



Waly Salomão: leitor de João Cabral

Rafaela Cardeal*

“... o autor, na verdade, é falível,
é vulnerável, e sobretudo, ele
não detém a última palavra, a
chave final sobre a propulsão
que um poema pode despertar
num eventual leitor...”

... como se sabe,
o leitor é querido e livre:
pode ler assim ou assado...”

“Uma orelha”, Waly Salomão

Reproduzidas na orelha da antologia *O mel do melhor* (2001), as palavras de Waly Salomão reivindicam a liberdade do ato de leitura. O poeta convoca o leitor não a buscar a verdade do texto, o que se quis dizer, mas a criar uma relação com o que está sendo dito, sem tratar o autor como dono da verdade e da interpretação do poema. Posta na abertura de *Poesia total* (2014), “Uma orelha” torna-se um convite de Waly para que se adentre a edição que reúne pela primeira vez sua poesia completa, desde *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972) até *Pescados vivos* (2004).

“Despertada” pela leitura da obra, esta interpretação tem como ponto de partida a hipótese de que João Cabral de Melo Neto

* Mestranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

foi um dos mestres de Waly Salomão. Assim, a apreciação crítica visa a identificação dos aspectos gerais que dialeticamente aproximam e distanciam o processo de criação poética dos dois autores. Os vestígios da influência cabralina serão explorados na medida em que se considera Waly Salomão um leitor de João Cabral, o que pode ser facilmente reconhecido por meio das citações explícitas. Esse processo pode ser observado nos poemas “Imitação da água” e “Imagem da onda”, a partir dos quais é possível verificar a intertextualidade entre a poética cabralina e a walyniana, respectivamente.

Um dos grandes nomes da contracultura nos anos 1970, o baiano Waly Salomão foi poeta polivalente, artista visual, produtor cultural, diretor artístico, letrista, atuando em diversas frentes na cultura nacional. Participante do Tropicalismo – ao lado de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé –, compôs canções de sucesso interpretadas por Maria Bethânia, Gal Costa, entre outros. Além disso, em 2003, ano de sua morte, Waly foi secretário do Livro e da Leitura no Ministério da Cultura, na gestão de Gilberto Gil. Em entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda, Waly Salomão fala sobre o papel do livro e da leitura em sua vida. Dizendo-se “rato de biblioteca”, afirma: “livro para mim nunca representou uma opressão, foi sempre uma oportunidade de libertação, de levantar voo” (2003). Tal perspectiva levou à invenção do programa Fome de Livro, uma das propostas apresentadas à Secretaria Nacional do Livro, que consistia em entregar cestas básicas de livros nas escolas. Dessa forma, o projeto tinha como objetivo transformar o livro e a leitura “numa carta de alforria”, em ferramenta social.

Em 1972, a publicação de *Me segura qu’eu vou dar um troço*, livro de estreia de Waly, torna-se marco da poesia experimental. Escrito entre os muros do Carandiru, em meio a uma forma híbrida

que se situa entre a prosa e a poesia, transforma a subjetividade e a vivência individual em “um plano de aventura da linguagem” (Salomão: 2014, 47). Por iniciar sua produção poética nesse período, a figura caleidoscópica de Waly está integrada à geração dita marginal, mapeada em *26 poetas hoje*, publicado em 1975. Organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, a antologia fez um recorte do panorama da produção poética dessa geração, reunindo em suas páginas nomes como Torquato Neto, Francisco Alvim, Ana Cristina Cesar, Chacal, entre outros.

No prefácio do livro, Hollanda descreve uma espécie de “angústia da influência”, tendo em vista a tradição modernista e o cenário atual da literatura brasileira:

a presença de João Cabral e do classicismo modernista, ainda que sem dúvida constituam o apogeu do modernismo, estimula e sufoca ao mesmo tempo a nova poesia brasileira. Não que a influencia de Cabral, Drummond ou Murilo nela não se faça sentir muitas vezes. Mas a sua feição vivencial determina uma postura que privilegia o pessoal, o afetivo, o que implica, conseqüentemente, o abandono da expressão intelectualizada (2007, 12).

