

2.

caos e metamorfose

2.1. superar a província OU deixa sangrar

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

Agora, entre o meu ser e o ser alheio
A linha da fronteira se rompeu

Waly Salomão

Walid Dias Salomão nasceu em Jequié, interior da Bahia em 1943, filho de pai sírio e mãe sertaneja baiana. Desde pequeno, os livros sempre fizeram parte do seu dia-a-dia. Ainda em casa de seus pais, conta que experimentava a literatura no convívio diário e sentia-se absolutamente encantado por todo aquele universo que se revelava a cada leitura. Segundo o próprio Waly Salomão, as histórias eram não apenas contadas, mas debatidas com fervor pelos mais velhos, o que o comovia e despertava-lhe a curiosidade, a imaginação e o crescente fascínio pela literatura.

Mais tarde, passou a freqüentar as bibliotecas públicas, mergulhando a cada incursão literária em uma experiência fantástica e visceral. Cada livro era para ele, além de uma nova descoberta, uma nova expansão irreversível, já que incorporava as histórias, personagens, frases, palavras, devorando-a como um alimento.

A experiência literária redimensionou os horizontes e sonhos do jovem interiorano, tornando-se o modo encontrado por ele de ultrapassar os perímetros da província. Absolutamente, a literatura já era uma realidade em sua vida, alterando a pacata e estagnante rotina da pequena cidade com a fantasia e as expectativas estimuladas pela leitura. O livro incorporado como ferramenta de expansão do imaginário, e elo fundamental na criação da consciência mítica.

Em uma das suas últimas entrevistas, ele conta a Heloísa Buarque de Hollanda:

Desde que me entendo por gente, o livro tem uma posição central, como se fosse um ícone dentro de casa. (...). E eu, que já freqüentava a Biblioteca Pública de Jequié, onde morávamos, tirei para ela a edição de **D. Quixote** numa tradução bem rococó, de Antônio Feliciano de Castilho. Adorava aquele português rebuscado, com palavras difíceis e decorava trechos enormes do texto. Quando saiu **Gabriela**

Cravo e Canela, compramos logo três volumes, porque todo mundo queria ler e não dava tempo. Minha irmã tinha **Os Sertões** em capa dura e me obrigou a ler. Eu lia tudo o que me caía nas mãos e me fundia com aquelas páginas que me faziam transcender a coisa tacanha, acanhada, da vida em cidade do interior.¹

No entanto, além das estórias, que outra contribuição a vida do interior poderia vir a lhe proporcionar? Seguramente, capacitar as antenas sensoriais.

De repente, o rumor cortante e inabalável do carro de boi atravessa a pele e se mistura ao alvoroço cantante e territorial dos pássaros. O burburinho das feiras livres e toda a profusão de sotaques e falares cruzam-se e disputam com os bordões dos barraqueiros e ambulantes, conectando-se aos refrões das cantilenas folclóricas e toadas do universo sertanejo e suas festas populares. Tudo percebido, saboreado, auriculado e para sempre impregnado na memória involuntária dos sentidos.

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

E o que dizer da elevação vocal dos corais, dos jograis e dos cânticos entoados nas missas, terreiros e procissões? Do vaticínio dos fanáticos pregadores e suas oratórias? Agora, some-se tudo isso à riqueza da festa popular mais tradicional do Brasil: o carnaval de rua.

Diante de toda essa constelação de sonoridades, há gloriosa melodia declamatória dos cantadores, também chamados repentistas, esses trovadores do sertão. Sua fama se deve justamente por conservar, a partir do acompanhamento

¹ Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, e intitulada *Dedicação, sonho e catimba*, em <http://www.revista.agulha.nom.br/wsalomao.html#heloisa>, publicada em 1/2/2003, e acessada em 30/03/2004.

musical que serve como um tapete para o verbo, a tradição poética da oralidade que vem desde tempos imemoriais.

Sem dúvida esta é uma das manifestações mais poderosas do sertão. Nitidamente, é o ritmo que magnetiza as palavras enredando em verso, desde as lendas do sertão, as narrativas míticas - algumas registradas em cordel, feitas e cantadas pelo povo -, até as paródias, as sátiras sociais retiradas do cotidiano e que remontam à tradição das cantigas trovadorescas provençais da Idade Média.

O repente, assim como o próprio nome já diz, é marcado pela elocução improvisada, repentina como um raio, onde os versos são repetidos e entrelaçados de inopino pelo ritmo, formando um tema, uma matriz, que logo será reutilizada e contraposta, movida pelo desafio. Inegável que esta modulação se estabeleça como um código formal pelo qual as palavras paralelamente vão se afiando como lâminas em duelo – e grosso modo se abolem as distâncias entre o medievo e o cangaço – para, em seguida, atarem-se como elos, como ímãs, unindo-se ao ritmo da embolada entoada com ardor.

O tempo e o espaço se diluem na correnteza rítmica, que embate, desloca e agrega. Seja a estridência de um carro de boi, seja o som lancinante das matracas, seja a alvorada dos pássaros e seus cantos, seja o ruído das rinhas, das ladainhas, elevadas ao badalar dos sinos convocando para a missa das seis ou anunciando o enterro, todos os interlúdios provincianos operam uma transformação nas percepções daquele leitor fascinado e na sensibilidade do futuro poeta, mantendo-o sempre em frequência com o exterior.

E o que isto representa? De repente, escancara-se a dimensão de uma exterioridade sonora que simboliza o despertar de uma sensibilidade, onde a poderosa força das cores, dos ritmos, das canções, dos falares, cheiros e sabores é conjugada e ritmada em correspondência com a magia das narrativas, fundida para sempre na memória do corpo.

Lendária Bahia – um eco sobrenadando do fundo das idades. Esses choques visuais ou olfativos, esse alegre calor para os olhos, essa queimadura deliciosa na língua. (SALOMÃO, 1983, P. 48)

O tempo vai passando e o menino cheio de sonhos agora é um jovem que abandona o interior e vai morar na capital aos dezesseis para dezessete anos de

idade. Muito embora Waly tenha dado um largo passo de Jequié a Salvador, seu destino lhe reservava saltos maiores.

