

A Oralidade Nos Poemas E Nas Canções de Waly Salomão

Augustto Corrêa Cipriani¹
augusttocipriani@gmail.com

Resumo: Este artigo se propõe a debater a presença da oralidade na poesia e na canção do poeta Waly Salomão (1943 – 2003). Tomando oralidade como tendência à realização oral de sua poesia e como tema presente em sua obra, apresento como o corpo se inscreve nos seus textos a partir da análise de algumas canções por ele compostas.
Palavras-chave: Waly Salomão; Performance; Oralidade; Erotismo.

Abstract: This paper discusses the oral representation in the songs and in the poetry of Waly Salomão (1943 – 2003), a Brazilian poet and songwriter. Having as a starting point the fact that orality is a tendency for poetry to be expressed orally, which also appears as a poetic subject in Salomão's poetry, in this paper, by analyzing some lyrics composed by him, I will show how the body is present and subscribed in his works.
Keywords: Waly Salomão; Performance; Orality; Eroticism.

As canções que tiveram letras compostas por Waly Salomão fazem parte da história da história recente da MPB, com destaque às suas parcerias com Jards Macalé, Caetano Veloso, Maria Bethânia, João Bosco, Adriana Calcanhotto, Cássia Eller, dentre outros. Neste artigo, proponho um breve recorte temático de suas canções: a corporeidade, em especial a oralidade, relacionando tais aspectos ao próprio fazer poético engendrado por Waly Salomão. Para tal, creio ser proveitoso um pequeno desvio introdutório sobre o autor estudado e sua obra.

Waly Salomão nasceu em Jequié, Bahia, em 1943 e faleceu em 2003, no Rio de Janeiro, cidade em que morou a maior parte de sua vida. Consolidou-se como poeta a partir de 1972, com o lançamento de seu primeiro livro, *Me segura qu'eu vou dar um troço*, com a ajuda de seu parceiro de vivência artística, Hélio Oiticica. Geralmente relacionado a movimentos como “geração de 1970”, “poesia marginal” ou até mesmo ao Tropicalismo, o poeta baiano, filho da união de uma mãe sertaneja com um pai árabe, que nunca aceitou tais delimitações e prisões identitárias, foi cofundador, ao lado de Torquato Neto, da revista *Navilouca*, marco da contracultura poética nos anos de 1970. Lançou também os livros de poesia *Gigolô de Bibelôs* (1983), *Algaravias* (1996), *Lábia* (1998), *Tarifa de Embarque* (2000), *O Mel do Melhor* (2001) e *Pescados Vivos* (2004, póstumo). Além de poeta, foi ensaísta, Secretário Nacional do Livro e da Leitura (no ministério de Gilberto Gil), produtor

1 Graduando em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais. Suas áreas de interesse são Teoria da Literatura; Literatura, Outras Artes e Mídia; e Poesia Contemporânea.

musical, letrista etc. Neste artigo, darei atenção à face letrista de Waly Salomão, que, apesar de ser constantemente negligenciada pela academia, é provavelmente seu lado mais conhecido.²

Alguns estudos sobre a poética de Waly, no entanto, podem servir de base para a análise de suas canções. Um dos artigos mais lúcidos dedicados à poética de Waly Salomão é “A falange de máscaras de Waly Salomão”, de Antonio Cicero, poeta, amigo e companheiro de composição de Waly. Não por um acaso, esse texto foi usado na abertura da reedição de 2003 do livro inaugural do poeta de Jequié. Cicero baseia sua análise de *Me segura qu'eu vou dar um troço* no conceito de *teatralização*, de que o próprio Salomão se utilizou para explicar o processo de transformação de realidade por meio da palavra, realizado a partir de sua experiência no cárcere, propiciando a criação dos poemas do livro (CICERO, 2003. p 33). Waly enxergaria o mundo, segundo a proposta de análise de Antonio Cicero, de maneira semelhante à máxima shakespeariana “*All the world's a stage*”, ou seja, mais do que imaginar e recriar o mundo à sua volta, todas as subjetividades e momentos vividos não passariam, respectivamente, de papéis e cenas do teatro da existência. Desse modo, seria possível notar na poesia de Waly Salomão, que identidade e representatividade perderiam sua fixidez conceitual, assim, tornando-se debate central na sua poética, o que se estende também à temática de suas canções.

