

A câmara de ecos

Waly Salomão

Leonardo Davino

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
• leonardo.davino@gmail.com

Gabriel Ferreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
• gabrielfarageferreira@gmail.com

DOI <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2020.e422>

Este ensaio comenta a câmara de ecos que a obra de Waly Salomão representa (1947-2003). O percurso poético traçado por ele revela o desejo de guardar o mundo em si. Seus primeiros trabalhos coincidem com um importante período cultural, a Tropicália, quando fez parcerias com Torquato Neto, Jards Macalé e também com seu grande amigo e mestre Hélio Oiticica. Além de Caetano Veloso. Poeta, letrista, performer, diretor de shows, Waly sempre caminhou e dialogou com muitos artistas das mais diferentes estéticas e não se deixou domar por qualquer rótulo. A força condutora de sua poesia é a multiplicidade, o entrecruzamento de vozes e a experimentação de diferentes suportes.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; Waly Salomão; tropicália; antropofagia; polifonia.



Cet essai commente la «chambre d'écho» que l'œuvre de Waly Salomão (1947-2003) représente. Le chemin poétique, tracé par l'auteur, révèle la volonté de garder le monde en soi. Ses premières œuvres coïncident avec une période culturelle importante qu'est celle de Tropicália, lorsqu'il s'associe à Torquato Neto, Jards Macalé et aussi à son grand ami et maître Hélio Oiticica, en plus de Caetano Veloso. Poète, parolier, interprète, directeur de concerts, Waly a toujours marché et dialogué avec de nombreux artistes aux esthétiques les plus différentes. Il ne s'est laissé apprivoiser par aucun label. Le moteur de sa poésie est la multiplicité, l'intersection des voix et l'expérimentation des différents supports.

Mots-clefs: Poésie brésilienne contemporaine; Waly Salomão; Tropicália; anthropophagie; polyphonie.

Desde sua estreia literária com *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972), Waly Salomão (1947-2003) é lido como um embaralhador de registros e vozes (Pinto, 2004, p. 41). Das muitas marcas de sua obra, talvez as mais destacadas sejam a multiplicidade e o seu caráter performático. Trabalhos como “A falange de máscaras de Waly Salomão” (Antonio Cícero) e “O teatro do corpo de Waly Salomão” (Sandro Ornellas) discutem a inter-vocalidade e o corpo como centrais para Waly. Essa compreensão sobre o autor de “Gigolô de bibelôs” não é exclusiva a seus críticos e leitores, é também defendida pelo próprio poeta. Em entrevistas e na própria obra poética, Waly explicita seu desejo de eco e polifonia. O que ele chama de *câmara de ecos*, como no poema “Desejo & Ecolalia” (Salomão, 2014, p. 260).

- O que é que você quer ser quando crescer?
- Poeta polifônico.

De mãe baiana e pai sírio, “poeta indomárabe”, Salomão sincretiza diferentes origens, histórias, referências. De escrita hiperbólica, o que, por si, já insinua uma prosódia grandiloquente que tenciona a verbosidade, o mais filosófico dos poetas brasileiros (Pinto, 2004, p. 40) vai da poesia barroca ao concretismo, de Homero a John Ashbery, do texto à voz, da letra à performance. A força condutora de sua poesia é a multiplicidade, esse entrecruzamento de vozes e experimentação de diferentes suportes e poéticas: seja na incorporação do poeta colonial Gregório de Matos – no filme de Ana Carolina (2002), seja na emulação da coloquialidade reflexiva da escrita de Carlos Drummond de Andrade – no poema “Ler Drummond” (Salomão, 2014, p. 418).

(...)

Pratico umas leituras luteranas

- e, desde que *fato* nunca nem há mais,
 giram que giram celeradas as roldanas das interpretações –
 enfio um pé aquém e o outro pé além,
 um contato direto e sem intermediários
 com as sete faces dos seus veios poliédricos.

Reler Drummond pela milionésima vez é uma aventura adâmica,
 um convite renovado ao espanto e à surpresa.

Close readings nas internas das galerias das minas.

Magia lúcida, esfinge clara:

chiar para não ser destituído do estímulo do simples enigmático.

Uma pedra de tropeço quebra o sono dogmático.

Açucarado? Edulcorado? Nunca de nuncaras.

Dissolução de Minas, família, Deus.

Morte do absoluto & despetalar da rosa do bloco histórico &
 redução eidética

(...)

Sherazadiar:

ler Drummond: pela milionésima e mais uma vez e mais...

