo mais intenso e a partir da década de 1970, novos formatos textuais, novas imagens, diferentes composições, diferentes temáticas (consideradas estranhas à tradição literária). Foi a produção inovadora da chamada *Poesia marginal* (ou magistral, como dizia Chacal) ou da *Geração mimeógrafo*, a poesia urbana de jovens que popularizou (mesmo sem ser popular), através de reproduções e publicações alternativas, em técnicas rudimentares, de pequena tiragem.

Ao contrário da década de 60, quando as palavras de ordem do projeto cultural jovem eram **revolução** e **mobilização**, onde o cinema e a música, artes de público por excelência, foram de uma importância definitiva, o período pós-68, sob o jugo de uma censura política bastante violenta, se aplica na conquista e na descoberta de espaços alternativos para a produção intelectual e artística. É a época de ouro da imprensa nanica, do teatro independente, da poesia alternativa. Como se vê, o resgate das artes da palavra se dá, paradoxalmente, nestes tempos de “silêncio”. (HOLLANDA & PEREIRA 1982, p.4)

A fala da poesia marginal, na qual se inclui a produção de Waly Salomão, é “Um dos lugares principais (senão o principal) do novo discurso poético [da poesia brasileira da década de 1970], que funda a produção e a leitura do fragmento, a recolha do lugar-comum e a incompletude estética como resultado da sinceridade confessional ou como índices da impossibilidade mesma da confissão total”, afirma Paulo Franchetti (*apud* Candra 2008, p. 8). Presentes nela não só os conteúdos da cidade, mas também seus falares, modos breves e telegráficos de dizê-la e de outros assuntos que nela orbitam.

A argumentação trazida acima tenta trazer uma abordagem sobre microtextos ou de textos síntese que Waly criou e que, de algum modo, dialogavam com a cidade, seus modos de estar, seus gestos, seus silêncios, tentativa de captar “a linguagem impossível” dos poetas. Pliglia (2008, p.104) afirma que os poetas utilizam uma linguagem impossível por esta guardar uma certa infinitude, portanto, a mesma prerrogativa se aplica àqueles que tentam em escrever sobre o que produzem os poetas: caem na mesma cilada da poesia oriental, como o *haikai* de Bashô, que na tentativa de encontrar explicações acaba por se perder no cotidiano para encontrar o maravilhoso, diz Paz (1996), “viagem imóvel, ao fim da qual nos encontramos com nós mesmos, o maravilhoso é nossa verdade humana”.

4 AONDE VAMOS, WALY? E POSSIBILIDADES “DAQUELE VELHO NAVIO”

O sol em extinção, as horas turvas e os espaços
em desordens são minhas matérias.

Waly Salomão, em *Algaravias: Câmara de ecos*

Só resta então uma esperança:
que as falhas se transformem
em fagulhas.

Waly Salomão, em *Mel do melhor*

A cidade importa não apenas como lugar, mas como trânsito, passagem, movimento, mobilidade, trocas. Nessas trocas, também se intercambiam símbolos, sentidos, emoções, estados, desejos. A cidade intercambia mais que objetos e pessoas, ela também é transporte de discursos gerados pelas ações, pelo patrimônio, pela memória (individual e coletiva), por outros textos que dizem sobre ela e aqueles que ela mesma produz. A cidade é um grande tecido cujos *fiões* reproduzem um material de infinita colaboração e de distintas origens.

A poética de Waly Salomão, ao longo destas quatro últimas décadas (três últimas do século XX e primeira do XXI), preencheu de vigor e colorido exuberante a poesia e a arte brasileiras. Criou uma poesia marcada pela riqueza de imagens, pela potência caleidoscópica de seus temas; polissêmica, intertextual, carnavalesca (pleonasticamente bakhtiniana), rasurante e ao mesmo tempo respeitosa, colocando sempre em cheque a tradição literária, o beletismo normativo, o hermetismo vazio.