Em 1976, na conversa intitulada “Poesia hoje”,¹ publicada na revista *José*, Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Cristina Cesar, Geraldo Eduardo Carneiro e Eudoro Augusto conversam com Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite e Jorge Wanderley a respeito da

¹ A conversa publicada na revista *José*, nº 2, em agosto de 1976, foi incorporada à edição *Poesia marginal: palavra e livro* (2013), organizada por Eucanaã Ferraz.

antologia recém-lançada. Os nomes de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto são citados como “monstros sagrados” da tradição literária. A expressão sinaliza reverência, mas, ao mesmo tempo, torna-os uma espécie de mitos intocáveis. Como figuras que representam o cânone literário, os dois poetas transformam-se em alvo a ser combatido pelos novos poetas, como afirma Sebastião Uchoa Leite: “me parece que nessa antologia o grande assassinado é Cabral. Porque nele se nota perfeitamente – o que é intencional da parte dele – uma proposta racionalizante da poesia” (Ferraz: 2013, 136). Para relativizar o debate, Jorge Wanderley defende que o fato de colocar “Cabral numa posição antinômica à da antologia” favorece um equívoco em relação à recepção de *26 poetas hoje*, pois esta é um retrato de uma certa poesia jovem e atual. Para ele, Cabral “está vivo” em outros poetas da geração, enquanto para Ana Cristina Cesar a marca coletiva da antologia é justamente “um traço anticabralino, antiformalista” (Ferraz: 2013, 138).

À margem da rivalidade cabralinos *versus* anticabralinos, Waly Salomão constitui um caso à parte. Na mesma conversa, Heloisa esclarece que incluiu, na antologia, Waly Sailormoon e Torquato Neto, que pertencem a um território classificado por ela como indefinido. Como que “patrocinado[s] pelos concretos”, trata-se de dois poetas “que têm um pé lá e outro cá, que transitam nos dois momentos sem necessariamente promover um rompimento” (Ferraz: 2013, 138).

A poesia marginal e a poesia concreta representavam duas tendências opostas, que podemos sintetizar em duas palavras: espontaneidade e rigor. Por um lado, a carioca poesia marginal buscava a conciliação entre vida e poesia, numa postura confessional; por outro, a paulista poesia concreta visava ao racionalismo

e à reflexão crítica, concebendo o poema como tensão de palavras-coisas, no espaço-tempo. A publicação da revista *Navilouca* (1974), idealizada por Waly e Torquato, favoreceu a diluição dessa polaridade, reunindo em suas páginas os marginais e os concretos, o que permitiu “um encontro de águas: de um rigor geométrico a um informalismo aparentemente descuidado, do marginal e do que estava à margem da margem, luxo e lixo, macumba em palácio de cristal” (Khoury: 2003, 14).

De modo geral, a poesia marginal louvava a inspiração em detrimento da construção. A tendência racionalista representada pela geração anterior e pelos contemporâneos concretistas era rejeitada em prol da liberdade expressiva. Concomitantemente, Waly transita entre esses conceitos que tradicionalmente representam a polarização de procedimentos de escrita distintos e revelam intenções poéticas contrárias. Ao contrário da postura combativa da maioria dos marginais, o diálogo de Waly com a tradição modernista e outras vozes da literatura brasileira deixa ver uma posição crítica e, ao mesmo tempo, celebrativa.

Essa homenagem crítica é observada no poema “*Lausperene*”, de *Algaravias* (1996), cujo título – termo católico do latim *laus perene* ou louvor perene – se refere à adoração permanente do Santíssimo Sacramento; poeticamente, é subvertido para a louvação da própria figura da poesia. No poema, estabelece-se uma crítica às antologias poéticas nacionais que seguem uma linha do tempo do “poema-piada” ao “pseudo-haicaí”, formas prontas, nas quais a brevidade, caracterizada pela “não concisão” e a “camuflagem”, resulta num “poema travado / engolido pra dentro”. Ao final do poema, conclui-se que a verdadeira beleza poética é conquistada com a construção de um estilo singular:

Belo é quando o seco,
rígido, severo
esplende em flor.
Seu nome: Cabral.
Nome de descobridor.

(Salomão: 2014, 220)

Os adjetivos “seco”, “rígido” e “severo” indicam a referência ao pernambucano João Cabral de Melo Neto, pois tais qualidades são utilizadas para caracterizar tanto o poeta quanto sua poética. Além disso, o sobrenome idêntico ao do navegante português, desbravador do Brasil, permite um jogo de palavras que articula literatura e história, o que exalta o descobrimento poético de João Cabral como indicador de direções e rotas para a moderna poesia brasileira. A reverência à descoberta, ou melhor, à invenção cabralina, configura-se como ato de leitura, pois, se na oficina de todo poeta a atividade de maior importância é a produção poética, a criação de um dizer inaudito, também é certo que a compreensão de múltiplos modos operantes, soluções e intenções estéticas utilizadas em outras poéticas é um poderoso exercício artístico.