Difícil é encontrar nessa fúria de *eus* espatifados um homem inteiro e definido, nesta voz que assumidamente *sherazadia* – devora, incorpora, ressoa, reconta – outras vozes. Então, deixemos que o poeta se apresente. As vozes reverberadas não se limitam ao papel. Além de poeta, é conhecido por suas composições cancionais pelas quais – segundo o próprio – ninguém o conhece. Em entrevista a Adolfo Montejo Navas (2001), Waly diz “eu sou muito mais famoso como autor de canções que as pessoas nem sabem que são minhas. É que os autores se confundem com os intérpretes”. Esse seu apagamento como autor das canções não deve ser visto como um problema. O percurso poético traçado por Waly revela o lado fascinante dessa (con) fusão. E ele soube utilizar isso também como recurso para experimentar. Na mesma entrevista ele aponta:

Vou-lhe dizer: todas aquelas de Bethânia (Anjo exterminado, Mel, Talismã, Alteza, Memória da pele, Olho d’água...) todas precederam às músicas que sobre elas incidiram. Sabe por que fazia isso? Porque sou metido a besta; por um princípio de que o poeta, pelo menos nisso, é senhor da linguagem, o poeta precede à música que sobre ela vai se incidir, não está fazendo uma letra adaptada para o espetáculo, para o disco-bussiness. O músico que trabalhe, que batuque! Para quê isso? Para o poeta ter autonomia de voz, para não ficar submergido pelo mercado, como se estivesse adulando esse mundo, como fazem a maioria dos letristas que não são poetas. Nisso a crítica de poesia de livro tem razão, porque falta-lhes altivez, saber que a linguagem da poesia é maior, não é ancila como diziam os romanos, não é escrava, ela não é servil, ela manda no mundo (In Navas, 2001, sp).

Não à toa Waly reescreve o próprio texto do poema “A fábrica do poema” antes de publicá-lo em livro, após o mesmo ter sido musicado por Adriana Calcanhotto (1994). O metapoema dedicado *in memoriam* de Donna Lina Bo Bardi tem sua autoria reivindicada no livro *O mel do melhor* (2001). Waly, o autor recalçado pela canção, acrescenta e rasura:

(mas eu figuro meu vulto
caminhando até a escrivanhinha
e abrindo o caderno de rascunho
onde já se encontra escrito
que a palavra “recalçado” é uma expressão
por demais definida, de sintomatologia cerrada:
assim numa operação de supressão mágica
vou rasurá-la daqui do poema.)

Dito isso, nosso trabalho se propõe a pensar como um poeta dedicado ao gesto antropofágico de incorporar e se misturar a inúmeras vozes, trabalha na direção inversa: ter sua voz tomada por outros. Como a câmara de ecos se expande para além do poeta e da pessoa e reverbera na voz do Outro? Para isso, abordaremos diferentes aspectos do artista: o escritor, sua multiplicidade, sua obra e, por fim, sendo o principal foco dentro de nossa proposta, o compositor.

Em um breve percurso pela trajetória de Waly Salomão como poeta, vemos sua interlocução com todo o século XX. Waly caminhou e dialogou com muitos artistas das mais diferentes estéticas e não se deixou domar por qualquer rótulo. Seus primeiros trabalhos coincidem com um importante período cultural, a Tropicália, quando colaborou com Torquato Neto e também com seu grande amigo e mestre Hélio Oiticica – importantes nomes daquele período. Além de Caetano Veloso, com quem compôs “Talismã” (1970), “A voz de uma pessoa vitoriosa” (1978), “Mel” (1979), “Alteza” (1981), “Campeão Olímpico de Jesus” (1984), “Da gema” (1984), “Graffiti” (numa tríade com Antonio Cícero, 1984) e “Olho d’água” (1992). Caetano ainda musicou “Cobra coral” (2000) e compôs a canção “Waly Salomão” (2006), em homenagem ao amigo morto em 2003. Para o autor de *Verdade tropical*:

Waly Salomão, com sua cara larga, sua modéstia autêntica escondida sob um egocentrismo espetaculoso, sua doçura acuada pelo brilhantismo e pelas reações às vezes injustas, parece que estava qualificado para dar-me as boas-vindas de volta à vida. Waly me fora anunciado como João Gilberto: um colega do clássico (Wanderlino) me disse que eu, que gostava de coisas loucas, precisava conhecer um sujeito maravilhoso, um conterrâneo seu (da cidade de Jequié, no interior da Bahia) que tinha muito a ver comigo. (...) Waly não me decepcionou, mas me parece que, embora não o tenha desagradado, eu não o entusiasmei. Wanderlino sabia mais do que nós: em pouco tempo, Waly e eu tínhamos nos tornado amigos e o somos até hoje. Sua capacidade de surpreender com associações de ideias insuspeitadas e reveladoras, seu humor genuinamente anárquico e de uma inteligência que mete medo, enfim, toda a sua imensa energia tão destrutiva quanto enriquecedora me apaixonou (Veloso, 1997, p. 328).