Outro estudo primoroso que propõe uma discussão semelhante à de Cicero é “Waly Salomão e o teatro do corpo” de Sandro Ornellas (2008). Esse artigo se baseia nas propostas de análise de Antonio Cicero; entretanto, adiciona ao conceito de *teatralização* a marca do corpo, como produtor-embaralhador de uma poética. Desse artigo, mais próximo à minha pesquisa, apresento alguns trechos seminiais a meu debate mais à frente, no texto.

Apresentados os textos em que se baseia este artigo, para melhor análise das canções de Waly Salomão procuro inserir o conceito de *performance*, já subterraneamente presente sob o prisma da *teatralização*. Para isso, cito aqui uma passagem de Paul Zumthor (2007), no prefácio a seu livro *Performance, recepção, leitura*:

Estou particularmente convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que

2 O que pode ser comprovado pelo artigo publicado na *Folha de São Paulo*, no dia da morte de Waly Salomão, que se inicia da seguinte maneira: “Waly Salomão, poeta e secretário nacional do Livro e Leitura, nasceu em 3 de setembro de 1943, em Jequié (BA), e notabilizou-se por escrever letras para músicas gravadas por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Cazuza, Lulu Santos e João Bosco, entre outros.” (SAIBA..., 2003)

compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. Ademais, parece-me que tal direção compromete-se à crítica, há bem pouco e muito confusamente. O termo e a ideia de *performance* tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda “literatura” não é fundamentalmente teatro? (ZUMTHOR, 2007. p. 18)

São notáveis, nesse trecho, duas proposições: a aproximação entre as noções de teatralidade e performance como elementos constitutivos da literatura; e a expansão do conceito de performance como “um engajamento do corpo”. Opero neste estudo tais propostas conjuntamente: a primeira, ao delimitar *teatralidade* como termo constituinte de *performance*, permite voltar o olhar para a obra de Waly Salomão sob este último e mais abrangente conceito; e complementarmente, a definição de *performance* na segunda proposição serve como ferramenta teórica mais precisa para análise aqui realizada.

Ao colocar o corpo em cena na análise da obra de Waly Salomão, por último, faz-se necessária uma sucinta digressão acerca do erotismo, conforme teorizado por Georges Bataille (2004). Uma das definições fundamentais do erotismo por ele apontadas diz respeito à tensão entre continuidade e descontinuidade que move o desejo humano. Independentemente da natureza do erotismo – dos corpos, dos corações ou sagrado –, tal teoria se faz soberana: “Falarei delas [as diferentes formas de erotismo] para mostrar que nelas o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, a substituição de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda.” (BATAILLE, 2004. p. 26) Sobre essa tendência à dissolução, Bataille (2004) acrescenta, por fim, que esse movimento é caracterizado pela violência, pela ruptura e pela transgressão, que jogam com a experiência limítrofe da morte: instante de total aniquilamento da descontinuidade e de fusão absoluta com o mundo.

Performance e oralidade: da poesia à canção

A escrita de Waly Salomão é perpassada por um corpo que se movimenta e procura se inscrever na página. Seus poemas são frutos de uma performance corporal que tenta se traduzir no papel estéril, avesso ao corpo. Sua poética, assim, é formada por restos dessa corporeidade em ação: “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.” (ORNELLAS, 2008. p. 132) Desse excerto, nota-se a dissolução da identidade do poeta, reduzido ao movimento que não é capturado senão no espaço *entre*: transitando pelos meandros da materialidade textual.

