

Waly Salomão e o teatro do corpo.

Sandro Ornellas*

RESUMO

Este trabalho se propõe uma leitura de algumas das principais linhas de força discursivas do poeta brasileiro Waly Salomão (1943-2003), buscando rastrear em seus textos como o corpo figura como principal agenciador de uma lógica da representação baseada em processos de subjetivação cuja teatralidade elabora uma escrita marcada sobretudo pela farsa, pela (inter)vocalidade e pelo brutalismo.

Palavras-chave: Waly Salomão; Corpo; Poesia brasileira contemporânea.

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

Waly Salomão (“Barroco”, *Pescados vivos*).

Introdução

Waly Salomão surge no cenário da cultura brasileira como um bólico contra-cultural que devora e reprocessa o que encontra, reelaborando tudo sob a forma de uma escrita que recusa padrões, formatos, modelos prévios e desarruma os olhares hegemônicos de imensa parte dos tradicionais posicionamentos discursivos no Brasil. Foi em 1972 que Waly começou a exercitar essas provocações à literatura e ao país com seu livro de estréia, *Me segura qu’eu vou dar um troço*. Sua “estética da curtição” – que Silviano Santiago definiu, em um ensaio também de 1972 sobre esse jovem Waly (“Os abutres”), como sendo “sensibilidade de uma geração, sensação, estado de espírito, conceito operacional, arma hermenêutica, termômetro, barômetro, divisor de águas, etc.” (SANTIAGO, 2000, p. 128) – filia-se e trai simultaneamente os ideários estéticos e políticos-culturais da estranha e complexa modernidade brasileira. Como uma síntese do que de mais singular a cultura brasileira produziu nos últimos 50 anos, Waly plasmou literatura e vivência cultural.

No Brasil dos anos 1950 ocorreu a institucionalização do modernismo e dos procedimentos experimentais das vanguardas, ao mesmo tempo em que eleição de Juscelino e seu plano desenvolvimentista, com o incremento de um parque industrial, promoviam uma diversificação político-social, com o crescimento e maior estabilização de uma classe média. Bossa-Nova, Concretismo, Brasília, Cinema Novo, Jovem Guarda, Construtivismo. Os impasses ideológicos que surgem quando essa nova cultura brasileira emerge e ganha corpo entre os anos 1950 e 1970 – francamente vinculada à disseminação das mídias de massa, de uma classe média urbanizada, de uma produção industrial economicamente artificial e de novas perspectivas político-culturais para o Brasil – parecem ter seu ápice, e simultâneo esvaziamento, em meados desses mesmos anos 1970. Um Estado fortemente interventor em absolutamente todos os âmbitos da vida brasileira será valorizado por ambos os pólos das então tradicionais disputas entre esquerda e direita no país (ORTIZ, 1986), com a preocupação

maior da literatura depositando-se sobre o olhar testemunhal e interpretativo de diversos artistas e militantes de movimentos políticos, jornalistas e ex-guerrilheiros (SUSSEKIND, 1985).

Waly, como se verá mais a frente, pensou (e escreveu) essa vida cultural não pela lógica limitadamente *a posteriori* da representação escrita ou sócio-histórica, mas pela trama vivenciada do texto, quando a escrita se sabe suplemento das vivências culturais e as fronteiras entre mundo e ficção são borradas, a ponto de se perder os “sensatos” limites entre experiência vital e experiência ficcional. É sabido dos seus leitores e admiradores o quanto sua escrita se confunde com a visível vitalidade das suas aparições públicas. Sua exuberância textual e essas vivências são condensações de uma sensibilidade geracional eminentemente transgressora e de uma insaciabilidade em ler poetas, pessoas e mundos diversos. Isso faz de Waly um perito em viagens e misturas e de sua escrita um mapa poderoso dessas mestiçagens. Entre uma origem em si já impura de filho de árabe sírio com sertanejo baiano, Waly construiu trânsitos singulares, que vão das vivências da criativa oralidade negromestiça do Recôncavo Baiano aos eruditos aprendizados dos salões, museus, ateliês e estúdios de gravação do mundo – forjando-se, sobretudo, grande a(u)tor de si mesmo.

Daí que iniciamos afirmando que Waly descende diretamente das disputas, questões e rupturas que tiveram como cenário direto o período entre os anos 1950 e 1970 no Brasil. Nos anos 1950, a Bahia vai contribuir grandemente para o estabelecimento dessa nova ordem cultural no país. Associando uma estética de vanguarda a uma sensibilidade antropológica, nos dizeres de Antonio Risério, nomes como os da arquiteta Lina Bo Bardi, do etnofotógrafo Pierre Verger, do pensador Agostinho da Silva, do geógrafo Milton Santos, da dançarina Yanka Rudzka, dos músicos Ernst Widmer, Walter Smetak e Hans Joachim Koellreutter, do artista plástico Carybé, entre outros, serão agentes transformadores da paisagem cultural baiana, posterior e intensamente firmada pela geração tropicalista no final dos anos 1960 (RISÉRIO, 1995). Waly – que, por sua vez, recusa o rótulo de poeta tropicalista (NAVAS, 2001, p. 6) – vai operar um tipo de síntese disjuntiva das opções à disposição de quem pensava e produzia cultura então, o que incluía toda essa estirpe de interventores culturais, bem como seus continuadores tropicalistas. Tudo isso submetido às singularidades geracionais com as quais ele dialogou de modo bastante intenso, notadamente com o amigo Hélio Oiticica – no estudo biográfico que escreveu sobre Hélio, Waly traça seu pessoal e fragmentário panorama do que então ocorria (essa livro é, na verdade, seu “romance de formação”, com Hélio no papel de herói e alterego do poeta) – e com Torquato Neto – com quem comandou uma revista poético-cultural de muito sucesso no início dos anos 1970, a *Navilouca*, antes do suicídio do amigo.