Mas o poeta não se deixa ser chamado de tropicalista:

Eu não gosto da moldura de poeta tropicalista, eu não me sinto assim. (Até saiu um livro de Carlos Calado sobre Tropicalismo, mas não quis incluir-me nessa turma.) Eu tangenciei com a Tropicália, por muitas razões. A primeira delas e a mais importante está na própria dedicatória da antologia “O mel do melhor”: Hélio Oiticica. E eu vou sair agora pelos jardins dos caminhos que se bifurcam (In Navas, 2001, sp).

Apesar do longo intervalo entre seu primeiro livro e o segundo, os anos 1970 e 80 foram um período de grande produtividade. Nele, Waly se consolida como importante compositor da música popular brasileira. Dessas duas décadas, sua poesia, repleta de neologismos, irreverência e urbanidade, confunde-se com a poesia dita *marginal*, mas novamente o poeta nega a se deixar definir.

Em dado momento afirma Waly: 'Tudo no Brasil faz parte de uma grande peça de Nelson Rodrigues'. Seu livro [*Me segura qu'eu vou dar um troço*] pretende ao mesmo tempo descrever a realidade dos marginais que marcam encontro nas prisões, como também oferece um roteiro turístico do Rio – o *underground* e a superfície, o fundo e o superficial. De um lado, portanto, levantamento do comportamento de um grupo marginal dentro da sociedade brasileira, grupo este que se comunica por meio de linguagem e mitos que Waly surpreende com graça, rapidez e delírio (Santiago, 2000, p. 144).

Ainda que o desejo do poeta seja de não se deixar rotular, Waly não nega suas referências. Ele as transforma, reorganiza. Parece seguir o gesto dos amigos Caetano Veloso e Gilberto Gil: "Tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas", dissera o primeiro num inflamado discurso contra uma plateia careta em 1968. Waly também rejeita a fixidez que qualquer etiqueta possa impor, pois sua natureza é de transformação, seguir sendo muitos, metamorfose "tal qual PROTEU". Figura constante em sua longa obra, o deus grego das metamorfoses é apresentado no seu primeiro livro *Me segura qu'eu vou dar um troço*. O mito simboliza o Waly fragmentado e entrelaçado por múltiplas vozes. Esse poeta baiano, árabe, tropicalista, moderno, barroco. É o que aponta Miriane Pereira Dayrell Souto (2013) em seu trabalho sobre o uso do mito na obra de Waly. Para ela, "Proteu representa as metamorfoses que Waly sofre ao longo de sua trajetória" (Souto, 2013, p. 98). Um processo contínuo que, mais a frente, quando invocado o mito de Narciso, assumirá diferente tom e ritmo. Sempre se transformando, essa intensa fragmentação dará mais lugar à autocontemplação.

É preciso ler aqui o poema "Canto das Sereias" (Salomão, 2014, pp. 258-259) e seus dois movimentos para podermos entender como uma caótica polifonia assume esse desejo de expansão, de reverberação, a tal câmara de ecos a que nos referimos:

CANTO DA SEREIA
(Primeiro Movimento)

Tapar os ouvidos com cera ou chumbo derretido.
Construir uma fortaleza de aço blindado em volta de si.
O próprio corpo produzir uma resina que feche os poros,
como o própolis faz nas fendas dos favos de mel.

(Segundo Movimento)

A flor de estufa
salta a cerca
para luzir no mangue.
E se empenha de fulano, sicrano e beltrano.
Sua vida atual reverbera vozes pretéritas,
Adivinha vozes futuras

Sua obsessão:
Que Eco se transforme em Narciso,
Que Eco se metamorfoseie em fonte.

Miriane destaca:

Nota-se que o segundo movimento do poema é diferente do primeiro, mostra uma nova forma de se olhar diante das vozes, das algaravias. O poeta vê a sua palavra, se coloca como Narciso, sua poesia é Eco. Sua obsessão é que Eco se transforme em Narciso, que sua poesia seja ele mesmo, que sua poesia seja fonte para outros poetas depois dele. Ou seja, que suas próprias palavras também sejam devoradas, que sejam o lugar de onde brotarão outras palavras e assim também se incorpore à tradição (Souto, 2013, p. 87).

Entretanto, como que Waly se torna eco? Quais os seus procedimentos? A resposta é dada pelo próprio poeta: a poesia é o axial. É pela poesia que o poeta se revela, assimilando vozes, antropofagicamente, e ecoando a sua própria. Aqui não dizemos voz apenas de maneira figurada. Queremos dizer também voz aquela que sai da boca e singulariza um ser, que, de peito cheio, marca sua presença no mundo, seu corpo. A voz que todos temos e nos distingue tanto quanto o rosto, mas que por séculos fora silenciada. É contra esse silenciamento, de fato empobrecedor, que Waly circunscreve e enriquece a sua poesia. Assim está na segunda parte do poema dedicado a Antonio Cícero, "Domingo de Ramos" (Salomão, 2014, p. 244):

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,
et ecetera et caterva.