Vivendo na capital baiana, as visitas às bibliotecas tornaram-se cada vez mais recorrentes e os livros continuaram sendo seu tesouro e oásis prediletos, além dos passeios pela cidade, das festas e seus ritmos peculiares. “Na Bahia, muitas vezes eu parava e ficava ouvindo um camelô e uma mulher falarem na Ladeira de São Bento. Ficava horas absorvendo aquela verve.”²

É durante esse período - ainda na primeira metade da década de sessenta - que Waly participa do CPC em Salvador, e engaja-se em produções culturais e grupos de estudos, além de lecionar e palestrar, vivenciando novas possibilidades e encontros que seriam determinantes.

- 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, bem antes de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder traduzirem Gramsci na capital.³

Em seguida bacharela-se em Direito e, contrariando a vontade do pai - e possivelmente enfasiado do pragmatismo acadêmico -, decide abandonar a carreira de advogado em Salvador e cair na estrada migrando para o eixo Rio-São Paulo, na obstinada tentativa de se tornar um poeta, e deflagrar uma escritura aprisionada há muitos e muitos anos.

Logo, era preciso escolher entre a carreira de advogado - confinado a tribunais, escritórios, fóruns, audiências, e ainda por cima soterrado por códigos, e toda espécie de formalidades protocolares - e a liberdade proporcionada pela arte, pela vida ao ar livre das ruas e encontros ao acaso. Entre o terno e a gravata, o jeans e as sandálias, ele cumpriu seu desejo: apostar, arriscar, romper, superar, como ele próprio contou em entrevista: “Em 1964, o corte foi o mais abrupto possível. (...) Comecei a olhar outros caminhos. Na vida, se a via fica estreita, você tem de descobrir como seguir. Busquei uma sofrida vereda: a de ultrapassar a província.” (HOLLANDA, Op. Cit., s/p.)

² Na mesma entrevista com Heloísa Buarque de Hollanda em 01/02/2003, três meses antes de sua morte.

³ Idem.

É como se sua vida até aquele momento houvesse feito coagular algo que ainda fervilhasse e urgisse jorrar, como uma torrente represada que ‘precisava sangrar’, como ele próprio diria mais tarde. É possível que tal acúmulo tenha feito com que o jovem poeta se aventurasse em romper esse ‘dique’ e partisse em busca da realização de um sonho, de seu verdadeiro projeto: reinventar a própria vida através da literatura.

Restava agora transpor a represa e soltar o acúmulo: cabeça d’água, turbilhão que corre pelas veias até estourar a antiga pele. Transbordar, arriscar, cair na estrada, evaporar os antigos sonhos, deixar que os hormônios borbulhem nos neurônios, até que derretam os horizontes. E as certezas são desfeitas, tudo parece cair, vertiginosamente, arrepios espiralam a espinha dorsal e bum!

O arrebatamento da batida explode e desmancha o corpo em microfônias. Aos poucos o olhar vai perdendo o foco, torcendo a percepção, o ritmo é escorregadio como um slide-guitar, as palavras brilham e giram. Rock’n’roll e cartelas de Purple Haze, Blue Cheer, Blue Sky e Yellow Sunshine vão dissolvendo as margens e expandindo o alcance inteligível e sensorial. Viva a rapaziada, Arembepe nation e desbunde. Desfocar, decolar, quebrar a casca, romper a pele e zunir em êxtase: zênite.

Transbordar, pintar e bordar, romper as amarras,
soltar-se das margens, desbordar, ultrapassar as
bordas, transmutar-se, não restar sendo si-mesmo,
virar ou-tros seres. Móbil.

OBRAS DA INCOMPLETUDE.

De qualquer modo intento deixar algumas

BROCAS no muro do mundo: esta é uma

Arquetípica ficção-consolo dum intempestivo. (SALOMÃO, 1983, P. 9)

2.2. a prisão OU qual a dimensão da poesia

Sabe por que eu entrei no Carandiru? Por uma mera bagana, pequeninha. (...) Você sabe que por causa de uma outra prisão na Rua Augusta eu fui levado para aquela delegacia ali perto e sofri uma tortura? Isso tudo eu nunca encarei, nem no momento exato, tive a idéia de ser vítima, de me vitimizar, de me sentir como vítima.

Waly Salomão

A experiência da prisão se deu logo após Waly desembarcar na cidade de São Paulo, em plena ditadura militar. Sem pouso fixo, ele vai morar por uns tempos na Avenida São Luís, em casa de Gal Costa. Dias depois, ainda em seu período de ambientação na megalópole, anda tranqüilamente pelas ruas, com aquele visual hippie, despojado, *out* demais para a caretice dos padrões conservadores da época, até que, de repente, é surpreendido, autuado, e enquadrado numa batida militar na Rua Augusta.

Waly então é levado preso sob alegação de porte de drogas - ou por portar uma bagana, uma ponta, ou o que restou de um baseado parcialmente consumido. Assim, logo é transferido para a hoje extinta Casa de Detenção Professor Flaminio Fávero, mais conhecida como Presídio do Carandiru, e lá permanece por algum tempo.

Mais tarde, Waly será novamente encarcerado e desta vez torturado em uma delegacia - episódio que o marcaria para sempre não somente pela truculência desse ato injustificável sob qualquer aspecto, mas, principalmente, pelo movimento de liberação de sua poesia e de sua arte.

Do contrário, o que restava fazer diante do impasse de se estar entre a vida e a morte - além da sombra da loucura pairando, rondando e quase virando paranóia esquizofrênica?

Como suportar a pressão e manter a integridade física e psicológica em meio à lavagem cerebral das sessões de interrogatório coativo, alternadas com porradaria e descargas de eletrochoque?

Ao chegar a esse limite espúrio, a única forma encontrada por Waly de superar toda aquela covarde violência e evitar qualquer seqüela ou esterilização foi, expressamente, reinvestir na própria vida pela espessura mítica através da palavra. Continuar a viver, para ele, significava resistir ao sofrimento sem deixá-lo coagular. Era preciso reascender a chama da vida, o ardor essencial, e assim cauterizar a dor e a opressão sob o fogo da poesia.

Pode-se dizer que a poesia proporcionou a Waly mais que uma nova perspectiva da existência, uma experiência poderosa, que foi além do prazer e da incursão puramente estéticas, tornando-se um processo vital, uma exigência e um contínuo exercício de transvaloração, ou seja, de superar antigos valores já impertinentes e sem validade por outros mais apropriados às contingências.