Mas sua maquinaria verbal extrapola as limitações sócio-geracionais da poesia especificamente dos anos 1970, presa às vezes demasiadamente a esquematismos de marginalidade e rebeldia ou a convencionalismos beletristas. Ao contrário de muitos dos seus contemporâneos, Waly não assassinou Mallarmé – como argumenta Silviano Santiago a propósito da poesia brasileira dos anos 1970, quando “a biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o *mass media*” (SANTIAGO, 2000, p. 197); se isso parece correto, é também demasiadamente generalizante, pois não atenta para as particularidades possíveis de tratamento a cada poeta. Waly na verdade saqueou Mallarmé, subvertendo alguns dos recursos firmados pelas vanguardas da primeira metade do século XX, mantendo o poeta-símbolo dessas vanguardas vivo, respirando sob seus versos em luta contra a brancura do papel. Como uma espécie de poeta pós-construtivista, Waly reelabora o construtivismo de biblioteca de certa poesia e o fricciona com a rua e os *mass media*, pelos quais transitou com desenvoltura. Como Waly Sailormoon – misto de codinome de clandestinidade, *persona* heteronímica e anagrama confessional, com o qual assinou seu primeiro livro –, atravessou o árido deserto da ditadura à cata de pequenas minas de água cristalina ou de gigantescas quedas d’água discursivas e

com elas fez algumas das armas mais eficientes para as então emergentes políticas de subjetividades: o desbunde, a desculpabilização, o engajamento político-teórico, a valorização do cotidiano, o hibridismo carnalizante, as drogas, como uma experiência que, à parte seus usos particulares, marcou mais de uma geração, se se incluir aí o tropicalismo. Assim, perspectivas poéticas como o estilhaçamento da unidade do texto e da própria subjetividade, a exuberância corporal, a coloquialidade estilizada e a reelaboração da experiência pessoal vão ganhar *status* de estética geracional, e que também terá em Waly um dos seus principais agenciadores.

1 Farsa teatral

Daí que escrever sobre Waly Salomão é correr o risco de se dizer alguns dos vários e inevitáveis clichês que são repetidos sobre ele. Ao ler seus textos, freqüentemente perguntamos pelo que Waly afinal é, que categoria de poeta. Que estranhas forças animam esse corpo aparentemente tão afeito ao palco da vida, às produtividades disruptoras, às hibridações trágicas, às impuras secreções, às adúlteras misturas, à faina onívora do mundo? Não são, tão simplesmente, perguntas retóricas, pois são tais forças que balizam a sua produção escrita naquilo que ela tem de mais imediatamente conectada à vida cultural. Waly forja o ar de jogo, de impostura, de encenação, de constante farsa e “teatralidade” que encontramos em todos os seus textos, bem como nas suas festivas e coloridas aparições na televisão, no cinema e na vida cultural do país. Quanto à teatralidade, discorda-se, nos detalhes, de algumas colocações do filósofo e poeta Antônio Cícero, mas, no geral, concorda-se com o que escreve sobre preferir, com relação à poesia de Waly, “empregar o termo que ele próprio elegeu: o de ‘teatralidade’”, isso depois de descartar o conceito de carnavalização, seja o da concepção de Mikhail Bakhtin, seja o do senso comum relativo à “brasilidade”, por achá-lo já destituído de valor cognitivo (CÍCERO, 2005, p. 34-5).

Bem distante de qualquer objetivo finalista de constituição de um sujeito interior, pleno, autônomo e coerente – *continuum* entre uma superfície aparente e multifária e uma profundidade inacessível e monolítica –, a farsa teatral em que sua escrita vai se constituir é um permanente meio de ostentação da perda de toda e qualquer subjetividade modelar e estável. Nele, a farsa é rebaixamento, queda e dessimbolização da linguagem, que se corporifica cada vez mais, dessublimando qualquer idéia, qualquer imagem, qualquer prática te(le)ológica de transcendência. Roland Barthes vê a farsa como um retorno rebaixado da tragédia: “a farsa é uma forma ambígua, já que nela se pode ler a figura daquilo que ela redobra irrisoriamente”, diferentemente da espiral da tragédia, em cujo trajeto “tudo volta, mas em outro lugar, superior: é então [a tragédia] a volta em diferença, a marcha da metáfora; a Ficção. A Farsa, por sua vez, volta mais baixo; é uma metáfora que se inclina, murcha e cai (que broxa)” (BARTHES, 1978, p. 96). Essa escrita farsesca é um empreendimento na direção do corpo, da sua escuta, pois se exercita como forma de alegria e vontade de uma existência com sabor de inacabamento e precariedade – as potências do falso que Waly leva consigo quando escreve: “fazer: do meu caos interior estrelas a brilhar no firmamento” (SALOMÃO, 1983, p. 51).

Esse “caos interior”, essa sabedoria trágica da vida, esse *amor fati* tornando-a mais bela e intensa, não fazem a existência mais fácil ou feliz. Farsa, *Me segura qu’eu vou dar um troço* é filho dileto dessa vida caos-cósmica de ladrão de fogo olímpico, de sonhos, de loucuras e de textos, pois já começa sob o signo de Proteu. O traço de inacabamento do seu discurso protéico faz cada página vibrar ao som de um grande, interminável movimento do lápis sobre o papel, com instantes de uma aparente precariedade simultânea a uma rigorosa atenção e um extremo cuidado com o fazer poético. Farsa e crueldade são as faces do jogo com o qual sempre se fascina.

quem fala que sou esquisito hermético
 é porque não dou sopa estou sempre elétrico
 nada que se aproxima nada me é estranho
 fulano sicrano beltrano
 seja pedra seja planta seja bicho seja humano
 quando quero saber o que ocorre à minha volta
 ligo a tomada abro a janela escancaro a porta
 experimento invento tudo nunca jamais me iludo
 quero crer no que vem por aí beco escuro
 me iludo passado presente futuro
 urro arre i urro
 viro balanço reviro na palma da mão o dado
 futuro presente passado
 tudo sentir total é chave de ouro do meu jogo
 é fósforo que acende o fogo da minha mais alta razão
 e na seqüência de diferentes naipes
 quem fala de mim tem paixão (SALOMÃO, 1983, p. 11).

