

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**FHILIFE GERMANO RIGAMONTE**

**ENSAIOS PARA *UM QUEBRA-CABEÇA A SE DESMONTAR*: O ROMANTISMO,  
NOSSO CONTEMPORÂNEO, NA POÉTICA DE OMAR SALOMÃO**

**CAMPO GRANDE, MS  
Setembro – 2023**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**FILIPPE GERMANO RIGAMONTE**

**ENSAIOS PARA *UM QUEBRA-CABEÇA A SE DESMONTAR*: O ROMANTISMO,  
NOSSO CONTEMPORÂNEO, NA POÉTICA DE OMAR SALOMÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul sob orientação do Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens pela linha de pesquisa Representação, Cultura e Literatura.

Área de Concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes.

**CAMPO GRANDE, MS  
Setembro – 2023**

**FILIPPE GERMANO RIGAMONTE**

**ENSAIOS PARA *UM QUEBRA-CABEÇA A SE DESMONTAR*: O ROMANTISMO, NOSSO CONTEMPORÂNEO, NA POÉTICA DE OMAR SALOMÃO**

Dissertação ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Linguagens (Literatura, Estudos Comparados e Interartes), sob a orientação do Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos (Orientador/Presidente)  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

---

Prof. Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro  
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosana Cristina Zanelatto Santos  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

Campo Grande, MS, 25 de setembro de 2023.

## **UM LANCE DE TÍTULOS NÃO ABOLIRÁ O ACASO:**

*O HORIZONTE QUE NÃO HÁ* EM OMAR SALOMÃO: FRAGMENTO E RUÍNA NA POESIA CONTEMPORÂNEA

*O HORIZONTE QUE NÃO HÁ* EM OMAR SALOMÃO: FRAGMENTO E RUÍNA EM UMA POÉTICA CONTEMPORÂNEA

*O HORIZONTE QUE NÃO HÁ*: FRAGMENTO E RUÍNA NA POÉTICA (POESIA?) DE OMAR SALOMÃO

EM BUSCA DE UM HORIZONTE INEXISTENTE: OMAR SALOMÃO E UMA POÉTICA DO FRAGMENTO

O HORIZONTE ATRÁS DO HORIZONTE: O ROMANTISMO NA POESIA CONTEMPORÂNEA DE OMARA SALOMÃO

(PARA?) SEMPRE UM HORIZONTE: A POÉTICA DA INCOMPLETUDE EM OMAR SALOMÃO

*O QUE VEM DEPOIS DO HORIZONTE?*: O FRAGMENTO E A INCOMPLETUDE NA POESIA DE OMAR SALOMÃO

“UM ENORME QUEBRA-CABEÇA A SE DESMONTAR”: A FRAGMENTAÇÃO NA POESIA DE OMAR SALOMÃO

“UM ENORME QUEBRA-CABEÇA A SE DESMONTAR”: A FRAGMENTAÇÃO E A POESIA CONTEMPORÂNEA EM OMAR SALOMÃO

REEMBARALHANDO HORIZONTES: A CONTRADIÇÃO DA (IN)COMPLETUDE EM OMAR SALOMÃO

ou

REEMBARALHANDO HORIZONTES: A CONTRADIÇÃO DA (IN)COMPLETUDE NA POESIA (POÉTICA?) CONTEMPORÂNEA DE OMAR SALOMÃO

REEMBARALHANDO HORIZONTES: ENTRE A CONTRADIÇÃO E A (IN)COMPLETUDE EM OMAR SALOMÃO

ou

REEMBARALHANDO HORIZONTES: ENTRE A CONTRADIÇÃO E A (IN)COMPLETUDE NA POESIA (POÉTICA) DE OMAR SALOMÃO

## SUMÁRIO

<b>I. Apresentação</b> .....	<b>p. 6</b>
a. Fragmento [1] .....	<b>p. 6</b>
b. Fragmento [2] .....	<b>p. 6</b>
c. Fragmento [3] .....	<b>p. 7</b>
d. Fragmento [4] .....	<b>p. 8</b>
e. Fragmento [5] .....	<b>p. 8</b>
f. Fragmento [6] .....	<b>p. 8</b>
g. Fragmento [7] .....	<b>p. 8</b>
<b>II. O ensaio como método de análise poética</b> .....	<b>p. 10</b>
a. Fragmento [1] .....	<b>p. 10</b>
b. Fragmento [2] .....	<b>p. 12</b>
c. Fragmento [3] .....	<b>p. 18</b>
<b>III. As ruínas sobre as ruínas</b> .....	<b>p. 21</b>
a. Fragmento [1] .....	<b>p. 21</b>
b. Fragmento [2] .....	<b>p. 26</b>
c. Fragmento [3] .....	<b>p. 37</b>
d. Fragmento [4] .....	<b>p. 42</b>
<b>IV. No abandono um império</b> .....	<b>p. 48</b>
a. Fragmento [1] .....	<b>p. 47</b>
b. Fragmento [2] .....	<b>p. 55</b>
c. Fragmento [3] .....	<b>p. 61</b>
<b>V. “O que você vê daqui?”</b> .....	<b>p. 75</b>
a. Fragmento [1] .....	<b>p. 75</b>
b. Fragmento [2] .....	<b>p. 83</b>
c. Fragmento [3] .....	<b>p. 94</b>
<b>VI. Considerações finais</b> .....	<b>p. 100</b>
<b>VII. Referências bibliográficas</b> .....	<b>p. 101</b>
<b>VIII. Memorial</b> .....	<b>p. 105</b>
<b>VIX. Agradecimentos</b> .....	<b>p. 107</b>

## APRESENTAÇÃO

[1]

A procura por um objeto de estudo é uma preocupação por encontrar algo relevante e que merece ser dito. Omar Salomão não foi a minha primeira escolha para compor a pesquisa, na verdade desconhecia completamente sua existência. No entanto, tendo lido a sinopse de *Pequenos reparos* (que encontrei por um feliz acaso), percebi estar diante de uma obra com muito potencial. Graças à sinopse de André Dahmer, na qual apresenta a poesia de Salomão como “nova visita aos perímetros do fazer artístico” e como “conquista e abandono”, é que senti ter encontrado o objeto ideal.

Quanto mais eu lia, mais eu me perguntava onde poderia encaixar todos aqueles fragmentos, qual teoria seria a mais adequada para extrair o máximo que eu conseguisse dali. Graças aos conselhos de meu orientador e de meu conhecimento prévio sobre o Romantismo e sua hipotética presença na poesia contemporânea (como apresenta Candido), é que pude encontrar um lugar no qual encaixar Omar Salomão.

Os motivos por escolher Salomão são vários, desde o aspecto de inventar a partir de fragmentos a reler a linguagem presente nas coisas e nos poemas. A verdade é que este poeta tem o seu lugar na poesia brasileira contemporânea à medida que trabalha com “o que já tem”, isto é, não busca inventar, necessariamente, o original a partir do nada, ele apenas aprendeu a lidar com a oportunidade, como todo brasileiro no dia a dia. É disso que atribuo a esta poesia um caráter urbano e cotidiano que fala um pouco sobre tudo, atravessada por vozes e fragmentos os quais são usados para realizar os pequenos reparos do dia a dia.

Mas não é só contemporânea no sentido de pertencer ao século XXI. A poética de Salomão também estabelece seu diálogo com uma tradição como qualquer artista preocupado com a construção estética. Desse modo, coletei alguns aspectos de sua poesia com os quais estabeleço uma relação de causalidade na produção do Romantismo do século XIX. Busco encontrar um ponto no qual essa tradição e a poesia de Salomão concordam, sendo o fragmento o ponto de convergência de ambas as estéticas.

[2]

A partir da leitura dos textos fragmentados de Omar Salomão, era preciso encontrar uma teoria que pudesse dar conta desse fenômeno estético na contemporaneidade. Assim, a hipótese levantada por Candido (1988) e também trabalhada por Michel Löwy e Robert Sayre (2015) compôs o núcleo da pesquisa. Felizmente, é no projeto do Professor Doutor Wellington Furtado Ramos, “Ainda o Romantismo, nosso contemporâneo?”, que esta análise encontrou a via de acesso para uma interpretação da obra de Omar Salomão.

Na perspectiva dos autores citados, o Romantismo “sobrevive” até os dias atuais porque ele ocupa um lugar de oposição direta ao sistema socioeconômico capitalista. Isso acontece porque este

contexto produz, nos seus sujeitos, uma constante sensação de incompletude a qual os fragmenta em várias personalidades, tempos e memórias. Ao mesmo tempo que o Capitalismo busca deferentes formas de vender a vida e subverter os sentidos à servidão do lucro, o sujeito se desencontra com sua realidade, valores e cultura. Assim, como resposta, o Romantismo vem buscando, desde o século XVIII, um contraponto a esta realidade citada: o principal método é usar dos próprios mecanismos que fundam o sujeito contemporâneo para revelar as sombras do tempo (AGAMBEN, 2009).

É desde as últimas décadas do século passado que a arte parece desenvolver um trabalho com o rearranjo da matéria, sejam objetos no mundo real ou a própria linguagem. Conforme o recorte teórico escolhido, esse fenômeno aparece como forma de auxiliar a construção de sentidos os quais devem ser capazes de dar conta de uma realidade em ruínas. E é valendo-se da hipótese de um *ainda* Romantismo, é que se encontrou *um* lugar para a poética de Salomão. Como faz Candido em seu texto, a estética romântica é considerada uma herança moderna para alguns artistas contemporâneos os quais se valem, conscientes ou não, de alguns aspectos dessa tradição. Se trabalhado com a perspectiva do fragmento e da incompletude, consegue-se estabelecer um diálogo muito claro com essa herança estética e ainda com outras que são citadas ao longo do caminho (como a instalação artística, a performance e o cubismo).

Feita essa observação, o leitor perceberá que o trabalho é desenvolvido ao longo quatro ensaios que compõem uma ordem lógica global e, também, podem ser reorganizados sem prejuízo para o entendimento da análise. A escolha pelo método ensaístico é justificada pela intenção de estar alinhado ao método do qual se vale Omar, uma vez que – como será explicado no fragmento sobre o primeiro ensaio – o ensaio carrega em si uma proposta muito parecida com a do fragmento, ou seja, há uma incompletude no texto ensaístico que o permite pensar seus objetos sem taxá-los em categorias. Espera-se que o leitor entenda se trata de uma reflexão hipotética, não no sentido de “achismo”, mas sim por ser elaborada como uma sugestão, uma possibilidade (sempre apoiada na análise do texto poético).

[3]

Ao longo da dissertação, o leitor irá se deparar com o uso de conceitos como moderno e contemporâneo que podem ser confundidos como sinônimos. No entanto, alerta-se para a distinção conceitual que ambos os termos exigem. Para o uso do adjetivo moderno, refiro-me aquilo proposto por Benjamin e Adorno ao trabalharem os filósofos e artistas dos séculos XIX e XX. Portanto, aquela figura fundada no início do mundo moderno, cercado pelo avanço da indústria e assolado pelos questionamentos sobre a linguagem que constrói o mundo no qual habita o homem.

Em relação ao Omar Salomão, localizo-o como contemporâneo tanto no sentido cronológico a nós, quanto no lugar ocupado por ele na produção artística atual, a qual se vale de diversos mecanismo linguísticos e estéticos acumulados ao longo da história. Entretanto, é necessário dizer

que Salomão *não* é lido como um moderno à época, mas carrega em sua poesia aspectos surgidos neste passado. E é graças à convergência de *alguns* desses valores e técnicas que será possível notar, na produção Salomão, aspectos românticos, como é proposto por Antonio Candido e outros autores.

[4]

A estética de Omar Salomão propõe uma poesia fragmentada e que trabalha com o constante estado de falta. Pensando nisso, decidi por tecer a minha reflexão em forma de ensaios, cada qual sendo composto por fragmentos – ou partes – as quais dialogam entre si, mas permanecem independentes (ao menos essa foi a intenção). Desse modo, no contexto geral desta pesquisa, “O ensaio com método de análise poética” ocupa um lugar importante à medida que tenta alinhar o método científico à análise/reflexão sobre um objeto estético fundado em uma linguagem que pode ser lida de diferentes formas.

[5]

No segundo ensaio, “As ruínas sobre as ruínas”, tento localizar a contemporaneidade de Omar Salomão e estabelecer um paralelo com a tradição moderna e Romântica. Para isso, foi necessário elucidar a relação entre o Romantismo e o fragmento, bem como o papel que ambos desempenham na modernidade. Assim, começando pelo conceito benjaminiano de história, parto em direção à condição negativa moderna para a qual contribui a linguagem fragmentada. Após essa situação conceitual sobre o projeto romântico ainda operar na contemporaneidade, retorno, finalmente, à poesia de Omar Salomão conectando-o com a tradição proposta.

[6]

No terceiro ensaio, “No abandono, um império”, Omar Salomão aparece sob a figura do *trapeiro* de Baudelaire e o *flâneur* moderno. Estou diante de um artista não só dedicado à arte poética, e sim que busca na “paisagem urbana” a materialidade para compor seus fragmentos. Então, Salomão pode ser lido como um sujeito que inventa a partir do objeto existente, o qual habita a cidade e é capturado à medida que o poeta caminha fotografando paisagens e *takes* desses objetos abandonados, os quais irão ser reconfigurados pela estética e poderão ser percebidos como arte.

[7]

O último ensaio recebe uma frase do poeta como título, por isso aparece entre aspas. Em “O que você vê daqui?”, a discussão é uma espécie de causalidade. Em outras palavras, tudo aquilo que pode ser dito a respeito do Romantismo, do moderno, do fragmento, da falta, do abandono e da contemporaneidade, parece convergir para a instalação poética como performance artística. No entanto, o foco não está sobre as instalações e exposição realizadas pro Omar Salomão ao longo dos anos, mas sim sobre a possibilidade de se ler seus livros, principalmente *Pequenos reparos*, como uma instalação em forma de livro. Logo, a hipótese da qual se parte é que, enquanto o leitor avança



na leitura da obra, passando por fragmentos de versos, poemas e imagens, ele parece caminhar em um espaço no qual todas essas partes são expostas ao mesmo tempo.

## O ENSAIO COMO MÉTODO DE ANÁLISE POÉTICA

*“O que me atraía para aquelas profundezas era antes ‘o que eu trazia comigo’, na mão que descia ao seu interior enrolado. Depois de a ter agarrado com a mão fechada e ter confirmado a minha posse daquela massa de lã macia, começava a segunda parte do jogo, que trazia consigo a revelação. Agora, tentava tirar para fora da bolsa de lã ‘o que trazia comigo’. Puxava, puxava, até que qualquer coisa de perturbador acontecia: eu tinha retirado “o que trazia comigo”, mas “a bolsa” onde isso estava já não existia”.*

(Walter Benjamin)

[1]

Em todo caso em que a poesia aparece, ela acaba por abalar uma ordem, sejam os alicerces da subjetividade ou os aspectos morais de uma sociedade. Daí o porquê de ela ser tão criticada por uma certa tradição ao não mostrar um mundo repleto de respostas e caminhos a se seguir. No entanto, talvez a poesia nunca tenha tido a função de resolver os vários problemas mundanos, e sim lembrar a nós de suas existências, se é que alguma função lhe cabe.

Considerando a diversidade do que se produz na poesia contemporânea, há várias manifestações de formas e sentidos que requerem leituras mais específicas. Neste trabalho, o interesse recai sobre uma espécie de poesia cuja curiosidade é despertada não por sua originalidade (até porque não traz nada de novo)<sup>1</sup>, mas sim por uma contradição interna, acreditando-se ser necessário pensar a origem dessa contradição e quais consequências podem surgir dela.

Com esses propósitos em mente, a poesia de Omar Salomão deixa de ser uma experimentação de formas para ser lida como sintoma de algo que tanto a precede, como é simultânea a ela. Nem atrasado nem adiantado, o poeta se apresenta para o século XXI como um lembrete sobre o estado da linguagem poética e qual é a função assumida pela estética em relação ao sujeito contemporâneo. Transitando entre a escrita e a imagem, o poeta não tem medo fugir da categorização, como se estivesse saltando entre fronteiras várias e várias vezes.

---

<sup>1</sup> Acredito ser necessário esclarecer ao leitor o uso da ideia de “originalidade”, uma vez que não se pretende dizer que Omar Salomão desenvolve, em sua linguagem poética, formas e estratégias de sentido inéditas. Assim, quando me refiro ao “original”, na poética de Salomão, é na intenção de dizer que ele trabalha com certas formas com as quais não estamos familiarizados, além de realizar *releituras* de objetos e linguagens de forma a se apropriar delas. Portanto, não tenho a menor intenção de aproximar as preocupações de Salomão daquela Romântica do século XIX, para os quais o “novo” era, sim, uma problemática.

Fundando uma poesia no efêmero e no fragmento, Salomão aparece como um potencial modo de questionar o grande edifício da modernidade como inabalável e eterno, fazendo isso por meio de uma poética que se afirma como fragmento, anacrônica e inespecífica (GARRAMUÑO, 2014). Desse modo, o principal e mais desafiador obstáculo ao se pensar uma poética desta natureza, é o cuidado em se alinhar teoria e objeto para ambos caminhar lado a lado, respeitando suas respectivas demandas sem se perder de vista a liberdade interpretativa da poesia e o rigor da pesquisa.

Pensando nisso, recorre-se ao *Ensaio como forma* (2003), a partir do qual Theodor Adorno tece uma crítica ao uso do gênero ensaístico na atividade científica. O principal ponto é o fato de o ensaio ser carregado de um propósito muito afeito ao objeto estético porque o lê não limitando os sentidos da interpretação nem dando o assunto por acabado. Em outras palavras, há uma certa liberdade de pensamento, cujo objetivo é negar aquela frieza calculista do dogma Iluminista imposto sobre o mundo moderno.

Com isso muito claro, Adorno (2003) demonstra qual a posição do ensaio no mundo moderno, principalmente para a ciência: “Este [o ensaio] leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total” (ADORNO, 2003, p. 25). Ao se assumir como um gênero que não se preocupa com o começo e o fim da discussão (colocando-se sempre no interstício entre esses ideais), o ensaio desafia a própria lógica moderna de completude – a mesma que jura existir e promete ser o caminho para a ordem e progresso.

É a partir de uma realidade moderna fracassada que a poesia de Salomão operará. Como a estética do poeta passa pelo provisório (desde a semântica até materialidade do texto), a intenção de se resolver, definitivamente, as falhas dá lugar a pequenos reparos<sup>2</sup>. O mundo que está ruindo leva junto a si a linguagem que o sustenta, pois esta é incapacitada de entregar ao sujeito uma plenitude de sentido. Logo, resta sanar, ainda que provisoriamente, a impotência da linguagem com formas estranhas e “disformes”.

O processo evidenciado na poética salomoniana é entendido, nesse sentido, como constante e eterno. Reforça-se isto: esse processo estético não é gratuito, ele significa um apelo ético sobre a percepção do mundo. Ao propor uma poesia fragmentada, Salomão também constrói uma realidade a partir de fragmentos (ambos compostos pela mesma linguagem): essa é uma das condições pelas quais a contemporaneidade é observada.

Dito isso, a estética subordina-se à construção de uma *ética*, discutindo sobre outras necessidades do sujeito contemporâneo. A poética fundada no fragmento lê esse sujeito como um ser

---

<sup>2</sup> O mundo construído pela linguagem é imperfeito, aberto em brechas e fragmentos; portanto, o reparo surge como tentativa de dar conta, provisoriamente, da falha/falta. Em um ciclo infinito, um reparo leva a outro gerando uma imagem final do objeto, muitas vezes, caótica e amorfa. Discutirei isso mais a frente quando entrar no mérito da fragmentação e da modernidade.

amoral, ou seja, desligado da lógica que visa taxar valores. Em outras palavras, a poesia de Salomão questiona a estado ético do homem e essa discussão é *ad aeternum* por causa da própria incompletude do fragmento. Então, na intenção de se pensar uma poética do fragmento, o ensaio – assim como aparece para Adorno (2003) – é o caminho mais adequado:

A atualidade do ensaio é a do anacrônico. A hora lhe é mais desfavorável do que nunca. Ele se vê esmagado entre uma ciência organizada, na qual todos se arrogam o direito de controlar a tudo e a todos, e onde o que não é talhado segundo o padrão do consenso é excluído ao ser elogiado hipocritamente como “intuitivo” ou “estimulante”; e, por outro lado, uma filosofia que se acomoda ao resto vazio e abstrato, ainda não completamente tomado pelo empreendimento científico, e que justamente por isso é visto pela ciência como objeto de uma ocupação de segunda ordem (ADORNO, 2003, p. 44).

Quem mais sofre dessa mesmíssima anacronia e julgamento senão a poesia? E mais ainda aquela que não é nem o “poema”, nem a “fotografia”, nem a “gravura”<sup>3</sup>, “nem nada”? Ler poesia é imaginar<sup>4</sup> os sentidos, em qualquer caso, mesmo dentro da Academia. Se a imaginação se recusa a deixar a poesia, então é preciso encontrar meios de lidar com essa abstração tão repudiada em nome do puritanismo da ciência. Claro, como já dito, o trabalho científico merece seu mérito e seu respeito quanto ao rigor, no entanto, é necessário conciliá-lo com as demandas intrínsecas ao objeto estético, é preciso que o trabalho científico, a seu modo, con-forme-se em relação ao objeto sobre o qual se debruça.

Por fim, tendo esse ideal no horizonte, este primeiro momento da discussão preocupa-se em evidenciar alguns aspectos de ordem linguística e conceitual os quais contribuem para a defesa de um ensaio como forma de se pensar a poética de Omar Salomão. A trajetória pode ser um tanto fragmentada, no entanto tenta conservar em si o motivo em questão. Para isso, tomou-se como uma necessidade trazer a poesia de Salomão desde o início, servindo como força motriz e justificativa para o pensamento ensaístico. Dito isso, à medida que se leem os versos iniciais de Salomão, direciona-se sua semântica e estrutura em defesa de uma ciência menos oclusa, a qual transita, a todo momento, entre interpretação e análise teórica.