Ele: o amalgâmico
o filho das fusões
o amante das algaravias
o sem pureza.
Como compor, com semelhante melting pot,
Uma interireza de homem
Que caiba no anúncio “Ecce Homo”?

Além da referência à “câmara de ecos” importante para este trabalho, assim como o gesto de *sherazadiar*, “o amalgâmico / o filho das fusões / o amante das algaravias / o sem pureza” nos soam como autodescrição.

O professor Eduardo Sterzi (2012) lembra que, com o fim do trovadorismo e o advento do soneto, num trajeto da voz ao papel, o poeta e sujeito do poema deixam de coincidir. A poesia, até então predominantemente oral, passa a uma prática literária, interiorizada e reflexiva. Não mais o corpo, a voz e o movimento são referenciais. Essa ausência do corpo vai ditar a poética moderna, modulando a poesia e a sua leitura.

A crescente autonomia do texto poético, entretanto, não exclui por completo o corpo. “Algo daquela corporeidade sempre permanece, nem que seja pelas metáforas corporais para designar a linguagem e o poema: um erotismo, pois, do próprio texto” (Sterzi, 2012, p. 174). Esse “erotismo” também é percebido por Barthes ao comentar a escrita em comparação

à transcrição da fala: “Na escrita, o que está por demais presente na fala (de modo histérico) e por demais ausente na transcrição (de modo castrador), a saber, o corpo, volta, mas por uma via indireta, medida, e, para dizer tudo, exata, musical, pelo gozo, e não pelo imaginário (pela imagem)” (Barthes, 2004, p. 7).

Cada um à sua maneira, o que Barthes e Sterzi afirmam é que por baixo dessa poesia literária (livresca), ainda persiste o corpo, sua musicalidade e erotismo. Consciente disso, o poeta das Algarvias escreve, compõe, performa, recita e incita sua poesia, cheia de gozo e gesto. Waly sabe que o corpo do poeta não está mais presente e de que a voz fora silenciada, e sabe também que algo permanece por baixo. “Afônico sim, afásico não / Eu, poeta, perco a voz / E quase me some o nune / Ícaro caído / Asas crestadas pelo sol / Dos refletores / Caricatura de Ícaro / Sapecado” (Salomão, 2014, p. 206).

Waly Salomão procura outras maneiras tanto de explorar a sua ausência, quanto presentificar-se como autor do poema. Vide o exemplo de “A fábrica do poema”. Sua reação não é simplesmente compensatória, ocupando qualquer vácuo que tenha sido deixado pela ausência do poeta. Também é com a intenção de explorar e experimentar, ora criando poemas tal como os concretistas, ora criando inúmeros walys sob diferentes máscaras e alcunhas. Como na primeira parte do já citado poema “Domingo de Ramos” (Salomão, 2014, p. 244):

I
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

O que mais se destaca em Waly é a sua presença, seja no poema ou na vida cotidiana: o poeta está sempre presente. Para Silvano Santiago, “Waly não gostava de se disfarçar em elefante. Era o próprio paquiderme no guarda-louça” (Salomão, 2014, p. 525). Nada é gratuito. Ao contrário, são gestos intencionais que procuram colocar o corpo em cena. Dentre eles, a necessidade de ler em voz alta os seus poemas, de performá-los, por exemplo.

Daí também vem o rico trabalho de Waly como compositor. Não é à toa que Salomão se deixe tanto levar às canções, pois são elas também parte desse processo de presentificação da voz, e, portanto, do corpo do autor, assim como de sua constante metamorfose. Nos seus trabalhos em parceria com grandes cancionistas, são frequentes os temas que suscitam esse erotismo e gozo, esse apelo às sensações corporais do ouvinte/leitor.

Segundo a filósofa italiana Adriana Cavarero (2011), cada voz revela uma unicidade encarnada; uma singularidade de todo “ser” que se “autor-revela” por meio de sua voz e se constitui por efeito de seus laços com uma pluralidade de outras vozes. Para Caravero, é crucial percebemos o aspecto relacional da voz, pois, ele vai contra a ideia de um ser identificado com um trabalho silencioso do pensamento, indo em direção à noção da pluralidade de vozes singulares que se invocam, articulam-se e agem no espaço público. Isto é, uma relação contínua com o outro. Em suma, a voz é concreta pois revela um corpo; singular pois revela uma identidade; relacional pois se apresenta não individualmente, mas em contato com o outro. Toda voz presume, portanto, uma escuta.