Esse tipo de sabedoria fornece a Waly as linhas para os gestos da sua escrita – escrever como um exercício de vida, e a subjetividade como uma perda de si. O sujeito é despachado para o fim do mundo – “morte do Sujeito”, diriam alguns, “morte do Homem”, diriam outros. Suas vozes vão se sucedendo, sobrepondo-se como camadas – cada uma com sua sedimentação própria, com sua topografia própria, com sua paisagem própria –, como camadas de um folhado (imagem que Waly tanto gostava de usar para definir poesia) devorado na busca do recheio, do interior, do centro, da origem que, ao contrário, é pura superfície, exterioridade e aparência. Nada do ideal ascético que Nietzsche denuncia n’*A genealogia da moral*, nada de beletismo, nada de socialismo, mas a farsa como método politicamente ativo de criação da vida e de vida como criação. Escrever para Waly é, sobretudo, colocar(-se) em perdição diante de si, diante dos outros e diante da vida. Talvez por isso fale tanto de si. Pois bem, Waly Salomão não existe, mas é apenas o efeito de um corpo em movimento – às vezes lento e cuidadoso, às vezes ágil e contundente – entre livros, páginas, estrofes, parágrafos, versos, linhas, pontuações, espaçamentos, discursos, letras, tatibitates, be-a-bás. Seu corpo fala o tempo todo nesses movimentos, mas só se ouve ruídos, murmúrios, cicios que se busca aqui e ali apanhar – feito pássaro em pleno vôo.

Waly politiza seu discurso na farsa de *Me segura...*, quando escreve como presidiário, sambista, malandro, militante esquerdista, maconheiro, batedor de carteira, surfista, capoeirista ou retirante nordestino, grupos com seus jargões compostos por tiques verbais, fluxos frasais, gaguejos, palavras-valise como código secreto, que impedem qualquer tipo de captura e cooptação por parte dos aparelhos de significação da Lei. Baiano, Waly sabe que a música negromestiça de extração africana não é autônoma, mas plasmada a outros meios de comunicação religiosa nos cultos, como os cantos e as danças. Também sabe que a síncope – característica marcante do sistema musical negro-africano – é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) repercutindo em um outro tempo (forte), sendo esse espaço vazio preenchido com o corpo, que dá ao tempo vazio a dinâmica e a mobilidade do espaço (SODRÉ, 1998, p. 11). E essa dinâmica é impulsionada pelo corpo híbrido, nos seus meneios, requebros, palmas, no vai-e-vem dos seus pés no chão, dos seus ombros, nos braços e nas pernas, no seu sorriso e nos seus olhos. Isso também ocorre com o capoeirista e com a sua ginga, força e agilidade, com o seu finge-que-vai-atacar-e-não-ataca-para-só-então-bater – braços e pernas no ar. Em ambos – sambista e capoeirista – a farsa aflora como fogo que queima o corpo e o faz se movimentar, tendo como lastro a ausência de um tempo fraco sobre o qual age o tempo forte do corpo. O mesmo

com a escrita de Waly. Os sujeitos da escrita desses textos são os tempos fortes que emergem do vazio como sujeitos minoritários – escrita “selvagem” na precariedade dos seus materiais, na potência subversiva da sua linguagem “pobre”, na intensificação de uma amoralidade da forma.

Assim como é nas brechas da escrita de *Me segura...* que há o marginal, o malandro, o nordestino, o guerrilheiro, o sambista, o capoeirista, etc., há também o poeta, que o faz aparecer sob o signo da farsa, da *persona*, que usa a primeira pessoa do singular para “fingir praticar literatura de expressão pessoal” (SALOMÃO, 1983, p. 99). “Waly Salomão” é um agrupamento verbal, uma enunciação grupal, seu corpo é mobilizado diretamente naquilo que ele tem de partitura musical, próximo às formas da atonalidade, da serialidade e da sua crítica ao princípio tonal do movimento em cadência de tensão e repouso (WISNIK, 1989, p. 173) – seu corpo escreve por sujeitos-fluxos, seriados e paralelos, como linhas simultâneas que se cruzam, se tocam, se contradizem, não por um simples movimento linear: marginal e artista, sambista e escritor, retirante e cosmopolita, popular e erudito, guerrilheiro e militar, clandestino e desbundado.

Me segura qu’eu vou dar um troço é um livro moderno; ou seja, feito obedecendo a uma demanda de consumo de personalidades. a narração das experiências pessoais – experiências duma singularidade sintomática, não ensimesmada – se inclui como aproveitamento do mercado de Minha vida daria um romance ou Diário de Anne Frank ou Meu tipo inesquecível ou ainda como meu capítulo de contribuição voluntária para o volume Who is who in Brazil.

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

Noutro sentido, Me segura é muito tradicional, é uma versão feita por um lumpendelirante e pouco talentoso do grande romance das Ilusões perdidas ou Recordação da casa dos mortos.

Morte dos valores liberais (a festa acabou...) e sacação dos swingunificados novos (SALOMÃO, 1983, p. 102).