Isso posto, Salomão se apoia em artifícios que visam a exceder a linguagem escrita na “luta corporal” de seu fazer poético. Duas são as saídas mais comumente utilizadas para transpor os obstáculos da inscrição de seu corpo: a extrapolação visual – influenciada por Mallarmé e pelo Concretismo – com a utilização de tipografias diversas e da utilização do espaço em branco da folha; e o emprego de recursos da oralidade, como forma de desviar-se das normas da língua escrita.

O recurso visual da obra de Waly Salomão pode ser melhor compreendido com base nos *babilaques*: sua primeira produção artística de maior repercussão, contando com a colaboração de Hélio Oiticica, que consiste em fotografias de cadernos de poesia colocados em lugares insólitos como portas de táxi ou junto a lixos, por exemplo. São peças que mesclam várias linguagens como a poesia, a fotografia e as artes plásticas, definidas pelo próprio poeta como uma “Performance-poético-visual”. (CICERO, 2008). Voltando à visualidade na obra do poeta baiano como um todo, Sandro Ornellas (2008) astutamente percebe como a experimentação espacial serve não só ao desejo de inscrição corporal, mas em especial à vocalidade: “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” (ORNELLAS, 2008. p. 135).

Em se tratando dos recursos orais em sua poesia, a relação da vocalidade com a escrita do poeta é explícita ao ponto de, depois de já ter ouvido Waly declamar algum de seus poemas, se torna difícil não ler sua obra ouvindo sua voz ecoar por entre os grafemas. A declamação pausada, fazendo o ouvinte atentar a cada palavra e a cada pausa, chama a atenção à potência de suas escolhas lexicais, em que termos combinam-se, mesclam-se e expandem seu horizonte conotativo, abrindo-se a significações novas. Abertura essa desejada pelo próprio poeta, como se observa na máxima repetida em diversos momentos de sua obra: ler com “olho-míssil” e nunca com “olho-fóssil”.

O desejo de ser ouvido, de exprimir vocalmente seus anseios, é explicitado, em sua trajetória, pela concomitância, e até mesmo anterioridade, de sua produção de letras de

músicas em relação à poesia: já em 1971, antes mesmo de sua estreia literária, produziu o espetáculo “Fa-Tal”, de Gal Costa, que contou com três canções de sua autoria: duas musicadas por Jards Macalé (“Mal Secreto” e o hino do desbunde “Vapor Barato”) e uma composta em parceria com Carlos Pinto (“Luz do Sol”).

De volta à sua obra escrita, o ponto mais saliente da influência da oralidade sobre a poesia de Waly Salomão se deve ao uso imoderado de repetições. Tal recurso se faz indispensável à comunicação oral por se tratar de uma produção comunicativa em ato, em que os sons se sobrepõem, cabendo às repetições a função de elo de ligação entre as orações, proporcionando continuidade ao discurso. Por outro lado, por sua monotonia e inutilidade no texto escrito, nele são tidas como dispensáveis, ou melhor, indesejáveis. A partir de mecanismos próprios da comunicação oral, portanto, o poeta procura o alargamento das fronteiras do literário, através de repetições e estruturas em paralelo que se sobrepõem reiterativamente. Recorto aqui a estrofe inicial de “Exterior”, do livro *Lábia*, a título de exemplo:

Por que a poesia tem que se confinar
às paredes de dentro da vulva do poema?
Por que proibir à poesia
estourar os limites do grelo
da greta
da gruta
e se espriar em pleno grude
além da grade
do sol nascido quadrado? (SALOMÃO, 1998. p. 55)

Tal estrutura em muito se assemelha a construções orais em que o falante não consegue muito bem definir o objeto a que se refere, então parte a elencar outros termos que melhor confinariam o objeto. No texto de Waly Salomão, todavia, não se pretende “circunscrever” melhor o objeto (o que é estourado pela poesia): procura-se expandir seu sentido. Trata-se de um trecho cujo tema é precisamente discutir os limites da poesia. Para isso, o poeta lança mão do paralelismo entre grelo, greta, gruta, grude e grade, que, pela aproximação sonora e espacial, procuram formar uma só imagem, formada por todas tomadas como uma só – não inocentemente, tomei como exemplo uma passagem em que o fazer poético é metaforizado por imagens sexuais, focalizando mais uma vez o aspecto corporal de sua concepção de poesia.