[2]

Ler e pensar poesia é transitar entre lugares e tempos, hipóteses, motivos, possibilidades. Daí se afirma a natureza anacrônica conservada pela linguagem poética, pois o sentido é simultâneo à leitura, a escolha dos termos é colada ao modo de se organizar o discurso poético. Logo, não se pode falar de uma poesia que “esconde” sentidos em seu interior, os quais estão esperando, pacientemente, para serem revelados. Todavia, existem caminhos *possibilitados* pelo modo como o poeta configura

---

<sup>3</sup> Os termos aparecem aqui como os gêneros textuais.

<sup>4</sup> A natureza imaginativa da poesia não está relacionada, aqui, àquela mesma da fantasia do conto de fadas, ligada a um plano mágico e metafísico. Não, pelo contrário, imaginativo refere-se à capacidade do cérebro humano em construir imagens e sentidos para se entender o mundo a partir da seleção e combinação de signos.

os elementos no cenário da poesia, mas os quais podem ou não ser usados pelos leitores/experimentadores.

Neste ponto, a poesia de Omar Salomão se distancia dos ideais de *sublime* e *belo* propostos pelos Românticos. Isso acontece porque ele leva a condição negativa dessa poesia fragmentada a uma ausência completa de sentidos, os quais deverão ser construídos à medida que a leitura é realizada. No entanto, a poesia é construída por meio da linguagem e somente seguindo por este caminho é que se pode chegar ao sentido. Em outras palavras, a linguagem deve ser entendida como um exercício do qual o sujeito se vale para que lhe seja mostrado algo.

Em seu ensaio “O caminho para a linguagem”, Martin Heidegger (2003) advoga para o ato da fala implicar um algo dito, *mostrado*. Assim, enquanto atividade humana, a fala traz à tona o *mostrar*. Fala-se com o outro quando se lhe mostra alguma coisa, quando se confia ao seu entendimento “um algo” expresso pela linguagem. Ademais, é necessário destacar: “[...] mesmo quando o mostrar se dá através de nosso dizer, esse mostrar, entendido como remissão, está sempre precedido de um deixar-se mostrar” (HEIDEGGER, 2003, p. 203), afirmando uma certa autonomia na linguagem ao deixar-se mostrar para o homem e não o contrário.

Nesse sentido, falar de poesia é mostrar a poesia. Para esse horizonte caminha a discussão, pois será preciso pensar uma teoria capaz de manter viva a natureza fragmentada da poética de Omar Salomão, uma vez que é publicada já como um objeto “à deriva” (tomando como justificativa o título do primeiro livro do autor). Assim, colocando-se num interstício de linguagens, a poesia de Salomão acaba por ser construída na busca<sup>5</sup> da forma e do sentido os quais, voluntariamente, confundem-se de modo que um condiciona o outro. Ora, a própria forma da poesia é anunciada como falha, é a imagem do desastre pelo qual a linguagem passa desde o século XVIII. Como resultado, o poema que abre o livro *À Deriva* (2005) não poderia significar nada menos que isso:

#### MÁSCARAS DA MENTE

I

Ato falho

Avaria no sistema neural  
Curto-circuito nos impulsos elétricos  
Sobrecarga de malícia e sagacidade

Uma bactéria me infecta a garganta  
Busco por uma palavra  
que paira na ponta da língua

Armazenar dados  
Misturar máscaras  
Filtrar informações

---

<sup>5</sup> O caso da poesia de Omar Salomão não seria nem o de “estar procurando o seu lugar” porque respeito e considero, inclusive, que ela possa não estar desejando um “lugar”, no sentido de se consagrar e estabelecer em um *lócus*.

Enxergar o vazio

Busco o inesperado  
Busco o me tornar inesperado  
Irrequieto, faço versos em profusão

Animal em mutação  
Escorro por entre brechas da percepção  
Larvatus prodeio – procedo sob disfarce

II

Máscara mortuária  
Berçário de novas promessas  
Criadouro de máscaras-futuras

Ponho-as e descanso de mim mesmo

(SALOMÃO, 2005, p. 15).

A imagem desenhada por Salomão é a alegoria de um mundo em ruínas condicionando seus sujeitos a um deslocamento contínuo. Assim, a menção *ato falho* é sintomática da obra que acusa uma “mente” em colapso, fundada na intersecção compulsiva de pensamentos, ou seja, trata-se do lugar onde o sujeito trai a si mesmo. A título de esclarecimento, na perspectiva freudiana, este fenômeno pode ser entendido como um “ato pelo qual o sujeito, a despeito de si mesmo, substitui um projeto ao qual visa deliberadamente por uma ação ou uma conduta imprevistas” (ATO falho, 1997, p. 40). Desse modo, o ato falho aparece como marca da imprevisibilidade de uma consciência que aparenta almejar algo, enquanto esconde, inconscientemente, um desejo verdadeiro. Logo, a fragmentação da linguagem e da realidade do sujeito induz um pensamento falho, acidental, expondo alguns processos interiores os quais ocultavam alguns sentidos e “verdades”.

É preciso considerar que, assim como o sujeito, o texto também possui uma “rede neural” na qual opera o jogo linguístico do consciente-inconsciente. Neste caso, eu-lírico e texto não são alheios ao fim, alternando entre a necessidade de organizar os sentidos – criada pelo automatismo do mundo moderno – e a consciência de uma avaria interna nos processos de produção de sentido que desencadeia a fratura na linguagem e no próprio. Contudo, esse ato falho não se origina internamente, é uma herança vinda de fora, isto é, sintoma de uma falsa promessa feita pela modernidade, cujo abalo, em suas estruturas, estende-se para o indivíduo e deste para o texto, revelando-se as contradições de seu mundo à medida que este confere ao sujeito a função de ordená-lo porque o seu próprio fundamento não faz sentido.

Tornando-se fragmento, sujeito e texto precisam dar conta de várias realidades ao mesmo tempo, tal como um malabarista atento às bolas e aos arcos enquanto se equilibra sobre a corda bamba. Alternando entre máscaras, o eu-lírico tenta resolver, por meio de uma linguagem fraturada, o curto-circuito que, aliás, não está ali por acaso. Cada vez mais afeito à lógica do cálculo e do computador

(fios e eletricidade), o cérebro humano (gordura e sinapses) assume para si as operações ali implicadas: “armazenar dados / misturar máscaras / filtrar informações” (SALOMÃO, 2005, p. 15). Entre o *armazenar* e o *filtrar* (atividades lógicas e programadas), está o ato de *misturar* (atividade puramente humana e sem critério) as máscaras as quais conferem diferentes formas à subjetividade na tentativa de lidar com as demandas da modernidade.

Desse modo, o eu-lírico assume-se como fracasso porque não consegue conectar os pontos. A culpa não é sua, mas ele não sabe disso. Consequentemente, a poesia de Omar Salomão nasce desse fracasso pois ela não é nem aquela uniformidade da tradição, nem uma revolução estética rompendo com o mundo do qual ela mesma deseja se desvencilhar.

Assim, a poética de Salomão começa a ser entendida como uma tentativa de lidar com a idealização de uma realidade completa e ordenada, pois a voz-poética vive e experiencia, por meio da linguagem, as contradições de seu tempo: “Busco o inesperado / Busco o me tornar inesperado / Irrequieto, faço versos em profusão” (SALOMÃO, 2005, p. 15). Assumindo-se inespecífica (GARRAMUÑO, 2014), a poesia adquire a vantagem de poder se encaixar em qualquer lugar<sup>6</sup>, como um “animal em mutação” *escorrendo pelas brechas da percepção* (SALOMÃO, 2005, p. 15).

Desse modo, há um sentido para se conquistar e disso sobrevive a poesia-fragmento de Omar Salomão. Nessa trajetória, depara-se com uma linguagem desconhecida, estranha como o animal cruzando a estrada dirigindo-se para não se sabe onde (DERRIDA, 2001a). A poesia vem como um acontecimento, surge e desaparece inesperadamente como um acidente, um acaso. A partir disso, a tentativa e o erro se tornam o processo criativo dessa poesia ao fazer a palavra dizer e *mostrar algo* (HEIDEGGER, 2003), mesmo que momentaneamente. É preciso escrever em profusão antes que a memória se apague, correr contra o tempo, pois há pouco o sistema faliu.

Quando a palavra vem, ela carrega a mudança e, como resultado, a poesia se torna mudança. Um animal em mutação que abala o seu meio: o verbo divino abala o nada e faz existir a vida. A voz poética, em Salomão, aparece como esse animal anônimo, caminha evitando o contato direto, tenta passar sem ser percebido, *larvatus prodeo*. Mascarado na multidão, entre fios, prédios, vidros desviando a atenção do que importa.

Desse modo, na tentativa de lidar com os valores da modernidade, a voz poética precisa se colocar em fuga de si mesma. “Ponho-as e descanso de mim mesmo” (SALOMÃO, 2005, p. 15) porque a máscara mortuária é o descanso desse cadáver disfarçado: enquanto escondido, nada é preciso ser dito. Ali se decidirão as novas promessas, o futuro. Curiosa necessidade a de sumir para reaparecer: o ouriço que se volta a si mesmo, arrisca-se à morte para sobreviver (DERRIDA, 2001a). É preciso pensar do fim para o início; contemplar a realidade do ponto de vista do fragmento para

---

<sup>6</sup> É importante deixar claro que o sentido disso é quanto à forma da poesia e não a uma banalização de que “poesia está em todo lugar” ou “tudo é poesia”, discurso muto comum no senso comum que, sendo válido ou não, não cabe aqui.

observar o todo. A voz poética é, aqui, romântica e contemporânea, deslocada em seu tempo, uma alegoria do *eu* na multidão.

Entre as sombras da contemporaneidade (AGAMBEN, 2009), uma natureza romântica *significativa e reveladora* (BOSI, 2017) aparece, “prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação” (BOSI, 2017, p. 97). Seja no quarto ou debaixo da máscara mortuária, ali a voz poética encontra sua cripta, seu local de isolamento

A poesia está cercada de sombras e luzes, seus sentidos são borrões sem fronteiras e cabe à linguagem “resolver” essa imprecisão. Assim, Baudelaire (2019) traduz isso na imagem de “um pintor condenado a pintar no escuro por um Deus zombeteiro”, portanto, um jogo perverso com o poeta ao fazê-lo tentar dar forma à expressão a partir da incerteza.

A modernidade sobrecarrega a consciência; são muitas as experiências possíveis. Nisso, o sistema nervoso do sujeito entra em choque, seus neurônios se fundem e é preciso dar forma a múltiplas realidades, nomeando-as com uma palavra insuficiente<sup>7</sup>. Conseqüentemente, essa “pane no sistema” – “Avaria no sistema neural / Curto-circuito nos impulsos elétricos” (SALOMÃO, 2005, p. 15). Aos poucos, o sujeito se desgarras das certezas e lacunas são abertas em sua percepção. O seu modo de ser passa a ser fragmentado, sua consciência transita entre um aqui e agora (noções, inclusive, incertas) para um passado ainda vivo (a História, com H, parece não ter sido “resolvida”).

A velocidade com que o mundo se apresenta a essa consciência indefesa e aflita resulta num empobrecimento grave da experiência do sujeito, como notado por Benjamin em seu ensaio *Experiência e pobreza* (1987). Isso acontece não por uma inferioridade qualitativa das experiências atuais<sup>8</sup>, e sim na capacidade de se comunicar essas experiências. Ora, o *modus operandi* da modernidade é a velocidade e sua consequência é o imediatismo os quais impedem a expressão total e satisfatória do que se vive<sup>9</sup>. Nesse sentido, a modernidade cria seus dispositivos (AGAMBEN, 2009) que vigiam e confundem a mente e é preciso um golpe brusco e fatal para fugir da previsão do automatismo, em outras palavras, imprevisto. Assim, há uma melancolia<sup>10</sup> nessa voz poética, porque não há tempo de planejar uma resposta para essa “nova” condição.

Então, diz-se que o fragmento e a imprecisão se relacionam, diretamente, com o acaso. Aquilo que ninguém espera, o *lance de dados* de Stéphane Mallarmé (1980), o ato imediato para tentar

---

<sup>7</sup> Essa noção será melhor trabalhada na página 61.

<sup>8</sup> Lembrando que Benjamin pensa isso no pós-guerra, portanto há uma divisão abstrata de um antes e um pós 1945.

<sup>9</sup> Apesar de Benjamin não estar pensando exatamente nessa modernidade ainda (porque seu foco é na impossibilidade de traduzir a barbárie da guerra em palavras), há a possibilidade de se estabelecer esse paralelo porque o imediatismo também leva a um aniquilamento, nesse caso, da consciência de um presente, tornando o sujeito alheio à realidade na qual ele mesmo está inserido.

<sup>10</sup> Aqui no sentido freudiano, sintoma do luto, *o pesar por algo*. A melancolia revela um estado subjetivo de perda em que esta é negada incondicionalmente. Assim, o sujeito entra em um estado cíclico diante de um “nada irremediável” (ROUDINESCO, 1998, p. 507).



recuperar a palavra perdida (note: *tentar*) no vazio que se quer enxergar. A promessa de banir as sombras sempre foi acompanhada pela demonização dessas: o vazio, o nada, o não dito, são tabus para o homem racional moderno. Logo, desenrolar a *meia-bolso* de Benjamin (2013) para descobrir o conteúdo, confere à poesia sua contemporaneidade (AGAMBEN, 2009).

O poema de Mallarmé desempenha uma relação com a poética de Salomão muito necessária, pois inaugura, na produção artística moderna, aquilo que Décio Pignatari chamará de “conquista da precisão feita com imprecisão” (PIGNATARI, 1980). Com esse raciocínio, a lógica interna do poema opera para quebrar a linearidade da leitura e da reflexão sobre ele, seus versos podem ser organizados/lidos de formas distintas daquela proposta pelo autor. Por fim, o lance é entregar o próprio poema ao acaso, produzir o “novo”<sup>11</sup> a cada momento, num jogo a ausência e a presença do signo.

A hipótese, o ensaio e o fragmento se tornam a saída de uma linguagem em crise porque eles tentam subverter a ordem que tenta segurar a linguagem em um ideal (morto). Desse modo, é necessário fazer *um nada ou quase uma arte*, cujos resultados são impossíveis de prever: “Hoje ou sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconheçamos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e caras a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa” (MALLARMÉ, 1980, p. 151).

O jogo com o acaso entra em cena. Agir rápido antes de ser descoberto, antes que o sistema nervoso seja, mais uma vez, invadido. É necessário um lance de dados capaz de livrar a voz poética de um fim trágico; uma linguagem imprevisível e inesperada, “Irrequieto, faço versos em profusão” (SALOMÃO, 2005, p. 15): não é possível parar, pensar, capturar o instante. O tempo é adversário, ele quer derrubar a palavra dessa voz, fazê-la insuficiente.

Aliás, a linguagem participa de um jogo no qual ela própria não pode ser definida. Sua imprevisibilidade não é algo surpreendentemente subversivo, pois parece ter estado escondida desde sempre nas práticas linguísticas. Ludwig Wittgenstein aponta, em suas “Investigações Filosóficas” (1999), para a noção de *jogos de linguagem* por meio dos quais linguagem é viva<sup>12</sup>, cujo sentido (da palavra) é dado conforme o seu emprego, portanto, não *a priori*: “O significado de uma palavra é o seu uso na linguagem” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 43).

Dentro dos limites formais e semânticos de uma poética do fragmento é que, pelos *jogos de linguagem* (WITTGENSTEIN, 1999), a palavra imprevista (o fragmento mesmo) faz sentido, justamente por ela operar na lógica de lances possíveis, os quais podem ou não fazer sentido. Desse modo, a linguagem aparece como uma dimensão pragmática e múltipla, nada fixa, a partir da qual

---

<sup>11</sup> Aqui o termo “novo” aparece entre aspas porque a própria ideia de novidade é relativa.

<sup>12</sup> Aliás, o filósofo declara: “A expressão ‘jogo de linguagem’ deve enfatizar aqui que o falar de uma linguagem é parte de uma atividade ou de uma forma de vida” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 35). Assim, mais do que uma prática social, a linguagem se configura como uma forma da vida agir, é por onde se manifesta.

novos jogos de linguagem passam a existir a cada emprego e, também, outros deixam de fazer parte do escopo de uma língua (WITTGENSTEIN, 1999).

Contudo, por mais que o jogo seja constituído por regras e conceitos, o seu aprendizado se dá somente enquanto é jogado. Pensando nisso, Wittgenstein (1999) aproxima a experiência com a linguagem da experiência que se tem do jogo. Ademais, os ganhos e as perdas – inerentes ao jogo – permitem uma ideia de continuidade e aprendizado que agrega e descarta regras, sentidos e estratégias<sup>13</sup>.

Nessa linha, Jacques Rancière advoga, em “O espectador emancipado” (2012), para um espectador<sup>14</sup>/leitor integrado na construção de sentido da obra. Para ele, os sentidos de uma obra de arte são renovados à medida que ela é experimentada pelo sujeito com os seus *jogos de linguagem* (WITTGENSTEIN, 1999), reforçando a linguagem como prática heterogênea, cujas estruturas e sentidos sofrem constantes mutações.

Desse modo, o sujeito realiza operações que trabalham para a construção de uma leitura própria, fundando uma obra totalmente única e original a cada leitura/interpretação: “Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si” (RANCIÈRE. 2012, p. 17). A imagem que se tem, portanto, não é de uma leitura estática, silenciosa: os movimentos dos olhos, a reação do corpo e as vozes que despontam na mente do espectador constituem, por si só, uma performance. Ainda, pelo ato performático, o leitor associa a imagem da obra (aquela construída à medida que a experimenta) a outras já conhecidas (RANCIÈRE, 2012). Logo, esse sujeito deixa de ser um corpo distante e inerte para contribuir diretamente na construção dos sentidos do objeto estético.

É importante discutir a poética de Omar Salomão a partir dessa perspectiva porque os fragmentos parecem instigar um impulso – natural, diga-se de passagem – naquele que lê. Talvez a própria necessidade do sujeito em enxergar completude em tudo é responsável pela tentativa de completar as lacunas deixadas pela voz poética. Ler os fragmentos exige um exercício mental de complementaridade, mesmo a linguagem poética não podendo lidar com a completude. Então, mais do que dialogar com uma modernidade decadente, Salomão reforça o caráter complementar do leitor em sua obra.

[3]

Quando Adorno (2003) propõe o ensaio como modo para se pensar a estética, tem no horizonte a ideia de uma reflexão condicionada pela forma de seu próprio objeto. Se a arte carrega

---

<sup>13</sup> Tendo isso em mente, entende-se os motivos que levam a Wittgenstein não conceituar a linguagem (nem a noção de jogo) pois seu uso (das estruturas e palavras da língua) é que determina seu entendimento.

<sup>14</sup> Rancière (2012) desenvolve essa proposição a partir da experiência teatral.

em si uma estranheza e uma infinitude de sentidos, a reflexão sobre ela deve tentar corresponder à essa mesma liberdade formal<sup>15</sup>. A justificativa sempre estará no objeto, pois a poética de Omar Salomão é alicerçada num ideal ensaístico – não somente no sentido de experimentação – com o objetivo de propor um sentido encarnado na *forma da linguagem poética*<sup>16</sup>. O resultado disso é, como dirá Walter Benjamin (2013) e outros Românticos, uma simultaneidade de forma e conteúdo.

Mas Adorno (2003) chama a atenção para uma realidade da qual não se pode escapar, ignorar ou resolver: “Com a objetivação do mundo, resultado da progressiva desmitologização, a ciência e a arte se separaram; é impossível restabelecer com um golpe de mágica uma consciência para a qual intuição e conceito, imagem e signo, constituam uma unidade (ADORNO, 2003, p. 20). De fato, a realidade moderna acaba por automatizar as relações humanas, seccionando, para sempre, a vida em partes alheias entre si (e de si mesmas).

Ainda, Românticos como Friedrich Schlegel (1997) e Novalis (2021) chamarão isso de “condição moderna do fragmento”. Nela, uma contradição será notada porque, à medida que o Iluminismo tenta explicar o mundo por meio de uma lógica cartesiana, ele acaba por negar as cisões naturais que existem no pensamento humano e no próprio método. O resultado disso é um mundo fundado sobre um ideal de plenitude que não se concretiza na prática humana. Logo, o presente se torna as ruínas de um passado próximo.

A própria noção de verdade é abalada pelo seu ideal, uma vez que o sentido absoluto se torna obrigatório para o pensamento moderno. Enquanto isso, na prática, o sujeito vivencia uma outra realidade, mais fragmentada: os ideais prometidos/vendidos a ele não se concretizam; a Ciência não soluciona, satisfatoriamente, os problemas políticos e sociais. A cultura se mostra cada vez mais decadente e despreocupada com a técnica.

É da alegoria a essa realidade que a poesia de Omar Salomão sobrevive: seus horizontes se perdem a cada passo, sempre parecem estar mais longe. Habita no consciente de tal poética a impossibilidade de limpar as ruínas que saltam aos olhos a todo instante. Longe de se conformar com a condição de fragmento e ruína da linguagem, Salomão aparece como um poeta preocupado em fazer dela uma estética do fragmento a qual busca desvendar as nuances do processo infinito de (re)construção dos sentidos. Portanto, toda a sua poética é infectada por um “ainda não”, um *devoir* infinito, um estado inacabado: “Uma bactéria me infecta a garganta / Busco por uma palavra / que paira na ponta da língua” (SALOMÃO, 2005, p. 15). A busca passa a ser lida como uma prática.