Com *Me segura qu’eu vou dar um troço*, Waly já se apropriava com mordacidade do que viria a ser chamada – no final da década de 1970, com a abertura política da ditadura – de “literatura do eu” (SUSSEKIND, 1985, p. 42-3), baseada na forma de diários íntimos, memórias e depoimentos, experiências de uma década de sufoco e repressão, loucura e desespero. Contra tudo isso, ele devolve tudo isso – em auto-retratos (“Self-portrait”) paródicos e fragmentados, consumidos pelo próprio escritor e dispostos para o consumo alheio. Ironia das ironias com o tipo de escrita marginal, de perfil confessional, que alimentava as vozes históricas e depressivas nos anos 1970, em sua sanha de experiências de dor, sufoco e “neo-naturalismo” (SUSSEKIND, 1985, p. 42-3). Sua experiência nunca foi exatamente uma experiência *a priori*, mas dado simultâneo ao ato de escrever, como se lê no belíssimo “Boca de cena primal”.

Adão encena de forma insólita e cristalina

La vida es sueño de Calderón de la Barca.

Como se estivesse de pé

No prosclênio de um palco italiano,

Desobedece à marcação do diretor.

Nenhuma dália para ler.

Avança de olhos abertos.

Estaca.

Cerra os olhos.

Olhos cerrados
Como cortinas fechadas de teatro.
Encara de frente
(olhos cerrados)
a luz demesurada

Do sol
Que pinta de gelatina vermelha
O ciclorama de suas pálpebras
Ricas de promessas de aventuras (SALOMÃO, 1998, p. 61).

A vida como sonho utópico é pouco a pouco abandonada com os olhos cerrados dessa representação cega, como em um manual da vida-como-teatro-sem-coxia-script-marcação-peça-nem-papéis-definidos – anti-caverna platônica, na qual o sol é visto depois dos olhos fechados, produzindo um real “às avessas”. Aliás, a tópica medieval do “mundo às avessas” é largamente utilizada pela produção dos séculos XIV ao XVIII, uma de suas variações é a do “desconcerto do mundo”, sobretudo no século XVI. Para Waly, no entanto, simplesmente não há mundo “às avessas” nem mundo “desconcertado”. Há tão simplesmente mundo. Daí a sensação de mundanidade em seus textos. Também não há “o grande teatro do mundo”, mas o anti-teatro, no qual a peça é escrita e encenada *in loco*, como uma *work in progress* – fabricação de subjetividades protéicas e fabricação de real. Nada de anterioridade às formas estéticas, nada de hermenêuticas teológicas de sagradas escrituras. A interpretação-encenação do mundo é um livre e alegre descascar de cebolas, no qual importa, sim, o trágico ato de descascar e não a explicação do que se descasca, a cebola – que afinal não existe como origem e essência para além das suas capas:

Chego e constato:
– Teatro não se explica
Teatro é ato (SALOMÃO, 1993, p. 126).

Real fora da superfície não existe. Só a morte. A imaginação poética produz o real. E esse real produzido é corpo – perecível, móvel, impermanente e mortal – em toda sua casualidade trágica, ostentando fulgores e fragilidades na e pela passagem do tempo. Ele é vivido como interpretação cega de um papel, sem diretor nem roteiro. E Waly constantemente (e)labora (n)esse papel de maneira bastante ciosa, pois sabe que a escrita é teatralização *sui generis*, grafismo mágico, encenação vital entregue ao acaso e à fatalidade cósmicos, às forças do corpo coletivo.

2 (Inter)Vocalidade

O que é capaz de despejar a escrita da sua própria casa, a escrita como instrumento de poder, ferramenta pedagógica, técnica de inscrição mnemônica, cujo terreno cercado inaugura a sociedade, a propriedade privada, o sujeito estável, transcendental, crítico e umbilicalmente preso à Lei, à Razão, à Igreja, ao Estado, à Família e ao Pai? O que pode fazer a escrita despótica – a um só tempo patriarcal e imperial – ser virada pelo avesso, revirada, corrompida, rasgada, dilacerada, enviesada? Só uma escrita poderosa o suficiente para entrar na festa – pelas frestas – e romper com o bom-mocismo da idéia a desenvolver, da crítica a formular, da explicação a se fazer, da interpretação a se aprofundar, da oração a se repetir. Esta, no entanto, continuaria a ser uma escrita? Sim. Mas uma escrita outra. Escrita selvagem, ou *escritura*, como as vibrações que se sente nas solas dos próprios pés, nas próprias pernas que andam, no próprio peito que aspira e expira, em minha cabeça que gira, pende e se ergue,

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. Michel de Certeau escreve que certas formas de citação escapam do discurso na cultura escriturística e o cortam: é a “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” (CERTEAU, 2001, p. 249-50). Não ao fonocentrismo, que faz da ausência e da falta motivos para fabricação de templos e tempos como metáforas para uma imagem de Deus, imagem sob o controle de poucos, pois Deus não habita este mundo e precisa de representantes. Ao contrário, as minas-marcas dispostas à superfície da escrita são presenças fortes do corpo, ruídos da voz que resta como rastro no risco do rabisco. São essas minas que dão à escrita de Waly Salomão o poder de oralidade que possui.

Minha língua – mas qual mesmo minha língua, exaltada e iludida ou de reexame e corrompida? – quer dizer: vou vivendo, bem ou mal, o fim das minhas medidas; quer dizer: minha grande paixão é um assunto sem valor; quer dizer: meu tom de voz não fala mais grosso (SALOMÃO, 1983, p. 34).

Essa voz que mina o texto e lhe conforma é a marca de uma alteridade que o sistema-escrita prefere excluir. Em nome do corpo civilizado, em nome da paz social, em nome de Deus, a violência da palavra fundadora – tão impregnada do e própria ao mundo da oralidade – é banida. Mas Waly a reabilita em sua escrita tumultuária, 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 idéia daqueles que “querem que a poesia escrita seja superior à falada ou cantada [...]. Eles falam como se a poesia em livro fosse a única que restasse, com seu poder sugestivo. A sugestão está intimamente ligada à música. Não há sugestão em nenhuma arte e principalmente na poesia, que não esteja ligada à música” (NAVAS, 2001, p. 8). O poeta para o Nietzsche de *O nascimento da tragédia* se relaciona com a linguagem escrita em um espaço aquém e além do da imagem – que cerca e fundamenta tanto o prosador quanto o pintor –, espaço pertencente à música do próprio corpo: “as imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo” (NIETZSCHE, 1992, p. 45).