No âmbito artístico, para uns, o problema ou a angústia da influência é paralisante e sufocadora; para outros, torna-se estímulo ou até mesmo provocação. Especificamente na poesia, essa intervenção acontece num corpo a corpo realizado na prática da leitura, o que permite que todo leitor exercite a criticidade frente aos textos com que se depara. Tendo isso em vista, Waly Salomão pode ser tido, ao mesmo tempo, um leitor e um “desleitor” de João Cabral, na medida em que considera os valores disseminados na poética cabralina sem necessariamente se dispor

a dar prosseguimento aos trabalhos do mestre, isto é, trabalhar como um discípulo fiel.

Já em *O engenheiro* (1945), a poética de João Cabral de Melo Neto elabora um conceito poético que se evidencia na epígrafe: “machine à émouvoir”, do arquiteto suíço Le Corbusier. A “máquina de comover” representa um ideal construtivista, um modo de conceber o poema como a fabricação de um mecanismo capaz de produzir a emoção no leitor. Na literatura brasileira, João Cabral ficou conhecido como o poeta engenheiro, epíteto que, além de remeter ao livro que se tornou um marco de sua poesia, evidencia a configuração de uma postura antilírica.

Sugerindo uma consciência de trabalho à maneira cabralina, o poema “Fábrica do poema”, de Waly Salomão (2014, 229-30), publicado em *Algaravias*, refere-se a um espaço industrial em cujo processo de produção operam automaticamente homens e máquinas. A fábrica de Waly lembra a atmosfera apresentada no poema “O engenheiro”. Mas, enquanto o poeta baiano dedica seu poema à arquiteta Lina Bo Bardi, o poeta pernambucano utiliza a citação e as lições estéticas e éticas do suíço Le Corbusier. A arquitetura, arte mais próxima do fazer poético de Cabral, será ponto de partida para a realização poética de Waly:

sonho o poema de arquitetura ideal
cuja própria nata de cimento encaixa palavra por
palavra,
tornei-me perito em extrair faíscas das britas
e leite das pedras.
acordo.

(Salomão: 2014, 229)

Contudo, a construção onírica desse ideal é dissolvida pelo despertar de “sucessivos sonos”, esfarrapando todo o poema “fiapo por fiapo”. Como se a lucidez anulasse a composição, a poesia não se constitui no plano da realidade e a elaboração do poema parece ser impossível, até mesmo dentro da atmosfera do sonho. Assim, o poema caracterizado como “o prédio, pedra e cal” evola-se como a “cinza de um corpo esvaído / de qualquer sentido” e se “desfaz / desconstruído como se nunca houvera sido” (Salomão: 2014, 229). O processo reverso é aplicado no poema “O engenheiro”, de Cabral, no qual há a substituição do sonho pelo pensamento, a “desativação onírica” (Secchin: 2014, 37) desencadeia o aguçamento da consciência poética. O engenheiro que “sonha coisas claras” transforma-se naquele que “pensa o mundo justo”, munido de material concreto, ferramentas – “o lápis, o esquadro, o papel” – e formas – “o desenho, o projeto, o número”. Como um edifício, o poema será um “pulmão de cimento e vidro”, “crescendo de suas forças simples” (2008, 45-6).

Já em “Fábrica do poema”, a evocação de figuras de linguagem – “sinédoques, catacreses, metonímias, aliterações, metáforas, oximoros” – se revela insuficiente para a materialização do poema. No processo de composição artística, os materiais de construção verbal, essencialmente poéticos, serão mero instrumental diante da questão-chave: “sob que máscara retornará o recalçado?”. Em um ato de anti-ilusionismo, o sujeito poético comunica ao leitor a decisão de suprimir a palavra “recalçado”, demonstrando que as leituras e vivências que emergem do inconsciente ainda não são matéria de poesia. Para Waly, a expressão ou confissão não é material pronto, mas matéria-prima de elaboração de uma forma, na qual as vozes e dicções serão transformadas em máscaras poéticas. Assim, a questão

é reformulada sem o termo “de sintomatologia cerrada”: “sob que máscara retornará”?