Em que isto implica? Em reconfigurar a vida, recompô-la sob outra forma. Tornar-se mais seletivo, estabelecer seus próprios códigos, suas próprias leis e critérios, em função das necessidades, e em nome da vida, acima de tudo. É necessário tocá-la (a vida) por meio da arte e trazer à tona novos valores que exaltem a existência em sua possibilidade irreversível de transformação. Transvalorar-se significa adotar novos valores: Sailormoon.

Já não conheço mais os traços do meu rosto SENHOR eu sou o mais humilde dos seus servos nada mais se esconde sob este nome WALY DIAS SALOMÃO não tenho nenhum mistério não aprendi nenhum truque nenhum grande segredo do eterno não tenho nada a preservar – instituído território livre no meu coração: o artista nasce da morte. (SALOMÃO, 1983, P. 65).

Há uma forte sintonia entre a transvaloração do poeta e a transvaloração concebida por Nietzsche, que é a transvaloração da existência moral pela existência estética, quando a arte torna-se ética fundante do pensamento e da existência - tema explorado desde o primeiro livro *O nascimento da tragédia*⁴, ao tratar do helenismo e o trágico, e que se estende até seu livro derradeiro *Ecce Homo*⁵, onde logo no prólogo ele dispara, “Quanta verdade suporta, quanta verdade ousa um espírito? Cada vez mais tornou-se isto para mim a verdadeira medida de valor.”

Logo em seguida, na primeira seção *Por que sou tão sábio*, Nietzsche fala sobre o processo de superação de valores, posturas e práticas já decadentes, quando o homem torna-se um princípio seletivo por excelência ao criar modos próprios de medicação dos males, cura das injúrias, desenvolvendo um conhecimento e um poder sobre si.

Agora tenho-o na mão, tenho mão bastante para deslocar perspectivas: razão primeira porque talvez somente para mim seja possível uma ‘transvaloração dos valores’.⁶

⁴ NIETZSCHE, 1992, Pgs. 25-35.

⁵ NIETZSCHE, 1995, Pgs. 17-36.

⁶ Ibid. P. 25.

Para Nietzsche, a transvaloração ocorre quando o artista se desprende dos lugares morais e ideológicos no próprio corpo. Pois é preciso livrar-se das tradições há muito instituídas sobre os hábitos, livrar-se da opressão dos códigos morais, de classe, conduta, e dos epigonismos vazios. Portanto, tal poder advém quando as forças de criação são libertadas do formalismo e da banalidade, deslocando a vida para o plano da arte. A existência produzida ganha intenso investimento, desde as palavras e gestos, do pensamento à ação, do apuro técnico ao produto final.

Do ponto de vista em que Waly se encontrava, na condição de alguém preso, agredido e exaurido por toda aquela situação, era como se vida cruelmente exigisse uma nova escolha e uma nova postura. O desejo de sobreviver supera o medo e combate o niilismo e convertendo o enfraquecimento em ânimo e energia.

Segundo o próprio Waly, este período no cárcere é marcado tanto pela consciência estética de sua 'liberação' poética quanto pela re-significação ética da existência. Ao deslocar o suplício real para o nível simbólico da linguagem, Waly experimenta uma nova perspectiva, a partir da criação de um novo corpo e, conseqüentemente, um novo modo de valoração da vida.

Fala-se a partir de um corpo torturado e apocalíptico: revelador. Um corpo informe, indeterminado, que devém através do verbo. Um corpo fora da sua anatomia natural, fora da lógica institucional, fora da razão e da moral. Um corpo impossível, dionisíaco, metamórfico, que jamais se deixa rotular ou fossilizar - corpo que se alimenta da simultaneidade de outros corpos, formas, linguagens, acasos e caos.

Waly passa a escrever compulsivamente para resistir ao esboroamento físico e psicológico da rotina carcerária. Escrever torna-se o modo operatório de experimentação consigo, espécie de laboratório para a nova existência que se desenha já a partir de textos manuscritos no caderno espiral durante o confinamento, ilustrado e assinado: *Waly Sailormoon*, ou o *Marujeiro da Lua*.

(...), e a prisão, ver o sol nascer quadrado, eu repito essa metáfora gasta, representou para mim a liberação do escrever, que eu já tentava desde a infância, e está no *Me segura* (...) O que interessa é que eu transformava aquele episódio, teatralizava logo aquele episódio, imediatamente, na própria cela, antes de eu sair, eu botava os personagens e me incluía, como Marujeiro da Lua (...). O que quer

dizer tudo isso? Você transforma o horror, você tem que transformar, e isso é vontade de que? (SALOMÃO, 2002, Pp. 9-10)

Escrever, escrever, experimentar, inventar, investir até que a poesia deslize entre o signo e a pele, e extrai a potencialidade nervosa do verbo. Para Waly, em sua clarividência artística, transformar o holocausto prisional implicava em romper o nexo com a identidade profunda e os lugares pré-concebidos pelo passado - sejam eles de ordem moral, afetiva ou formal - até fundi-los à superfície da folha de caderno, que se tornou um extraordinário respiradouro. Trata-se, portanto, de passar da identidade ao devir pela escrita como prática diária, na luta contra o imobilismo da rotina prisional.

Consciente desse processo de *metamorfose*, Waly passa a escrever sem parar, numa produção disciplinadamente desenfreada como espécie de ato exasperado de resistir à violência pela necessidade e prazer de reinventar-se. Do contrário, poderia estar condenado à morte ou à loucura, como tantos outros. A poesia era sua sobrevivência, seu único barco, seu último cais.

Mas é justamente a partir dessa tensão entre o medo, a loucura e a morte, além do embate político e cultural no próprio corpo do artista, que sua narrativa irrompe intempestiva e performaticamente, como afirmação de uma crise.

Era como se o ato da escritura desencadeasse um tempo incomensurável que só pudesse adquirir condição de existência e efeito real através da poesia. A literatura é experimentada tragicamente e assumida não só como ação de sobrevivência, mas como necessidade de transformação ética e política no corpo, ao remover os postulados formalmente estéticos para lugares afetivos e políticos no próprio corpo e na organicidade do texto.

Diante dos limites da cela e do vazio infinito dos dias na cadeia, Waly se vê forçado a re-avaliar a vida com maior rigor, até perceber o que realmente lhe é imprescindível e prioritário naquele momento. Seu desejo era unicamente transformar tudo aquilo pela poesia, em poesia, ao mesmo tempo que certa vitalidade nervosa só pode ser potencializada e reconciliada com a vida pela própria poesia.