Waly quis fugir de qualquer classificação. Criar uma poética que pudesse ser uma poesia definida como uma *fratura*, pois reivindicava a necessidade de nova voz, de nova dicção e, contrariamente, também promotora de um *retorno*, não só aos legados clássicos e da tradição livresca, acadêmica, mas também capaz de aglutinar a dissonância contemporânea (da cultura pop, urbana, contestadora e, ao mesmo passo incluir no seu texto, a essência e a visceralidade das manifestações populares) e refletir um alto nível de consciência histórica e metaprodutiva. Foi do Tropicalismo e não foi tropicalista; foi poeta marginal, mas não se via naquela então dita *marginalidade*. Quis rasurar a própria produção e como “um açougueiro sem câimbras”, esquivar-se de todas as denominações, “camisas de força” e enquadramentos. Quis, Waly Salomão, sempre o “Contradiscurso – a fala da diferença”. Foram e são dois

gestos – a *fratura* e o *retorno* – que marcam a contemporaneidade de toda a poesia moderna, os quais são perceptíveis no projeto poético de Waly Salomão.

Ao chegar ao final deste texto, sinto que, similar a Waly Salomão, parafraseando Walt Whitman:

atravessei uma cidade populosa imprimindo
no meu cérebro, para uso futuro,
seus espetáculos, sua arquitetura, trajes e tradições.
Mas agora de tudo daquela cidade me recordo só de
um homem

(SALOMÃO, 2004, p.79)

Na produção de Waly Salomão, o atravessamento das cidades se faz fundamento de sua poética livresca e destas cidades, vindas de várias fontes, de várias criações, não só arquitetônicas, físicas, também da memória, das experiências e do viver citadino na sua mais intensa constituição. A cidade *imprimiu*, como informa os versos acima, uma vastidão de cidades e da experiência de estar na cidade na literatura de Waly. Não só “Descendo por todas as ruas”, o marinheiro da *Navilouca* criou cidades, assim, atravessadas por outras cidades, por diversos textos, múltiplas práticas e signos.

Nesta poesia citadina – ainda que não se delineasse um lugar específico – , este autor do Sudoeste baiano, natural da cidade de Jequié (como Waly lembrou em seus livros: “Filho de sertaneja baiana e pai sírio”) que compôs textos nas três últimas décadas do século XX, propõe uma imagem outra da cidade, um espaço oferecido em *flashes*, ora resgatados da infância *desterrada* e interiorana, ora captados das *night-clubs* das grandes metrópoles, ora retirados da saída das multidões de torcedores dos grandes estádios de futebol, dos conceitos anônimos, das expressões e pichações de muros e fachadas de prédios ou de algum outro momento promovido pela vida citadina.

Captar momentos nos quais se traçam as paisagens urbanas como necessidades de salvaguardá-las na memória, testemunhar uma harmonia ou desarmonia ou uma beleza ou destruição, seja daquela cidade onde dobram os sinos da igreja, da rua de chão batido, seja outra cidade cujo asfalto-cimento sabe nada (ou quase nada) deixar filtrar. Resistente entre várias a cidade ausente, mas presa pela memória e ainda gestada no trânsito e desterro familiar, a cidade literária e decadente. Decadente a cidade e aqueles que cantam esta cidade, impactados e impotentes diante da grandiosidade que o estar na cidade produz.

A poesia de Waly Salomão processa a captação de instantes da cidade na poesia contemporânea, cuja montagem do verso vai alterando o *fluxo* e *refluxo* da produção poética tradicional e preenchendo de plenitude os vazios (PAZ, 1996, p.14), deixados pela seleção de

temas e abordagens tidos como profanadores de determinada ordem social e cultural. Esta “iluminação profana”, como diz Piglia (2004), de trazer à luz a visão sobre o instante, de modo breve, enxuto e econômico, além de “revelar artificialmente algo que estava oculto”, reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite “ver” uma verdade secreta: “a visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota *terra incógnita*, mas no próprio coração de imediato” (RIMBAUD, *apud* PIGLIA, 2004, p.93). Ou por, ainda converter e potencializar um instante em discurso, por buscar traduzir a realidade em simulacro que se quer (ou se faz) melhor/maior que o próprio real, porque reprograma os sentidos do imediato e o lança a diversificada interpretação que vai, de algum modo, alterando o dado instante e seu sentido matriz.