De *Lábia* – com título tão intensivo quanto exemplarmente sugestivo disso tudo – tira-se facilmente passagens que dizem dessas “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.
Imbróglgio 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 mediato, do procrastinado, da

letra morta *in vitro*?).
Entre o ponto e o poroso
(SALOMÃO, 1998, p. 89).

Nesse livro, Waly sai pisando firme, mas escorregadio que nem quiabo; de língua afiada, mas com a verborrágica-corda-bamba do poema escrito; hábil na capoeira angola – corpo safo, entre um esgueirar-se e um bater firme –, mas de indolente corpanzil sob a sombra do quintal – sempre atento ao contato dos corpos na música escrita pela voz e na palavra falada pela página. As citações-bombas que minam esses textos escritos provêm de um corpo que se estabelece a partir de um ambiente fortemente oralizado, no qual a voz age como dínamo temporal, força mnemônica, marcador rítmico de corpos que são única e simplesmente, até certo ponto, marcos espaciais (GIL, 1997, p. 84-9), puro grafismo. Com isso se corre o risco de fazer dessas citações-bombas amantes da morte e assassinas em potencial da própria força selvagem da escrita.

No entanto, o corpo-que-fala de Waly – e o “ouvir-se falar” fabrica o sentido de “totalidade” no qual mergulharam as sociedades modernas – também sabe da potência da escrita, e não a encara fragilmente como aparelhagem social de captura, máquina de força e repressão. Esse corpo se recusa a ser simplesmente o ponto de totalização do sentido, a caixa de ressonância presente de uma ausente voz imaterial (o “ouvir-se falar”), a mão fascista que impõe a Lei e a Morte aos que não partilham da sua vontade. Ao contrário, seu corpo se localiza precisamente antes da voz e da escrita – inventando novas formas, novos meios, novos métodos de invenção, de hibridização, de mistura entre ambos (boca e mão). Sabe-se muito bem que o corpo é paradoxal, reunindo – sempre aleatória e precariamente, pois ele é feito para desaparecer – o que dele escapa. Em um importante texto, José Gil frisa que o paradoxo que melhor caracteriza o corpo é ele ser feito para desaparecer, pois “quando o corpo insiste na sua presença e na sua corporeidade ou identidade corporal; quando delas não podemos nos livrar, quer na doença, quer nas mil armadilhas das formas do corpo (da dietética à cosmética e à estética), quer nos emblemas do corpo sexuado: quer dizer, quando estamos em plena posse do nosso corpo identitário, então ficamos condená-lo a habitá-lo e – perversão maior – a amá-lo, talvez” (GIL, 2002, p. 146).

Algumas das citações de vozes com que Waly mina seus textos assomam bruscamente à superfície escrita de alguns, formando um espaço muito particular para o poeta junto aos poetas que aspiram “à condição de música” com sua poesia. A música a que seu texto escrito aspira é a de extração francamente popular – a música menor que turbilhona harmonia, cadência e tonalidade tradicionalmente cultas. Essa escrita tanto se vale da musicalidade popular de viés mais percussivo e timbrístico, “a serviço do esquecimento no fluxo do movimento” (WISNIK, 1989, p. 214), quanto também é amante e compositora de canções, nas quais “a convergência das palavras e da música cria o lugar onde se embala um *ego* difuso, irradiado por pontos e intensidades da voz, como de um alguém que não está em lugar nenhum” (WISNIK, 1989, p. 214).

Há frequentemente algo de religioso no tipo de ritmo que percorre seus textos. É uma religiosidade politeísta (pagã, diriam alguns) que emite os cânticos sacro-profanos da rua, da praça, e tem por templo um corpo coletivo com a pulsação rítmica do cosmos, das vocalizações percussivas – “aBre os Poros, PiPoca as PálPeBras, e, com a Pá virada”, no poema “Estética da recepção”, de *Tarifa de embarque* (SALOMÃO, 2000, p. 14) – de um mundo modal conjugadas a danças sagradas que formam ritos diretos da vivência corpórea (SODRÉ, 2002, p. 136). José Miguel Wisnik escreve que “nas sociedades pré-modernas, um “modo” não é apenas um conjunto de notas, mas “uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso”. As notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes [...]. O microcosmo sonoro, imbricado com a ordem social

e política, compromete também o equilíbrio entre o céu [...] e a terra” (WISNIK, 1989, p. 75). Diferentemente das sociedades civilizadas, nas quais ritos diretos na carne foram substituídos pelas formas narrativas e simbólicas de mitos originários, o que fez com que a religiosidade se tornasse inefável, vaga, simbolizada e despótica, com templos de legisladores e autoridades sacramentais, nos textos são citadas minas fragmentadas de uma voz ancestral enraizada diretamente no corpo, percorrendo-o como corrente elétrica, “Ao feitio de oração”:

ó garrafada das ervas maceradas do breu das brenhas
se adonai de mim e do meu peito lacerado.
ó senhora dos remédios
ó doce dona
ó chá
ó unguento
ó destilado
ó camomila
ó belladonna
ó phármakon
respingai grossas gotas de vossos venenos
ó doce dona
ó camomila
ó belladonna
serenai minhas irremediáveis pupilas dilatadas
ó senhora dos sem remédios
domai minhas brutas ânsias acrobáticas (SALOMÃO, 2004, p. 09).