No processo de desvocalização do *logos*, afirma Caravero, a voz é silenciada. Processo que de certa maneira coincide com o da poesia cantada à literária e a eliminação do corpo como referência. “No teatro da consciência, a capacidade relacional do vocábulo é preventivamente neutralizada em favor de uma voz silenciosa e interna que produz uma relocação autorreferencial, agora de si para si. O preço da eliminação do caráter físico da voz é em primeiro lugar a eliminação do outro” (Cavarero, 2011, p. 65). Waly rompe esse diálogo silencioso da alma consigo mesma, esse solilóquio que nega a existência do Outro. Em vez de um teatro da consciência, temos um teatro do corpo, no qual sua escrita é

uma escrita que fala, que grita com todo o corpo para o próprio corpo escutar, uma escrita que faz do texto um campo minado de *nonsenses* contra travessias deliberadamente, ou não, coloniais. Cada mina colocada à superfície de um texto funciona como uma citação de outra voz, desautorização de uma imagem de corpo em prol de uma presença do corpo na plenitude da sua oralidade; cada mina é o perigoso suplemento de um retorno em diferença, queda revitalizante – porque em direção à vida e à voz (Ornellas, 2008, p. 135).

Ainda para Sandro Ornellas, essa voz que mina o texto é a marca de uma alteridade que o sistema-escrita prefere excluir, isto é, silenciar. Em nome do “corpo civilizado, da paz social, de Deus” (Ornellas, 2008, p. 135) a

palavra falada é banida. Waly a reabilita em sua escrita caótica testando tipografias, sugerindo uma partitura em cada texto; numa língua reapropriada em que “a substância do próprio tutano [é] tornada citação”.

Dir-se-ia que o corpo não sussurra em seu texto, mas grita, se contorce, toca seu instrumento até que o ouçam e reajam à sua presença. Esse é o principal traço da vocalidade no texto de Waly: a potência da voz corpórea que o impregna e o movimenta, fazendo-o verdadeiramente existir junto, mas não dentro, à visualidade diagramada da página, aspirando à condição de música e recusando a ideia daqueles que querem que a poesia escrita seja superior à falada ou cantada (Ornellas, 2008, p. 135).

Ler Waly é ouvir sua voz, marcada pela multiplicidade. Como a pluralidade de vozes singulares que se colocam em contínua relação no espaço, assim também ocorre no poema walyniano: a sua Câmara de Ecos. Mas não como processo interno, particular, silencioso, autofágico. Ao contrário, Waly cria um ambiente fortemente oralizado e intertextual, em que poeta e obra são o mesmo, como um corpo coletivo que revisa, reescreve, fala, vive e está sempre em expansão. Não à toa aquilo que Arthur Rimbaud dissera ao seu professor Georges Izmbard – “*Je est un autre*” – ecoa no poema “Câmara de ecos” (Salomão, 2014, p. 219):

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.

Voltando à perspectiva da revisão crítico-filosófica de Adriana Caravero, é necessário um mergulho junto a mitologia das Musas e Sereias. Reler Homero e perceber de que maneira se manifestam as vozes daquelas divinas cantoras:

Monstros canoros, mulheres teriomórficas de voz potente, as Sereias carregam um prazer acústico que mata os homens. Circe, então, aconselha o herói a dissolver cera perfumada de mel nas orelhas de seus companheiros e a incitá-los a remar. Uma vez incapazes de ouvir, eles ultrapassariam incólumes a ilha das fatais cantoras. Se, por acaso, Ulisses desejasse escutar a voz das sereias (...) ele deveria ser fortemente amarrado ao mastro do navio e manter os ouvidos livres para gozar o canto (Cavarero, 2011, p. 128).

A filósofa italiana afirma que a diferença entre a Musa e as Sereias é que a primeira canta apenas para o poeta, enquanto que as cantoras da

praia cantam para qualquer passante de ouvido aberto. Cavarero critica a mudança que as figuras da Musa e das Sereias sofreram no mundo ocidental e moderno, a partir de um silenciamento, se tornando mais videocêntricas e mudas, isto é, dedicada à admiração visual do homem apenas, sem voz, portanto sem subjetividade; não mais alguém que canta.

Podemos dizer que hoje, essas figuras míticas se misturam, tornando difusas suas diferenciações. É o que nos mostra a canção “Musa Cabocla” (Salomão, 2014, p. 174), de Waly Salomão e Gilberto Gil, gravada por Gal Costa no disco *Minha voz* (1982).