Esse senso de necessidade e rigor em relação à vida pode ser visto simultaneamente enquanto consciência e como um impulso irracional, um desejo

onívoro e cruel pela vida, próximo, isto é, guardadas as devidas distâncias, do modo como Antonin Artaud exalta o ato de transvalorar-se pela crueldade.

Para Artaud, a crueldade é a necessidade de ser implacável e exigir inelutavelmente a vida. Em *O teatro e a crueldade*, ele propõe ativar as forças dos sons, das imagens, da extensão do espaço, criando um espetáculo sensível e arrojado às intensidades e afetos, “um espetáculo que não receie ir tão longe quanto necessário na exploração de nossa sensibilidade nervosa, com ritmos, sons, palavras, ressonâncias e trinados, (...)”. (ARTAUD, 2006, P. 98)

Em relação à poesia, segundo Artaud é preciso recriar sua possibilidade física, sua expressão dinâmica para fora das palavras, para além das formas e signos. Torna-se urgente reivindicar a materialidade dessa linguagem e seus meios de expansão e ressonância sobre a sensibilidade, como se pode ler na primeira das *Cartas sobre a crueldade* onde se desmistifica o sentido do termo:

Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído. E com isso reivindico o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, arrebentar a golilha, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através dos conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta. (ARTAUD, 2006, P. 118)

Mais adiante, ainda nas *Cartas sobre a crueldade*, Artaud defende a crueldade como um lugar crítico, dirigido contra a acepção marcada por um determinismo superior. Assim, busca subverter tanto as valorações institucionalizadas no seio de uma sociedade controlada e censurada por um estado ditatorial, quanto ao exame raso da crueldade como mera violência física, o que de certo modo banaliza a verdadeira acepção atribuída ao termo *crueldade* por Antonin Artaud.

Essa identificação da crueldade com o suplício é um aspecto muito pequeno da questão. Na crueldade que se exerce há uma espécie de determinismo superior ao qual está submetido o próprio carrasco supliciador, e ao qual, se for o caso, deve estar *determinado* a suportar. A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém. (Ibid. P.98)

Ainda buscando em Artaud a relação entre a linguagem e a crueldade, na primeira das *Cartas sobre a linguagem*, sua ambição é ainda mais nítida ao propor uma literatura que imploda e liberte o espetáculo da mera representação e incorpore-o à vida.

Para Waly, estava claro que a única maneira de transformar o real era encená-lo com o rigor crítico e cruel, onde a palavra fosse lançada para fora de sua expressividade formal, e transbordasse o limite factual. Logo, Waly enxergava a exigência em constituir um novo corpo que transubstanciasse a linguagem e a vida, dinamicamente. Eis o Marujeiro da lua.

Como emblema deste teatro cruel, Waly compõe o texto *A medida do homem*, em um único ato que iguala a vida e a arte, incorporando a existência a uma dimensão poética e ao mesmo tempo ética, numa espécie de teatralização da dor, onde o episódio de tortura é trazido à tona e redimensionado sob a perspectiva plástica e crítica, que o próprio subtítulo já anuncia: *Teatro da tortura visto do vértice do torturado – KABUKI⁷ CABOCLO*.

A violência do texto não está expressa apenas no plano anatômico e psíquico na exposição do indivíduo torturado, visto que, já no título, se assinala o limite do homem e sua transmutação mítica, sua corporificação verbal. A violência está, sobretudo, na discursividade marcada pela polifonia ácida, pelo humor dessacralizante e anárquico.

O primeiro choque antecede a leitura verbal. Diante da página aberta o olhar é surpreendido pela ausência do branco convencional como fundo e molde. O branco tradicional é tragado pelo negro, pela escuridão que provoca um enorme desconforto diante da densidade sombria da página, semelhante a um túnel, uma passagem ao desconhecido. Ou seria uma lápide gravada em cor branca sobre o fundo em luto?

Automaticamente o breu elimina a passividade por impedir que se enxerguem as dimensões e limites do espaço em que se adentra. Aos poucos, uma sensação vertiginosa em meio à invisibilidade precisa ser contornada e equilibrada. O que importa é que a ilusão cromática traga a atmosfera do texto para um calabouço úmido, e interfira diretamente na receptividade do leitor, desde

⁷ Kabuki Ou *Cabúqui*, gênero dramático do teatro japonês de origem popular, que floresceu no século XII, e que, ao contrário do *nô*, é marcado pelo realismo dos argumentos e diálogos.

o estranhamento do primeiro olhar até as baixas temperaturas que se lhe infiltram pelos poros a cada palavra. Calafrios.

Mais do que a aproximação da tortura, o que se franquia é uma relação de cumplicidade ao mergulhar naquela página, naquele texto, naquele breu, boca do boi que aspira o leitor para dentro da cena e o transporta para o interior da cela, que pode ser também uma sala de projeção de slides - como diz o script, ou o roteiro.

Logo, ao mesmo tempo em que se lê, experimenta-se o texto não apenas com os olhos, mas com a sensorialidade do corpo. Evidentemente, o texto *A medida do homem* ultrapassa os limites formais e a ‘convenção’ textual, assumindo a proporção de um acontecimento e de um rito. Cruelmente sua atmosfera exige uma profunda mutação, implacavelmente trágica e lúdica pela qual o leitor é deslocado de sua comodidade de expectador para mergulhar na cena.

Dentro da cela escura e na intimidade daquele angustiante ocaso, tal como trocar de pele, de máscara, ocorre a inevitável transfiguração e perde-se a antiga face. Ao mesmo tempo em que se desfaz a sombra ontológica fossilizada, assume-se a fisionomia alegórica, efêmera e mitificada do personagem.

Segundo Michel Foucault, em seu livro *Vigiar e Punir*, há uma estreita relação que assinala o suplício como uma forma de ritualização sacrificial⁸. Portanto, a ritualidade desse ato se justifica por simbolizar estética e existencialmente uma ruptura com antigos moldes e uma passagem a um novo estado, a um novo corpo e a uma nova identidade.

Entre a pena, a tortura e o sacrifício, apagam-se as luzes, pois o espetáculo vai começar pela descida do poeta ao inferno.