Ainda sobre o desejo de extrapolar os limites da linguagem, segundo Paul Zumthor (2010), é somente na poesia oral que geralmente se observa uma radicalização mais contundente maquinada a partir de “procedimentos universais da ruptura do discurso: frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento de sentido, sequências fônicas não lexicais, puros vocalises” (ZUMTHOR, 2010. p. 179-180). A poesia escrita de Waly Salomão é repleta de tais estratégias, que até mesmo definem traços marcantes de sua poética, como o uso alucinante de repetições e reiteraões, apontando para o caráter vocal/oral de sua obra.

Exemplificando, por fim, a presença marcante da oralidade na poética de Waly Salomão, basta atentar à seção de poemas “Percussões da pedra que ronca”, do livro *Gigolô de bibelôs*: trata-se do ponto mais alto de confluência entre poesia escrita e oralidade na obra de Waly Salomão, texto que é marcado pela pura repetição de palavras e expressões que vão se metamorfoseando e ganhando novos significados. Dessa seção, extraio o verso inicial do primeiro poema, que arremata, num sagaz jogo de palavras, a autoconsciência do autor da centralidade da voz em sua poética : “eu nasci num canto” (SALOMÃO, 1983. p. 141).

Oralidade e erotismo em três canções

Um dos traços mais nítidos das canções de Waly Salomão é o erotismo que se realiza na presença da oralidade. Na sua obra, percebe-se uma vontade de comunicação, aliada à ânsia de contato corporal, tal que a boca torna-se cerne do contato com o outro de maneira arrasadora. Devemos, então, retomar o fato de que a voz é produto de uma conjuntura de órgãos que não têm como função principal a fala. Ao usar-se dos sistemas digestivo e respiratório para sua constituição material, a voz também compartilha “funções simbólicas”: a deglutição e o sopro são algumas das imagens centrais que constituem sua complexidade simbólica. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 133). Enfocarei, neste artigo, a contraparte “digestiva” da oralidade nas canções de Waly Salomão com ênfase nas imagens relativas à boca e à alimentação como metáforas do desejo erótico.

Para melhor compreensão dessa marca temática, vale pontuar o simbolismo recuperado por Paul Zumthor: “A voz viva da comunicação 'oral' coloca assim em causa dois campos do corpo. Diz-se 'beber as palavras' de alguém: um falante pode 'engolir suas palavras': marcas lexicais mínimas, porém indelévels. Comer aquele a quem se fala, incorporá-lo: refeição totêmica, eucaristia, canibalismo” (ZUMTHOR, 2010, p. 14). Desse modo, o autor expõe que a comunicação oral em si já resguarda sinais da dimensão digestiva,

articulando um paralelo entre a vontade comunicativa e o canibalismo. Para avultar a discussão, vale retomar a noção de erotismo presente no ato canibal, como referido por Bataille (2004). O teórico francês retoma os rituais sagrados de canibalismo em sociedades nas quais o ato de alimentar-se de seus iguais é normalmente visto como imoral. Essa interdição moral, portanto é motivadora do desejo:

O canibalismo sagrado é o exemplo elementar de interdição criadora do desejo: a interdição não cria o sabor da carne, mas ela é a razão pela qual o 'piedoso' canibal a consome. Encontraremos no erotismo essa criação paradoxal do valor da atração pela interdição. (BATAILLE, 2004. p. 109)

Aproximando as duas asserções, é desejável, para a leitura das canções de Waly Salomão, compreender o aspecto erótico da comunicação oral: o sujeito que enuncia procura suplantar a descontinuidade entre seu corpo e o corpo a quem se dirige, num ato devorador. Assim, Waly Salomão ao compor sua “poesia oral” – a canção – aproveita da contraparte digestiva da oralidade em forma de imagens eróticas que formam parte significativa de seu cancionário. Analisarei mais detidamente três das mais conhecidas canções do poeta baiano, a saber “Mel”, “Talismã” e “Memória da Pele”, para explicitar tal característica.