Tendo isso em mente, a poética salomoniana não é uma tentativa de reunir, novamente, o plano do conteúdo ao plano da forma. Antes, ela é o resultado de corpos ocupando um mesmo espaço,

---

<sup>15</sup> Não uma correspondência exata que descaracterize a ciência, mas algo que se aproxime o suficiente para estar entre o rigor teórico e a imprevisibilidade da arte.

<sup>16</sup> Desse modo, não se trata de transformar a ciência em poesia ou o contrário. A correspondência que se quer aqui é quanto ao *tratamento da linguagem*, portanto, a forma de se pensar.

existências simultâneas as quais não se pode negar: a imagem aparece junto ao signo verbal; a expressão da efemeridade é dada na materialidade do lápis de olho que borra facilmente com o toque. E para pensar essa poesia, é preciso estar alinhado com ela. Se os textos nas obras de Salomão aparecem como fragmentos lançados no caos (num primeiro momento de *aparência*), a tentativa de discorrer sobre eles desejando organizá-los segundo uma lógica cartesiana seria, acredita-se, contraproducente.

Exatamente por isso, denota-se nessa poesia uma conexão (não taxativa) muito evidente com o romantismo moderno. Walter Benjamin (2013) foi um dos principais filósofos do século XX que percebeu a correspondência, dentro do romantismo, entre ambos os planos (forma e conteúdo) como um *modo de ser* da modernidade. E isso se dá, curiosamente, em relação à literatura, uma vez que o objeto estético carrega em si uma forma não gratuita: “Nunca me cansei de pôr à prova esse exercício. Ele ensinou-se me que a forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa. E levou-me a extrair da literatura a verdade com tanto cuidado quanto a mão da criança ia buscar a meia dentro de sua ‘bolsa’” (BENJAMIN, 2013, p. 103).

A língua não é essencialmente a gramática do livro, ela é a prática do pensamento humano e, como *práxis* humana, seus sentidos e estruturas tomam direções diversas e estranhas à norma. Desse modo, Benjamin (2013) recorre, alegoricamente, a uma linguagem rizomática cujo desfiar das “pontas soltas”, nada mais é do que o trabalho analítico das estruturas formais e semânticas da linguagem. No entanto, o desejo de se agarrar ao que “trazemos conosco” não conserva a integridade do objeto.

A partir disso, a proposição formal do fragmento não é somente um caráter “estético”, mas sim uma resposta à condição moderna porque a revela interior e exteriormente. Não se fala do fragmento e da ruína, e sim os *mostra* (HEDEGGER, 2003) na própria prática linguística. É dessa lógica que resulta a preocupação com o método ensaístico defendido aqui.

Enquanto em Omar Salomão, o objeto estético assume para si um caráter fragmentado e transitório, é preciso um pensamento operando, mais ou menos, nos mesmos termos. Isso porque, assim como o fragmento, “[...] o ensaio não quer procurar o eterno no transitório, nem o destilar a partir deste, mas sim eternizar o transitório” (ADORNO, 2003, p. 27). Em outras palavras, fazer do transitório não só um estado anterior à síntese (no sentido dialético), mas sim transformar o *dever* em uma prática do pensamento sobre a poesia contemporânea.

## AS RUÍNAS SOBRE AS RUÍNAS

*“Partidos estão os vasos harmoniosos,  
os pratos com a face grega,  
as cabeças douradas dos clássicos –*

*mas o barro e a água continuam a girar  
nos casebres dos oleiros”.*

(Ernst Jandl)

[1]

Walter Benjamin acredita nascer da queda de Adão a palavra humana: órfã de completude, buscando no mundo exterior uma referência para lhe suprir uma falta. E se a *essência do homem é a sua língua* (BENJAMIN, 2011), então esse sujeito é marcado pela incompletude também. A partir disso, é importante pensar qual o papel cumprido pelo fragmento na poética de Omar Salomão. Enquanto manifestação estética, a incompletude parece indicar para uma voz poética centrífuga, a qual se afasta, gradativamente, das noções tradicionais da forma.

Por exemplo, enquanto Salomão ensaia, em *À Deriva* (2005), uma liberdade formal do verso, em *Pequenos reparos* (2017), ele toma a proporção do próprio veículo, fazendo dele uma espécie de “instalação poética”<sup>17</sup>. Ao fundar essa condição de “afastamento” involuntário, o poeta joga com a ideia de uma linguagem cuja fragmentação é assumida como um método estético de uma alegoria da realidade. Nesse sentido, quanto mais a linguagem poética se afasta do epicentro da tradição, mais o estado inespecífico se faz uma realidade e a fuga se torna uma característica “natural” dessa poesia. Assim, ela não somente fala de uma inespecificidade, também a *mostra* no sentido heideggeriano.

Pela mostra, a poesia de Salomão acaba por ser lida como uma estética eticamente motivada. Ora, sua voz poética configura uma presença contraditória porque o seu trabalho com a linguagem é fundar um tempo feito de fragmentos ao escrevê-los e reforça-los simultaneamente: “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009, p. 61). Desse modo, pela poesia, seria possível desempenhar um papel de neutralizar a ilusão da perfeição e da ordem, pois evidenciam-se as “faltas” da linguagem no presente. Como consequência, funda-se uma “nova” lógica na linguagem, consciente de ser composta pela ausência e preocupada em digeri-la.

A partir disso, cabe perguntar como o poeta realiza essa estratégia no campo da linguagem. E, para responder a essa pergunta, recorre-se à alegoria benjaminiana como método de construção de

---

<sup>17</sup> Essa ideia é trabalhada posteriormente.

sentidos por meio da “recontextualização” (BENJAMIN, 2013). Então, sintoma da incompletude na linguagem, a alegoria benjaminiana surge para tentar explicar o processo de constituição de sentido na estética.

Nesse sentido, ao deixar de ser nome para se tornar signo, a palavra começa a operar na subjetividade do intérprete: seu sentido é o resultado dos jogos simbólicos dados na relação nome-coisa-sujeito. O poeta cria uma narrativa alegórica em sua poesia para desvelar um sentido buscado pela linguagem. Ele está diante da silhueta de um sujeito que não tem cor, rosto nem identidade; é por meio da linguagem que se coleta dessa figura estranha algo significativo.

O trabalho com a alegoria se torna particularmente interessante para a poesia moderna e será uma das pontes de conexão entre a estética contemporânea e a romântica. A lógica do fragmento deriva do método alegórico porque se trata de uma construção de sentido a partir da descontextualização do objeto (BENJAMIN, 2013). Desse modo, Benjamin trata o artista moderno como alegorista, visto que o seu trabalho é, essencialmente, a construção de sentidos a partir de um objeto já existente – ele (o poeta/alegorista moderno) não se preocupa com a origem de uma nova tradição/vanguarda, pois é, antes de tudo, um reciclador<sup>18</sup>:

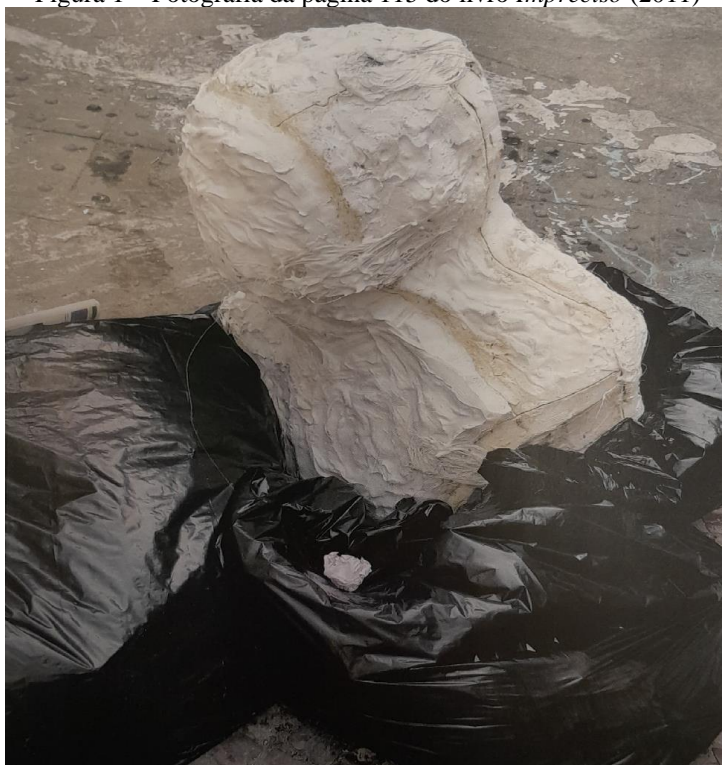
Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diverso, através dela ele fala de algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema. É nisto que reside o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber; mas o alegorista só não a perderá se a transformar num objeto fixo: a um tempo imagem fixada e signo fixante (BENJAMIN, 2013, p. 170).

Daí que Benjamin e os modernos tratam a (des)construção dos sentidos como uma virtude e não como um esgotamento negativo da produção estética. Em outras palavras, o movimento de vanguarda moderno é dado na desmontagem de um objeto existente e na montagem de um outro “novo”. No entanto, uma das diferenças entre o Romantismo do século XVIII e o que se vivencia hoje está nas dimensões que estética assume nesse movimento de desmanche uma vez que não é somente na forma do verso que a poesia assume seu caráter alegórico, como também na inserção de objetos estranhos no espaço poético.

---

<sup>18</sup> Isso é melhor trabalhado em meu ensaio que trata sobre o “trapeiro”/ poeta que sobrevive do abandono: “No abandono, um império” (página 46).

Figura 1 – Fotografia da página 115 do livro *Impreciso* (2011)



Fonte: Arquivo pessoal.

Em *Impreciso* (2011), Salomão parte da união entre fotografia e verso para construir sua própria alegoria da realidade fragmentada. Na obra, linguagem verbal e não verbal começam a cooperarem para a construção do sentido poético: ambos apresentam pontos de vista diferentes que contribuem para uma narrativa multifacetada.

Na fotografia acima, percebe-se o esboço mal formado de um torso humano. Aparentemente, está-se diante de uma escultura incompleta, cujas formas finais não foram “conquistadas”, cujas partes indefinidas são capturadas pelo poeta. Após o “resgate”<sup>19</sup> do objeto, Salomão o transforma pelo olhar estético e lhe garante uma sobrevida. Como nota Benjamin (2013), esse processo de resgate é previsto pela alegorização porque ela concede ao objeto uma abertura aos sentidos (não encerrando nela uma leitura única e específica), portanto, apresentando-se como um campo muito fértil para ser explorado pela estética moderna.

Nesse raciocínio, a alegoria é uma forma do artista abrir as portas da leitura e da interpretação sem jamais se preocupar em encontrar um sentido-fim para a coisa. O resultado disso é um processo semântico histórico, por meio do qual há uma constante atualização do significado. Assim, Benjamin (2013, p. 170) é bem claro quando admite que “as alegorias envelhecem porque da sua essência faz parte o desconcertante”. Desse modo, na modernidade, as alterações semânticas não são vistas como

---

<sup>19</sup> Entende-se que o poeta encontrou o torso descartado no lixo (como aparentam outros objetos que aparecerão ao longo de suas obras).

negativas, pois não significa a perda de valor estético do objeto ao não se manter em um lugar fixo, refundando o que a tradição clássica fez.

Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido; o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir (BENJAMIN, 2013, p. 170).

Aqui, a noção de conexão inata do significante com o seu significado começa a sofrer abalos. É assim que Benjamin e os outros modernos notam a palavra como insuficiente, porque ela está à mercê dos motivos do poeta e não o contrário. Logo, a superfície acidentada da escultura(?) sem a forma final (SE ela existir) aparece na obra de Salomão como alegoria de um *devir* eterno manifestado em forma de fragmento.

A partir dessa “coisa” sem rosto nem cor<sup>20</sup>, qualquer aspecto pode ser tomado pelo objeto. Ainda, lê-se esse torso desfigurado, sem identidade – resultado de uma multiplicidade de identidade: cabe ao alegorista o trabalho para dar forma ao disforme (trabalho de leitura e construção paradigmática/sintagmática da linguagem). Para isso, o poema escrito entra em cena (simultâneo à fotografia) na tentativa de fixar o objeto antes que ele se perca:

um homem tatuado  
sem sonhos ambições  
um homem rasgado  
sem espera sem grandes devoções  
de pele enrugada  
fantasias murchas  
homem

olhar calado  
parada alma  
calmo calmo  
sem querer  
sem nada  
homem

um velho leão de circo  
algumas zebras distorcidas  
uma rosa escurecida  
e a filha  
que nele mal se reconhece  
seus desenhos não se movem mais  
seus desejos não o movem mais  
homem  
homem  
homem

(SALOMÃO, 2011, p. 114).

Como pode ser observado, fotografia e poema auxiliam mutuamente na tradução de uma imagem de um sujeito marcado pela falta (de sonhos, de ambições). Visto mais de perto, suas marcas

---

<sup>20</sup> Considerando que a cor branca é considerada, na física, a união de todas as cores, portanto, não há uma tonalidade/identidade específica aqui.



são como rasgos em sua superfície. Desse modo, sua fragmentação não é só “superficial”, as rachaduras em sua “pele” atingem o ser ontológico e isso acaba por significar um esvaziamento de sentido interno: de suas fantasias é arrancado todo o vigor e, por fim, a devoção a algo (seja lá o que for) é perdida.

Quanto mais fragmentado esse sujeito se torna, mais se repete o significante que lhe corresponde: “homem”. Talvez naquela mesma intenção de fixar a imagem observada para se criar a alegoria necessária, o poeta aos poucos desenha a figura do homem moderno, envolto no silêncio e em uma calmaria patológica, a mesma da Fera domada em circo. Novamente, o significante aparece na afirmação dessa figura: homem porque é calmo; homem porque a alma é parada; homem porque não quer; homem porque nada tem.

A imobilidade define esse sujeito, é o seu estágio final. E o poema é dotado dessa mesma calmaria: o anúncio do vocábulo “homem” não é acompanhado de exclamação ou qualquer elemento que indique na voz poética um ânimo. A definição do sujeito vem conformada como se dissesse “enfim, eis o homem que se tem”.

É importante destacar que o trabalho da linguagem poética não está no campo da construção simbólica, como diferencia Benjamin (2013) da alegoria. Nesse sentido, a imagem do “homem” lida em Salomão não é um símbolo porque ali está expressa a decadência do individuado, a fragmentação não vista pela apoteose do sujeito Clássico o qual, sendo perfeito e infinito (próximo a um ideal divino), tem sua condição negada pelos Românticos quando o mergulham no campo ético (BENJAMIN, 2013). Isso porque ele deve lidar, constantemente, com contradições de ordem moral e discursiva, além de ser dotado de uma língua insuficiente incapaz de expressar a sua “totalidade imanente”, propondo-as como falácia moderna.

Enquanto os Clássicos operam com um símbolo de indivíduo em apoteose sem contrastes, no Romantismo, passa a existir uma dialética entre um sujeito ideal (apresentado como decadente) e um sujeito ético, cujas contradições parecem ter sido a preferência da arte moderna. E essa mesma dialética está presente na poética de Omar Salomão, a partir da qual o contemporâneo entra no jogo de contradições do Romantismo.

Nesse sentido, o poema, ao lado do torço fotografado, é uma narrativa da contradição moderna, uma vez que a imperfeição e a imobilidade contrariam o ideal moderno do homem que sempre se dirigiria para o progresso, movido por sua ambição. Contrário a isso, Salomão expressa um outro ideal humano, isto é, funda sua alegoria de sujeito moderno a partir de uma imagem do abandono do indivíduo pelo seu criador (reafirmando ideais românticos da não concretização da apoteose clássica).

Ademais, a própria presença dessa perturbação altera a percepção da voz poética: “algumas zebras distorcidas / uma rosa escurecida” (SALOMÃO, 2011, p. 144). Enquanto símbolos, zebra e

rosa são transfigurados em imagens que fogem do senso comum: a flor vibrante se converte em escuridão; o animal tão certo de suas listras, torna-se alucinação. Assim se forma a alegoria em Salomão, pois, dentro de sua poética do fragmento, ele abala a suposta segurança do signo e mostra outros possíveis caminhos para a criação de sentido, logo, busca os sentidos na história, e não em uma falsa correlação entre a coisa e o significado.

[2]

Em Benjamin (2013), a história aparece como aquilo que contém em si tudo de extemporâneo, de sofrimento e de malogro. No entanto, seria pela alegoria que ela se transformaria em *facies hippocratica*; isto é, um rosto cadavérico capaz de expressar “[...] não apenas a natureza da existência humana em geral, como também a historicidade biográfica do indivíduo” (BENJAMIN, 2013, p. 155). Desse modo, o filósofo cria uma concepção de história pela qual pode se entender uma constante construção de sentidos.

Mais tarde, Benjamin irá elaborar seu conceito de história a partir da leitura de *Angelus Novus* pintada por Paul Klee em 1920. Ora, para o filósofo, a história moderna é fundada em um ideal de progresso técnico jamais alcançado, pelo qual se vendeu uma felicidade vista, tardiamente, como falácia. Desse modo, o resultado que se tem é de uma figura aterrorizadora, cuja face se volta para o passado em ruínas enquanto seu corpo é compelido em direção a um futuro quase mitológico:

Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1987b, p. 226).

Aos olhos de um espectador, a criatura aparece imersa no desespero de se dirigir em direção a um futuro forjado. Para onde ela se dirige não há passado porque “tudo foi resolvido”, não se fala nem nas crises nem nas doenças as quais afligem o homem, nas heranças deixadas pela violência às novas gerações. Mas, assim como é impossível deixar de enxergar a nudez por debaixo da tanga após provar-se do fruto proibido<sup>21</sup>, é igualmente impossível esquecer-se do cadáver deixado sob os escombros (mesmo que se queira transformá-los em tumba).

A partir dessa alegoria, a história aparece como uma narrativa marcada por uma contradição que leva, conseqüentemente, ao horror. Se para os Iluministas a história deve ser deixada como passado superado; para os poetas Românticos ela é “iluminada pela dupla luz da estrela da *revolta* e do ‘sol negro da melancolia’” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 41). Isso porque passam a entendê-la como

---

<sup>21</sup> “Então os seus olhos abriram-se; e, vendo que estavam nus, tomaram folhas de figueira, ligaram-nas e fizeram tangas para si” (GÊNESIS, 3:7). Em Gênesis, Deus descobre a transgressão de Adão e Eva ao escutar de ambos que se escondiam para não mostrar sua nudez. O pecado é revelado justamente porque a nudez só se revelaria para quem tivesse pervertido a ordem e provado do fruto proibido.

documento biográfico humano que reserva, em si, todos os processos de luta e revolta os quais não deixam de existir e se configuram ainda como presentes.

Em outras palavras, o sujeito dessa realidade (sobre)vive em uma situação intermitente de melancolia, o luto pelo objeto perdido é jamais experienciado e o alegorista moderno parece não fazer muito para que as feridas se fechem (AGAMBEN, 2009). Aqui, concorda-se com duas ideias vitais apresentadas por Benjamin ainda em seu ensaio “Sobre o conceito de história” (1987):

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1987b, p. 255).

Portanto, para o filósofo, toda a cultura é fundada na barbárie, seja do lado “vencedor” ou “perdedor”. Além disso, sua crítica recai sobre aqueles historiadores que desviam os olhares dos corpos estirados no chão e cegamente vangloriam a conquista. Seria preciso, nas palavras de Benjamin, escovar a história a contra pelo, levantar aquele o horror escondido e revelar a contradição.

Agora, é preciso encontrar em qual ponto a poesia de Omar Salomão pode se apoiar nessa teoria. A começar pelo caráter da revolta, a voz poética salomoniana trabalha com as contradições latentes dessa modernidade, fundada, como já foi dito, em uma linguagem fragmentada e imediata. No poema abaixo, o que se lê é uma condição anterior à do fragmento. Isso acontece por dois motivos: o primeiro de ordem estilística, pois se trata da primeira obra do poeta. O segundo é porque, antes de alcançada a ruptura, o sujeito precisa se colocar em fuga uma vez que ele, “objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão” (BOSI, 2017, p. 97):

Fujo,  
Entre tulipas vazias  
Do estupor das nostalgias.  
Professores acadêmicos,  
Com suas esmagadas utopias,  
Proferem contra as ausências das minhas.

Atravesso a rua  
Por um suco de manga.  
Estampado no peito  
Comandante Marcos<sup>22</sup>, Guevara, MST.  
Puma, Totem, Zoomp, CCCP.

Meus heróis mudam a cada semana.  
Um chopp gelado porque  
Nada mais me leva ao delírio.  
Me apaixono a cada minuto  
Por uma beleza qualquer.

Meus heróis se dissolvem,  
Sob a chuva fina.

(SALOMÃO, 2005, p. 35).

---

<sup>22</sup> Crê-se que Salomão esteja se referindo ao atual Subcomandante Insurgente Galeano, porta-voz do movimento zapatista no sudeste mexicano. Em 2014, o revolucionário trocou do nome Marcos para Galeano, ambos em homenagem a colegas mortos durante os períodos de conflito.

Lê-se a voz de revolta contra um saber encerrado em sua torre de marfim e uma melancolia sobre as “esmagadas utopias” de um mundo caduco. Entre a revolta e a melancolia (LÖWY; SAYRE, 2015), trava-se uma batalha contra a impermanências das formas no plano material. É então que a nostalgia não é afirmada como um valor histórico positivo, mas negativo. Isso explica o fato de se negar o saudosismo de um passado enquanto afirmação de condição da imobilidade. E esta pode ser facilmente ligada ao discurso reacionário, defensor de um passado nostálgico e messias de um futuro “melhor” (exatamente a mesma ideia iluminista de progresso negada pelos Românticos do século XVIII). Logo, para esse discurso, o sujeito, não comungando com as nostalgias nem com as utopias, acaba por ser uma ameaça iminente.