No ensaio “A falange de máscaras de Waly Salomão”, o filósofo e poeta Antonio Cicero explora a teatralização presente nessa poética. Se “tudo é teatro”, as máscaras simbolizam a dissolução da identidade do eu em múltiplas vozes, como procedimento de invenção. Na imagem de Proteu – o deus da metamorfose – está o conceito fundamental da poesia de Waly e, assim, ele afirma: “tenho fome de me tornar em tudo que não sou” (Salomão: 2014, 476).

O jogo de máscaras de Waly é um recurso de despersonalização, da mesma forma que a “autoincineração do sujeito” é um artifício amplamente utilizado por João Cabral num projeto de “fazer poesia com coisas” (Melo Neto: 1975). Se a polifonia de Waly destoa da fala “só lâmina” de Cabral, uma afinidade entre os dois projetos, segundo Cicero, “reside certamente no fato de que, por desconfiança em relação ao natural e espontâneo, a produção poética tanto de um quanto de outro é extremamente artificial e elaborada” (2014, 509). Entretanto, as razões que levam à rejeição da espontaneidade são opostas: para um, a abolição do acaso é uma operação racionalista; para outro, é um gesto incondicional de liberdade:

não a forma obtida,
em lance santo ou raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;

(Melo Neto: 2008, 71)

E vou pegando pelo rabo a lebre de vidro,
Do acaso por acaso

Em matéria de previsão só deixo furo
Futuro, eu juro, é dimensão
Vejo bem no claro
E tão mal no escuro
Minha vida afinal navega tal e qual
Caravela de Cabral

(Salomão: 2014, 452)

A “lebre de vidro” de João Cabral, imagem retirada do poema “Psicologia da composição”, de 1947, é subvertida por Waly Salomão na canção “De volta ao futuro”, musicada por Ricardo Cristaldi, em 1985. Tal imagem serve a Cabral como metáfora de um tipo de criação poética. O “tiro nas lebres de vidro do invisível”, ao contrário do tiro ao alvo, representa a ausência de um propósito, de um objetivo, isto é, um disparo sem mira feito ao acaso, reduzido a seu poder arbitrário. Rejeitado por Cabral, este significado compreendido por Waly transforma-se em expressão de seu processo criativo: “vou pegando pelo rabo a lebre de vidro, / do acaso por acaso”. Na construção da lebre cabralina, o sintagma “do invisível” é substituído por “do acaso”, indicando a procedência da lebre walyaniana. Tal alteração não modifica o significado da expressão, apenas deixa evidente a imprevisibilidade afirmada no verso seguinte: “Em matéria de previsão só deixo furo”.

Assim como em “Lausperene”, há a referência ao navegador português de mesmo sobrenome que o poeta pernambucano que, querendo chegar às Índias, descobriu o Brasil por acaso. Essa causalidade está incorporada a um caráter existencial, inerente a Waly, que navega na vida como a “Caravela de Cabral” no mar. Se João Cabral é o exemplo máximo de planejamento na poesia, pelo fato de desenhar

como um arquiteto a estrutura de seus poemas e livros para impor-se, antecipadamente, dificuldades, Waly Salomão, ao contrário, trabalha para “desprogramar bulas e posologias prévias” (Salomão: 2014, 321), o que não quer dizer falta de elaboração poética. Assim, a arte de Waly fundamenta-se na escolha de uma matéria-prima que se torna objeto de sua desconfiança e se submete a “um trabalho obsessivo de elaboração e polimento” (Cicero: 2014).

A ideia de inspiração ou de espontaneidade, invalidada no projeto cabralino em nome de uma expressão autêntica, é atingida com a eliminação de tudo o que é estranho ao sujeito. Em entrevista a Geneton Moraes Neto, João Cabral esclarece sua postura:

Valéry dizia que tudo o que vinha a ele espontaneamente era eco de outra pessoa! Ele só acreditava numa coisa que ele fizesse com rigor intelectual, porque durante esse trabalho rigoroso ele eliminava tudo o que nele, era dos outros. O homem acha, em geral, que tudo o que se faz artificialmente é falso e não diz nada dele. Vejo exatamente o contrário: o que você fez espontaneamente é eco de alguma coisa que você leu, ouviu ou percebeu de qualquer maneira (*apud* Athayde: 1998, 32).