Texto escrito para ser falado e falado para ser escrito – “ao feitio de oração” –, no qual Waly faz um pedido às matas, às plantas, à natureza e às forças da vida para que se apodemem do seu corpo. A repetição anafórica dita o ritmo circular e curto, entremeado por versos de fôlego pouco maior, que parecem sustentar a dor desse corpo que deseja viver. Nada de piedade, compaixão ou panacéia miraculosa – apenas a procura do paliativo, da procrastinação, do adiamento da dor definitiva (“domai minhas brutas ânsias acrobáticas”). Nesse poema, texto escrito e texto falado se unem como método de afirmação da vida diante das forças da dor, do sofrimento e da morte. Assim como se pode dizer que a vida é o poderoso método usado por Waly na composição dos textos. Daí a repetição dos gestos.

Eu tava na boca da mata
Eu vi a campa bater
Ajoelhei, botei meu ouvido no chão
Dei um grito e um assobio
Na chegada de Sultão

Sultão das Matas Ê Ê Ê
Sultão das Matas Ê Ê Á
Sultão das Matas Ê Ê Ê
Sultão das Matas Ê Ê Á (SALOMÃO, 2000, p. 23).

O poema acima, “Invocação a Sultão das Matas”, tem uma “explicação” no seu final, em que se lê: “Ponto de Candomblé de Caboclo em louvor de Sultão das Matas que Bidute me ensinou desde a infância em Jequié e nos auges da solidão e desespero recorro sempre a cantar de cor”. Este poema é ele todo uma citação-mina, interceptada pelo corpo em “solidão e desespero”

e cuidadosamente depositada no livro para explodir com a escrita despótica, sem laços, vínculos, tangentes, carícias na voz que pulsa. O que se exercita precisamente aí é a riquíssima intervocalidade que pulsa no corpo coletivo da Bahia e que é responsável direta pela particular mestiçagem que percorre muito dos textos escritos e orais dos escritores-cantores e dos cantores-escritores da tradição baiana. Gregório de Matos, Antonio Vieira, Castro Alves, Jorge Amado, Gilberto Gil, Cuíca de Santo Amaro, João Ubaldo Ribeiro, Caetano Veloso, Carlinhos Brown sabem muito bem do que aqui escrevemos-falamos.

Marcante, também, em certo sentido, como encontramos em um poema desses a fina flor, o fruto faiscante dessa intervocalidade do corpo baiano, de extração nesse caso particularmente negro-africana. A referência é a de um neo-oriki, “Mãe dos filhos peixes”, para Yemanjá:

ODOYÁ, YEMANJÁ
mãe do peixe vivo, do pescado e do pescador.
mãe da paixão do grão de areia
pela estrela do mar.
mãe da água-mãe e do tapete de algas
e da caravela e da água-viva.
mãe do cavalo marinho
e do mundéu de mariscos,
do cação, do cachalote, do xaréu,
da pititinga e da piaba
e de todo e qualquer peixe isolado
ou em cardume
que se nomeia ou enumera (SALOMÃO, 1996, p. 39).

Originário das tradições orais africanas dos Iorubá, o oriki é um texto sagrado de evocação, elogio e ritualização pertencente a um Orixá, podendo haver mais de um oriki dedicado a um mesmo Orixá. A transmissão dos mitos, da doutrina e do ritual deve ao corpo e suas extensões vocais – respiração, sopro, palavra cantada, vivida, bafejada, etc. – e físicas – danças, sacrifícios, etc. – seu ensino e o aprendizado, visto não serem essas religiões escriturais (com a existência de um livro sagrado). Com a migração forçada de iorubanos para as Américas, em particular para o Recôncavo da Cidade da Bahia, os orikis sobrevivem subterraneamente e penetram na intervocalidade afro-brasileira, miscigenando-se de diversas formas e produzindo canções e também poemas como esse. Os “neo-orikis” repotencializam os orikis, pois “oriki é também a denominação corriqueira da frase (ou das frases) mais marcante(s), mais saliente(s), elaborada(s) para delinear incisivamente esse ou aquele objeto. Nesse sentido estrito, e para fazer referência ao campo da produção literária, é possível tratar o oriki como uma espécie de equivalente nagô do epíteto homérico” (RISÉRIO, 1996, p. 175). É isso exatamente o que faz de seu poema um poderoso neo-oriki, cujo longo percurso intervocalico passa pelos rituais e cultos ao “duro doce mar divino”, chegando ao Brasil, trazido nas escamas dos corpos dos seus “filhos peixes”, que sobrevivem e o fazem sobreviver no físico e fértil contato entre voz e escrita, que Waly ritualiza, revitaliza e atualiza de forma bela. Por isso, num poema intitulado não casualmente “Hoje”, Waly pode escrever algo como:

Hoje só quero ritmo.
Ritmo no falado e no escrito.
Ritmo, veio-central da mina.
Ritmo, espinha-dorsal do corpo e da mente.
Ritmo da espiral da fala e do poema (SALOMÃO, 1996, p. 71).

3 Brutalismo

Assim como o corpo em Waly assoma por um belíssimo e delicado oriki a Yemanjá, ele também se ergue brutal e agressivo em outros momentos. A festa como guerra não é uma simples e inofensiva sublimação da vontade. E Waly atravessou territórios perigosos, esquivo a mal-olhados e balas perdidas de toda ordem. Ele só não escapou de uma certa matriz cultural – a cobra morde o próprio rabo.

Da mesma Bahia de intervocalidade expandida e abrangente parece correr um outro fluxo presente na nos seus textos: “sobre a Bahia, diz você, eu estou longe de contribuir para essa imagem de balneário idílico, eu vejo às vezes como uma baía turva, um jardim não só de delícias, mas de sordícias, de fuxicarias pelo próprio fato de ter sido corte” (NAVAS, 2001, p. 7). O brutalismo, a organização pelo caos, a experiência do excesso, a vivência de extremos. Estiletos e agudezas próprias aos atos discursivos de Waly, de gestos largos e movimentos bruscos. Violência carnalizada – que escapa à vida funcional-utilitarista, da linhagem ética do protestantismo capitalista – e se dissemina como vírus pelos recantos mais recônditos, sórdidos, sujos e úmidos da cidade, que também se abre ao mar como “agulha de luz atlântica”. Bahia, com seu Recôncavo de fervilhante diáspora negromestiça e de um peculiar barroco colonial, com seu sertão milagreiramente cortado pelo rio São Francisco, seu sul Gapiúna com as matas atlânticas da costa dos descobrimentos sobrevivendo aos portugueses, às madeireiras e ao turismo predatório. Tudo isso fermenta no “estado de espírito” físico de Waly.