A cidade não se deixa narrar em absoluto, “impossível de ser reconstruído, ou representado, senão por fragmentos, colagens e refração” (GOMES, 1994, p. 142), ou ainda como analisa Waly: “A rua é rua-rua ou realidade virtual interativa?”. O espaço embrionário e objetivo da cidade, a rua, torna-se uma sentença que desloca a sua objetividade referencial para outro sentido que perde e transforma as certezas, deixa de conduzir a um fim específico para desvirtuar, para desorientar, por um lado. Por outro, se torna também organismo vivo, mais que uma via, porém emerge como novo corpo, por que se interage, concentra e faz a reação de quem por ela passa, de quem dela sabe ou quer saber.

A cidade é capaz de imprimir relações somente vistas e produzidas nela. E, devido a sua disposição, grandiosidade, especificidade, excludência, apresenta-se cada vez mais insular à humanidade que aproxima os homens. Paradoxalmente, a cidade e suas ilhas (de edição, inclusive) não estão insuladas, entretanto, estão criando *pontes* de contato e revisão. Revisando a si e aos seus transeuntes, reconduzindo seus passantes e, em alguns momentos, a cidade também expulsa seus cidadãos, oprime seus moradores, cria novos e agressivos insulamentos.

Nessa perspectiva, Waly Salomão produziu uma poética cidadina fundada no *flanar*, no perambular, no movimento e na transitividade. Romper limites, invadir fronteiras, ser nômade. Viagem, Rua Walk. Rua Don't walk, rua-rua, *las calles*, embarque, tarifa, caminho, carnaval. Jet-lagged, janela, Marinetti, helicóptero, porto. Cafarnaum, algaravia, self-portrait, passeio turístico, Jequié, a Bahia (cidade de Salvador), Rio de Janeiro, São Paulo, Nova Iorque, Barcelona, Amsterdã, Tartus, Allepo, Latakia, Arwad, Damasco. *Perambular* é a palavra-chave da poética de Waly Salomão. A cidade na poesia de Waly Salomão é produzida pela ação de perambular, forjada pelo gesto do caminhar, pelo trânsito e pelos emblemas da imagem mutável e na coletividade. Cidade e seu poeta atritam a mesma substância *proto*: “O

que é a poesia? – Poesia! Aquela ideia semelhante a Proteu...” (SALOMÃO, 1996, p. 81). Ou seja, vivência, mudança e transformação são as *matérias* da cidade na poesia de Waly. Embora exista uma projeção de lugares, espaços e seus significados, o que as torna emblemáticas é a sua potencialidade da mudança, do transitivo, do incompleto e insatisfatório, da transformação e do não pleno. Esta incompletude é também parte da conceituação da poética de Waly Salomão, apesar de inscrito como poeta da literatura contemporânea (com produções e conceituação ainda elásticos), do final do século passado, ou seja, do século XX, ainda *diz* muito e com precisão sobre a cidade do século XXI. Uma poesia que materializa o intento do sujeito poético que o autor baiano, em vários momentos e textos, sempre vislumbrou, pois quis imprimir uma poesia capaz de

remar contra a maré numa canoa furada
Somente
para martelar um padrão estóico-tresloucado
de desaceitar o naufrágio
Criar é se desacostumar do fado fixo
E ser arbitrário.
(SALOMÃO, 1998, p. 46,)