Conforme a fuga é apreendida, as contradições começam a aparecer no tecido do poema, ou melhor, estampadas no corpo desse indivíduo. Nesse sentido, ele parece ser guiado por princípios virtuosos (a revolução) e por vontades mundanas (“o suco de manga”), os quais coabitam em sua identidade. Aí reside a construção alegórica de Salomão de uma contradição pela presença de símbolos políticos adversários: “Estampado no peito / Comandante Marcos, Guevara, MST. / Puma, Totem, Zoomp, CCCP<sup>23</sup>” (SALOMÃO, 2005, p. 35).

Dessa forma, pela alegoria, a voz poética se atira em direção a um horizonte em busca de algo mais, participando da fundação de “novos” sentidos para o seu presente. Ora, as marcas, símbolos do poder de consumo, estampadas em *outdoors* e na moda, revezam a cena urbana com os símbolos revolucionários do comunismo. Não há uma construção bem definida desses espaços, ou seja, linguagens e discursos atropelam-se, complementam-se, contrariam-se a todo momento: essa é a condição negativa do romantismo notada por Candido (1988) por meio da qual o sujeito se vê cercado de contradições e funda sua dialética.

Sabe-se da necessidade de se agir mascarado, *fingir* que está sob controle, ao mesmo tempo que age pelo impulso, *atravessar a rua por um simples suco de manga*, pequenos propósitos para se reconquistar o controle do corpo e da mente. Entretanto, a fuga apreendida de um mundo contraditório e fragmentado é em direção a outros fragmentos e outras contradições, pois certeza não se encontra mais em lugar algum.

A poesia moderna está em crise porque nela está fincada a marca da contradição, “o romantismo é todo baseado em contradições, daí sua força” (CANDIDO, 1988, p. 108). O paradoxo é o seu lugar de fala, é o que a empurra cada vez mais para um entre-lugar<sup>24</sup> no qual o sujeito é o centro e quer buscar refazer uma “totalidade não total”, isto é, as partes não precisam mais constituir

---

<sup>23</sup> Puma, Totem e Zoomp são referentes a “marcas” de roupas. Já CCCP é a sigla em russo para a extinta União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

<sup>24</sup> Expressão aqui utilizada em seu sentido vulgar. Embora possa dialogar com proposições teóricas que tomam o entrelugar como conceito, não é este o caso.

um todo, bastam que sejam elas mesmas uma totalidade. A partir disso, colar os fragmentos em um mosaico para se ver como cada peça se encaixa e descobrir uma imagem disforme e não harmônica, fundada sobre a ruína.

Mas como esses valores que emergem no poema de Salomão surgem para os Românticos? Para se responder a essa pergunta, é preciso entender o trabalho realizado com a linguagem por dois importantes autores: Friedrich Schlegel (1772-1829) e Novalis (1772-1801), cujas teorias foram a peça-chave na fundação daquilo que viria a ser chamado de *primeiro romantismo*, estimulado pela crise no campo da linguagem, visto que as conclusões acerca de sua origem não eram mais assertivas. Ora, assumida a ideia de Deus como criador de uma linguagem divina e perfeita, da qual foi entregue ao homem comente uma palavra padecente, os Românticos acabaram por constituir uma vanguarda de cisão entre o significante e o significado:

A reflexão sobre a linguagem abarca, portanto, nestes dois autores, não apenas uma filosofia da história de caráter messiânico, como também deixa entrever a íntima relação existente para eles entre a linguagem e a verdade. A linguagem original relacionava o homem diretamente com um conhecimento total e com a Natureza; a queda equivale ao início da “confusão”, do caos, da não-compreensão, e, portanto, à necessidade de se interpretar – e traduzir – o mundo e as palavras (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 13).

Em sua *leitura do livro do mundo*, Márcio Seligmann-Silva evidencia em que medida as crises na origem da linguagem auxiliaram na fundação do romantismo como se conhece hoje. Tratada aqui a partir da “queda” do paraíso ao se consumir o fruto proibido da árvore do conhecimento (GÊNESIS, 3:6), a linguagem para o homem moderno não consegue mais apreender a sua realidade como um todo, consequência de um tempo calcado na produção de um materialismo base para sua história. Diante de tanta materialidade, são produzidos muitos significados e, nesse fluxo ininterrupto agravado pela industrialização moderna, a linguagem tropeça e não consegue acompanhar a metamorfose do mundo.

É para o epicentro desse furacão que o sujeito fugaz de Salomão é lançado, invadido por uma efemeridade, sintoma de seu próprio tempo. Assim, esgotado e incapaz de sentir com novas euforias, declara: “Meus heróis se dissolvem / sob a chuva fina” (SALOMÃO, 2005, p. 35), o que explica os símbolos de diferentes naturezas estampados em seu peito: um sobre o outro até se forjar uma estrutura frágil, pronta para desabar.

Antes de se prosseguir, cabe uma observação: essa estrutura erguida por meio da colagem de sentidos e formas fomentará os *Pequenos reparos* (2017). Portanto, seria possível perceber – a grosso modo – um certo “acúmulo de materialidade poética” desde *À Deriva* (2005) que deságua na confusão de formas do último livro de Salomão. Num quadro geral, essa transformação estética do poeta participa da expressão da fragilidade dos ideais, exigindo a fuga como fundadora de novos heróis e sentidos para comporem a realidade.

A partir daí, a expressão da realidade, para aqueles Românticos, entra no mérito dos jogos de linguagem (WITTGENSTEIN, 1999), o que os leva para a união da filosofia com a poesia: “A crítica, que revela o elemento filosófico da obra – o seu espírito –, tem de passar necessariamente pela crítica do seu substrato material, a letra, o que gera um trabalho de complementaridade entre o estudo do âmbito material-filológico da obra e a filosofia da arte” (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 46). Logo, na tentativa de abraçar os dois lados de sua época, isto é, filosofia e linguagem, F. Schlegel e Novalis inauguram um pensamento interseccionado dos dois campos, considerando que aquilo que faltaria na investigação espiritual, poderia ser resolvido na materialidade linguística.

Por meio da poesia, o poeta desafia as perspectivas que controlam o jogo de sentidos da história e, assim, a própria linguagem, como mecanismo de opressão, passa a contrariar a lógica do jogo opressor. Isso acontece porque o Romantismo entende estar preso a um sistema do qual não pode escapar: a modernidade está presente em todas frentes do pensamento filosófico e filológico.

Desse modo, os modernos percebem que a crítica de seu tempo deve ser produzida em termos modernos: é preciso denunciar a condição fragmentada por meio do próprio fragmento, pois a linguagem estaria a salvo da incompletude enquanto valor negativo (CANDIDO, 1988)<sup>25</sup>, e sua totalidade seria construída não em uma relação universal e *a priori* com o todo a sua volta, mas se refaz a cada manifestação no instante:

“tome a vida como um jogo”

o movimento do cavalo  
não combina com o peão  
as cartas caem no chão  
reembaralhe  
algumas lembranças  
variadas  
alucinações

you perceive the landscape?  
percebe quando o céu  
vira sala de estar?

you perceive?  
só vale a delicadeza  
com que se inventa cada instante

you perceive me lost here?  
quem são essas pessoas que não sei quem sou?

(SALOMÃO, 2011, p. 32).

No poema lido, Salomão expressa a contradição existente no *jogo da vida*. Sua poesia trabalha na evidência da não uniformidade entre as partes, cada uma precisa exercer uma função diferente da outra: “o movimento do cavalo / não combina com o peão”. Ademais, pede-se que os sentidos sejam refeitos a todo momento: “reembaralhe / algumas lembranças / variadas / alucinações”.

---

<sup>25</sup> Essa referência é explicada mais abaixo.

O sentido é originado de uma alucinação, porque não há uma correspondência real entre a coisa e seu significado. A realidade moderna acaba por ser o resultado de um lance de dados/baralho de cartas. A aleatoriedade rege a ordem do mundo desse poeta e, se a randomização é a lei, então é preciso aplicar ao resultado final os sentidos possíveis.

Além do mais, a percepção do mundo sofre com esse jogo inconstante: “você percebe a paisagem? / percebe quando o céu / vira sala de estar?”. A paisagem é um aspecto caótico, uma força criadora de instantes, os quais indicam o tempo como uma preocupação constante, pois o momento exato da mudança é, ao mesmo tempo, o antes e o depois num agora único como um *flash*.

Nesse sentido, Georges Didi-Huberman depreende, em “A inelutável cisão do ver” (1998), uma reflexão sobre o ato de ver. Para o autor, “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). Assim, estabelece-se um diálogo com o objeto visto: pensa-se por meio dos olhos, a visão é um modo de sentir a existência alheia.

No entanto, visualizar um objeto é lembrar que ele não participa de nós, por estar fora de nós, é algo a menos para possuímos. E seria impossível lutar contra a cisão criada entre nós e aquilo que vemos, pois o ato de ver é, também, um ato de perda, por mais que tenhamos a impressão de ganhar algo (DIDI-HUBERMAN, 1998): “Tal seria portanto a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). No poema, a perda aparece na metamorfose pela qual passa a paisagem. De repente, o céu não é mais céu, é sala de estar. E essa transformação pode acarretar numa cisão na própria percepção individual de sua realidade: a cada olhar lançado para o objeto, este se altera.

Mas, afinal, qual seria a relação dessa metamorfose com o jogo? Ora, ele é uma prática e, como Wittgenstein (1999) observa sobre a linguagem, o sentido da palavra é pragmático. Ambos são uma prática na qual o sentido é dado à medida que a experiência acontece. O ato da perda participa dessa lógica, funcionando como peça-chave na construção do sentido: sempre que se perde o objeto visto, deve-se conquistar uma outra percepção, *ad infinitum*.

Além disso, “só vale a delicadeza / com que se inventa cada instante” (SALOMÃO, 2011, p. 32). Nesse sentido, Octavio Paz advoga, em “A consagração do instante” (1982), para uma palavra poética a qual parece sempre pretender um presente, fazer-se viva, ou seja, a suspensão de um tempo sobre a sucessão temporal da história. Logo, como linguagem, o poema é análogo ao ritual religioso que convoca o espírito para o tempo e a presença do falante. Como exemplo, Paz se vale de manifestação contemporânea da Grécia Antiga:

O que Homero nos conta não é um passado datável e, a rigor, sequer é um passado; é uma categoria temporal que flutua, por assim dizer, sobre o tempo, sempre com avidez de presente. É algo que volta a acontecer tão logo os lábios de alguém pronunciam os velhos hexâmetros, algo que está sempre começando e que não cessa de se manifestar (PAZ, 1982, p. 227).

O jogo mantém a história viva, não permite a esse rosto cadavérico (BENJAMIN, 2013) descansar em paz. Isso acontece porque há no poema uma ambivalência mantendo a linguagem em conflito: de um lado, o poema é historicamente localizado; de outro, ele transcende a história e encarna-se enquanto arquétipo eternamente presente. “Seu modo de ser histórico é polêmico. Afirmação daquilo mesmo que nega: o tempo e a sucessão” (PAZ, 1982, p. 230). Apesar disso, “a discórdia latente em todo poema é uma condição de sua natureza e não se dá como um dilaceramento” (PAZ, 1982, p. 231). É como o animal peçonhento imune à própria peçonha.

Ainda, o poema é recriado, constantemente, pelo ato da leitura: “Como toda recriação, o poema do leitor não é o duplo exato do escrito pelo poeta. Mas se não é idêntico quanto a isto e aquilo, é idêntico quanto ao próprio ato da criação: o leitor recria o instante e cria-se a si mesmo” (PAZ, 1982, p. 234). Vale lembrar que o constante ato de criar pela percepção resulta em uma pluralidade de vozes. É perceptível como a voz poética se dirige, a todo instante, para uma presença misteriosa, insistindo na pergunta “você percebe?” até que, finalmente, se dá conta de sua própria confusão: “você percebe eu perdido aqui? / quem são essas pessoas que não sei quem sou?”.

Essa composição plural pode ser entendida pela relação estabelecida entre sujeito e história, pois é no longo e duradouro processo de construção das estruturas sociais e culturais que se formam os sentidos de um presente. Inevitavelmente, também se trata de um processo de deposição de ruínas sobre ruínas, “novos” sentidos sobre outros tantos mortos. Conforme a voz poética de Omar Salomão observa o mundo, ela funda a sua obra da perda (DIDI-HUBERMAN, 1998) e ao realizar isso por meio da linguagem, o poeta elabora não uma explicação da condição moderna, “[...] mas uma experiência em que nossa própria condição se revela ou se manifesta” (PAZ, 1982, p. 234). Em outras palavras, o poema não retrata a experiência humana, ele é uma manifestação dessa experiência.

Diante de uma inapreensível totalidade, a arte é levada ao extremo da linguagem procurando meios *mostrar* algo e construir mecanismos de sentido. É por isso que se pode situar a poética de Omar Salomão como uma manifestação de uma experiência contemporânea, no sentido benjaminiano. Logo, o uso de fragmentos textuais (poemas e fotografias) – produzidos ou coletados – funda um lugar de estranheza, onde o leitor se depara com formas mais ou menos familiares ao se apresentarem como textos (a priori, completos em sentido) os quais provocam a sensação da falta.

Essa sensação de falta é originada na crise benjaminiana da narração, para quem ela se perde quando a sociedade passa a priorizar a informação dada, e não a narrativa. Nos versos “você percebe a paisagem? / percebe quando o céu / vira sala de estar?” (SALOMÃO, 2011, p. 32), o caos é gerado pela troca imediata entre as imagens. Enquanto a narrativa é marcada pelo acúmulo de experiências (de causas) do narrador, a informação é uma entrega gratuita (BENJAMIN, 1987) de uma



“experiência” vazia que não se fixa na mente do ouvinte, uma vez que logo ela é dispensada para dar lugar a uma outra.

O paradigma é alterado sem as regras do jogo também serem alteradas. A troca entre as imagens (“céu” e a “sala de estar”) não confere sentido nem valor ao que pode ser observado, ou seja, experienciado. É nesse sentido que a experiência atua como linguagem: ela é construída e atua a partir de uma lógica, um jogo: um fenômeno de construção e transmissão de saber que acontece somente por meio de um processo de acúmulo de saber. Assim, o ato de narrar e a apreensão do interlocutor sempre se valem da linguagem. Além disso, linguagem e experiência trabalham como um jogo de trocas, a partir do qual chega-se a um sentido.

A partir de diversos autores, inclusive de Benjamin, Beatriz Sarlo (2007) questiona o que acontece entre o fato real – o vivido – e o discurso – o relato do vivido quando o sujeito testemunha/narra sua experiência:

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*. A narração inscreve a experiência humana numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar (SARLO, 2007, p. 24-25).

Desse modo, algo acontece entre o sujeito e o fato, gerando-se a sensação de falta. O ruído entre os extremos é aquela experiência contemporânea da qual se fala. A leitura feita de Omar Salomão indica a crise na experiência enquanto linguagem, a partir da qual se evidencia uma preocupação com aquilo que não pode ser dito<sup>26</sup>. No entanto, a tentativa de narrar o inenarrável só é possível porque o sujeito consegue reconstruir os sentidos tomando outros caminhos na linguagem os quais permitem chegar a um consenso interno de que o fato narrado é o mais próximo do vivido: “O sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, reconstruir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito” (SARLO, 2007, p. 39). O sujeito poético em Salomão parece ter consciência dessa sua condição, uma vez que o ato de *reembaralhar* atua a favor da descoberta de si mesmo – “quem são essas pessoas que não sei quem sou?”, pergunta. Para a descoberta de si, será preciso lidar com a reconstrução de sua experiência.

Se o jogo não parece justo porque o “movimento do cavalo não combina com o do peão”, logo será preciso lidar com “algumas lembranças / variadas / alucinações” (SALOMÃO, 2011, p. 32). Como Sarlo (2007) aponta para a necessidade de se recorrer à memória (que aparece como um deslocamento no tempo) para resgatar a sua história. Portanto, as variadas alucinações operam como rápidas fugas do presente, é o caminho que a mente toma para transportar o *eu* para outros tempos e

---

<sup>26</sup> Aqui, cabe um paradoxo, pois é só dizendo o que não pode ser dito que se sabe o que não pode ser dito.

lugares. Esse deslocamento – que podemos chamar de anacronia (em oposição à sincronia) – é o lugar ocupado pelo sujeito contemporâneo e sua experiência.

Lembremo-nos, por um momento, da definição de contemporâneo dada por Agamben (2009). Há um diálogo estabelecido entre este autor e Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), no qual situa a literatura de nosso tempo como não “[...] necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por inadequação, uma estranheza, histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10).

Em outras palavras, para o teórico, o que mais se faz na literatura contemporânea é não falar do tempo presente, porque o “aqui e agora” parece ser negado, veementemente, pela história (veja-se o próprio discurso “do país do futuro” no qual o “melhor” ainda está por vir)<sup>27</sup>. Logo, “ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10).

Nesse sentido, aqueles que discursam sobre uma espécie de experiência (BENJAMIN, 1987; DIDI-HUBERMAN, 1998), situam-na nesse lugar de estranheza. Pois, ela mesma por ser brutal, violenta e fragmentada, acaba por distorcer a linguagem que a expressa. Ser a face da experiência humana, confere à poesia aquela *facies hippocratica* (BENJAMIN, 2013) da qual não se foge.

E como resultado desse lugar obscuro e marginal, essa literatura desenvolve uma tendência de ser *urgente* (SCHØLLHAMMER, 2011), tanto no sentido de *urgir* (isto é, a eminência, a insistência e a obrigação), quanto no ato de “se vingar”, de alcançar, finalmente, o seu alvo com eficiência. Também como os Românticos, Schøllhammer (2011) situa a palavra do poeta contemporâneo como ruína de um passado e profeta de um futuro, pois, declarado o passado perdido, apenas será possível reconstruí-lo literariamente<sup>28</sup>. Já o futuro só poderá ser aceito se houver o intermédio de uma ação intempestiva que lide bem com a ausência da promessa redentora.

Nessa lógica, faltam aos escritores contemporâneos tanto um cânone, quanto uma perspectiva do que irão fazer com a literatura de seu próprio tempo. Entretanto, conforme o autor, é possível identificar uma comunhão dos estilos, na qual há a preferência por formas breves, uma linguagem curta e fragmentária na tentativa de se falar, de um lado, sobre um real construído a partir de um realismo bruto e marginal, enquanto a inclusão do universo íntimo e sensível é baseada na epifania e na história cotidiana de cada sujeito (SCHØLLHAMMER, 2011).

---

<sup>27</sup> Aliás, trata-se de um fenômeno muito presente na cultura brasileira. Nas escolas, no trabalho, na rua, nas feiras, nas igrejas, no noticiário, etc. o que se fala é sempre de um país do futuro, algo a ainda a ser alcançado. Como consequência, parece que nunca se discute o Brasil os problemas de seu presente que, inclusive, são herança de um passado também não discutido. No fim, é como querer aplicar o resultado sem ter passado pelo processo que leva até ele.

<sup>28</sup> Acrescenta-se: de modo geral, por meio da arte. Aqui reside *uma* das funções da literatura: a de servir como manifestação da memória coletiva.

Além do realismo marginal e das manifestações individuais, “o ideal revolucionário é outra das características constantes da modernidade. Em contraste com os valores de estabilidade que caracterizam a experiência tradicional, a modernidade promove valores de ruptura e de mudança constante” (RODRIGUES, 2010, s/p). Vale lembrar que esse é um ponto de convergência da poesia contemporânea com as tendências estéticas do Romantismo do século XVIII.

Dito isso, é sintomática a proposta de Antonio Candido quando defende, em sua aula inaugural no Departamento de Letras da PUC-Rio (1988), um projeto estético e filosófico para a modernidade que coloca o romantismo como *ainda nosso contemporâneo* ao invés de afirmar seu fim: “O romantismo é o gênero moderno por excelência” (CANDIDO, 2004, p. 78). Aquilo que surge na Europa do século XVIII e que marcará não só a literatura, mas toda a produção artística conseguinte, é visto por Candido como uma presença da qual o sujeito moderno não se verá livre por alguns fatores responsáveis pelo seu surgimento e que ainda estão vivos.

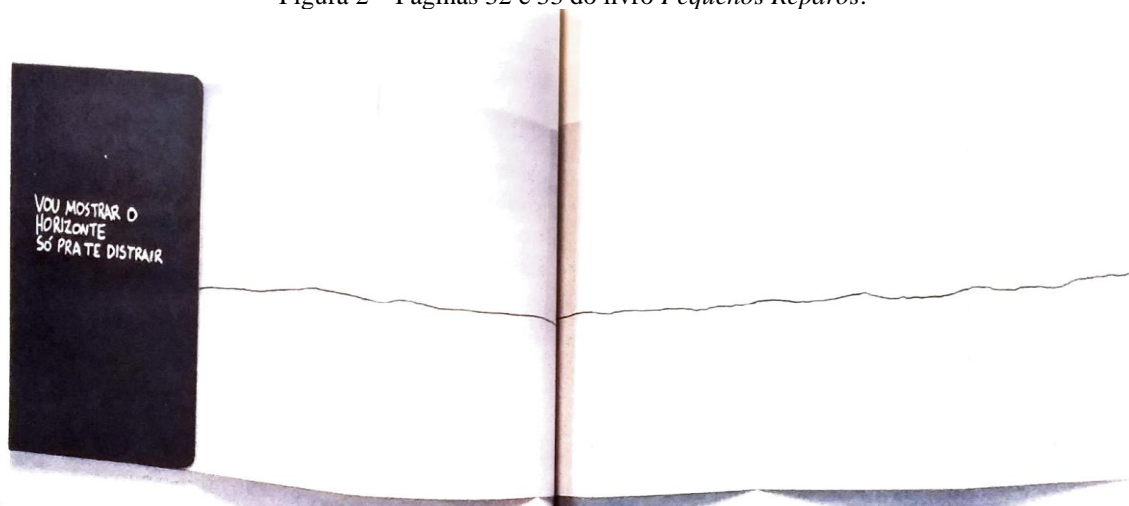
Também, o autor nota que o fragmento surge como a salvação dos Românticos, perdurando até os dias de hoje em alguns artistas, para os quais a palavra é cada vez menos capaz de dar conta de todas as realidades do mundo moderno. Nesse sentido, a palavra do moderno não mais equivale à coisa como as dos antigos (CANDIDO, 1988) e, ainda, “muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir” (SCHLEGEL, 1997, p. 51).