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

Um olho agudo aguçado me diz que nem todos os santos e santas, que não há salvador que salve este armengue da sua paulatina ou desbragada corrosão. Não pressinto remissão possível, oh! Sagrada senhora, para esta cidade-presépio da colina.

Rogai por nós, oh! Amarelo-gema de ovo do dendê.

Que tudo abarco e nada aperto.

Eis pois, advogada nossa! Salve dona que se adonou do cocô da caganeira! Salve Rainha, Regina Coeli do torpor! Salve Soberana do empata-foda, da futrica, do fuxico, da fofoca e do banzo! (SALOMÃO, 1993, p. 31-2).

Dessa experiência das contradições no retorno de Waly ao tumultuado cotidiano da Cidade de Salvador, para organizar o Carnaval de 1988, alguns textos foram paridos sob o signo da brutalidade desse corpo comunitário, que passeia – entre arredio e gozozo – movendo-se aparentemente de pulsão em pulsão, registrando em inscrições e escrituras, geralmente em voz alta, os altos e baixos da esculhambação ritualística da cidade. Uma imaginária – entretanto, muito verossímil – Nossa Senhora do Dendê (título do texto) vem ao auxílio do poeta que treme diante do “vil monturo” da cidade caótica. Os signos são dados lançados: a religiosidade sincrética, de um catolicismo pagão, destemperado e desesperançado ante uma paisagem que exala humores com a mesma vertigem pela qual Waly escreve (“eu bem que tento mas caber não caibo na moldura deste quadro, não me enquadro por entre os caibros desta casa, gitano sou e madrastra esta cidade onde reinais visível ao meu olfato e invisível aos vossos inconscientes admiradores”).

Mas não é apenas Salvador, a Cidade da Bahia, que (se de)compõem (n)esse quadro de decadência violenta e crueldade. Ela é um traço forte, uma linha de fuga que se faz muitas vezes também de linha de captura poderosíssima. Encontra-se, no entanto, a mesma perspectivação com que Waly traça a linha *Salvador* também em algumas outras linhas – como uma linha *Rio de Janeiro* e uma linha *Brasil*. Está-se longe de qualquer determinismo sócio-histórico, pois tais linhas – *Salvador*, *Rio de Janeiro* e *Brasil* – são algumas das tecidas pelos traços que os textos de Waly trançam, pelas redes que eles costuram e o poeta inscreve com toda a força no branco da folha. Seu brutalismo não é tão simplesmente um flagrante sociológico, neo-naturalista ou neo-realista da vida. Isso, sua festa subjetiva e sua salada de vozes em *Me segura* já haviam desfeito com sutileza e ironia, ao parodiar os relatos de testemunho que pretendiam “expor” os bastidores da ditadura, seus cárceres, sua guerrilha e seus sujeitos. Seu brutalismo, portanto, é o traçado na superfície textual e corporal da experiência estampada pela sua escrita – alegre escrita de uma existência irremediavelmente trágica, violentamente cruel, brutalmente brasileira. Bem distante dos clichês e estereótipos históricos de paraíso terrenal ou balneário tropical, como disse. Aliás, como ele também escreve, “poesia é pré prévia premonição”.

perder o trono
preservar o troar do trovão:
pois brasil é buraco de cárie
 paiol de banguelas
 poço cego
 cacimba de carência:
viver nele é desvertebrar sôfregas verdades obsoletas
borboletear mentiras com ofegante urgência
:
antes que algum outro aventureiro lance mão (SALOMÃO, 2000, p. 45).

A experiência radical do corpo passa por essa exposição cruel à violência – sofrida e cometida –, pois que a simbolização ainda não é um processo completado, organizado e estável. E nem será, se depender de Waly, porque o corpo é o que sempre vai escapar aos aparelhos de captura do Estado, ao simbolismo autoritário da escrita despótica, à bondade castradora de Deus, à autoridade científica dos *maitres à penser*. O corpo recusa as preces e jaculatórias de praxe em momentos de iminente violência. O corpo quer sobretudo vibrar, deslocar-se, fugir, descontrolar-se, perder(-se) (d)o chão, deixar-se extasiar e arrebatado – contra o ideal ascético, pelo excesso. Esse excesso só é possível no corpo que se multiplica, se prolifera no acontecimento da sua singularidade, que arrebatada e provoca os movimentos mais libertários, como também os mais fascistas. Esse é um corpo no limite da (in)comunicabilidade. Sem projetos e prenhe de infantilidade diante do suplício que sofre (BATAILLE, 1992, p. 37-68). Nesse corpo extasiado está o princípio metodológico que vislumbra de relance, pela fresta do muro, a vida na sua brutalidade mais premente.