PERSONAGENS:

Marujeiro da lua

Investigador Humanista

Agente-Mor

Agente Loira Babalorixá de Umbanda

⁸ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Vozes: Petrópolis, 2004. “Além disso, o suplício faz parte de um ritual. É um elemento na liturgia punitiva, (...). Em relação à vítima, ele deve ser marcante: destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima; (...). (P. 31).

e a
Maquininha

Sem testemunhas

AGENTE-MOR: Não me dói aplicar a maquininha em você. Fui testado diversas vezes, da mesma forma, no curso antiguerilha. Você não existe – é um número pra mim. Com mais algumas viradas na maquininha você revela até o que não sabe.

AGENTE LOIRA BABALORIXÁ DE UMBANDA: 7 minutos.

MARUJEIRO DA LUA: Não ME sinto nem sou feixe de sentidos. Sou um monte de carne. Não tenho nada pra revelar.

AGENTE LOIRA BABALORIXÁ DE UMBANDA: 12 minutos.

AGENTE-MOR PRA AGENTE HUMANISTA: Aumenta a descarga. Descarrega no saco.

AGENTE-MOR PRA AGENTE HUMANISTA: Acelera a maquininha a todo vapor.

MARUJEIRO DA LUA (virando-se para o personagem intitulado INVESTIGADOR HUMANISTA): NÃO FINJA.

(*AGENTE LOIRA BABALORIXÁ DE UMBANDA* é um personagem anotador das revelações possíveis de ocorrer – uma script girl – e faz a minutagem da operação)

AGENTE-MOR: O corpo dele está bem suado – agora despeje o balde d’água em cima pra corrente pegar melhor.

AGENTE LOIRA BABALORIXÁ DE UMBANDA: 26 minutos.

AGENTE-MOR: Apresento o meu advogado Dr. Smith Wesson calibre 3 oitão.

MARUJEIRO DA LUA (com ufanismo revista texto – FA –TAL –): Me sinto possuidor dalguma coisa INDESTRUTÍVEL dentro de mim.

AÇÃO: Marujeiro da Lua é desamarrado da vara/ colocado no chão donde não consegue se levantar/seus pés formigam/tenta se levantar/sente que vai desmaiar/se sustenta/encaminha-se até a frente diz a supra última deixa do personagem Marujeiro da Lua e FIM.

(a leitura desta peça deve ser acompanhada de projeção de slides apropriados)

AVISO AOS SRS. ESPECTADORES:

“A Medida do Homem não pode fugir a este final idealista em homenagem aos avós Claudel-Zdanov.

Nesta cidade fundada por abnegados jesuítas,

São Paulo novembro 72

Delegacia do 4º Distrito
(SALOMÃO: 1983: Pp. 131-3)

2.3. me segura OU como prender proteu

Me segura qu'eu vou dar um troço é um livro moderno; ou seja, feito obedecendo a uma demanda de consumo de personalidades.

(...)

Apontamentos de apropriação dos autores lidos, sinopses e frases feitas livrescas, conversas, histeria das sensações, doença infantil do drop out leftista. remédio contra asfixia. identificação com a produtividade repressiva e seus heróis culturais (Prometeu).

Waly Salomão

Lançado em 1972, o livro de estréia de Waly Salomão, intitulado *Me segura qu'eu vou dar um troço* começou a ser manuscrito ainda na prisão, meio que despretensiosamente. Atingiu mais outras duas edições: uma em 1983, como parte integrante do livro *Gigolô de Bibelôs*, e outra em 2003, numa reedição impecável em homenagem ao poeta.

Nesta última, além da capa original e de um 'prefácio interessantíssimo' do amigo filósofo e poeta Antonio Cícero, há um incrível elemento diferencial, que é a reprodução fiel de parte dos cadernos que Waly escreveu na prisão, e que serão aqui devidamente explorados um pouco mais a seguir, com os *babilaques*⁹.

Logo ao abrir a capa da recente edição, estampa-se um desenho de um boneco cabeludo e simpático em um barquinho, tudo feito, naturalmente, à mão livre. Um pouco acima do desenho, em letras maiores está escrito como título: *Viagem d'Alibania a LOVE BODY'S BEACH*.

No casco do pequeno batel está gravado 'MARUJEIRO DA LUA', e lá um balão saindo do marujeiro que cantarola "Vai vai barquinho por este mundo sem fim/vai dizer ao meu amor que ainda estou inteirim/ e que os Alibans não deram cabo de mim".

O restante é composto de pequenas legendas indicando os espaços a serem preenchidos com ilustrações, fotografias e recortes de revistas previamente determinados. Aos poucos se vai folheando a parte que inaugura e antecede o texto, e depara-se com uma diversidade de desenhos, legendas, rasuras, notas, colagens e roteiros, semelhante ao mapa do tesouro do flibusteiro Sailormoon.

⁹ Série de experimentações poéticas a partir de cadernos espirais, e que será devidamente explorada no terceiro capítulo.

Ao acaso, é possível perceber a fragmentação e a descontinuidade dos elementos dispostos e os sucessivos planos que se cortam, de modo que a simultaneidade girante dos formatos implique em uma ligeira aceleração do olhar, aumentando e diminuindo sua velocidade, sucessivamente. As grafias variam, oscilam, modulam-se e as iconografias servem de sinais, desvios, deformando qualquer sentido de linearidade. E todas as contradições se harmonizam em um movimento rítmico que agrega as diversas formas, movimentos, planos e sons, assim como o mar de Sailormoon.

Acentua-se indiscutivelmente a imagem do Marujeiro mais próxima à de um pirata bucaneiro, saqueador e cínico, do que de um herói clássico. Um corsário que saqueia e pilha, ao mesmo tempo que dialoga com as diversas tradições do ocidente ao oriente por meio de reutilizações, colagens e troças, apropriando-se do método da vanguarda dadaísta de Tristan Tzara para fazer um poema:

Pegue um jornal.
 Pegue a tesoura.
 Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.
 Recorte o artigo.
 Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.
 Agite suavemente.
 Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
 Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.
 O poema se parecerá com você.
 E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público.¹⁰

Para o Dadaísmo importa que, ao se apropriar de elementos fragmentados e heteróclitos, se possa retomá-los, destituindo-os da logicidade e do equilíbrio. O objetivo é lançá-los através da hélice do acaso, do improvisado e do sentido jogralesco, para serem governados pelo automatismo psíquico, e assim destruir a moralidade da lógica e a hierarquia da consciência com ácidas gargalhadas de um humor impiedoso.