Assim, se a letra era perfeita e acabada, a ordem das cartas estava dada; agora a língua assume um caráter de incerteza e *devenir*, mostrando (HEIDEGGER, 2003) as fissuras pelas quais se podem enxergar as outras vozes e faces habitando o próprio sujeito. Portanto, nascendo um fragmento, algumas obras moderno-românticas não têm escolha, é necessário afirmarem-se enquanto tal e abandonar a busca por uma totalidade:

Colocado diante da grandeza do mundo, da magnitude dos problemas da transformação social, o poeta admite que sua palavra é incapaz de exprimir isso tudo. Se quisesse começar o curso romanticamente, no pior chavão, diria: “Não encontro palavras para exprimir a emoção que me assalta etc...” Esse sentimento de insegurança da palavra, típico do romantismo, pode ser sugerido por uma linha de pontos. A palavra duvida de si, é incapaz de dizer, os pontos falam pelo poeta. É o problema do homem moderno diante do mundo incognoscível que ele mesmo criou. No verdadeiro fragmentismo, o poeta compõe aos pedaços, com buracos (CANDIDO, 1988, p. 109).

Ao admitir a incapacidade da palavra em exprimir as realidades que o cercam, o poeta se vê na necessidade de juntar as peças e começar de novo. Aí surge a necessidade de se “reembaralhar” as cartas – as estruturas de sentido – para conseguir outros resultados. A poética de Omar Salomão consegue contribuir para essa condição quando se observa o abandono dessa busca saudosista ao se vasculharem os destroços para se reconstruir sua realidade alegórica. Logo, sua palavra falha é substituída pela gravura, pelos borrões, pelas rasuras e pela linha solitária a qual desenha um horizonte:

Figura 2 – Páginas 32 e 33 do livro *Pequenos Reparos*.



Fonte: Arquivo pessoal.

Navegando entre a simplicidade da imagem e a impossibilidade de se conquistar o horizonte almejado, a obra de Salomão é desenvolvida a partir do matrimônio entre a letra e o traço; o sentido e sua ausência, *compondo-se com buracos*. Em conformidade com “o ver como obra da perda” (DIDI-HUBERMAN, 1998), o horizonte é uma alegoria para uma perda constante, não conseguindo passar de uma distração rápida. Por isso, a ideia de se dirigir para algum lugar é repetida ao longo do trabalho de Omar Salomão: sempre aparecendo como uma tentativa, um fragmento da percepção.

Sendo assim, a estética romântica encontra no fragmento um meio possível para se capturarem os momentos os quais passam pelos olhos do indivíduo. É preciso tentar significar algo, pois a completude é inapreensível e o conceito de universal se torna perigoso de defender. “O face a face inventa a linguagem” (GODARD, 2014), logo, a poesia posta de frente com seu tempo em ruínas inventa uma linguagem igualmente fragmentada, dos restos do passado e do presente ela erige uma realidade e se esforça para visualizar um futuro.

Isso é resultado daquela crise sobre a origem da linguagem entre os primeiros Românticos, os quais, criticando o Iluminismo com sua união sagrada entre signo e significado, propõem a separação de ambos os elementos: a ruptura no mundo da linguagem é responsável pela ruptura do modo como o homem entende o mundo. Por observarem a herança de uma linguagem divina, pura e completa, F. Schlegel e Novalis descobrem a insuficiência de se dizer o mundo, um caos que confunde os sentidos e dificulta a tradução do mundo e das palavras.

É dessa forma como o poeta moderno enxerga sua língua e seu mundo sempre assombrado pela queda adâmica. No lado oposto a esse filho do primeiro pecado, está o homem antigo com sua liberdade e suas formas perfeitas (suas esculturas não cansam de lhe afirmar isso). F. Schlegel bem afirma que reside, no homem antigo, a totalidade do espírito e, conseqüentemente, sua harmonia: “O todo repousa sobre o solo firme da poesia antiga, tendo permanecido uno e indivisível graças à vida majestosa de homens livres e à força sagrada dos deuses antigos” (SCHLEGEL, 2016, p. 493).

Nos antigos, o culto ao corpo disputava o espaço com o mito; o belo e o ideal eram os valores maiores da arte e da filosofia. Entretanto, a técnica progride e o homem encontra outros interesses, o senso de comunidade se perde e a acumulação excessiva de riqueza marca o descompasso da humanidade. Os deuses se reduzem a totens de madeira vendidos nas praças, a arte é convertida em instrumento de decoração, o conhecimento irá gerar as bombas e as armas que varrem da Terra o próprio ser humano. Sequer Cristo, que rebaixa a si mesmo à condição de mortal, é capaz de arrancar do homem o individualismo.

Nesse raciocínio, a modernidade parece vir com o anúncio da decadência humana. A fábrica se torna o símbolo da castração espiritual e a liberdade se esvai, gota a gota, no suor do trabalhador nada longevo. Guerras são travadas entre nações, a democracia entra em crise; a arte é levada ao manicômio numa camisa de força; a ficção deixada às traças por não falar “coisa com coisa”. Não se narra como antigamente, dizem os críticos e os escritores, pois durante o processo de modernização da técnica, desintegrou-se a *identidade da experiência* (ADORNO, 2016). Os horrores das Grandes Guerras foram tanto sintomas quanto causas desta desintegração: não se encontra mais os corpos contemplados nas estátuas gregas porque ele está morto na câmara de gás<sup>29</sup>. A tentativa de vasculhar sua memória também é falha, pois eles se esvaem pelas chaminés ou dividem covas coletivas.

Portanto, “tudo o que veio depois, até nossa época, é apenas resto, eco, pressentimento isolado, aproximação e retorno àquele Olimpo supremo da poesia” (SCHLEGEL, 2016, p. 494) e o tempo se torna uma “solução poderosa” que dissolve tudo rapidamente, tudo se mistura em seu meio fluido. Deste modo, a apreensão da totalidade se torna cada vez mais rala e inapreensível. É como declara a voz poética de Salomão: “meus heróis mudam a cada semana” (SALOMÃO, 2005, p. 35), porque fundar um herói hoje é decretar sua morte para daqui os próximos minutos: tudo está sujeito a um escândalo, a uma inversão de valores, a um abandono iminente.

Nesse jogo, Omar Salomão se dedica a enxergar esse abandono, entretanto, não o nega nem o considera um fatalismo de seu tempo. A figura daquele grego ereto, marmóreo e filhos do Olimpo é abandonada, jamais se retornará para sua completude. Então, para Benjamin, o poeta rejeitaria “[...] a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (BENJAMIN, 1987, p. 116).

[3]

*“Este morto é meu. Não é coincidência que tenha sido eu a encontra-lo, já inchado, na trilha da floresta, na hora em que o céu sangrava atrás da montanha. Tornei-*

---

<sup>29</sup> Essa ideia é apresentada por meu orientador Wellington F. Ramos em uma de suas aulas no curso de pós-graduação (PPGEL-UFMS) em 2022. Apesar da referência incerta, tomei a liberdade de usá-la aqui.

*me sua amante e sua cúmplice. Não vou deixa-lo até que as primeiras pás de terra caiam sobre a madeira de seu caixão”.*

(Maryse Condé)

Como não nota a narradora de Maryse Condé (1937-)<sup>30</sup>, Léocadie Timothée<sup>31</sup>, não se pode acompanhar o cadáver até as últimas pás de terra porque nunca haverá uma capaz de impedir o morto retornar como fantasma. Ele se torna, então, um habitante desagradável de um mundo pretendido como novo, embora se reconheça aqui e ali as marcas de passado. Encontrá-las não pode ser um mero resultado do acaso; não, é preciso ser menos cético e desconfiar dessa presença assombrando as ruínas de seu tempo, ouvir suas vozes cochichando, observar que qualquer movimento treme as vigas sustentando o tempo e a história.

Tudo pode vir abaixo em um instante. Ao fim do capítulo, Léocadie conclui: “Por mais que me esforce, não consigo fingir que sinto outra coisa além do sentimento de egoísta que a visão de um morto nos provoca: o medo do amanhã” (CONDÉ, 2021, p. 70-71). A visão do morto resume-se, portanto, a esse sentimento egoísta compartilhado por todos os espectadores vivos, cada qual lambendo os beiços por uma parte daquele infeliz.

Não seria essa um exemplo de imagem da modernidade? Não seria ela a contradição de um *incômodo agradável*? Afinal, há muito tempo estar vivo tem se passado como um grande inconveniente para o homem, pois as respostas para suas perguntas e respostas não são suficientes; sua religião perdeu o lugar para crenças propagadas no mundo digital; a identidade parece estar exposta em prateleiras de mercado (frases como “você é o que consome” estão estampadas em todo canto); a verdade é forjável, não se trata mais de uma viagem de descoberta (hoje fala-se até em uma “pós-verdade”). Um mundo cai e outro novo surge a todo instante sem que se dê conta. Não se sabe mais se se trata de uma heterogeneidade de realidades ou se é uma mesma sendo reciclada ininterruptamente.

Enfim, o medo do amanhã estampado no rosto do morto encontrado: “pois a vida se descobre na pele, se / vive na unha. Afinal, a morte só existe nos / outros. Afinal, não se morre senão de medo” (SALOMÃO, 2011, p. 119). Tudo o que há é o medo do amanhã porque quem o traz é o fantasma

---

<sup>30</sup> Maryse Condé nasceu em 1937 na cidade de Pointe-à-Pitre, Guadalupe. Atualmente, tem mais de vinte romances publicados, além de ser professora emérita da Universidade de Columbia (NY). A importância da autora no campo estético e teórico sobre o colonialismo e questões raciais é reconhecida em 2018 ao receber uma versão alternativa do prêmio Nobel (pois naquele ano o prêmio estava suspenso). Até o dia de hoje, somente dois de seus romances foram publicados em língua portuguesa: *Corações migrandes* (Rocco, 2002) e *Eu, Tituba: Bruxa negra de Salem* (Rocco, 1997; Rosa dos Ventos, 2019). O texto usado como epígrafe é capítulo de um romance não traduzido, *Traversée de la mangrove* (Mercure de France, 1989), cuja tradução em língua portuguesa foi feita, exclusivamente, para a revista Puñado.

<sup>31</sup> Cujo nome intitula o conto.

que não vive um tempo nem um espaço somente. Essa figura transcende as dimensões, alcança o juízo final e descobre, em seu extremo, aquilo que todos querem e temem ao mesmo tempo: o passado tão claro quanto o dia. Iluminado pelo fogo apocalíptico que desce dos céus, é um tempo no qual a humanidade estará redimida e poderá, finalmente, apropriar de seu passado (BENJAMIN, 1987), chama-lo de *seu*, afirmar com veemência ter vivido. O passado será apenas passado, seu aspecto de ruína será restaurado, a verdade redescoberta e os crimes que se repetiram durante toda a história serão, até que enfim, denunciados.

Contudo, esse tempo profético não chegará por hora, sendo necessário à poesia sobreviver como pode. Como se sabe, numa situação de vida ou morte os seres têm uma curiosa tendência de se agarrarem a qualquer coisa que os salve do fim, lutando até às últimas forças contra o assassino. Ou, às vezes sem o saber direito, caminham em direção a uma morte disfarçada ou invisível aos olhos, sem se dar conta do suicídio. Seja como for, nas ruínas da modernidade, alguns sujeitos trabalham arduamente para resgatar algo que sirva no encaixe de um novo mundo, arriscando sua sanidade e sua própria língua ao tentar salvar a poesia de sua perdição total.

Há uns que perderam a capacidade de soletrar o nome do ouriço atravessando a estrada, sem saber, exatamente, como chamá-lo volta. Já aqueles pelos quais se interessa aqui, estão lançando-se em direção a formas cada vez mais estranhas para se evocar o poético. “P-o-e-s-i-a” soletra seu observador e isso não lhe diz muita coisa. Ambos (poesia e poeta) desejam uma troca justa: a primeira precisa alcançar seu paraíso perdido; o segundo preciso sabê-la. Talvez, no fim do dia, nenhum dos dois terão o que esperam, tornando o processo mais importante que o fim. Faça-se daí a uma verdade, satisfaça-se, assim, os desejos.

Então é quando se descobre algo de interessante em sua pronúncia. Se se pergunta novamente, a impressão que se tem agora é outra. E, numa próxima vez, será uma terceira. Durante todo esse tempo, uma resposta saltava aos olhos: a palavra liga-se ao seu portador quase que num lance único. A sorte é daquele que rola os dados e o resultado a ele se dirige somente. Os de fora, no máximo, interpretam e refletem até que, descobrindo-se gatunos, tomam os dados para si e fazem seus próprios lances. Não quer dizer que há aí qualquer coisa relacionada puramente à sorte ou, pelo menos, não somente a ela. O manejo da palavra deve ser dignamente ligado tanto à técnica de quem o realiza, quanto à motivação ardente no espírito de quem a crava numa superfície.

Daí vem o que Alfredo Bosi fala sobre a palavra motivada contrária ao mero capricho da vontade: “A motivação é a janela pela qual a palavra respira fundo e se comunica com as energias da imaginação e do sentimento tornando-se expressiva, ou com as formas do mundo, tornando-se representativa. A palavra motivada é *pathos*. A palavra motivada é *mimesis*” (BOSI, 1996, p. 26-27). Revoltado, também Maiakóvski profere contra aqueles ingênuos que não flertam com a poesia:

se vocês pensam  
que se trata apenas  
de copiar  
palavras a esmo,  
eis aqui, camaradas,  
minha pena,  
podem  
escrever  
vocês mesmos!

(MAIAKÓVSKI, 1989, p. 122).

Assim, o lance de dados diz respeito somente aos resultados imediatos, isto é, *a qual palavra irá sair* do movimento das mãos. Talvez a sorte seja limitada, como acreditava Miguel, personagem do romance *Baixo Esplendor*, de Marçal Aquino: “Acreditava que cada pessoa vinha ao mundo com uma quantidade limitada de sorte e que uma hora essa reserva podia se esgotar” (AQUINO, 2020, p. 57). Mas o poeta continua a rolar os dados, armando-se de acasos, para fugir do tempo que colapsa por todos os lados. A imprevisibilidade do gesto da palavra que pega o sujeito com as calças arriadas nas horas solitárias da leitura, “qual palavra me aguarda?” é um medo constante para quem conhece os perigos desta aventura. Afinal, “a poesia – toda – é uma viagem ao desconhecido” (MAIAKÓVSKI, 1989, p. 117) e o gesto de descobrir nela sempre o novo é um verdadeiro maravilhamento. O jogo perigoso com seu nome e as palavras que habitam sua nação, andar sobre ovos sem nem saber se são ovos ou se realmente está andando:

como uma casca  
a pressão do dedo  
sobre a casca de um ovo  
CRACK!  
escorre  
pela mão, braço  
até pingar pelos cotovelos

ou apenas uma pedra  
sobre outra pedra

(SALOMÃO, 2011, p. 34).

Um gesto desconfiado é esse de caminhar sobre as ruínas perseguindo o fantasma. Pensa-se ser diferente da superfície traiçoeira e difícil, quando se trata da mesma coisa. A imagem do fantasma é um reflexo de si mesmo; é-se as ruínas nas quais se pisa. A palavra motivada desse fantasma é a *mimesis* de sua realidade, a expressão de sua natureza. Aquele que o segue e o ouve logo descobrirá, na palavra proferida, uma pequena fenda, cada vez maior até transformá-la em ausência pura. Recordar-se da figura narrada por Ignácio L. Brandão, naquela história do *Homem do furo na mão* e transcrevo o trecho em questão:

Não tinha lugar sentado, cruzou a borboleta, foi até a frente, cumprimentando pessoas que não sabia o nome, mas que tomavam o elétrico na mesma hora que ele. Segurava a maleta com a mão direita, com a esquerda apoiava-se no varão do teto. Três pontos antes do final, o ônibus superlotado, ele sentiu uma comichão violenta. Não podia olhar, nem levantar a mão. Estava chegando, dava para esperar. Foi empurrado para a saída, despediu-se das pessoas,



olhou a mão. No lugar da mancha tinha um buraco. De uns dois centímetros de diâmetro. Um orifício perfeito. Perfeito, como se tivesse sempre estado ali. Nascido. Passou os dedos pelas bordas, por dentro, sentindo cócegas. Assoprou por dentro. Olhou através dele, acompanhando uma aleijada que caminhava na outra calçada. Afastava a mão dos olhos, focalizava um objeto, aproximava a mão. Ficou algum tempo distraído com isso. Quando chegou no escritório, o chefe perguntou o porquê do atraso (BRANDÃO, 2012, p. 9).

Esse indivíduo anônimo, no fim, aprende a aceitar-se ali no furo: assume-se como ausente e brinca com esta falta de si: é lente, é buraco por onde deixa passar o ar, a água, a língua, os dedos, o nariz. Enxergar-se na ausência, portanto, é um antídoto para o seu esvaziamento, para fugir das ruínas com o fantasma, correr para longe, porque ali na falta, ambos são e não são. Ele é aquilo que havia, mas é, também, o próprio buraco, o que ficou no lugar. Não seria o grande dilema de Schroedinger? E essa experiência de ser ausência, ruína e fenda só encontrará seu testemunho na linguagem adotada pelos Românticos, pois é quando se começa a entender que a língua humana é imperfeita diante de um mundo cheio de acontecimentos. É imperfeita porque não dá conta de transformar todo o conhecimento vislumbrado em *experiência*, ou seja, em texto comunicável. Daí resulta o furo.

Mas pergunta-se o que este sujeito o qual vê em si mesmo uma falta tem a ver com a palavra? Aqui se considera a essência linguística do homem, discutida por Benjamin (2011). Poder-se-ia dizer que todas as coisas existentes se comunicam, elas participam da linguagem de algum modo: “Não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual” (BENJAMIN, 2011, p. 51). Notam-se, então, duas espécies de essências: uma *espiritual* (a coisa em si ainda comunicada) e uma segunda, a *essência linguística* (a comunicação da primeira). Ainda, Benjamin identifica que, para o homem, a essência linguística se faz na *língua*, sendo por meio dessa que o homem se comunica. E o filósofo questiona: se tudo se comunica ao homem, o homem se comunica a quem? (BENJAMIN, 2011). Tudo se comunica ao homem porque assim as coisas podem ganhar um nome. A essência do homem é nomear, sua língua é nomeadora:

A essência linguística das coisas é a sua linguagem aplicada ao ser humano, essa afirmação significa que a essência linguística do ser humano é a sua língua. Isso quer dizer que o homem comunica sua própria essência espiritual *na* sua língua. Mas a língua do homem fala em palavras. Portanto, o ser humano comunica sua própria essência espiritual (na medida em que ela seja comunicável) *ao nomear* todas as outras coisas (BENJAMIN, 2011, p. 54).

Assim, o ato de nomear o mundo é o que garante a sobrevivência do essencial humano. É só imaginar nossas vidas sem a palavra que damos de cara com um muro impossível de transpor. Não dizem por aí que o sonho acaba quando se morre porque o cérebro é incapaz de imaginar a vida após a morte? Ora, não seria ambas as mesmas coisas? Seria necessário, então, encontrar meios de continuar a comunicar a vida, a transformar os saberes em experiência, pois, do contrário, o patrimônio cultural humano teria algum valor se a experiência não o vinculasse a nós? (BENJAMIN, 1987, p. 115).

Por fim, surge uma nova barbárie (BENJAMIN, 1987, p. 115). Não se trata, aqui, daquela barbárie cristã, movida pela amoralidade do anticristo. Trata-se, pelo contrário, de um conceito *novo* e *positivo* para Benjamin, “pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (BENJAMIN, 1987, p. 116). Portanto, desta barbárie surge o novo, o recomeço. Reconstrói-se o mundo em ruínas usando as suas próprias ruínas. Desenterra-se o cadáver escondido, resolve-se a insistente permanência do fantasma, finalmente ele estará livre.

[4]

*“O tempo perdido certamente não existe.  
É o casarão vazio e condenado.”*

(Carlos Drummond de Andrade)

O tempo do sujeito moderno é impreciso. Sua visão de mundo é constantemente afetada por uma memória porosa. Os buracos que se abrem, comidos pelo tempo, tornam-no uma existência intervalar. O hiato posto entre o ontem e o hoje destrói gradativamente a noção que o sujeito tem do mundo o qual somente poderá ser visualizado enquanto fragmento. Disso algo de positivo resulta: a percepção de que os sentidos nunca rumaram a uma totalidade, nunca se dirigiram a nada e que o “ainda” não existe de fato.

O fragmento se torna o grande símbolo da modernidade. Cada vez mais industrial, a modernidade reduz as relações humanas a momentos isolados, curtos e rápidos, é preciso que tudo tenha a medida de um átimo de segundo. A divisão do trabalho condenou o homem a essa condição de parcialidade, de incompletude de si mesmo. Seu trabalho não corresponde mais ao seu verdadeiro papel no mundo: cumprem-se somente prazos e demandas e adia-se a felicidade para o fim da semana. O descanso do corpo deve ser conquistado com muito esforço e, *se* o for verdadeiramente, pouquíssima massa de carne e ossos restará para o repouso.