Uirapuru canta no seio da mata
Papagaio nenhum solta um pio
Sereia canta sentada na pedra
Marinheiro tonto medra pelo mar

Sou pau de resposta, jiboia sou eu, canela
Sereia eu sou, uma tela sou eu, sou ela

Coração pipoca na chapa do braseiro
Sou baunilha, sou lenha que queima
Que queima na porta do formigueiro
E ouriça o pelo do tamanduá

Mãe matriz da ferosa palavra cantada
Geratriz da canção popular desvairada
Nota mágica no tom mais alto, afinada

Sou pau de resposta, jiboia sou eu, canela
Sereia eu sou, uma tela sou eu, sou ela

Híbrido, mulher e animal, sereia e musa: cabocla. É interessante notar como a musa que canta ao ouvido do poeta, também é quem canta ao ouvinte, como a sereia, e é ela mesma o sujeito da canção. A mistura não está numa confusão de nomes e definições, o poeta sabe o que faz e deixa claro quando diz que a musa que gera a canção também a canta, portanto, também é sereia. Sereia, diferente do bem-te-vi, do sabiá, da cigarra, o sujeito de “Musa cabocla” canta palavras: palavras que ele mesmo (musa que também é) engendra no poeta. Travestindo-se na canção, o sujeito (monstro canoro) se presentifica. “Sereia eu sou, uma tela sou eu, sou ela”.

São muitas as canções compostas por Waly, bem como muitos são poemas seus que foram musicados. Na maioria, destaca-se o gesto metacancional, reforçando a potência reveladora e relacional da voz. Canções

que evidenciam a profusão de vozes presentes e em diálogo: sujeito, intérprete e ouvinte. Poeta e intérprete sabem disso e parecem instigar o ouvinte, chamando-lhe a atenção para o jogo lúdico da arte, da poesia: câmara de ecos, pluralidade, multiplicidade. As vozes não se excluem, elas se somam, se confundem. É Maria Bethânia, grande intérprete de Waly, quem afirma: “A voz não é minha. É das sereias” (*Bravo!*, out. 2009).

Guardada no disco *Álibi* (1978), “A voz de uma pessoa vitoriosa”, de Caetano Veloso e Waly Salomão, canta a presença daquela voz por traz da superfície dos versos. De tal voz, quando aparece cantando gloriosa, quem ouve nunca mais se esquece. Quando Bethânia, em entrevista à revista *Bravo!*, afirma que a voz não é dela mas das sereias, demonstra a consciência com que exerce seu ofício. Através dela (personificada em sereia) os seres sonoro-encantadores – barcos sobre os mares – transparecem “uma vitoriosa forma de ser e viver”.

A sereia de Waly não se perde, ao contrário, se presentifica e se expande, ecoa. Relembremos: “A flor de estufa / salta a cerca / para luzir no mangue. / E se emprenha de fulano, sicrano e beltrano. / Sua vida atual reverbera vozes pretéritas, / adivinha vozes futuras” (Salomão, 2014, p. 259). Nesse mesmo movimento, é eco e também é fonte. É sereia e também é musa. Seres que convocam em seu perigoso jogo de sedução e apelo a participação do ouvinte, como em “Talismã”: “Sim, quem dentre todos vocês/ Minha sorte quer comigo gozar?”, cantada por Bethânia (*Talismã*, 1980).

O dom da Musa, o divino néctar, está no som ritmado. A metáfora sugere que poetar tenha algo a ver com o lado físico do som que atinge prazerosamente os ouvidos, assim como o mel delicia o palato. Dominando-os com seu dom, a musa faz os poetas proferirem versos que atraem e seduzem por seu timbre sonoro. Do mesmo modo, na *República*, confirma-se que o grande encanto da poesia vem do metro, do ritmo, da harmonia. A metáfora do mel é clara: não se trata de versos que atraem e seduzem também pelo som, além de pelo conteúdo (Cavarero, 2011, p. 111).

A aproximação da poesia com o mel (trabalho árduo da abelha-poeta-sereia) está presente no título da antologia *O mel do melhor* (2001) e na canção “Mel”, parceria de Waly com Caetano, também cantada por Maria Bethânia (*Mel*, 1979):

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
 (...)

Os versos reforçam o tom melodioso, erótico e, sem dúvida, perigoso presente na voz que Musa e Sereia têm. Como a Musa Cabocla, que é Musa e Sereia, Waly é poeta e compositor. Detentor de muitas máscaras, múltiplo, ele encarna muitas vozes e se direciona a muitas outras, sempre tentando conquistá-las nesse jogo em que o seu alvo é o Outro. Caminhando para a poesia, canção ou ensaio.

Ciente do apagamento de sua voz, o poeta moderno procura maneiras de se re-presentificar. É notável que a partir da década de 1960 a canção popular amplia seu lugar no cenário artístico e intelectual brasileiro. Alguns poetas decidiram explorar esse novo campo, se dedicando à composição, como Torquato Neto, Cacaso e Leminski. Muitos deles, já identificados (voluntariamente ou não) como poetas da contracultura, praticavam uma poesia de desbunde, em movimento e de contestação que, de certa maneira, não se contentava em apenas se restringir ao livro. Esses artistas desenvolvem estratégias de sobrevivência durante um período conturbado de censura à voz e ao encontro de vozes dissonantes ao regime, posto que tomadas como subversivas, perigosas. Os ecos na performance verbivocal de Waly também tentam dar conta dessas vozes (subjektividades, liberdades) caladas pelo autoritarismo – “sob que máscara retornará o recalcado?”, perguntara em “A fábrica do poema”. No processo de redemocratização, essas vozes (a fala, a oralidade) também serão fundamentais, assim como na passagem do trovadorismo medieval para o classicismo renascentista. Waly, um dos destaques dessa geração, é descrito assim por Silvano Santiago:

Me segura qu'eu vou dar um troço: hipóteses de uma linguagem que se quer constantemente lúdica e livre, sem as peias do dicionário e da gramática; hipóteses de um esperanto nova geração onde se aglutinam textos alheias ('só me interessa o que não é meu', Oswald) e slogans bombásticos; hipóteses de um desejo que se constrói sem entraves e em delírio, confinado ao mais bárbaro exercício de egolatria e de egotismo; hipóteses de marginais que buscam o pleno exercício do indivíduo na sociedade; hipóteses de um crepúsculo que se abre em apocalipse, albergue de abutres que entre luxo e lixo procuram instituir uma nova Ordem, precária, absurda, profética (Santiago, 2000, p. 145).

Esse desejo por uma linguagem lúdica e livre vai desembarcar na canção, ou melhor, na indistinção entre poema-de-livro e canção. Waly demonstra

não crer em uma separação entre poema e letra de canção, mas sabe das diferentes exigências que um texto para livro e um texto para a voz requerem. Letra de canção e poema de livro são duas formas de apresentação poética da palavra. Uma pede a voz, a outra pede o papel. A mudança de suporte é fundamental para perceber e pensar as especificidades dessas linguagens tão convergentes. Dizer que letra de canção é (ou não é) poema, portanto, não deve servir nem de justificativa para quem ainda defende que o suporte legítimo do poema seja o papel, esquecendo-se que a voz, a palavra cantada está na gênese da poesia, aliás, estes, em geral, não compreenderam (não aceitam) a revolução que as experimentações vanguardistas engendraram no poema: no Brasil, destaque-se o projeto verbivocovisual dos poetas concretos; nem de subterfúgio para “elevar” o status dos letristas ao hall dos poetas eleitos por parte da elite cultural. Os dois movimentos tendem a obliterar a incompetência teórico-crítica de quem não sabe, por preguiça, preconceito, ou idiosincrasia maior, lidar com a natureza múltipla da canção popular.

Quem canta precisa encontrar a entonação eficaz, justa, adequada para dizer (voz) o que diz (texto); assim como quem escreve, distribui as palavras na página, trabalha sobre uma estrutura. A recepção desses trabalhos de arte não é passiva. Tanto o ouvinte quanto o leitor veem-se instados a agir junto com o eu poético e o sujeito cancional. Ou não. E isso também depende de uma série de fatores ideológicos e de formação do ouvinte e do leitor. Para o semiótico da canção Luiz Tatit (2016), o fato é que compor canção não é só despejar palavras sobre acordes e vice-versa. Há trabalho, certo malabarismo para que versos e melodia coincidam, potencializando seus efeitos, reciprocamente. Dessa forma, é perceptível como a ordem em que o texto e melodia surgem influencia o trabalho do músico compositor ou do poeta letrista.

Na tradição do samba é comum termos compositores sem qualquer habilidade instrumental, além da caixinha de fósforos, do bafunfo na mesa ou do prato e faca. Sobre Geraldo Pereira e Cyro Monteiro, a professora Cláudia de Neiva Matos escreve: “Entre cantor e autor, ambos sem formação musical, sem saberem tocar qualquer instrumento, cantando ao som da caixinha de fósforos, podemos dizer que aconteceu um tipo de *parceria*” (Matos, 2014, p. 95). Dentro da linha evolutiva da canção no Brasil, há um repertório comum de estruturas, de temas e de maneiras de cantar e compor em que o ouvinte se reconhece. Daí porque a canção é também uma linguagem. Como vimos, Waly Salomão se importa com os resultados e feitos de sua obra e se permite explorar formatos e mídias diferentes. Ele não é o poeta recluso da torre de marfim, é o poeta que abre a janela e escancara

a porta. A palavra-chave é parceria, ou melhor, eco. E nesse processo não podemos esquecer da função do intérprete. Assim como compor não é só jogar palavras ao papel e depois uni-las a um acompanhamento musical, interpretar não é “apenas cantar”. Para o cantor chamado intérprete é muito importante a gestualidade corporal, a entoação, a maneira de cantar em geral.

Na história da canção popular brasileira, o trabalho do intérprete se revela importantíssimo. Ora consoante ao trabalho do compositor, ora dissonante, promovendo reinterpretações, reapropriações e rupturas. É o que Julio Diniz chama de “voz como rasura”: “O que Caetano faz é, de certa maneira, incorporar não só a canção ao seu domínio de cantor, mas de interpretar a música e ao mesmo tempo reinterpreta-la, relê-la (...) como autor” (Diniz, 2003, p. 101). Como a musa que canta e conta ao poeta, para que este faça seu relato aos ouvintes. O importante é esse diálogo entre o compositor e o cantor, suas potencialidades e possibilidades envolvidas. Um bom compositor saberá potencializar seu intérprete, e este por sua vez saberá como explorar uma canção.