Segundo Tzara, em seu Manifesto Dadá de 1918¹¹,

¹⁰ TELES, Gilberto M. **Vanguardas européias e Modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1978. P. 135.

¹¹ Ibidem, P.126.

***Cada página deve explodir, seja pelo sério profundo e pesado, pelo turbilhão, pela vertigem, pelo novo, pelo eterno, pela “blague” esmagadora, pelo entusiasmo dos princípios ou pela maneira de ser impressa.

(...)

Liberdade: **DADÁ DADÁ DADÁ**, uivos das dores crispadas, entrelaçamento dos contrários e de todas as contradições, dos grotescos, das inconseqüências: A VIDA.

Me segura qu’eu vou dar um troço. Ler o título deste livro é ser cortado pela ambigüidade de algo que não se nomeia, que não se determina lexicalmente, seja como um mal-estar, uma crise, um impasse, uma fúria.

Em primeiro lugar *dar um troço* pode ser visto transitivamente, assim como dar um *troço* a alguém (ao leitor, quem sabe?). Ou, de modo intransitivo, *dar um troço* passa a significar *ter um troço*, como um anúncio de que se está bem próximo ou diante do limite, quando se pressente o risco da perda do poder e controle de si. Delírio.

O abalo e a tensão são detonados pela própria expressão que aponta para um estado limiar, virtual, informe, retirado diretamente da linguagem cotidiana, das gírias e dos encontros casuais. Enfim, a palavra *troço* é marcada pelo signo da contradição.

Acontece que *Me segura qu’eu vou dar um troço* deve ser tomado como um contato informal, sem a obrigatoriedade sintática, culta e normativa da nossa língua portuguesa, daí, “me segura”, ao invés de “segure-me”. ‘Terei um troço ou darei um troço de presente a você, leitor?’ Será um grito de socorro? Ou uma tirada de sarro?

Porque ‘troçar’, visto no sentido de fazer troça, pilhéria, escarnecer, também reforça a dessacralização crítica das ideologias e códigos, estruturas e sistemas, que doutrinam as forças de investimento e invenção. O sarro em nome da transgressão e da liberdade de destruir, re-utilizar e re-criar. O humor anárquico dada é ferramenta de demolição dos antigos monumentos desgastados pelo tempo.

Afinal, o título é sugestivo, coloquial, ágil, além de ambíguo e insinuante. Traz à tona a provocação, a pilhéria e a troça, que não devem ser vistas ingenuamente como iconoclastia ou cabotinismo do poeta, mas, certamente, como o acirramento da tensão entre uma cultura institucionalizada e acadêmica e a cultura fumegante das ruas, da fala, da pala, da turba, na linguagem que fotografa

o cotidiano, fundida no ritmo de sua poesia, onde se lê *Me segura qu'eu vou dar um troço apocalipópico. TRASHico. retarDADAico.*

A ironia, o sarcasmo, o escárnio são utilizados como um recurso crítico e estético que desmorona a forma ordinária de um racionalismo que se exerce violentamente através do discurso e do controle do corpo através da disciplinarização autoritária. Antes do título do livro, é nos desenhos e legendas da capa da recente edição que se vê escrito,

Alkaguetah – organização geral de inteligência d'Alibania.
Alibania bella y brava
Alibania llena de maribondos y guarda-espaldas
Alibania una nacion de naturaleza y dictadura (SALOMÃO, 2003, S/P).

Agora é o Marujeiro da Lua quem assume a máscara do viajante, do navegante desbravador dos mares e oceanos. Perde-se o nome e tem-se uma nova assinatura, um novo corpo mítico, uma nova identidade desterritorializada que atende de modo bilíngüe, também por Waly Sailormoon. “Sailormoon: este sumo retrato, o dedo de Deus no gatilho: Sailormoon: - Valei-me Prinspe peixe do mar.” Aliás, a recorrência ao tradicionalíssimo tema da viagem, da travessia, enfim, do herói navegante e sua transformação ao superar os desafios, vem de muito tempo.

Cobra que muda de pele. E se embrulha em duas vogais para fazer a travessia do rio a vau. Vadear
OU
Sob o signo de **PROTEU** vencerás.
Quem é este PROTEU intrometido texto a dentro pra Vadiar? (SALOMÃO, 1983, P. 9)

Já no prefácio de *Me segura qu'eu vou dar um troço*, intitulado “Ao leitor, sobre o livro”, vê-se anunciada a apropriação e alegorização do mito grego de Proteu, de forma que o mito é destituído de sua primordialidade ancestral e de sua essência simbólica, para ser volatilizado no texto como estratégia discursiva de deslocamento e dispersão.

Proteu é apropriado e instrumentalizado como eixo alegórico¹² de transformação, de desmontagem e fabricação de um novo corpo, já que o cárcere assume agora a dimensão claustrofóbica do EU. Pois, quem sou eu? Um feixe de

¹² MURICY, Kátia. *Alegorias dialéticas – Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume-dumará, 1999.

carne ou meus nervos ainda ardem? E segue aquele que foi o primeiro texto escrito na prisão e chamado de *Apontamentos do Pav. 2 - Nergal*:

Será o eu de uma pessoa uma coisa aprisionada dentro de si mesma, rigorosamente enclausurada dentro dos limites da carne e do tempo? Acaso muitos dos elementos que o constituem não pertencem a um mundo que está na sua frente e fora dele? A idéia de que cada pessoa é ela própria e não pode ser outra não será algo mais que uma convenção que arbitrariamente deixa de levar em conta as transições que ligam a consciência individual à geral? (SALOMÃO, 2003, p 64)

Pois não se trata mais do EU cartesiano e sua consciência soberana, pessoal, autoral, mas sim de um fluxo, de uma impessoalidade, de um jogo de superfícies, um baile de máscaras, de um vozerio babélico corporificado pela técnica e pela temperatura do corpo. A metamorfose é o mito verbalizado, e o verbo é a marca da ação.

O que se percebe é o efetivo dismantelamento das categorias e lugares formais, como sujeito, autor, livro, obra, escritor, narrador, personagem e leitor, abolidos pela atmosfera mutante do mitológico deus marinho, ao comprovar o esfacelamento destas classes rígidas e das noções de identidade e origem. Espelhos e molduras trincados.