O poeta francês Paul Valéry representa, segundo Hugo Friedrich, a tendência de uma “lírica da intelectualidade e da severidade das formas” (1978, 143), sintetizada na formulação: “uma poesia deve ser uma festa do intelecto”. Tal orientação diverge de outra vertente, a de uma “lírica formalmente livre e alógica”, que nasce da subversão do postulado racional de Valéry, desenvolvida pelo surrealista André Breton: “uma poesia deve ser a derrocada do intelecto”.

Tais contradições delineiam uma polarização na poesia do século XX. Waly Salomão, como um poeta que agrega em suas obras posturas consideradas antagônicas, apropria-se da citação intelectualista no poema “Tal qual Paul Valéry”:

Valéry não é arremedo de escudo
para o acuado remoedor do ar de medo:
um poema deve ser uma festa do intelecto.
E poemas e festas e intelectos implicam riscos.

(Salomão: 2014, 222)

Exatamente como Valéry, Waly Salomão concebe cada poema como espaço “onde tudo é equilíbrio / e cálculo”, no qual “constitui / em si / per si / a resolução de ser poeta” (2014, 222), e para manter essa “ordem e beleza” é preciso ter atenção para evitar escrever “luxo, calma e volúpia”. Por isso, o poeta apresenta uma questão: “Por que proibi-lo de ser o delírio das sensações?”. A privação dos prazeres, tanto sentimentais quanto sensoriais, impõe à poesia “um cinto de castidade / e uma presilha para uma donzela-musa”, mas “ela clama para ser estuprada” (2014, 222). Mais do que uma solução para esse impasse entre o inteligível e o sensível, ao final do poema apresenta-se uma aprendizagem:

Sei, com os antigos e alguns vivos,
que a fobia castra os ritmos
e as formas da coragem.
Sá Miranda, Camões, Cesário,
João Cabral, Augusto, Ashbery:
a resolução de ser poeta

sem precisar
o peito
estufar de vāvaronice. E, no mais,

POESIA É O AXIAL.

(Salomão: 2014, 223)

Mais uma vez, João Cabral é citado na poesia walyniana como espécie de mentor poético de quem retirou a lição de “que a fobia castra os ritmos / e as formas da coragem” (2014, 223). Cabral descobriu a “resolução de ser poeta” na leitura de Paul Valéry; as forças cerebrais que caracterizam as reflexões de Valéry exerceram grande influência na poética cabralina. Não à toa, o poeta pernambucano se refere inúmeras vezes ao poeta francês, tanto em seus discursos quanto em seus poemas. À luz da racionalidade, o pensamento de Valéry materializa-se na poética cabralina como concepção teórica, mas também se manifesta como poema-homenagem, como, por exemplo, em “A Paul Valéry”, de *O engenheiro*, e “Debruçado sobre os cadernos de Paul Valéry”, de *Agrestes* (1989).

Do mesmo modo que Valéry só acreditava na criação artística pautada no trabalho e no rigor intelectual, na luta para eliminar o eco provocado por leituras e percepções alheias, Cabral constrói uma dicção poética similar ao cante flamenco *a palo seco*: “o cante sem; o cante; / o cante sem mais nada” (2008, 67). A “lâmina da voz” contrasta com a voz “algaravia”, termo derivado do árabe que significa uma gritaria de várias pessoas que, por falarem ao mesmo tempo, não conseguem se entender. Sugestivamente, a expressão que nomeia o livro *Algaravias* revela o aspecto caótico e estridente desse discurso, concretizado na voz de Waly. No poema intitulado “Câmara de ecos”, subtítulo do volume, a construção de um espaço poético, no qual se

produz a reverberação das ondas sonoras, permite a incorporação de outras vozes como estratégia para diluir os limites entre o eu e o outro: “Agora, entre meu ser e o ser alheio / A linha de fronteira se rompeu” (Salomão: 2014, 219).

Com a finalidade de ilustrar estratégias formais que evidenciam objetivos diversos, e até opostos, na poesia de João Cabral de Melo Neto e de Waly Salomão, reproduziremos integralmente “Imitação da água”, de *Quaderna* (1960), e “Imagem da onda”, de *Tarifa de embarque* (2000). Assim, poderemos contextualizar analogias e dissonâncias entre os dois poetas.