Dois canções compostas pela parceria Waly Salomão e Caetano Veloso, que ganharam corpo na voz de Maria Bethânia, se destacam com relação à oralidade: “Mel”, lançada pela primeira vez num álbum homônimo em 1979, e “Talismã”, que também deu nome a um álbum de Bethânia produzido em 1980. Na primeira canção, a figura amada, e adorada, pela voz poética é metaforizada na figura da abelha rainha. A relação entre os amantes é de plena submissão do enunciador, que reiterativamente se propõe “instrumento” do prazer de sua amada, objetificando-se para poder provar de seu gozo. O deleite do amante se dá por meio da ingestão do mel da abelha rainha, tão poderoso e orgásmico, que lhe possibilita o único momento de delirante vigor: “Provo do favo de teu mel/ Cavo a direta claridade do céu/ E agarro o sol com a mão” (SALOMÃO, 1983. p. 164). Ainda em “Mel”, a figura da amada é construída majoritariamente através de ações, muitas dessas retiradas de nomenclatura de espécies de abelhas que Salomão descobriu num estudo do antropólogo Claude Lévi-Strauss (MARIA, 2008). O único atributo físico apresentado da amada é focado exatamente na sensualidade de sua boca: “Ó abelha boca de mel/ Carmim, carnuda, vermelha” (SALOMÃO, 1983. p. 164) A canção tingem-se de vermelho vigoroso, tom erótico que é intensificado pelo jogo sonoro: a abundância de aliterações presentes no último verso que propicia uma fruição

sonora, como um jogo de palavras dançando na boca, amplificando o desejo da voz poética, numa primorosa complementariedade entre significante e significado, forma e conteúdo.

Embora em “Talismã”, semelhantemente a “Mel”, a boca surja como imagem mediadora entre o ser e o mundo, nessa canção o eu-enunciador adquire uma postura ativa, até mesmo agressiva, decorrente de sua ânsia de tudo devorar à sua volta. Nessa canção, o desejo é motivo de desespero, pois o sujeito se sente incapaz, em sua humanidade, de abarcar todo o mundo com seu corpo, ou mais restritamente, com sua boca. O sentimento de volúpia é descrito na canção a partir de duas imagens orais: fome e sede, que, por serem sensações extremas da vida humana, atentam não só para a oralidade do desejo, como também para a sua urgência de realização.

São duas as posturas tomadas por esse sujeito: primeiramente, a oferta total de seus segredos, a busca pelo prazer imediato pela entrega sem restrições: o refrão “sim,/ quem dentre todos vocês/ minha sorte/ quer comigo/ gozar?” (SALOMÃO, 1983. p. 165); e a constatação do mar como modelo ideal de contato com o mundo, como projeção da realização de seus desejos:

Minha sede não é qualquer copo d'água que mata
essa sede é uma sede que é sede do próprio mar
essa sede é uma sede que só se desata
se minha língua passeia
sobre a pele bruta da areia (SALOMÃO, 1983. p. 165).

A entrega hedonista procurada pela voz na canção, no entanto, não se deve a um autorrebaixamento. Pelo contrário, há uma crença na própria preciosidade e força de sua interioridade representada pela imagem paradoxal do “talismã”, que ao mesmo tempo que protege o sujeito de maus agouros – “que anula o mesquinho, o feio e o triste” (SALOMÃO, 1983. p. 165) –, aceita e se oferece àqueles que o acariciam – “mas que nunca resiste/ a quem bem o souber burilar” (SALOMÃO, 1983. p. 165).