O que ocorre a partir desse eixo metamorfoseante é um golpe que descentraliza a palavra que agora se furta a qualquer limite significativo ou sintático. É como se a técnica produzisse um novo sopro, ardor. A descontinuidade do texto funda-se como ritmo incisivo que salta da pele, rasgando-a, apaga o nome, as formas pessoais e a memória nostálgica da origem como representação do vivido. Incorporação e devir.

A poesia se retorce entre o engenho da ficção, e a naturalidade do instinto. Simultaneamente, escava-se um novo solo entre a página e o presente, hoje, aqui e agora, como se a palavra fosse talhada e sangrada pela vida que jorra sem parar. Deixa sangrar.

Era imprescindível ir contra o movimento de interiorização da dor e da paranóia, e resistir a tudo aquilo que oprimia o pensamento e o corpo. Embora isto só fosse possível através da espessuração de um pensamento dionisíaco que se desloca, na materialidade do texto - ‘a horrível fixidez do estéril cotidiano’ - e suspende a dor através da alegoria, investindo-se de poder ‘sob o signo de Proteu’,

o deus marinho filho de Posêidon, que tinha o dom da profecia e a capacidade de se metamorfosear naquilo que desejasse.

(...)

B A N C O D E D A D O S :

Proteu: mitologia grega: deus marinho
recebera de seu pai Posêidon, o dom da profecia e
a capacidade de se metamorfosear, o poder de
variar de forma a seu bel prazer.

Sob o signo de **PROTEU** vencerás.

Por cima do cotidiano estéril

de horrível fixidez

careta demais

Que máximo prazer, ser ou
tros constantemente.

...Passageiros... nossa próxima estação...

(SALOMÃO, 1983, p. 10)

Diante da imprevisibilidade desse acaso e das expectativas, será possível imaginar como reter, capturar ou aprisionar aquilo que se mexe, que se move e se transmuta em permanente involução? Pois, como prender Proteu?

Tudo converge para o plano do acaso em combinar os elementos e transformá-los em grandes transformações. A ampulheta foi virada, e se está correndo contra o tempo.

Criar grandes movimentos e provocar deslocamentos. A aceleração das cenas e planos que incitam a instintividade do olhar que deambula pela cidade, saqueia-a, vasculha-a, e redimensiona-a, flanando pelas vias, bocas, becos, túneis, e galerias, ao mesmo tempo em que traz à tona as imagens mais recônditas, envernizando tudo com o brilho novo da poesia.

(...)

OS GRANDES MOVIMENTOS

Hoje eu não posso chorar / hoje eu sou um

Técnico isto é uma pessoa que sabe

Movimentar certas forças e explodir outras

Isto é um técnico poeta viajante guerreiro

TRIPS

R

I

P

S (Ibid., P. 111)

Após escrever o texto deflagrador e já de volta às ruas após longas noites e dias que pareceram durar uma eternidade, Waly vai para o Rio de Janeiro e, sem ter onde ficar ou para onde ir, vai morar no morro de São Carlos e passa a freqüentar outros morros como a Mangueira (levado por seu eterno parceiro e amigo Hélio Oiticica), Providência, Prazeres, Babilônia, experimentando uma outra radicalidade estético-existencial e de ruptura social com as formas pré-concebidas, com a barreira do preconceito racial e classista, dormindo e acordando nos barracos, conhecendo de perto a realidade da malandragem, da bandidagem e sobretudo daquela gente excluída e marginalizada.

Em seus textos produzidos durante esse período, pode-se perceber a linguagem cada vez mais desterritorializada, entrecortada e fragmentária, numa semelhança com a cartografia sinuosa dos becos, quebradas, atalhos, valas, vielas, buracos, biroscas e ribanceiras das favelas. Em *Me segura*, a apreensão do texto enquanto leitura de uma narrativa tradicionalmente ficcional é implodida pela aceleração instintiva, ágil, fragmentada, alucinada e labiríntica.

Esse texto – construção de um labirinto barato como o trançado das bolsas de fios de plásticos feitas pelos presidiários. (...)

Mangueiro de doenças e frustrações. Os tonéis de leite de madrugada: os ruídos de destarrachamento. Vazio central. Zona mais além ou mais além da linguagem. Boca do boi. Boca do estômago. Boca do inferno. (...)

O texto se masturbando continuamente no seu campo descontínuo. O texto mordendo seu próprio rabo. (Ibid., P. 24)

Seguem-se os textos *Self – Portrait, Roteiro turístico do Rio de Janeiro, The Beauty and the Beast, Ariadnesca*, - FA – TAL - *Luz embalo atlântica 71, Diário querido, Um minuto de comercial*, entre outros que irão compor finalmente seu livro de estréia intitulado - assim como um sismo, como um ataque, ou uma descarga elétrica - mais uma vez, *Me segura qu'eu vou dar um troço*.

Muito embora o poeta baiano fizesse questão de afirmar uma postura anti-acadêmica, não se pode negar sua busca pela alta dicção, nem tampouco equivocar-se diante de seu método sísmico de se inconformar contra a pasteurização da poesia, nem tampouco confundir tal método com mera rebeldia. Para ele, a poesia era vida, definitivamente, sendo que sua relação com as tradições deve ser encarada como um intermitente diálogo sob a mira hodierna, seja através ou da intertextualidade lubrificante, ou da corrosão oxidante, borrifadas pelos inevitáveis jatos de sua ácida ironia, ao trair a alta literatura e

troçar com ela. Como no primeiro texto do livro, chamado “Profecia do nosso demo”.

Assim como a tradição épica, o livro se inicia com a invocação da divindade *demo/dâimon* como fonte de poderes e inspiradora de sonhos e profecias - já no próprio título do primeiro texto. E, naturalmente, ao pactuar com a divindade mitológica, o plano fantasioso revela-se como estrutura que contrasta com o plano ‘histórico’ e factual, para depois amalgamarem-se no tecido no poema.