Por que eu digo parceria? Porque a canção já não é mais a mesma. Ela pode ter a mesma indicação melódica, ela pode ser até submetida ao mesmo regime harmônico, às mesmas indicações rítmicas, a letra não muda, mas a força interpretativa e a assinatura dessa voz vão dar a essa canção um sentido completamente diferente (Diniz, 2003, p. 101).

Exemplo disso é “Vapor barato”, parceria de Waly com Jards Macalé, que, depois da icônica gravação de Gal Costa (1971) ganha novos sentidos na vocoperformance do grupo Rappa (*Rappa mundi*, 1996). Diferente, essa versão deu novo fôlego à canção – que já não é mais a mesma – e inaugurou uma marcante parceria. Além dela, Waly ainda participaria em voz, com seus textos e poemas, do disco *O silêncio Q precede o esporro* (2003) da banda carioca. São estas as duas maneiras de parceria, não só participação efetiva no disco, dividindo uma mesma faixa, mas também esse ato de reinterpretação da obra.

A canção, portanto, não nasce como simples reaproveitamento de textos poéticos, ou aplicação de uma voz sobre um texto. Ela é uma parceria. E disso sabe Waly. O que seu cancionista revela é um projeto poético que visa expandir as linhas fronteiriças, criar novos ecos, impor sua voz singular, única, múltipla, e para isso, dialoga com vozes pretéritas e futuras, que permeiam sua poesia, ora ocupando-a em poemas, ora encarnando-a em canções.

Assim voltamos ao exemplo da retomada da assinatura-do-autor em “A fábrica do poema”. O caso é amostra da autoconsciência do projeto estético de Waly Salomão. Ciente do seu papel, da sua voz, e dos diferentes caminhos que uma canção percorre, nascendo de uma letra ou de um poema, composta intencionalmente com o objetivo de tornar-se canção ou tomada pelo cancionista. Primeiro há o pedido de Lina Bo Bardi, depois, com o poema já pronto, há o trabalho de Adriana Calcanhotto. Ainda, é muito interessante vermos que, assim como o cancionista “rasura” uma canção ao reinterpretá-la, Waly volta ao papel e rasura o seu próprio texto, agora também conhecido pela voz da cancionista. Essa “pirraça” é um exemplo desse artista múltiplo, provocador, que não se contenta com o fácil, nem com ficar parado.

E já que o poeta primava pela voz câmara-de-ecos-autoral, deixamos com ele o enceramento deste trabalho: “Exterior” (Salomão, 2014, p. 300):

Por que a poesia tem que se confinar
às paredes de dentro da vulva do poema?
Por que proibir à poesia
estourar os limites do grelo
da greta
da gruta
e se espriar em pleno grude
além da grade
do sol nascido quadrado?

Por que a poesia tem que se sustentar
de pé, cartesiana milícia enfileirada,
obediente filha da pauta?

Por que a poesia não pode ficar de quatro
e se agachar e se esgueirar
para gozar
– **CARPE DIEM!** –
fora da zona da página?

Por que a poesia de rabo preso
sem poder se operar
e, operada,
polimórfica e perversa,
não poder travestir-se
com os clitóris e balangandãs da lira?

Bibliografia

- Barthes, R. (2004). "Da fala à escrita." In: *O grão da voz*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes.
- Caravero, A. (2011). *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Diniz, J. (2003). "A voz como rasura". In P. S. D. Duarte e S. C. Naves (orgs.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ.
- Matos, C. N. de. (2014). "O cantor como parceiro: Cyro Monteiro e a renovação do samba nos anos 1940". In C. N. de Matos, F. T. de Medeiros, L. D. de Oliveira. *Palavra cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Navas, A. M. (2011). "Entrevista". São Paulo: Revista *Cult*. [out.] Disponível em: <<http://www.erratica.com.br/opus/12/>>. Acesso set/2020.
- Ornellas, S. (2008). *Waly Salomão e o teatro do corpo*. Revista *Ipotesi*, UFJF, 12(2), jul./dez., 129-143
- Salomão, W. (2014). *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Santiago, S. (2000). "Os abutres". In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Souto, M. P. D. (2013). *Navegando nas águas do mito: as múltiplas rotas de Waly Salomão*. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) UFU.
- Sterzi, E. (2012). *Da voz à letra*. Revista *Alea*, Rio de Janeiro, 14(2), dez., 165-179. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2012000200002> Acesso em 13/08/2020.
- Veloso, C. (1997). *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.