Mas que não se confunda esse vitalismo de Waly com atabalhoamento. Já se escreveu antes e agora se repete: Waly é um tipo de poeta pós-construtivista que investe contra o construtivismo de biblioteca e butik de certa poesia. Seu *delirium ambulatorium* é o dos grandes geômetras – sensibilidade do luxo do lixo da vida brasileira. A precariedade como método e poesia. Tudo não foi feito para acabar em um livro – o livro foi feito para desaguar na vida, pois a tentativa de inscrição dessa experiência brutal do corpo é a aceleração de fluxos e pulsações rítmicas do corpo, tal e qual o demonstra a figura da intervocalidade. Assim como o livro, também a escrita selvagem é feita para desaguar na vida:

um bode imundo irrompe
(ígnea flecha? dardo em fogo? bólido no lusco-fusco?)
em mórbida tropelia em desabrida correria
e perante minha pessoa a fera

estaca

e já dentro de mim se esmera
num enrodilhado torcido e ignoto jogo malabar.
para toda gente coube o domingo:
praia féerie cooper jogging corpo ao sol torso ao mar;
minha porção na partilha:
lycopodium tédio porre tosse torpor
homeopático e pluvioso horror.

nas nossas ruas,
ao anoitecer (SALOMÃO, 1993, p. 111).

Registra-se algumas das ocorrências que o *Dicionário Aurélio* (1989, p. 213) dá à palavra “bode”: das referências tradicionalmente racistas como “mestiço”, “mulato” e “crioulo” até “sátiro”, “confusão”, “segredo, mistério” e “papagaio grande”. Além disso, há as expressões populares “amarrar um bode”, “fazer bode”, “ser do bode”. No entanto, o “bode” do texto arruma-se pela condição de miséria moral e de uma exclusão social. Essa relação de vizinhança, esse mau encontro, todavia, não é tão casual e indeterminado como pode parecer, pois o título do poema – “O cólera e a febre” – aponta para os principais termos da equação desse encontro com o “bode”: a contaminação pelo vibrião do cólera, literalmente obrigando o corpo a “amarrar um bode” ou a ficar de “bode amarrado”, letárgico, prostrado, com seus sintomas de “tédio tosse porre torpor” diante da turba que avança domingueira sobre os espaços públicos. Em oposição a essa turba, os campos semânticos dos adjetivos presentes no poema são reveladores: “imundo” e mórbida” se assemelham pelo que possuem de impureza, “desabrida”, “enrodilhado torcido e ignoto”, “malabar”, “homeopático e pluvioso” se aproximam pelo que de labiríntico e desconhecimento trazem, enquanto “ígnea”, em frase interrogativa, expressão indecisão, mais do que algo de definido. Na verdade, o estado do sujeito do discurso é o de impureza e labirinto, tanto físicos quanto subjetivos.

O corpo brutalizado aparece em uma frágil e dupla animalidade: primeiro, com a febre de quem “amarra um bode” em função de uma doença significativa de países paupérrimos, com cidades de baixíssimo índice de saneamento básico; segundo, denunciante da violência que o exclui dos circuitos da felicidade classe média, consumida cotidianamente em comerciais televisivos e mega-espetáculos (“PARA TODA GENTE COUBE O DOMINGO”). Escrito em caixa-alta, o texto parece querer acuar o leitor; ou, gritando, quer expor violentamente a urgência desse corpo que tosse amuado e dolorido. Ao final, em caixa-baixa, calma e serenamente, fotografa de modo lacônico – “homeopático” – o local mais propício e freqüente para ocorrências desse tipo de acontecimento: “nas nossas ruas / ao anoitecer”. O vibrião do cólera, portanto, se metamorfoseia em bode (expiatório?) ao se instalar ferozmente no corpo que congela à noite nas ruas das cidades brasileiras. Waly, então, coloca seu próprio corpo como meio ativo desse estado de coisas, no qual os mais sujeitos a essa má sorte são os mais pobres, os mais submetidos ao brutalismo e à crueldade que a feliz vida na sociedade brasileira pode legar.

O corpo que pulsa em Waly existe como laço intensivo entre existências separadas, mas cuja experiência é compartilhada na singularidade do acontecimento. Em Waly, esse corpo é empurrado para o limiar da vida, limiar dos sentidos, limiar da experiência – entre a farsa teatral e o suplício brutalista. No primeiro, a experiência teatralizada na própria carne instaura o jogo como aceleração do corpo excêntrico pela composição de subjetividades e pela desordem e apagamento dos limites

entre eu e outro, sujeito e objeto, masculino e feminino, branco e negro, escrito e oral, etc. É como sua escrita habilmente consegue se estabelecer – como gesto de rasura sobre as barras dos dualismos que – em seu corpo – confundem-se e reinventam afirmativamente a vida. No segundo, o exercício da violência por parte do corpo como forma de sobrevivência à servidão e aos suplícios que a sociedade exerce sobre ele. É o corpo de Waly tentando tatuar a si próprio e evitar a marca social estável, permanente e constritora do desejo. Esse exercício de brutalidade cria outras formas de vínculo que escapam aos aparelhos de captura do Estado: são os tribalismos, construindo novas formas de vida e de vínculo para além da violência simbólica e institucionalizada das práticas sociais.

Notas

* Professor da Universidade Federal da Bahia.

ABSTRACT

This essay seeks to trace some of the main discursive power lineages in the texts of Brazilian poet Waly Salomão (1943-2003) in which the body is shown as main agent of a logic of representation based on a subjective perspective in which theatricality produces a writing distinguished, above all, by farce, (inter)vocality and brutality.

Keywords: Waly Salomão. Body. Contemporaneous Brazilian Poetry.

Referências

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- CÍCERO, Antonio. A falange de máscaras de Waly Salomão. In: _____. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 31-53.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- _____, José. Corpo paradoxal. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.). *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Fortaleza, Secretaria da Cultura e do Desporto, 2002. p. 131-48.
- NAVAS, Adolfo Montejo. Entrevista com Waly Salomão. *Cult. Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, ano 5, n. 51, p. 4-8, out. 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1996.
- _____. *Orixi orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SALOMÃO, Waly. *Gigolô de bibelôs*. São Paulo: Brasiliense, 1983 [inclui *Me segura qu'eu vou dar um troço*].
- _____. *Armarinho de miudezas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- _____. *Algaravias*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- SALOMÃO, Waly. *Tarifa de embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____. *Pescados vivos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- _____. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago; Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