Após a leitura do título, lê-se uma frase extraída do “Livro do Apocalipse do apóstolo João” (6:14) repetida sete vezes, cumprindo uma escala musical, como um refrão que dita o ritmo fundindo os planos mitológico e histórico ao plano apocalíptico do juízo final:

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. (Ibid., Pp. 15-6)

É o fim que se anuncia como solo movediço e o recomeço de outra vida, em outra forma, outra dimensão, outra textura, feita agora de verbos, vozes e ecos,

JUÍZO FINAL

Loucura é criar altas medidas para si no jogo na farsa na leviandade e depois levar a vida pra esta eternidade. E internamente não se poderia dizer disto: - É loucura – porque seria um comentário e o deus incarnado não se permite isto.
LAVRO E DOU FÉ. (Idem)

Eis que urge ‘criar altas medidas’, outros lugares, habitar o tempo, bifurcá-lo, cadenciá-lo, até esvaziarem-se as formas para retornar eternamente, refeito, de forças míticas, primitivas, ancestrais e rítmicas, para que se inicie a travessia em meio ao dilúvio e sob o fogo do apocalipse.

O ritmo verbal acelera os estímulos visuais e, novamente, a atmosfera mitológica é trazida à tona por uma memória longínqua de uma região ‘perdida’, a Terra das Hespérides, morada paradisíaca dessas deusas¹³, onde havia um jardim de maçãs de ouro que eram fontes da vida e da juventude.

¹³ As Deusas Hespérides personificam o final da tarde, a transição entre o dia e a noite, além de guardarem as fronteiras entre os mundos (Terra, paraíso e mundo subterrâneo). As Hespérides são primitivas deusas primaveris e simbolizam do espírito fertilizador da natureza e regem os ciclos diários. São deusas do espírito da vegetação, são guardiãs da ordem natural, e dos tesouros dos Deuses, e seriam análogas às Horas e às

Além do jardim mágico, as Hespérides também possuíam o dom da metamorfose e, quando cantavam em coro, sua música exalava ambrósia, embriagando quem as ouvisse às margens do rio Oceano. Representam ainda a transição do dia para a noite e a fronteira entre os mundos. De repente se está na Bahia, em Morro de São Paulo, e voa-se para Atlântida, e todos os limites espaço-temporais são abolidos sob um ritmo embriagante.

(...): Bahia, umbigo do mundo: Portas do Sol: cidade da colina: Luz Atlântica: Jardim da felicidade.

Atlântida – o continente perdido pralém das colunas de Hércules e que unia a Europa com a América; onde já se observava os céus e se faziam cálculos astronômicos; adoradores do Sol; onde provavelmente foi falada a língua-mãe. Olhadela por trás dos vastidores.

Atlântida submersa.

Só nos convencemos afinal de estar pisando solo firme quando tomamos por base, como verdadeiro original, a submersão da Atlântida dentro das ondas do Oceano. (SALOMÃO, 1983, Pp. 17-8)

Tais quais foram rascunhados nos cadernos, os planos se alternam roteirizados como cenas de cinema em sucessivos cortes, onde os diálogos são intercalados por blocos de frases, imagens, fotogramas.

Cinemex: alguém fantasiado de javali feroz ataca
Uma pessoa diante do mar. como numa dança
de Bumba.

OCEANO

Há muito sabemos que estes mistérios tomam grande liberdade com os tempos verbais e podem perfeitamente usar o passado apesar de se referirem ao futuro. Na cadeia tudo é proibido e tudo que é proibido tem. Criação = encaixar tudo e não se decidir por coisa alguma. E contudo não estou tão velho nem tão magnânimo que consiga aniquilar o eu. A vida abençoada em circunstâncias malditas. (...) A descida ao inferno do poeta. (Idem)

Era como se a força daquelas deusas do crepúsculo, da passagem das horas, que dançam e cantam na fronteira entre o paraíso e o subterrâneo, dotassem o

Cártes, pois cantavam em coro, junto das nascentes sussurrantes que exalam ambrósia, tinham todas a voz encantadora, tinham o dom da profecia e da metamorfose. Junto de Helios, as Deusas Hespérides e Hemera maestram a dança das Horas. Elas passeiam pelos céus, se encarregando de iluminar todo o mundo com a luz da tarde. Viviam em um longínquo e inacessível jardim guardado por um dragão (ou uma serpente). O pomar de Ouro das Hespérides era um jardim composto por árvores mágicas que eram as árvores do fruto da juventude eterna. Foi um presente de Gaia a Hera quando esta se casou com Zeus. O jardim das Hespérides é o jardim dos imortais, situado às margens do rio Oceano. Ver mais em **Teogonia** de Hesíodo.

marujeiro de sua força metamorfoseante, de seu domínio do tempo pelo canto embriagador. Criar novos modos de vida implica habitar o efêmero, manter-se na borda, no limiar do entardecer, sempre a dançar sobre a fogueira das contradições e impossibilidades.

‘Sob o signo de Proteu, quem sou eu?’

Na cadeia a poesia passa a assumir o lugar do céu, como uma profecia. O céu que se crê e se cria. É preciso criar um novo céu após descer aos infernos.

É preciso incorporar o mito do herói babilônico Gilgamesh, que atravessa as Águas da Morte e mergulha em suas profundezas para encontrar a erva mágica da imortalidade. É preciso vestir a máscara da coragem e da destreza de Orfeu que desce o rio do inferno para buscar seu amor, Eurídice. Em meio às chamas e aos cérberos ele dedilha sua lira e seu canto derrama-se e adormece todos os monstros, com o *mélos* poderoso de sua poesia.

Coragem é cambiar de coração para
A alma não ter sede onde pausar:
ERRAR. Errar e preservar no erro. NÃO ERRAR.
Descer aos infernos e tornar afiada a
Fileira que desce o Rio das Contas venho
Enfiando
TORNAR AOS CÉUS
TOMAR OS CÉUS DE ASSALTO (SALOMÃO, 1983, p. 115)

Tomar os céus de assalto = saqueá-los. Sejam os céus das Hespérides, céus do Apocalipse, céus primordiais da Poesia. Desde a música, a magia e a profecia, desde as tradições pitagóricas e órficas, o céu da poesia é o verso que produz o ritmo em harmonia com a melodia.

Esteja agora sob a máscara de Orfeu ou Gilgamesh, Sailormoon, ao assumir o signo de Proteu, canta e mergulha nas águas profundas de seu próprio oceano e, em meio a todas as formas possíveis, atravessa o fogo e os mares, erra pela terra e segue com o vento matizando todas as temporalidades e espacialidades? Os acasos são lançados, segundo a elementar combinação dos dados.

Tudo se compõe ao mesmo tempo em que se cumpre a circularidade rítmica e profética, para retorno celestial à música das esferas contraditórias.

É preciso seguir em frente sem olhar para trás.

Deixa singrar.