Por fim, o momento de breve consumação do prazer figurado na canção pelo mergulho no mar reflete não só a realização do desejo como também uma “realização musical”. Explico: a canção até esse ponto, na gravação de Maria Bethânia, é executada por voz e violão, criando uma atmosfera intimista e solitária ao canto. A partir do momento de submersão nas águas do mar, entra em cena o restante dos instrumentos: o “acompanhamento”, que nessa canção significa, além da ambientação musical, a aproximação física da voz lírica com aquele que lhe proporciona prazer. Após o fático movimento de

mergulho – transgressão da lâmina d'água em direção às profundezas do oceano –, o sujeito emerge jubiloso, “com a fronte coroadada de sargaço e sal” (SALOMÃO, 1983. p. 165), imagem radiante de satisfação sexual, que culmina na repetição do refrão, apontando para a alternância interminável entre desejo e satisfação.

Outra canção de sucesso de Waly Salomão, “Memória da pele” foi composta juntamente com João Bosco, também gravada por Maria Bethânia em 1989, e que integrou a trilha sonora da novela “Pantanal”, da TV Manchete, em 1990. É uma canção sobre a não-superação de um término de relacionamento, em que o sujeito lírico, abandonado, finge ter conseguido seguir em frente na sua vida: “Eu já esqueci você tento crer” (BOSCO, 1991). Mais que um fingimento, por estar apartado de sua amada, o sujeito perde a noção da fronteira de sua pele, restando-lhe apenas a memória de um tempo saudoso de fusão amorosa. Subsiste, então, uma imprecisão identitária seguida por sucessivas negações: “Quando, enfim, juro que esqueci/ Quem se lembra de você em mim / Em mim / Não sou eu Sofro e sei / Não sou eu Finjo que não sei/ Não sou eu” (BOSCO, 1991).

Mais adiante, faz-se presente uma alusão à oralidade como forma de contato amoroso: “Eu já esqueci você tento crer/ Nesses lábios que meus lábios sugam / de prazer/ Sugo sempre busco sempre a sonhar em vão/ Cor vermelha, carne da sua boca coração” (BOSCO, 1991). À comum imagem do beijo como símbolo do amor se adiciona a construção em paralelo “Sugo sempre busco sempre”, em que se misturam a concepção de sugar e buscar, como se a busca pela amada se desse por uma procura oral, ou que os atos orais do sujeito significassem a busca por seu amor perdido.

A vitoriosa dupla oralidade nas canções de Waly Salomão

A título de conclusão, da análise das canções escolhidas algumas características comuns merecem ser ressaltadas: primeiramente, a busca pelo prazer como sina, independentemente do lugar de enunciação. Em cada um dos três textos, o eu-lírico é caracterizado de maneira completamente diversa – na ordem de apresentação: o assujeitado pela abelha-rainha, o dono do “talismã” e o abandonado pela amada. Todos eles, porém, se unem na submissão ao desejo corporal, que se torna o traço mais marcante de suas personalidades. A procura erótica em direção à continuidade plena de seus corpos se confunde com uma das mais básicas necessidades, a alimentação; uma busca fadada ao fracasso, tomando forma de um círculo vicioso, pois associa aquilo que proporciona vida ao indivíduo à

tendência que o leva à sua dissolução, numa perpétua alternância entre desejo e realização, já mencionada. Ainda mais a fundo, foi possível observar que tal volúpia apresentada nas canções se desenvolvia a partir de imagens orais, ou seja, a boca surge tanto como objeto de adoração erótica, em seu tom rubro, vivo, como quanto meio pelo qual o sujeito se sacia, seja comendo, bebendo ou sugando.