O “anti-lirismo” de Waly Salomão, apontado por Antonio Candido (2013) em 1977, se configurou em uma matéria comum à poesia brasileira ao longo das décadas seguintes a avaliação do crítico paulistano e fez da produção do autor jequiense uma ponta de lança, antecipadora de nova dicção, de outra maneira de dizer e escrever sobre o mundo ao seu redor, reforçando nesta *visão* a cidade e tudo que esta orbita e faz o que é: múltipla, polissêmica, num só tempo agregadora e repelente, somadora e divisora, atraente e mordaz, contraditoriamente, respeitosa às tradições, contudo sempre aberta ao novo destruidor e implementadora de novidades. Ao analisar a poesia de Waly Salomão, sobretudo aquela que traduz em sua escrita a cidade e os diversos matizes citadinos, foi possível observar esta justaposição das escrituras que o viver na urbe pode gerar, conduzindo neste exemplar da poesia contemporânea o espírito da poética deste tempo, ou como afirma Waly Salomão:

Eu não nasci pra ser clássico de nascença:
Assestar o olímpico olhar sobre o mundo nítido,
Filtrar os miasmas externos e os espasmos do ego,
Sob a impassibilidade dos céus tranquilos e claros.....
(...)
Fiz tudo ao contrário...Sou todo ao contrário...
(...)
Um pária da família humana,
Cheio da paina das questões crispadas, cifradas , irresolvidas.
Cafarnaum de vielas e becos sem saídas.....
(SALOMÃO, 2000, p. 30-31)

A análise da poesia de Waly Salomão não só confirmou a presença da cidade como temática de sua escrita, como também a diversidade das imagens citadinas e matizes que é possível encontrar no contato com o urbano. A cidade na poesia de Waly Salomão é o que afirma o sujeito poético do trecho acima: um *cafarnaum* contemporâneo, fora do contexto bíblico, uma representação capaz de apresentar os tumultos e as desordens, mas também um lugar (ou lugares, no caso da poesia de Waly Salomão) cujos objetos da memória, das vivências são criados, dispostos e acessados por todos.

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. *Sobre o “balbucio teórico latino-americano*. In: ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ADORNO, Theodor W.. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALVES, Ivã. **De paradigmas, cânones e avaliações** – ou dos valores negativos da produção literária de Jorge Amado. In: **LETRAS DE HOJE**. Porto Alegre, 2001, V.37, nº2, p. 197-207.
- ALVES, Maria Theresa Abelha. **A escrita da cidade em *Uma coroa de navios***. In: CONGRESSO UNIVERSIDADE DE OXFORD, QUINTO, 1998, Oxford-Coimbra, **Atas...** Oxford-Coimbra, 1998 p. 307 a 312.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- ARGAN, G. C.. *Cidade ideal e cidade real*. In: ARGAN, G. C.. **História da arte como história da cidade**. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARISTÓTELES. **A política**. Disponível em: www.cfh.ufsc.br/~wfil/politica.pdf.. Acessado em: 22.set.2012.
- AUERBACH, Erich. *A Cicatriz de Ulisses*. In: AUERBACH, Erich. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9. ed. Campinas: Papirus, 2004.
- BANDEIRA, Manuel. **Seleção em prosa e verso**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBOSA, Rui. **Oração aos Moços**. Edição popular anotada por Adriano da Gama Kury. 5.ed.. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa Edições. 1999. Disponível em

www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/.../FCRB_RuiBarbosa_Oracao_aos_mocos.pdf.
Acessado em 01.out'2017

BARBOSA, Rui. REQUERIMENTO DE INFORMAÇÕES SOBRE O CASO SATÉLITE – II – Sessão em 17 de dezembro de 1914. In: BARBOSA, Rui. **Obras completas** – Discursos parlamentares. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1946.