Em ordem cronológica, apresentaremos primeiramente o poema de João Cabral:

De flanco sobre o lençol,
paisagem já tão marinha,
a uma onda deitada,
na praia, te parecias.

Uma onda que parava,
ou melhor: que se continha;
que contivesse um momento
seu rumor de folhas líquidas.

Uma onda que parava
naquela hora precisa
em que a pálpebra da onda
cai sobre a própria pupila.

Uma onda que parara
ao dobrar-se, interrompida,

que imóvel se interrompesse
no alto de sua crista

e se fizesse montanha
(por horizontal e fixa),
mas que ao se fazer montanha
continuasse água ainda.

Uma onda que guardasse
na praia cama, finita,
a natureza sem fim
do mar de que participa,

e em sua imobilidade,
que precária se adivinha,
o dom de se derramar
que as águas faz femininas

mais o clima de águas fundas,
a intimidade sombria
e certo abraçar completo
que do líquido copias.

(Melo Neto: 2008, 236)

O poema acima pertence ao livro em que se destaca a presença do feminino pela primeira vez na poética cabralina, como em “Estudos para uma bailadora andaluza”, “A mulher e a casa” e “Mulher vestida de gaiola”, por exemplo. A construção sintática presente no título denuncia uma abordagem mimética da água, pela qual o poeta apreende a onda, medida e forma geométrica do mar. Tal sintagma serve de modelo para nomear o poema de Waly Salomão, no qual a “imitação” cabralina será ponto de partida para elaboração da “Imagem da onda”:

Não enrijecer o pelo tal qual gato escaldado
 Nem cultuar, idólatra, a imagem da margem.
 Que o medo e o arremedo jamais medrem medusas
abissais
 Naquele cujo teto sem teto é a metamorfose.
 Aquele, o furador de ondas, e o penetrador dos pentelhos
móviles
 Da floresta aquosa.
 Sobre as ondas
 Na crista das ondas
 Boia um odre cheio de odes anacreônicas.
 Pergaminho que ondula
 Traz a pele respingada das ondas pretéritas.
 Ondas transgressoras transmigradoras assinalam arremesso
– projétil surpresa –
 Para futuros,
agressivos,
sucessivos,
furiosos glossadores.

Tosão de ouro
 Tesuda mulher-onda de João Cabral.
 Posto que o mar é um composto:
 Camadas de fissuras e palimpsestos.
 Mergulhar sob as ondas
indomáveis,

Ir de encontro ao horror
 E nele colher centelhas luminosas.

Diz a Lenda – mãe das musas –
Que a calmaria oceânica
Por um desvio
Gerou o turbilhão Brasil
Por uma obsessão de rima
Por um desvio
De rota.
Agora é todo dia ancorar a caravela na enseada
Subir encosta acima até o cocoruto do pedregulho
E tirar chinfra com uns bons balaços-balanços de linguagem.
Armar um tiroteio de metáforas.
Tesuda mulher-onda de João Cabral.
Tosão de ouro.
Ânfora repleta de safiras e turquesas.
A onda puxa... o mar puxa...
Fusão do corpo físico com a massa física da onda...
Passar da arrebentação...
Surto do corpo coletivo...
Pós, fumos, espumas flutuantes, fraturas,
variações ao sabor dos ventos,
formas mudáveis,
fendas, falhas, fagulhas...
Misto de alegria e ira
Um Nero de macumba dedilha a clave de fá
Na lira das fagulhas
E mira as margens plácidas
flácidas
ácidas
Com os olhos de ressaca de uma qualquer Pombajira.

(Salomão: 2014, 357-8)

Em exercício de intertextualidade, o verso “tesuda mulher-onda de João Cabral” refere-se ao poema-matriz, “Imitação da água”, que compara uma mulher “a uma onda deitada na praia”. Inicialmente, o controle do discurso cabralino é observado na mancha gráfica desenhada pelo poema no branco da página, que revela um padrão formal estruturado: oito quadras em redondilha maior. Em “Imagem da onda”, o derramamento walyniano realiza-se na ausência de esquemas métricos e na polifonia do verso livre, que exploram o espaço da página. O isomorfismo produzido entre a forma rígida e o conteúdo representado desempenha, sintática e semanticamente, o controle da onda cabralina: imóvel ela se faz montanha – “horizontal e fixa” –, mas continua “água ainda”. A fluidez da água do mar não é invalidada pela rigorosa estrutura formal, mas o “dom de se derramar” inerente ao líquido. O conteúdo do poema recebe um continente sólido, um formato que domina qualquer tentativa de transbordamento. Em contrapartida, “o furador de ondas” Waly Salomão, com um mergulho “sob as ondas indomáveis”, transforma-se no objeto retratado, numa “fusão do corpo físico com a massa física da onda”.