Dessa última reflexão, extrai-se a marca central que espero ter suficientemente apresentado neste artigo: a dupla oralidade nas canções de Waly Salomão: como tendência formal e como tema. Conforme anteriormente demonstrado, na sua poética percebe-se a ânsia de dar voz à sua poesia, mesmo ela ainda estando presa na forma escrita do poema publicado em livro. Vontade essa que logo o fez aproximar da geração de cantores que emergia e conquistava seu lugar, assim como ele, da Bahia nos anos 60 e início dos anos 70: trabalhou com todos os quatro “velhos baianos” que tomaram de assalto a canção popular brasileira a partir desse período: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia. Não satisfeito, acompanhou, como letrista e produtor, diversos outros grupos e movimentos, participando ativamente de diversos momentos decisivos da música popular no Brasil, sem abandonar o ofício de poeta, que considerava sua tarefa maior (PAN-CINEMA, 2008).

O contraponto temático da inclinação à oralidade em Waly Salomão, como extensivamente exposto previamente neste estudo, deve-se às escolhas lexicais que orbitam em torno do campo semântico da boca e das imagens de digestão. Um importante salto interpretativo se dá ao relacionar essas imagens ao próprio fazer poético do letrista, como metáforas de sua postura ao compor. A obstinada procura pela corporização de sua poética pela voz torna-se, baseado nessa proposta analítica, material lírico para composição de suas letras, em uma encenação na qual Waly Salomão faz múltiplos papéis, nunca se fartando, todavia, da oralização de suas inquietudes e reflexões. O jogo erótico entre amantes das três canções apresentadas metaforizam, desse modo, a própria luta interminável do letrista com o desejo de voz e corpo que emprega em sua obra. Batalha sem fim, da qual, no entanto, há um vencedor em luta: Waly Salomão, triunfante de brincar com sons, vozes e bocas variadas.

A “felicidade guerreira” do letrista, enfim, que deixou sua marca no cancionário popular nacional, não poderia ser melhor traduzida senão por mais uma parceria com Caetano Veloso na voz de Maria Bethânia, a canção “A voz de uma pessoa vitoriosa”:

Sua cabeça batuca
Eterno ZIG-ZAG

Entre a escuridão e a claridade
Coração arrebenta
Entretanto o canto aguenta
Brilha no tempo a voz vitoriosa
E eu gosto dela ser assim vitoriosa
A voz de uma pessoa vitoriosa
Que não pode fazer mal nenhum,
Nem a mim, nem a ninguém, nem a nada
E quando ela aparece
Cantando gloriosa
Quem ouve nunca mais dela se esquece
Barco sobre os mares
Voz que transparece
Uma forma vitoriosa de SER
E VIVER” (SALOMÃO, 1983. p. 163)

Referências

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*: ensaio. Trad.: Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004. 440 p.
- BOSCO, João. Memória da pele. In: BOSCO, João. *Zona de fronteira*. 1991. Disponível em: www.joaobosco.com.br/download/cifras/15-4.doc. Acesso em: 01 mar. 2014. Cifra.
- CICERO, Antonio. A falange de máscaras de Waly Salomão. In: SAILORMOON, Waly. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Biblioteca Nacional, 2003. p. 28 – 55.
- CICERO, Antonio. Os babilaques de Waly Salomão. *Z Cultural*. Ano IV n. 1, 2008. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/babilaques-waly-salomao/> Acesso em: 01 mar. 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. 996 p.
- MARIA Bethânia e Wally Salomão – Programa Contraponto. YouTube, 30 de julho de 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DYr5tw-32cY>. Acesso em: 27 fev. 2014.
- ORNELLAS, Sandro. Waly Salomão e o teatro do corpo. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 129 – 143, jul./dez. 2008.

PAN-CINEMA permanente. Direção: Carlos Nader. [S. l.] Já Filmes, 2008.

SAIBA mais sobre Waly Salomão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 05 mai. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u32679.shtml>> Acesso em: 22 fev. 2014.

SALOMÃO, Waly. *Gigolô de bibelôs*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 191 p. (Coleção Circo de Letras)

SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 92 p.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 354 p.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 125 p. (Coleção Ensaios)