BARRENTO, João. **O Espinho de Sócrates** (Modernismo e Expressionismo – Ensaios de Literatura Comparada). Lisboa: Editorial Presença, 1987.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. 2.ed. Barcelona - Buenos Aires - México: Paidós Comunicaciones, 1993. Disponível em: www.escrituraylectura.com.ar. Acessado em: 22.06.2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Alfonso. *As muitas vozes da poesia moderna*. In: BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BÍBLIA de referência Thompson. Compilado e redigido por Frank Charles Thompson. Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: Editora Vida, 2007.

BOAVENTURA, Flávio. **O Amante da algazarra**: Nietzsche na poesia de Waly Salomão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BOLLE, Willi. **Fisionomia da Metrópole Moderna**: Representação da em Walter Benjamin. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Decio & CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta** – textos críticos e manifestos 1950-1960. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975. Disponível: https://monosKop.org/images/1/1f/De_Campos_Pignatari_De_Campos_Teoria_da_poesia_concreta_Textos_criticos_e_manifestos_1950-1960_2a_ed.pdf. Acessado em 30set'2017.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da Globalização**. Rio de Janeiro: ED UFRJ, 1995.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Imaginários urbanos**. 2. ed. Buenos Aires: EUDEBA, 1997.

CANDIDO, Antonio. **A literatura brasileira em 1972**. In: REVISTA IBEROAMERICANA, vol. XLIII, 1977. Disponível: www.researchgate.net/publication/45383876_A_Literatura_Brasileira_em_1972. Acesso em: 18.01.2013

CANDIDO, Antonio. **O mundo desfeito e refeito**. Recordes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDRA, Cássia. **Poesia no feminino**. A Tarde, Salvador, Cultural, p. 6, 21jun 2008.

CAPOZZOLI, Ulisses. **O legado de Çatal Hüyük...** In: REVISTA SCIENTIFIC AMERICAN BRASIL, São Paulo, ano 10, n.113, p. 18, outubro 2011.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1989.

CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis. Rio de Janeiro. Ed. Vozes. 1994.

CRUZ, Décio Torres. **O pop**: Literatura, mídia e outras artes. Salvador: Quarteto, 2003.

DALCASTAGNÉ, Regina. *O lugar de fala*. In: DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto**: teoria da lírica e do drama. Volume 2. São Paulo: Ática, 1995.

EAGLETON, Terry. *Versões de cultura*. In: EAGLETON, Terry. **A idéia da Cultura**. Tradução: Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005.

ELIOT, T. S.. **Ensaios escolhidos**. Tradução Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Edições Cotovia, 1992.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. As máscaras da cidade. REVISTA USP, São Paulo, n. 5, Março/Abril/Maio, 1990.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed.. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**: curso dado no Collège de France (1977-1978). Edição estabelecida por Michel Senellart sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana. Trad. Eduardo Brandão e revisão tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GIOIA, M. Dana **Disappearing Ink**: poetry at the end of print culture. In: The Hudson Review. Volume LVI, número 1, 2003. Disponível em <http://www.hudsonreview.com/gioiaSpo3>, em 28nov.2010.

GOMES, Alessandra Leila Borges. **Infinitamente pessoal**: modulações em Caio Fernandes Abreu e Renato Russo. 2008, 19 f. Tese (Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <http://ebookbrowse.com/alessandra-leila-borges-gomes-infinitamente-pessoal-modulacoes-do-amor-em-cfa-renato-russo-pdf-d319340637>. Acessado em 05.07.2010.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade** – literatura e experiência urbana. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GOMES, Renato Cordeiro. *A cidade, a literatura e os estudos culturais*: do tema ao problema. In: IPOTESI: Revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 3, n.2, 1999.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *Estudos Culturais e seu legado teórico*. In: HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO no Brasil, 2003.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HANSEN, João Adolfo. **Pra falar de flores**. In: ANOS 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