Essa situação a qual se submete o homem é duramente criticada pela trindade cultura-conhecimento-arte. A cultura, em especial, está assumindo uma forma corrompida e vazia de sentido. O sujeito cada vez mais baseia sua individualidade em territórios alheios acabando por exportar valores sequer compatíveis consigo mesmo. No entanto, o pressuposto básico de levar à humanidade o acesso a um arquivo infinito de conhecimento. Contudo, nas duas últimas décadas observa-se uma crescente onda de figuras extremamente simbólicas ocupando o lugar da ciência e da arte como se fosse uma simples questão de talento ou um “pensamento crítico” mal conduzido. Não é uma discussão nova, claro. Também Schiller notou o germe da tirania na cultura humana:

A cultura, longe nos pôr em liberdade, apenas desenvolve uma nova carência a cada força que forma em nós; os laços físicos estreitam-se mais e mais ameaçadores, até que o temor da

perda sufoque mesmo o impulso ardente de aperfeiçoamento, e a máxima da obediência passiva valha como a suprema sabedoria humana (SCHILLER, 2017, p. 26).

O resultado é um sujeito esguio, medroso e neutralizado. Mas isso não deve ser atribuído a uma vontade própria da cultura, jamais. O que a torna um maquinário fascista é o “anão” que controla o fantoche jogando xadrez, aludindo à imagem benjaminiana do “materialismo histórico” vulgar (BENJAMIN, 1987, p. 222). Ainda, Schiller lamenta uma cultura que polarizou o homem em duas instâncias, a perversão e a grosseria. Para ele, essa cultura moderna da materialidade teria potencializado o egoísmo humano, “como numa cidade em chamas, cada qual procura subtrair à devastação apenas a sua miserável propriedade” (SCHILLER, 2017, p. 26), descreve.

Isso tudo seria resultado de uma brincadeira de mal gosto com a natureza. Por que se nega veementemente o estado natural para se erigir um mundo do progresso? A saber, um *falso* progresso, pois o homem jamais estará desligado de sua sensualidade (suas sensações) selvagem, por mais que busque o aperfeiçoamento de sua lógica. Não é de toda mentira, contudo, ver um certo progresso da *técnica*, embora seja uma infeliz ironia existir a viagem espacial em um mundo onde continuam pessoas a morrer pela fome e pela guerra.

Então, é desse modo que se depara com a figura do sujeito moderno. Assustado e confuso com uma memória a qual não se sabe se está dentro ou fora, momentos que parecem iguais, dias se repetindo num mesmo intervalo de vinte e quatro horas. Levado à condição de deslocamento, esse sujeito busca por uma saída: a fé, o suicídio, o conhecimento ou a estética para citar exemplos. Em particular, sobre essa última, lotado de questionamentos sobre si e sobre seu mundo, o poeta entra em estado de frenesi, sua memória está fragmentada e, também, seu corpo, suas ideias, sua identidade, sua língua.

Quando Omar Salomão se coloca nesse lugar enquanto artista, a voz-poética presente em seus versos e fotografias passa a ser a expressão de um naufrago à deriva. É preciso começar de novo em um outro lugar, encontrar meios para se reconstruir a realidade, uma vez que não se pode mais retornar ao tempo perdido. O tempo de agora enfrenta fissuras em todos os seus domínios, cada vez mais o ser humano se diferenciando de seu “semelhante”, sua língua se tornando cada vez mais rica pela necessidade de novos termos os quais possam dar conta das novas experiências.

Percebe-se o quebra-cabeça está em pedaços e o desejo da voz poética em (des)construí-lo, mas não em na imagem de sua totalidade anterior. Agora, ela quer manter as peças desencaixadas, *reembaralhar* a imagem primeira e formar uma outra mais distinta, sem ter um modelo em mente, sem se parecer com algo. Seria esse o trabalho estético de Salomão, como poeta contemporâneo, ao transformar as inconstâncias de seu tempo e em alegoria do caos, assumindo para si a tarefa de, na desordem, erigir um mundo significativo. Mas como fazê-lo se somente se dispõe da linguagem e ela se encontra entre os vestígios e segredos? Além disso, como saber o que deve ser salvo?

É por esse questionamento que a voz-poética salomoniana é lançada em direção a um horizonte (in)existente. O ponto mais distante (sempre deve ser o ponto mais distante), pois o horizonte que se quer nunca parece o suficiente para *chegar lá*, seja onde for. Portanto, embora o mundo possa ter parado lá fora, ainda gira incessantemente dentro do poeta o qual enxerga um outro futuro pelo buraco no fundo falso. Sua poesia é a voz que quer anunciar esse furo, a vontade do beija-flor em atravessar o vidro transparente, pois, afinal, um corpo em movimento tende a continuar em movimento até que algo o pare:

a sensação  
de um beija-flor  
forçando o corpo contra o vidro

ao longe, as árvores, dia claro, céu aberto  
não chega lá  
suas asas aceleradas  
– só enxergo um risco –  
o longo bico se arrasta pelo vidro  
se debate  
mas não alcança

(SALOMÃO, 2017, p. 101).

Daquilo que encontra, a voz poética faz a matéria para a reconstrução do mundo. Mas, ao invés de negar a nova (des)ordem e enterrar as ruínas para se reforjar a materialidade, faz-se das ruínas os tijolos para se construir o castelo<sup>32</sup>. Esconder a situação de ruína, a rachadura na coluna que ameaça com o colapso, seria apagar a História. Então, é necessário que se exponham as fraturas no tempo, o cadáver sob as ruínas deve ser revelado, somente deixando-o à mostra, é que se pode aceitar a condição de que algo foi perdido.

Além disso, a experiência da exumação evoca uma dupla temporalidade, isto é, momento no qual a vida e a morte são lembradas simultaneamente. Os ossos guardam em si uma história, os hematomas que abrem as fendas no corpo do sujeito assassinado ficarão para sempre marcados nessa estrutura secreta. Observar as ruínas do corpo é poder contemplar uma certa completude perdida, ainda que inapreensível e inalcançável. Aquele que desenterra as ruínas para expor o que há debaixo é aquele que recorda, atribui na ruína o conhecimento de um mundo destruído. Seguir os rastros deste sujeito é conhecer o mundo que ele tenta mostrar: “o homem parte das coisas para que elas lhe provoquem uma recordação ou reminiscência (*anamnesis*) das ideias já contempladas. Conhecer é recordar o que está dentro de nós, as ideias anteriormente vislumbradas” (PAIXÃO, 2009, s/p).

Recorrer à memória é um ato de se rebelar contra o que se vê. Não aceitar a existência como os poucos ossos restantes no túmulo, recuar há um tempo anterior para se recordar a forma perdida. Contudo, é preciso dizer que isso não significa permanecer no passado, pois, aquilo que está diante

---

<sup>32</sup> Por enquanto, trata-se de uma rápida alusão à imagem do castelo presente no poema lido em “No abandono, um império”.

dos olhos é, ao mesmo tempo, o que existe e a promessa de algo vindouro (em resumo, “a vida continua”). Sendo assim, o recuo a um tempo perdido é dado como recurso para se alcançar o futuro, afirmar-se enquanto um presente real e verdadeiro, consequência das ruínas passadas e causa das ruínas futuras. Exatamente por isso a modernidade é sempre pensada em contradição pela filosofia e pela literatura românticas, uma vez que, na tentativa de se afirmar, ela recua para um tempo que não lhe pertence ou, ainda mais confuso, dispara para um futuro ainda por vir. Isso a lança em uma condição extremamente difícil de se habitar: um tempo o qual não dura, um atropelo de presentes e a incapacidade de se resolver as falhas que vão sendo abandonadas.

Desse modo, o sujeito precisa estar recorrendo, constantemente, à sua memória para poder apreender o seu próprio tempo. É preciso revisitar a história por meio da lembrança, do arquivo, do monumento, transformando-a em um anacronismo pelo qual o homem se movimenta “livremente”. A partir disso, a história pode ser vista como um fenômeno linear construído pela sucessão de acontecimentos:

Resumindo, qualquer movimento de modernidade recorre à memória e à tradição para se afirmar como ruptura face às mesmas e, simultaneamente, recorre à memorização para se impor como norma de gosto, deixando em aberto possibilidades de renovação futura. Por outras palavras, a modernidade é efêmera (PAIXÃO, 2009, s/p).

Vista como efêmera, a modernidade é construída sobre as ruínas de si mesma. Tudo o que é erguido logo vem abaixo. Há aí a constante renovação da forma pela reciclagem da matéria, o que evidencia o caráter de ruptura da modernidade: ela está a todo momento rompendo com algo, inclusive com si mesma. O resultado disso é o valor transferido ao *instante* o qual se torna o único tempo possível de capturar, fato no qual a arte contemporânea se debruça com sofreguidão. Vista assim, a modernidade passa a ser habitada por partes de tempo passados as quais despontam “nova” realidade e afirmam o retorno do já dito, do já ocorrido, do já pensado e do já visto.

Muito se perde na tentativa de se capturar o presente e isso resulta numa incapacidade da própria linguagem em abarcar o mundo em sua totalidade. O grande vidro da realidade moderna é frágil e se fragmenta a cada “tique-taque” do relógio. Acompanhando esse desregrado jogo, a linguagem também se vê perdida com seus conceitos, expressões e representações. Existe cada vez mais uma especificidade dos sentidos a qual torna a palavra obsoleta e incapaz de apreender o todo. A ficção perde, por exemplo, muitos pontos com a experiência das grandes guerras. Cada vez mais o poeta é impelido ao árduo trabalho de dizer o “indizível” porque, frequentemente, sua memória é falha ou não apresenta muitas soluções para a captura de seu tempo.

Ao se descobrir nas ruínas o cadáver, liberta-se um fantasma. A página em branco será o refúgio onde esse fantasma “resgatado” poderá reconstruir sua experiência. Embora tudo o que está

ao seu alcance sejam ruínas de um passado, essa voz consegue erigir sentidos, montar peça por peça como a criança o faz com o seu brinquedo de “monta-tudo”<sup>33</sup>.

Roberto Said (2023)<sup>34</sup> disserta, em “Waly Salomão: uma fissura na plenitude das coisas”, texto escrito para o Suplemento Pernambuco, acerca do papel da fragmentação da linguagem em Waly Salomão (1943-2003). Segundo o professor, a noção moderna de sujeito está atrelada ao processo de (des)montagem da linguagem. Waly Salomão trabalha muito com isso ao longo de suas obras e – sendo influência ou não – Omar Salomão carrega sua estética com o mesmo processo.

Desse modo, pode-se dizer que ambos fundam um sujeito poético que recusa a existência de um centro estável para si mesmo. Isso porque ele coloca em dúvida a integridade de seu mundo, o qual é levado a uma desintegração completa. Mas não é somente o mundo desse sujeito que sofre com a instabilidade: a própria imagem poética de Waly passa por um não apaziguamento de si mesma, pois sempre aparece como uma narrativa distorcida e fragmentada:

Eu me encontro aí exatamente. Nesse grito dessa boca sem fundo. Rouca de arfar e dizer tão pouco. Na transformação, logo antes da forma. É disso o exato oposto. Já não cabe o sussurro. Já não me afasta o uivo. Fragmentos disformes do que li, e ainda não encerram em mim corpo algum. Corpo de trabalho. Não há nada nobre aqui. Poeira, manchas, rasuras, borrões. Metades de poemas. Diversas tentativas de não. Desistências. Previsões não muito animadoras E o retorno após o fim “na última vez tinha desistido de tentar, na última vez tinha desistido de tentar, na vez anterior e antes dessa também. E lá estava” (SALOMÃO, 2017, p. 18).

O lugar dessa voz é o mesmo daquela *origem* benjaminiana, “um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese” (BENJAMIN, 2017, p. 24). Essa voz é, assim, um *devoir*, encontra-se em um entrelugar e compartilha, com a *origem*, o mesmo “ponto de vista duplo” do qual fala Benjamin: “por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado” (BENJAMIN, 2017, p. 24). Ela se retroalimenta eternamente das ruínas que ela mesma produz ao escavar os arquivos, as ruas, o lixo urbano e a paisagem.

Tudo retorna ao seu espírito, suas leituras, conversas, o encontro na rua com o estranho, um objeto abandonado que lhe chamou a atenção mais cedo. A vida, vista deste ângulo, torna-se um jogo caótico de tentativa e erro. A peça é posicionada, mas não se encaixa em totalidade alguma, a resposta é sempre não. O “não sei” proferido tantas vezes se torna sua única certeza – uma certeza contraditória pois, imprecisa e fugidia, altera-se a todo momento abrindo espaço para a invenção:

E o retorno após o fim “na última vez tinha desistido de tentar, na última vez tinha desistido de tentar, na vez anterior e antes dessa também. E lá estava”. E com uma semelhança que está em outro lugar. Sem marca. Sem querer estabelecer uma marca exata – ingênuo: pensa que é barro que decide quais pegadas firmar. Mas e se o chão for de areia. Se a água vier lamber, apagar, afogar. Sigo, após esse grito. Debaixo d’água. Horizonte algum em mira. Apenas os pés pisando destroços e tesouros, impossíveis de se diferenciar. “Ao mesmo tempo

<sup>33</sup> Aquilo que em minha infância eu chamava de “monta-tudo”, poderia traduzir por seu nome mais popular, “Lego”.

<sup>34</sup> Atualmente é professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais. Graduação em História (UFMG, 1996); Mestrado em Teoria da Literatura (UFMG, 2002) e Doutorado em Literatura Comparada (UFMG, 2006). (Informações retiradas da página eletrônica do Currículo Lattes do autor).

teimar e deslocar-se no horizonte impossível”. Ao mesmo tempo morrer e morrer. Ou nascer. Naufragar e nadar. Eu me encontro exatamente aí. Eu-ou (SALOMÃO, 2017, p. 18).

Essa voz pensava que era possível deixar as marcas no barro, que o chão fosse mais firme, no entanto, a superfície é de areia, qualquer rastro deixado ali será facilmente apagado pelo tempo. Nada dura na areia. E em meio à inconstância, nasce um naufrago sem horizonte em mira, à deriva, *porém não perdido*, porque ele só não tem rumo traçado, “se não se sabe aonde se quer ir, qualquer caminho serve” diz o gato à Alice de Carroll. O *eu-ou* é a condição dessa voz, um *eu* acompanhado de possibilidade, de escolha, além dele há um mar infinito de continuidades. “O resto, leitor, do poema, é descoberta” (PIGNATARI, 1980, p. 86) avisa Décio Pignatari em sua *Nota ao fauno* à Mallarmé.

A descoberta é realizada no imediatismo, não na efemeridade sem sentido, mas na valorização do presente. A tentativa surge como *modus operandi* para essa voz poética que se coloca à deriva, a falta de expectativa talvez seja o que a salva de um fim fatalíssimo, mesmo que sua condição seja a de *morrer e morrer*. E a morte pressupõe o novo, o nascimento, e não significa, necessariamente, um “final”. A voz poética de Salomão repete a si que desistiu várias vezes, ou melhor, *tentou* e a tentativa é nada senão aquele *dever*: saiu-se de algum lugar em direção a outro sem que se chegue, necessariamente, lá.

Desse modo, o fragmento torna-se a tentativa de negar-se o fim e a morte, porque ele é colocado em estado de suspensão no tempo e no espaço, ele nem é começo nem meio nem fim. O fragmento é o suprassumo do pensamento romântico, a quintessência da poesia romântica que sobrevive até hoje: o romantismo é nosso contemporâneo (CANDIDO, 1988) porque ele encontrou no fragmento a redenção. Ser fragmento evita que a poesia caia num mundo mudo. Nega-se o fim, para se lançar ao recomeço no acaso, pois somente ele pode evitar que a linguagem se desmorone por completo e o mundo seja abandonado à incomunicabilidade.

## NO ABANDONO, UM IMPÉRIO

“Onde não há jardim, as flores nascem de um  
secreto investimento em formas improváveis.”

(Carlos Drummond de Andrade)

[1]

Em entrevista concedida a Maria Cecilia Brandi, Omar Salomão é perguntado sobre a imagem que abre seus *Pequenos Reparos* e responde:

É um desenho que fiz em Itaparica, em um caderno. A imagem traz a sensação da água se movendo, de um pequeno distúrbio na água que faz ondas e que pode ser um vórtice e também pode ser uma impressão digital, mas que quase não se deixa fixar. A Louise Bourgeois tem uma frase bonita, em que ela diz que a espiral é uma forma de organizar o caos, é completamente contínua, uma forma de desorientação. Acho que tem a ver. Tem uma previsibilidade no caminho, mas ao mesmo tempo é desnorteante, é um caminho que tonteia, sem norte. Tento colocar no livro um pouco desse contínuo. Talvez um retornar aturdido (SALOMÃO, 2017b, s/p.).

A abertura com a imagem da espiral desempenha um papel significativo na obra em questão, uma vez que ela própria é a tentativa de organizar o caos da linguagem experimentada pelo poeta. Se lida como digital<sup>35</sup>, não perde em sentido: trata-se da marca do poeta em seu processo de criação, um rastro marcado na superfície da materialidade da poesia:

Figura 3 – Página 5 de *Pequenos Reparos* (2017).



“Um peixe vem entrando. Tudo se revolve porque  
entra um peixe. Essa é a única mudança.”

Kazuo Ohno

Fonte: Arquivo pessoal.

A imagem não vem sozinha, é acompanhada da referência a Kazuo Ohno<sup>36</sup>: “Um peixe vem entrando. Tudo se revolve porque entra um peixe. Essa é a única mudança”. Isso porque o corpo do peixe penetrando o espaço provoca uma alteração da gravidade em seu entorno. Como um corpo

<sup>35</sup> A ambiguidade aqui é proposital. A imagem pode remeter a uma digital, com insígnia da identidade do sujeito, tanto quanto remete ao mundo digital em razão de seu caráter espiralar que pode ecoar códigos binários, como os códigos de barra, ou, ainda, a estratégia visual de esmaecimento de tela que dá abertura a um mundo imaginário.

<sup>36</sup> Dançarino japonês mestre do teatro butô, uma arte performática que mistura a dança com o teatro dramático. Já esteve no Brasil três vezes nos anos de 1986, 1992 e 1997.



super denso, o peixe revolve tudo ao seu redor, sua chegada representa a mudança fatal e talvez sem se dar conta disso, ele é o porta-bandeira de uma revolução na ordem das coisas.

O movimento é a marca de um sujeito poético que desorienta os sentidos. Como consequência dessa invasão, as estruturas da linguagem vibram e desabam em escombros. Não há aviso. A mudança na forma da palavra, a transposição de um lugar para o outro, o recorte fora de ordem, a afirmação de que um rabisco qualquer é o local do poeta. Rabisco como erro; rabisco como escrita ao acaso, mas urgente que surge no instante e precisa ser comunicado.

Novamente, Said (2023) apresenta uma ideia muito interessante sobre a poesia de Waly Salomão que pode ser aproveitada aqui. Trata-se do desaparecimento da palavra de ordem rasurada pelo poeta a qual é rasurada infinitamente (SAID, 2017). Há uma constante inquietude da consciência do poeta que quer eliminar tudo aquilo que produziu, mudar de rumo, tentar apagar seus rastros.

Assim, o corpo dessa poesia é deixado à mostra, as vértebras estão expostas, o poema pode ser visto de dentro para fora – processo e resultado –, pois na revelação do fazer poético, ambos se imbricam. Coerente a essa estética, na voz poética salomoniana, assume-se o hiato como ritmo, ou seja, à falta é confiado o sentido, explorando-se entre os poemas e as imagens aquelas relações, a princípio, não evidentes.

Silviano Santiago<sup>37</sup> acusa Omar Salomão de destruir a calma, de colocar em risco a ordem do texto ao despejar nas páginas a materialidade nada inofensiva:

No estado de Tabasco, México, a palavra materialista designa o caminhão que transporta o material de construção. Da janela do ônibus em que viajo vejo a placa que sinaliza a proibição de o veículo atravessar a ponte de madeira: *Prohibido el paso a los materialistas*. O desastre fatal dado o peso da carga, se não é ameaça, é iminente. Ponho fé no traquejo do materialista.

E continua:

Infrator, Omar Salomão libera a travessia da ponte de madeira ao materialista sobrecarregado de versos, figuras, rabiscos, manchas, borrões, rasuras... É proibido proibir. Perigo mortal a cada milímetro de papel. Um materialista, diz a ponte, vem entrando. Tudo se revolve porque entra um materialista. Essa é a única mudança. “Ao mesmo tempo morrer e morrer. Ou nascer. Naufragar e nadar”.

Dessa infração resulta a imagem ciborgue da palmeira tomada pelo concreto a qual torna possível visualizar uma convergência das formas. Isso faz pensar se aquilo revelado pela poesia não seria o que se deseja resolver no mundo da linguagem, isto é, uma tradução do indizível. A liberdade da forma deve estar desde a superfície (no *reboco*) até as vértebras sustentando o corpo (as *vigas*).

Desse modo, a voz poética a qual profere a “meio-palmeira-meio-concreto” se configura como alegoria da fratura no tempo. No espaço do texto, as formas convergem para um mesmo lugar, contrariando a própria lei da física:

---

<sup>37</sup> Trata-se do comentário de Silviano Santiago feito na orelha do livro *Pequenos Reparos* (2017) sobre a poesia de Omar Salomão naquela obra.

Figura 4 – Página 65 de *Pequenos Reparos* (2017).



Fonte: Arquivo pessoal.

Nesse sentido, a poética de Salomão age como essa palmeira ciborgue da qual o reboco se desgruda. Seus poemas-fragmentos, rasuras, borrões, gravuras, e linhas se revelam não só como o reboco que recobre algo maior, mais construído e completo, pois cada um é a vértebra, o sustento não está tão profundo quanto parecia: ele é superfície também. É como se não fosse preciso tirar os andaimes para se enxergar o prédio, pois ele está antes, na matéria que o compõe (no tijolo, no cimento, no aço).