Poeticamente, “Imagem da onda” apresenta uma concepção artística, exposta na página anterior ao poema, na qual se encontram duas citações. A primeira é de A. R. Ammons: “Poesia, como surfar, é inesgotavelmente fresca e cheia de surpresas, suas delícias são sem fim, e cada onda, como cada poema, contribui em sua medida para o que sentimos, sabemos e acreditamos” (Salomão: 2014, 355). A outra é um trecho do poema “Frente al mar”, de Octavio Paz:

¿La ola no tiene forma?

En un instante se esculpe

y en otro se desmorona
en la que emerge, redonda.
Su movimiento es su forma.²

(Salomão: 2014, 355)

De formas distintas, prosa e verso, as referências servem de epígrafe para o poema expondo certa forma de ver e interpretar o processo poético. De uma perspectiva mais conceitual, o primeiro fragmento, que compara a poesia com o surfe, demonstrando que o exercício poético, assim como o esportivo, é surpreendente e se renova inesgotavelmente a cada poema ou a cada onda. De certo modo, o conceito apresentado no primeiro é materializado no segundo fragmento em uma composição versificada para priorizar o formato da onda, que “num instante se esculpe, / no outro se desmorona”, determinado por seu movimento. Assim, tais citações colocadas à frente de “Imagem da onda” esclarecem e indicam as possíveis rotas existentes no poema.

Diante da mesma imagem, aparência física da onda, o tratamento estético de Waly Salomão e de João Cabral não poderia ser mais destoante. Aquele prepara “um tiroteio de metáforas”, enquanto este demonstra a desmontagem da metáfora. Representado nesse verso, o procedimento walyniano conserva a arbitrariedade metafórica como uma sequência imprevista, sem nenhum autocontrole, a denotar certa aleatoriedade. Em oposição a isso, com domínio preciso, o procedimento cabralino é calculado na eleição de metáforas específicas, que são desgastadas até a exaustão, expostas

²“A onda não tem forma? / Num instante se esculpe, / no outro se desmorona / à que emerge, redonda. / Seu movimento é forma”. (Tradução de Haroldo de Campos).

em uma “estrutura translúcida” que revela ao leitor os “andaimés” do poema. Quanto à caracterização da fisionomia marítima, Waly evidencia o movimento “da floresta aquosa”, a instabilidade das “ondas indomáveis”, ao passo que Cabral opta pela imobilidade de “uma onda que parava”, a escultura que controla por “um momento seu rumor de folhas líquidas”.

Afinal, pode-se considerar João Cabral um dos mestres de Waly Salomão? Mediante as evidências enfocadas neste ensaio e outras que podem ainda ser encontradas em outras entrelinhas da poesia de Waly, pode-se dizer que sim, pois tais sinais divulgam tanto a figura de João Cabral quanto a poética cabralina. Entretanto, as noções de consciência e disciplina de Waly, ou talvez as realizações, são diversas das obsessões da “máquina de linguagem” de Cabral, que elegeu a lucidez, o pensamento e a razão como método. Para este, a composição poética é sempre um esforço físico, no qual “escrever é estar no extremo de si mesmo” (Melo Neto: 2008, 387), enquanto para aquele “escrever poesia é como surfar” (Salomão: 2014, 355). Como eixo primordial, para o rigoroso navegador Cabral ou o lunático marinheiro Salomão, “a poesia é o axial” (Salomão: 2014, 223), mas este, entre “espumas flutuantes, fraturas, variações ao sabor dos ventos”, equilibra-se entre a construção e a espontaneidade “com uns bons balaços-balanços de linguagem” (Salomão: 2014, 358).

Referências

- ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CICERO, Antonio. “A falange de máscaras de Waly Salomão”. In: SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FERRAZ, Eucanaã (org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/wp-content/uploads/2010/01/26-Poetas.pdf>>. Acesso em setembro de 2015.
- KHOURI, Omar. *Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.