HOISEL, Evelina. **Supercaos**: os estilhaços da cultura em *PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural da Estado da Bahia, 1980.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Entrevista com Waly, em 03.02.2003. In: PORTAL LITERAL. Disponível em <http://portalliteral.terra.com.br/literal/calandra.nsf/0/>. Acessado em 24.03.2011.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de . & GONÇALVES, Marcos Augusto. *A ficção da realidade brasileira*. In: NOVAES, Adauto (org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora SENAC Rio, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. & PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Poesia jovem – anos 70**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

HYDE, G. M. *a Poesia das Cidades*. In: BRADBURY, Malcom & McFARLANE, James. (org.) **Modernismo** – Guia geral. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LE GOFF, Jacques. *Memória*. In: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão. 5.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LOPES, Otolindo; PANDEIRO, Jackson do & PROVENZANO, Arnô. **Vou ter um troço**. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: GRITO de carnaval. Rio de Janeiro: Philips. 1962. 1 disco sonoro (LP), Lado B, faixa 2.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3.ed. São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes, 2011.

MACLUHAN, H. Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Decio Pignatari. 17.ed. São Paulo: Cultrix, 2005. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=233026> , acessado em 30set'2017.

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Alfaguara/Objetiva, 2008.

MORICONI, Italo. (org.) **Destino: poesia**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

MORIN, Edgar. *A ordem e a desordem*. In: MORIN, Edgar. **O método 1**: a natureza da natureza. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: Sulina, 2002.

MUMFORD, Lewis. *Formas e modelos ancestrais*. In: MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**: suas origens, transformações e perspectivas. Trad. Neil R. da Silva. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MUKAROVSKY, Jan. *Sobre a semântica da imagem poética*. In: MUKAROVSKY, Jan. **Teoria da arte**: Escritos sobre estética e semiótica da arte. Lisboa: Estampa, 1997.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: PROJETO HISTÓRIA: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n.10, dezembro de 1993

NAVAS, Adolfo Montejo. Entrevista com Waly Salomão. CULT: Revista Brasileira de literatura. São Paulo: Lemos Editorial, ano V, n. 51, outubro de 2001.

ORNELLAS, Sandro. **Linhas escritas, corpos sujeitos**: processos de subjetivação nas literaturas da língua portuguesa. São Paulo: LiberArs, 2015.

PARK, Robert Ezra. *A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano*. In: VELHO, Otávio Guilherme. (org.) **O fenômeno urbano**. Tradução Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1967.

PAZ, Otavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PECHMAN, Robert Moses. **Olhares sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

PECHMAN, Robert Moses. **Pedra e Discurso**: Cidade, História e Literatura. In: REVISTA SemeaR 3 – Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/3Sem_06.html, Acessado em 09.jul.2007.

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

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2.ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. J. Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. **A República**. Tradução Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

REIS, Roberto. *Cânon*. In: JOBIM, José Luís. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RICHARDS, I.A.. **A Prática da Crítica literária**. Tradução: A. Pisetta, L. M. Rímoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RISÉRIO, Antonio. *A cidade no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SALOMÃO, Waly. **Algaravias**: câmara de ecos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

SALOMÃO, Waly. **Armarinho de miudezas**. Rio de Janeiro: 2005.

SALOMÃO, Waly. **Contradiscurso**: do cultivo de uma dicção da diferença. In: ANOS 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

SALOMÃO, Waly. **Gigolô de bibelôs**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SALOMÃO, Waly. **Lábia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SALOMÃO, Waly. **Me segura qu'eu vou dar um troço**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2003.

SALOMÃO, Waly. **Pescados vivos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SALOMÃO, Waly. **Tarifa de Embarque**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Os abutres*. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A queda do Angelus Novus*: o fim da equação moderna entre raízes e opções. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SARTRE, J.P. **O Muro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. *Metrópole: matriz da lírica moderna*. In: PECHMAN, Robert Moses (org.). **Olhares sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WILLIAMS, Raymon. *Privatizaciones, tierras comunes y comunidades*. In: WILLIAMS, Raymon. **El campo y la ciudad**. Barcelona - Buenos Aires - México: Paidós, 2001.