Igualmente age o fragmento: ele é em si mesmo um todo e uma parte. A situação do naufrago em meio aos destroços é uma suspensão de um tempo e um espaço, há um imediatismo das formas sob seus pés que não revelam um presságio futuro. Talvez seja por isso que ela [a voz poética] procura, à deriva, uma vã direção. Assim, o abandono ao acaso do mar leva a uma eternidade: o tempo é um só, o do sofrimento e da angústia; o espaço também é uno, ou seja, a infinidade azul do oceano. Por fim, os fragmentos levam a uma incerteza mortal, pois ou eles alimentam a esperança (algo *há* de estar perto) ou a destroem (algo *houve*).

*Pequenos reparos* (2017) carrega, desde a sua capa<sup>38</sup>, um flerte com esse caos, um certo incômodo com algo deslocado em seu corpo. O tapume, espécie de cerca usada em obras urbanas, apresenta-se em um local inusitado: cerca o mar como se ele estivesse em construção, reforça a sua transitoriedade milenar: “Tem o mar ao fundo, tem a intervenção, como se estivessem fazendo uma obra na praia. E tem o horizonte, tentando surgir apesar do bloqueio. As pegadas na areia. O tapume vai se adaptando à obra, fica lá alguns momentos, e às vezes são momentos marcantes” (SALOMÃO, 2017b, s/p.). Ainda, como declara o poeta, a transitoriedade é tanta que ao ter retornado à praia para fotografar o tapume com a câmera (pois antes havia usado o celular), ele já não se encontrava mais lá.

<sup>38</sup> Ver figuras 9, 10 e 11 nas páginas 82 e 83.

A imprevisibilidade sonda a criação poética de Omar Salomão, sua literatura e fotografia sobrevivem do “elemento surpresa”, que não espera pelo momento certo, porque, em um piscar de olhos, “o” momento pode ter desaparecido. É preciso deixar esse aspecto evidente para não se recair no engodo de tratar a obra de Salomão descriteriosamente. O inacabamento dos poemas e a simbiose entre imagem não verbal e a palavra é uma chave para se entender uma poética que retém em suas bases uma perspectiva muito próxima daquela proposta pelos Românticos, principalmente com F. Schlegel (1997) ao propor uma confluência dos gêneros artísticos em direção a uma *poesia universal*<sup>39</sup>. Nisso, a presença do tapume é sinérgica com o título da obra.

O fragmento pressupõe a abertura por onde adentra uma presença estranha (o peixe?), sugerindo uma falha de segurança. Portanto, “pequenos reparos são coisas que em que você repara e às vezes não repara. A quina, a infiltração no teto, você pode passar batido, ficar olhando ou achar ruim e querer consertar. Pequenos reparos têm a ver com conserto e também com notar, observar” (SALOMÃO, 2017b, s/p.). Seria por isso que o poeta mantém a porta a qual permite o acesso ao mar, revelando uma abertura por onde se pode entrar na “construção” (ou sair?) e ver o que há por dentro, por trás da cerca?

Mas há aí um aspecto que talvez se queria escondido. “Pequenos reparos” de que exatamente? Além do mais, a proposição de se trabalhar com o *lance de dados* que submete a materialidade a um acaso não auxilia muito na questão do “reparo”. A passagem de um furacão não deixa pequenos estragos: na verdade destrói-se a casa, rompe-se a barreira, permite que o mar invada a terra. Tapume algum seguraria a passagem de um furacão. Estaria Salomão falando das pequenas rachaduras no concreto que ameaça a segurança? É curioso pensar que o pequeno reparo nasce de um incômodo no próprio sujeito o qual vê a necessidade de manter uma ordem, quando há, na poesia de Salomão, uma inclinação para o caótico.

Ao mesmo tempo, pode-se considerar o pequeno reparo como o máximo que pode ser feito sobre algo. Em outras palavras, diante de uma catástrofe iminente, aquilo que pode ser feito é postergá-la ao máximo, consertando algumas falhas pequenas enquanto espera-se pelo fim. Ou, ainda, pequenos reparos porque se deve começar por algum lugar, por baixo, enquanto as complicações maiores aguardam por respostas. Por fim, sem querer soar redundante, seja qual for a interpretação permitida pelo título *Pequenos Reparos*, o importante é entender o que motiva a necessidade do reparo.

O horizonte está marcado por uma única linha, infinita, que separa o céu e a terra. No horizonte estão depositadas todas as esperanças de um sonhador ou mesmo de um sujeito perdido. Para um infeliz náufrago, o horizonte é uma angústia, é a salvação e é a morte. O desconhecido está longe e

---

<sup>39</sup> Ainda que isso recaia na contradição presente no pensamento romântico acerca da existência de um universal.

está próximo, o horizonte pode ser exatamente igual a onde se está. Assim, ele conteria tudo o que há, uma vez que qualquer lugar pode haver depois da linha inalcançável, para lá estão os tesouros prometidos, todas as fantasias.

Mas o horizonte nunca chega, ele é um destino impossível ou porque é uma ilusão ou porque foge de quem o persegue. O naufrago remando em sua pequena e improvisada jangada tenta alcançar a terra firme que custa a aparecer: não existe uma direção correta porque ele sequer sabe onde está. À deriva e impreciso, ele é um corpo abandonado em meio ao mar e perseguindo um sonho impossível.

Desse modo age o poeta diante de um mar de fragmentos, rabiscos, borrões, rasuras, desenhos e poemas que não se fixam em seu corpo. Ambos estão à deriva, podem ser manipulados de qualquer modo, apontados a qualquer direção. De certo modo, isso permite a Omar Salomão brincar com a forma da linguagem poética, manipulando-a pelo espaço da página. O texto é a letra, a fotografia, o recorte; a rasura, capa ou túmulo sob os quais se esconde a palavra negada, que jamais será lida (um tesouro enterrado talvez?).

Observar o mar em sua existência infinita é perceber o passado, aquilo que ele traz para a praia, as memórias e os destroços de um tempo perdido, de um mundo o qual se destruiu. No mar, o sujeito é nada senão um subordinado ao acaso, lançado em direção alguma, pois tudo é horizonte e todas as direções podem ser, ao mesmo tempo, a salvação e a morte. Logo, ler Omar Salomão é estar como à deriva num mar de poemas, desenhos e referências imprecisas. É navegar sem saber se os destroços pertenceriam a um mundo destruído ou se tudo aquilo é, na verdade, um mundo.

E mesmo para aquele que não se lança (ou é lançado) ao mar, para aquele que fica e observa o horizonte ao longe, outras tantas perguntas lhe inundam. As linhas, ao longe, confundem-se, misturam-se com o azul marítimo, tudo se torna uma só coisa, um só mundo distante. Olhá-lo é evocar a saudade, o desejo de saber o que há além do horizonte, chamar para a vida a morte em nome de algo maior.

O mar além do tapume compo a paisagem, engole as formas e matérias alheias e as submete às suas próprias. Na relativa homogeneidade da paisagem do horizonte tudo parece se resolver, não há tantas diferenças entre os elementos que a compõem, estão todos em uma mesma dimensão distante e, aparentemente, estanque. Na paisagem observada, cada coisa tem sua individualidade, distinguem-se suas matérias, formas, texturas, tamanhos e significados. No entanto, elas se submetem ao jogo injusto contra a grandiosidade da infinidade marítima: o mar imponente assume para si os outros corpos como seus filhos, abraça-os e une todos sob um aspecto homogêneo. Assim, o movimento fluido das águas acompanha e penetra aquilo que as toca: o horizonte, as embarcações, o céu; de repente, tudo é mar.

Mais me agradavam as tardes em que um navio absorvido e tornado fluido pelo horizonte surgia exatamente da mesma cor que ele, assim como numa tela impressionista, de tal modo que parecia ser também da mesma matéria, como se sua proa e os cordames não passassem de recortes feitos no azul vaporoso do céu, que neles se fazia mais sutil e filigranado. Às vezes o oceano encha quase toda a minha janela, aumentada como estava por uma faixa de céu bordada no alto apenas por uma linha que era do mesmo azul do mar, mas que, por isso mesmo, eu imaginava ser ainda o mar, atribuindo sua tonalidade diferente a um efeito de luz (PROUST, 2016, p. 640-641).

A partir disso, percebe-se uma paisagem que reconcilia o interior e o exterior do sujeito. Ora, tudo do “lado de dentro” tem sua própria face, entretanto, encontram uma unidade naquilo que se chama *eu*. Do mesmo modo age a paisagem proustiana do mar. Assim, está ali, diante dos olhos do espectador, a ordem natural das coisas, a imagem (incompreendida) da alma humana. É como diria Jean-Marc Besse:

Esta paisagem é *vista* ao mesmo tempo como imagem idílica, evocação nostálgica, e como revelação da eternidade inapreensível da ordem cósmica, na tentativa de justificar a idéia de que uma totalidade rompida poderia ainda ser percebida em sua integridade a partir dos vestígios da separação (BESSE, 2006, p. 45).

Concordando com Besse, nos fragmentos encontrados, ouvem-se as vozes de um mundo antes íntegro. Ao que parece, o autor não diz sobre como cada vestígio desses se portaria após essa ruptura, contudo, a Salomão isso parece não importar. Isso porque, apesar de ver o vestígio como destroços de um mundo rompido, o poeta enxerga em cada um deles o direito de comunicarem a si mesmos. Logo, um mar de versos, rasuras, borrões e citações que se encerram no corpo poético como tatuagens. “Colados” à pele, esses fragmentos se propõem como possibilidade, anunciam o jogo ambivalente mais universal do ato de ser: a incerteza. E incerta a voz poética vaga pelas páginas como uma naufraga em meio aos destroços, ruínas e tesouros não descobertos: cada tábuca, um pequeno navio; cada fragmento, um poema. Portanto, a cada ruína, uma possibilidade de se salvar. *Possibilidade* sem jamais ter certeza, ao mesmo tempo que se confia.

Como o mar, o poema torna-se salto em direção ao desconhecido e impreciso para se recolher da superfície a matéria usada para construir os sentidos, aliás é preciso nos lembrar que, em poéticas com esta, “a conquista do impreciso se faz com precisão” (PIGNATARI, 1980, p. 85). Embora “tudo se resolva no papel” (idem), pode-se dizer que Omar Salomão, se não é um desbravador, é um conquistador do espaço limítrofe entre o poema e a escultura, entre o poema e a pintura:

Omar é um criador da borda. De muitas bordas, aliás [...] Estar à deriva não é necessariamente estar perdido E ser impreciso não é necessariamente ignorar o que se quer. Omar nos mostra que seu trânsito constante entre arte e literatura, entre imagem e palavra, é justamente o espaço em que seu olho se instala<sup>40</sup>.

Criador limítrofe, impreciso e à deriva, Salomão supera o experimentalismo e a poesia marginal do fim do século XX, torna-se um “*flâneur* da geração 00” vivendo “na ponte entre o

---

<sup>40</sup> O comentário de Frederico Coelho a respeito da exposição “O que pensei até agora e o que falta pensar” feita por Omar Salomão em 2013 pode ser encontrado junto com a exposição no link a seguir: <https://www.mercedesviegas.com.br/exposicoes/fabricio-lopez-osmar-salomao>.

subúrbio e o centro” (HOLLANDA, 2005, p. 67). Na ponte ou à deriva no mar, ele recolhe a materialidade para sua poesia, ele quer descobrir as linhas que se convergem na fronteira entre dois mundos, pois a fronteira é começo e fim. Assim, como afirmam Coelho e Hollanda, Salomão não está perdido como um Romântico, embora flerte com o romantismo e sua busca de sentido num mundo em fragmentos. Isso porque, ao invés de lamentar a irremediável perda, a voz poética do verso salomoniano estão fundando um novo mundo de improvisado e impreciso. Para se desfazerem os muros, é preciso atuar com a linguagem, porque somente esta é capaz de ganhar esta batalha. O muro deve ser decomposto de dentro para fora até que seja somente tijolos ao chão.

E se das águas tudo vem, o mar é a origem e, talvez, o destroço não seja destroço, a viga não acusa ter existido um templo, o reboco, jamais uma parede anterior. O mar é a mônada original para os versos de Salomão, é a metáfora maior que atravessa as obras, ora em silêncio, ora reverenciado. Nisso, a relação estabelecida entre a voz poética e o mar é íntima, um eterno retorno ao local onde tudo se origina, onde a memória pode ser retomada. É o mar que traz à praia as ruínas e de onde estas vieram não importa mais (e daí se houve navio ou ilha ou cidade ou guerra?). Agora é sobre aquilo que se vê, sobre o que se desprende.

O sujeito dessa poesia habita um mundo em contínuo movimento que *gira sem parar*, que bagunça e confunde tudo ao redor. Esse mundo que não espera, é o mundo do sujeito contemporâneo lançado à existência violentamente conduzida para frente ou para trás – não se sabe ao certo:

quando tudo parar de girar  
eu vou correr a praia  
procurando os destroços  
salto o píer  
vasculho fundo  
atrás de vestígios, segredos  
(pedaços íntimos de um quebra-cabeça esquecido)  
remendos nesse barco sem leme  
improvisado pá em remo  
e à medida que a água entra  
*água e sal*  
*mar e suor*  
miro firme o horizonte  
o impossível horizonte  
miro o ponto mais distante  
tudo é caminho,  
  
*e remo,*  
*e cavo,*  
*e cavo,*  
*e remo*

(SALOMÃO, 2017, p. 31).

Atirada ao mar, a voz poética abre o peito para o acaso. A vida é imediata, não suporta a espera, são precisos pequenos reparos *à medida que a água entra*, à medida que a água e o sal, o mar e o suor se encontram, misturam-se na pele. O remo e a pá são irmãos, a terra e a água; *é tudo mar*. Engana-se quem acreditar que a presença de prédios garante uma linha distinguível do horizonte, pois

o sujeito se confunde com a mistura das linhas, formas e cores: “uma faixa de céu bordada no alto apenas por uma linha que era do mesmo azul do mar, mas que, por isso mesmo, eu imaginava ser ainda o mar” (PROUST, 2016, p. 641). Tudo o que se pode fazer em meio a essa vertigem é imaginar.

[2]

*“A experiência mágica tornava-se uma ciência. E eu, seu engenheiro, desenfeitiçava a sombria casa dos pais e procurava os ovos de Páscoa.”*

(Walter Benjamin)

Das ruínas e da incerteza, a voz poética é erigida. Esta diz e é dita; constrói e é construída por aquilo que junta pelo caminho, como uma criança que se torna rei ou rainha por ver nos objetos abandonados o seu tesouro, “Os achados estão para as crianças como as vitórias estão para os adultos” diz Benjamin (2013, p. 95). Através da autodenominação, do “poder divino” de uma palavra que nomeia (BENJAMIN, 2011), que o poeta pode se considerar como engenharia. Aliás, um poder moderado, pois seria muita audácia (e talvez ingenuidade) se considerar como “engenheiro”, diplomado na academia e ao qual é permitida a criação. Não, é preciso delegar esse título à voz poética, à própria poesia, pois ela é viva, ela cria a si mesma (o poeta junta as peças, planeja; a poesia dita os sentidos). E ambos são, então, engenharia, o processo de construir – não é a chegada, é o caminho, a ponte.

É possível dizer, pois, que elaborar o discurso poético é a função do poeta, ele junta as peças e as coloca nas melhores posições que encontrar. Montar ou desmontar um quebra-cabeças é questão de escolha, qualquer decisão levará a um lugar legítimo. Entretanto, não se pode escolher entre usar ou não imagens na língua da poesia, porque aquelas são necessárias, pulsam no texto para que nele se singularizem os objetos: a poesia é isto, singularidade da coisa, torná-la única trabalhando com exatidão. Ainda, há entre os enunciados que anunciam a imagem do mundo preterido pela poesia, fissuras e interrupções que não necessariamente os conectam. Em outras palavras, o poema é uma sucessão de ideias, imagens, afirmativas e negativas. A escolha pelo não uso de conectivos revela uma natureza estranha e fragmentada do pensamento poético, que só pode ser capturado, aos poucos, pela presença de imagens isoladas.

Assim, pode-se dizer que o discurso prosaico e o poético (modernos) descrevem de forma fragmentada porque são feitos a partir de descrições de um mundo imaginado a partir de uma mente habitada por dois sujeitos que se encaram e tentam se reconhecer um no outro. Assumindo-se como cotidiana, a prosa passa a sofrer interrupções pelo meio no qual se encontra, ou seja, “as leis de nosso discurso prosaico com frases inacabadas e palavras pela metade se explicam pelo processo de

automatização” (CHKLOVSKI, 1976, p. 44). Portanto, os processos de automatização da vida, a velocidade, a sobreposição de linguagens e signos, tudo conspira para não deixar o interlocutor concluir sua fala ou, no mínimo, fazê-lo acelerar o enunciado, resumir a informação, cortar o relato em partes ou inventar para facilitar o entendimento daquele que o ouve.

Dito isso, talvez se possa afirmar que o poeta se vale do que a criança ainda não tem para construir seu mundo de fantasia: a arte. Quer dizer, o espírito daquela é aberto, volta-se para a criação a todo o instante, mas a arte como técnica, criação pensada e não um simples tirar e pôr, é ainda uma experiência por vir. Farejar os espíritos nas coisas e tentar ver o que está perdido ao mesmo tempo que se luta contra o desmoronamento da alma, é tarefa que somente a arte pode imaginar (no sentido de transformar em imagem): “E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte” (CHKLOVSKI, 1976, p. 45), porque somente pela estética o homem consegue se libertar da mortalidade e assumir na forma a fuga. Portanto, construir um mundo com as ruínas de outro, libertar os destroços da forma antiga e os realocar em nome da sobrevivência: “Minha alma desmorona. / E se cola como azulejos quebrados / em um mosaico” (SALOMÃO, 2011, p. 42).

Também criança se vê sempre como acabada, completa e sem desejo de futuro. Sua preocupação é o brinquedo, é o que ela pode usar para assumir a forma do herói ou do monstro em sua história de fantasia. Ao contrário dela, o *poète* já se percebe como ruptura – perdeu-se o contato puro com o mundo da imaginação inesgotável – e a palavra da qual ele se vale é débil e insuficiente para dizer. Por este motivo Chkloviski coloca a imagem como um dos meios da poesia reforçar a impressão de seu discurso sobre um objeto igualmente (à palavra que o descreve) evanescente: “O objeto passa ao nosso lado como se estivesse empacotado, nós sabemos que ele existe a partir do lugar que ele ocupa, mas vemos apenas sua superfície” porque “No processo de algebrização, de automatismo do objeto, obtemos a máxima economia de forças perceptivas: os objetos são, ou dados por um só de seus traços, por exemplo o número, ou reproduzidos como se seguissemos uma fórmula, sem que eles apareçam à consciência” (CHKLOVSKI, 1976, p. 44).

E para poder perceber verdadeiramente os objetos que o cerca, o poeta necessita sacudir os sonhos e desembrulhar o vultoso pacote. “Pare e ouça, leitor”, anuncia a voz poética. O discurso poético sofre de disritmia cardíaca, ele é constantemente interrompido, fragmentado, resultando em um amálgama de substantivos, adjetivos, verbos e, no caso de Omar Salomão, também, linhas, rasuras, recortes e fotografias.

A materialidade poética de Omar Salomão se aproxima muito do processo do colecionismo. Valendo-se da coleta de objeto alheios à arte para transformá-los em estética, o poeta passa a montar sua própria coleção à medida que “resgata” da anonimidade aquilo que foi esquecido pela sociedade. Assim, ao ressignificar e transformar a materialidade de um pneu velho, de uma bicicleta “inútil”; ao



capturar na paisagem homogênea da cidade cenas e personagens que acreditam estar anônimos para compor suas obras, Salomão está caçando como a criança benjaminiana caçava:

Cada pedra que encontra, cada flor que colhe e cada borboleta que apanha já são para ela o começo de uma coleção, e tudo o que possui é para ela logo uma coleção. Na criança, essa paixão mostra o seu verdadeiro rosto, o olhar rigoroso do índio que continua a brilhar, mas já só turvo e maníaco, nos antiquários, investigadores e bliômanos. Mal entra na vida e já é caçadora. Caça espíritos, cujo rastro fareja nas coisas; entre espíritos e coisas passam-se anos em que o seu campo de visão permanece livre da presença humana. Nela, as coisas passam-se como os sonhos: não conhece nada de duradouro, acha sempre que tudo lhe cai em cima, vem ao seu encontro, esbarra com ela. Daí traz a presa para casa, para limpá-la, consolidá-la, libertá-la de encantamentos. As suas gavetas têm de se transformar em arsenal e jardim zoológico, em museu do crime e cripta. “Arrumar” seria destruir uma toca cheia de castanhas eriçadas que são clavas, papéis de prata que são um tesouro, blocos de madeira que são caixões, cactos que são totens e moedas de cobre que são escudos. No armário de roupa da mãe, na biblioteca do pai, a criança já há muito tempo que dá uma ajuda, mas no seu próprio terreno continua a ser o hóspede inconstante e belicoso (BENJAMIN, 2013, p. 33-34).

A criança desarrumada reclama tudo para si ou por necessidade ou por inocência de achar que terá o mundo. Seu quarto é o castelo e nas gavetas se guardam os tesouros abandonados pelos outros, os adultos, é familiar ao poeta do acaso, cujo espírito, nesse sentido, opera sob um princípio infantil: colecionar encontros e fazer, daquilo que acha, seu tesouro. Envolver este mundo pelo “suave tédio da ordem” (BENJAMIN, 1987, p. 227) seria assassinar o mundo onírico da poesia e prender à livre forma, aspecto inerente ao sonho, os grilhões pesados de uma cruel e vital lógica. À hora do sonho – mundo onde nada dura – é quando trabalha o poeta. Ele despista todos os presentes e foge pela porta lateral sem ninguém perceber, adentra o mundo onírico, onde a matéria se encerra em uma forma universal, a qual vem de e se dirige a todas as direções:

E como lhe era de praxe,  
Despistou os presentes  
E foi-se de fininho  
pela porta lateral.

(SALOMÃO, 2005, p. 25).

Nesse mundo, os tesouros encontrados do lado de fora podem ser reunidos, amalgamados: “daí traz a presa para casa, para limpá-la, consolidá-la, libertá-la de encantamentos” (BENJAMIN, 2013, p. 33-34). Para quem desconhece o mundo da criança ou perdeu a chave, de longe, tudo parece um imenso caos: nada ali faz sentido, o papel de prata é papel de prata; o bloco de madeira é madeira; a moeda é moeda como relata Benjamin. Entretanto, para um rei de um solitário reino, tudo é tesouro, os destroços do mundo de fora são, ali dentro, o combustível para a criação, o barro divino do qual se moldou o homem. A origem de um mundo sobre as ruínas de outro, sobreposição de tempos e espaços: as datas, vozes e cores se misturam; o cânone se perde e é tomado como o novo, o imediato.

Por isso “arrumar” seria o desastre, o perigo contra o qual se defende o reino, porque a ordenação lógica desse mundo de fantasia o destruiria, a fissão o coloca, novamente, no estado de diferenciação, no qual os elos entre as partes são quebrados, afirmando-se aquilo que se quer negar: “nada disso faz sentido” ou “nada disso deveria estar aqui”. Contudo, “o discurso poético é um

discurso elaborado” (CHKLOVSKI, 1976, p. 55), reino fruto de um trabalho custoso, demorado, minucioso, pois é preciso perseguir cada flor, cada borboleta, nascer com o espírito de caçador, ser cauteloso para observar se ninguém vem flagrar o momento e derrubar a criança do mundo fantástico.

Nesse mundo fantástico, as coisas são mais simples. Tudo está reunido sob um mesmo signo universal. Da fantasia, o artista e a criança fazem seu *medium* de produção (BENJAMIN, 2020): enquanto o primeiro escreve o poema, a segunda se deleita num reino de imaginação repleto de aventuras e desafios. O lúdico, princípio da criação, está em ambos os sujeitos – talvez na mesmíssima medida. Neste estado, ambos parecem se assumir como a matéria a qual manipulam, uma vez que, no mundo da fantasia, tudo é uno. É como Benjamin descreve, no texto seguinte à Criança desarrumada, em Criança escondida: “E atrás de uma porta ela própria é porta, recoberta por esta, máscara pesada, mago que enfeitiçara todos os que entrarem desprevenidos” (BENJAMIN, 2013, p. 34). Essa mesma criança, habitante de um mundo fantástico, torna-se ela mesma uma fantasia, assume-se como mago, como a porta atrás da qual se esconde.

E qual seria, afinal, a imagem desse mundo fantástico? Em um outro texto, “Diálogo sobre a fantasia” (1915-1916), Benjamin discute como a cor, espiritual e imediata, pode ser entendida enquanto “expressão pura da fantasia”. A imagem desse mundo é dada na cor, uma vez que ela nem é forma, nem matéria, ela é a expressão de si mesma que compõe o mundo da fantasia, logo, “um infinitude dispersa, sem espaço, de absorção pura, assim estava formado o mundo artístico da criança” (BENJAMIN, 2020, p. 182). E o que seria essa infinitude senão aquela gaveta transformada em “arsenal e jardim zoológico, em museu do crime e cripta”? Ora, aí está o princípio de unidade absoluta que Benjamin enxerga na fantasia, princípio o qual se perde no processo de traduzir a experiência onírica para a arte.

GEORG: Você disse muito bem como na cor aparece a essência propriamente espiritual dos sentidos, a absorção; como a cor, enquanto algo espiritual, imediato, é a expressão pura da fantasia. Também só agora entendo o que quer dizer a língua quando fala da aparência das coisas. Ela remete justamente ao rosto da cor. A cor é a expressão pura da contemplação do mundo, a superação daquele que a vê. Através da fantasia, toca-se o olfato e o paladar, e assim os homens mais sensíveis podem desenvolver livremente a fantasia no âmbito inteiro de seus sentidos. Ao menos acredito que espíritos seletos geram, puramente e por si sós, fantasias do olfato, inclusive do paladar, assim como outros, aquelas fantasias da cor. Não se lembra de Baudelaire? Essas fantasias extremas chegam a se tornar uma garantia de inocência, pois só a fantasia pura, da qual jorram, não se vê profanada pelo ânimo e pelos símbolos.

MARGARETHE: Você chama inocência ao âmbito da fantasia no qual as sensações ainda vivem puras como atributos em si, imperturbáveis no espírito receptivo. Essa esfera da inocência não é a das crianças e dos artistas? Vejo agora claramente que ambos vivem no mundo da cor. Que fantasia é o meio [Medium] pelo qual concebem e criam. Um poeta escreveu: “Se fosse matéria, me coloria” (BENJAMIN, 2020, p. 180).

Desse modo, construindo seus respectivos castelos, a criança e o poeta operam no nível da inocência onde os sentidos ainda permanecem puros, isto é, a forma e o conteúdo formam um só corpo. No entanto, infelizmente, o mundo concreto destrói essa unidade fantástica. As peças do

grande quebra cabeça se dispersam, criança e poeta assumem a missão do resgate, é preciso caçar, então, os espíritos farejados nas coisas:

Procuro o castelo dos castelos da mata soterrado  
a meus pés. Pare e ouça. O encontro dos rios não  
deixa vestígios. As virtudes evaporam no ar. Água  
barrenta não reflete luz, Narciso. Há falhas na  
comunicação. Não me faça perguntas. Não  
dê uma resposta. Procuro minha morada entre as  
abelhas da mata. Rabos-de-macaco tapam o sol. É  
tanta gente que não sei quem é. Poeta é viaduto.  
Atravessa as ruas. Eu ando e sacudo os sonhos.  
Poeta é ponte, engenharia. É parede de graffiti.  
Não seja nostálgico, poeta não vê estrelas. O céu  
da cidade é negro-azulado. A poesia  
me enlouquece e me cerca por todos os lados. E  
eu caio. Partido. Me disseram um dia, as almas são  
duas. Vejo embaçado. Nada claro. Nem  
longe, nem perto. Ombros calmos. Em algum  
lugar ouço gritar. Que os deuses foram  
encontrados vivos sob os escombros. Besteira,  
deuses não sobrevivem. E eu caio, coitado. E  
apesar do cerco, o castelo permanece de pé. Com  
as porcarias de sempre. Eu só queria... Ah, eu  
queria descansar. Queria um tempo, um  
tempinho. Pra descansar. O que é certo? Não  
consigo ver o que está perdido. Já não enxergo.  
Os diferentes lugares parecem os mesmos. As  
pessoas sempre iguais. E sinto a chama puir. E de  
que importa... não sei ao certo. Poète. Minha alma  
desmorona. E se cola como azulejos quebrados  
em um mosaico. Entranha na roupa feito manchas  
de café e vinho. Sumir para farejar. Se esconder  
para soltar. Quebrar. As convicções se vão com o  
vento. E a virtude... a virtude é só mais um erro...

(SALOMÃO, 2011, p. 42).

Trata-se do castelo da linguagem, erigido pelos primeiros literatos e dado como inabalável. Todavia, eles não contavam com o poeta moderno que chega armado de ferramentas para colocá-lo abaixo. E também não contavam com o poeta contemporâneo que chega para levantar as ruínas para, logo depois, derrubá-las novamente. Portanto, entra em cena o palimpsesto do castelo sobre o castelo, uma vez que, por ser construídos de ruínas, suas partes não mais se encaixam, mantendo-se a fragilidade da estrutura.

Como um castelo de cartas que se desfaz pelo mais singelo erro, o castelo da linguagem – nesta poesia contemporânea – está a todo momento sendo derrubado e reorganizado. A cada repetição uma estratégia diferente é utilizada pelo poeta – daí a repetição de fragmentos em diferentes momentos da obra de Salomão, por exemplo.

Não por acaso ele recorre à alegoria da água em alguns outros poemas. Isso porque a presença da água sempre pode ser relacionada com o fenômeno da mudança do estado. Nesta poesia, não só “as virtudes se evaporam no ar” como também o estado da matéria da linguagem se (des)faz

constantemente, tornando-se volátil e se reconstituindo em sólido novamente. Esse movimento “liquidifica” os sentidos e as formas da poesia uma vez que, se na natureza a matéria é transformada em seus estados, na poesia a linguagem do poeta sofre do mesmo processo.

A voz poética avisa: “Em algum / lugar ouço gritar. Que os deuses foram / encontrados vivos sob os escombros. Besteira, / deuses não sobrevivem”. O eu-lírico se surpreende com o absurdo se se encontrar deuses mortos quando, na verdade, deuses não sobrevivem porque são imortais, nunca se aproximam da morte para sobreviverem a ela. A contradição do próprio mito é mostrada: a divindade sempre dada como imortal até que alguém consiga matá-la. Ora, para os gregos, os deuses nasciam imortais, mas a juventude eterna era garantida somente pelo consumo diário do elixir mágico. Logo, esta condição da imortalidade não garante aos deuses uma vida plena.

Assim, Omar Salomão encontra uma forma de questionar aquilo que sempre pareceu imortal e inabalável. A linguagem tem a sua frágil estrutura arquitetada, é o castelo de cartas que soterra os deuses: a negação de sua imortalidade é a alegoria da contradição da plenitude<sup>41</sup>. Pela narrativa do mito, os deuses sempre acabam morrendo em algum momento, movimentando os sentidos para o fenômeno em que o criador (deuses/poeta) não sobrevive a sua criação (humanidade/linguagem).

Dito isso, no encaixe e desencaixe das partes, a contradição é criada e mantida. É como se estivéssemos diante de um quebra-cabeças e tentássemos montá-lo de diferentes formas possíveis: os encaixes conseguem se adequar, entretanto, a imagem final é sempre caótica, nunca o desenho que está em uma peça corresponde ao desenho da peça à qual se encaixa.

Ao fim e ao cabo, “As convicções se vão com o / vento. E a virtude... a virtude é só mais um erro...”, pois não há mais verdade que reste em pé. O mito nega a imortalidade daqueles que defende; o poeta contemporâneo nega a firmeza do castelo de sua linguagem. Tudo vem abaixo e tudo precisa ser reconstruído: as palavras, os sons, os conceitos e as imagens passam a ser reconfigurados constantemente sobre a página, apagando o que veio antes e sendo apagadas para o que irá vir depois. Está aí o trabalho exaustivo com o palimpsesto e com a rasura tão enfática na poesia de Salomão, do qual não se escapa ileso, é preciso recuperar um pouco do fôlego e a visão, decidir qual horizonte seguir: “... Ah, eu / queria descansar. Queria um tempo, um / tempinho. Pra descansar. O que é certo? Não / consigo ver o que está perdido. Já não enxergo”.

Para a criança o que ocorre é parecido porque com as mesmas peças ela reimagina formas e dispositivos nos limites de sua linguagem. Ainda, se na criança, a busca pelos espíritos das coisas é apreendida em sua imaginação e fantasia, no poeta, é a poesia que se faz pulsante. Esta, por sua vez, procura na imagem o recurso para a sua língua poética, pois ela é o pensamento da arte. De mesmo

---

<sup>41</sup> Inclusive, há aqui um exemplo claro da negatividade romântica notada por Candido (1988) a partir da qual se pode fazer a seguinte provocação: essa contradição da plenitude não poderia ser lida como uma singela manifestação romântica já desde o mito Clássico?

modo, Chklovski teria dito algo como “a poesia é uma maneira particular de pensar, a saber um pensamento por imagens; esta maneira traz uma certa economia de energias mentais [...]” (CHKLOVSKI, 1976, p. 39).

Evocar a imagem no texto poético, pictórico, musical (qual seja a gênero artístico do qual se fala), é ordenar os sentidos, uni-los sob um mesmo signo: econômico e singular. Somente pela imagem é que se chega ao castelo dos castelos, visualiza-se “o encontro dos rios”, “o céu negro-azulado”. Ainda, pela imagem, a poesia pode anunciar que “os deuses foram encontrados vivos sob os escombros” e tudo se conecta como “azulejos quebrados em um mosaico”, “manchas de café e vinho”. Portanto, é a partir daí que a poesia faz seu caminho, abrindo a passagem por entre as ruínas encontradas soterradas sob os pés.

[3]

*“colar o ouvido no asfalto  
tomar o pulso da cidade  
e dançar”.*

(Chacal)

A modernidade e a indústria arrancam o sujeito de si mesmo, ele se perde no labirinto que seu corpo se torna. Agora, a identidade é vendida, pode-se ser o que quiser. Na metrópole, isso se torna um verdadeiro inferno para o sujeito que tem a necessidade de se encontrar, mas está perdido. É uma situação de desgoverno, não se controlam mais os impulsos e as ideias, tudo é muito rápido, confuso e simultâneo. A própria crítica não se vê livre do sistema que ataca, o mundo está cheio de contradições. Assim, o *eu* necessita respirar fundo, romper a parede de carne que lhe prende, conhecer o que há além. Nisso, ele acaba deparando-se com o corpo vizinho, também prisão e mecanismo da liberdade, rota de fuga:

Está fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si (COLLOT, 2004, p. 166).

E acontece o inevitável, o encontro dos olhos, as janelas pelas quais se pode observar o mundo de fora e o mundo de dentro e, então, a pergunta que não quer calar: “Que aconteceria se eu contasse, não somente com minhas visões de mim mesmo, mas também com as que outrem teria de si e de mim?” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 20). O mundo, antes só de um único sujeito, agora é dividido em dois: duas percepções, duas vivências, duas experiências: “acolá, minuto por minuto a vida é vivida” escreve Merleau-Ponty (2003, p. 22). E a subjetividade entra no campo da fenomenologia e o sujeito deixa de ser somente substância, interioridade e identidade (COLLOT, 2004), uma vez que essas instâncias já estão dissolvidas ou viciadas pelo mercado. É preciso reinterpretar essa subjetividade “[...] em sua relação constitutiva com um fora que, especialmente em sua versão

existencial, o altera, colocando a acentuação em sua *ek-sistence*, em seu ser no mundo e para outro” (COLLOT, 2004, p. 166-167).

Embora aos observadores da cidade sempre falte uma totalidade naquilo que se vê, ainda assim é possível coletar as amostras do cotidiano que justificam esse pensamento. Como foi dito, a condição de fragmento da modernidade não impede a apreensão de uma certa universalidade da existência dos corpos. Desse modo, a vida urbana remete à fragmentação dos espaços, ao fluxo intenso e contínuo de corpos, objetos e discursos cujas formas se sobrepõe, surgindo umas a partir das outras, conferindo à metrópole um aspecto orgânico, embora estranho.

A cidade é, portanto, uma construção totalmente carregada de contradições: é símbolo da modernidade e do progresso da *techné*. Ao mesmo tempo que opera, em seu lado mais vil, o mecanismo da opressão sob a superfície o qual preserva os aqueles na superfície. Esse lado marginalizado é habitado pelo sujeito esquecido, vulnerável à fome, à doença, à autodestruição de seu corpo pelas longas horas de trabalho:

[...] E se ao menos essa ilusão da Cidade tornasse feliz a totalidade dos seres que a mantêm... Mas não! Só uma estreita e reluzente casta goza na Cidade os gozos especiais que ela cria. O resto, a escura, imensa plebe, só nela sofre, e com sofrimentos especiais que só nela existem! Deste terraço, junto a esta rica Basílica consagrada ao Coração que amou o Pobre e por ele sangrou, bem avistamos nós o lóbrego casario onde a plebe se curva sob esse antigo o próbrio de que nem Religiões, nem Filosofias, nem Morais, nem a sua própria força brutal a poderão jamais libertar! Aí jaz, espalhada pela Cidade, como esterco vil que fecunda a Cidade (QUEIRÓS, 2015, p. 67).

O narrador de Queirós revela um aspecto violento da origem da metrópole moderna: sob ela jazem os corpos daqueles operários que ergueram os prédios e asfaltaram as ruas; o suor dos trabalhadores lutando pela sobrevivência e garantindo o lazer do mais ricos. Tratados como “esterco vil”, essas pobres almas são diariamente usadas e descartadas na garantia de um bem-estar restrito a poucos. Além disso, enquanto o sujeito oprimido se ocupa com sua ascensão pela luta de classes, o rico se deleita com os espólios abandonados pelo seu adversário: “a luta de classes [...] é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais” (BENJAMIN, 1987a, p. 223). Assim, as classes dominantes espoliam, aos poucos, as nações mais vulneráveis, sua cultura, saber e arte são expatriadas e arquivadas em museus na Europa ou em coleções privadas dos mais ricos.

Dentro da metrópole não parece existir um “mundo de fora” e ela se torna, progressivamente, instância fundamental na qual se funda a vida humana unindo, num só espaço, culturas, saberes e artes. O resultado disso é uma arquitetura que funciona como arquivo da história e da memória: as construções, as ruas, as pessoas, os monumentos encerram em si símbolos e acumulam experiências. No meio disso está o arquivo da destruição e da opressão de tudo o que diverge das normas da elite cultural. Ora, “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1987, p. 225). É preciso dizer, entretanto, que essa condição vil da barbárie

urbana também alimenta o espírito da revolta, pois à medida que se julga o arquivo urbano como barbárie, funda-se um pensamento de revolução e liberdade.

Pensando nisso, para Seligmann-Silva (2014) o romantismo na estética contemporânea é um modo de se revoltar contra e abalar as estruturas do *arquivo central do Esclarecimento* levando a uma disseminação dos saberes. Assim, o arquivo é trazido à tona e é revelada toda a estrutura caótica sob a civilização moderna porque “trata-se do conhecido ‘fim das grandes narrativas’, não só no sentido benjaminiano, da morte do narrador, mas também da morte dos grandes discursos que procuravam dar sentido (um sentido nomológico) à humanidade e à sua história e devir” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 37). Isso quer dizer uma abertura no grande discurso da humanidade que concede espaço às “vozes menores”, evidenciando-se as narrativas de um sujeito comum, filho de um processo civilizatório violento e genocida e para o qual as leis universais não garantem nada.

No processo de evidenciar a barbárie dos arquivos que compõem a modernidade, a estética moderna assume um compromisso ético, herança dos Românticos do século XVIII os quais lutavam contra as contradições de seu tempo. Essa herança se permanece não porque aqueles oitocentistas falharam em sua tarefa, mas porque sua *revolta* e sua *melancolia* resultavam do combate a um processo mais lento e profundo (LÖWY; SAYRE, 2015), ou seja, o capitalismo:

As artes a partir desse momento vão cada vez mais adotar a figura do arquivo para si. Mas, seguindo a tendência romântica acima referida de anarquivamento, os artistas vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38).

Dito isso, contra o racionalismo lógico sobre o qual se funda a modernidade, o homem civilizado e a ideia de progresso, a estética se viu na necessidade de erguer uma *contracorrente* que opera em ritmo anárquico. Portanto, não se trata somente de acusar “aquilo que há de podre no reino da Dinamarca”, lembrando Shakespeare, também deve-se confundir os sentidos, embaralhar as peças e jogar os sentidos lineares sobre si mesmos, criando uma estética de revolta contra a lógica moderna. O que se produz é, como Seligmann-Silva aponta, um *anarquivo*, uma “antimatéria” fragmentada e imperfeita para se combater a “matéria” perfeita e inteira, revelando-a como ilusão e fonte da opressão que opera na vida humana.

Escavando a cidade em busca dos arquivos da memória e da história escondidos, o poeta realiza um outro processo. Ao mesmo tempo que desmonta o quebra-cabeça da civilização, ele monta, num canto, o seu próprio com aquelas peças. O mundo erigido das ruínas de um “antigo”, resultando em uma *coleção* pessoal que configura um processo de elaboração de um pensamento a partir do desarquivamento (KRÜGER, 2014). Assim como a biblioteca benjaminiana (BENJAMIN, 1987b), o empacotamento dos livros é o único modo de se estabelecer um controle da desordem que é uma biblioteca. Análogo a essa biblioteca, percebe-se que o arquivamento da memória é o mesmo que colocar os livros em caixas para se manter a aparência de ordem. O poeta chega pra rasgar as caixas

e dispor os livros nas estantes, reapresentando os sentidos e fundando uma desordem no inacabamento que sua coleção pessoal se torna.

Nota-se aí uma correspondência entre a forma da realidade e o modo de representá-la pela linguagem, pois somente o texto assumindo uma forma semelhante ao de seu objeto é que conseguirá apreender a natureza deste. Assim, entendendo o texto como qualquer *conjunto coerente de signos* e como *realidade imediata* (BAKHTIN, 2016), será possível aos poetas modernos erigirem a imagem fragmentada e simultânea da cidade. Dito isso, no texto, as crises da modernidade são expressas em seu próprio modo de se organizar, sua forma: a heterogeneidade do espaço colapsa o centro gravitacional e produz uma linguagem fragmentada e multicêntrica. Logo, é preciso encontrar um modo de entender tudo isto, montar um mosaico no qual as peças possam ser coladas e visualizadas à distância:

A colagem é direcionada por um princípio seletivo entre os paradigmas. São recortados significantes, sobrepostos e antagônicos, que afirmam a atomização espacial da metrópole moderna introduzida pela produção industrial. A linguagem plástica parece mimetizar a montagem urbana em sua parte física e representa novas configurações da cidade, descentrando o fluxo comunicacional de seu referente (GOMES, 2008, p. 26).

O imediatismo da cidade encontra no imediatismo do fragmento textual uma possibilidade de ser comunicado, por sua organicidade e capacidade de se deslocarem, ambos sobrevivem no tempo. Talvez este processo acabe transformando a cidade em um campo arqueológico para cavá-lo em busca da origem do caos babélico, pois sua dinamicidade implica numa sobreposição de ruínas sobre outras ruínas as quais não há tempo de se apagar: “Lê-se a cidade como um composto de camadas sucessivas de construções e ‘escritas’, onde estratos prévios de codificação cultural se acham “escondidos” na superfície, e cada um espera ser ‘descoberto e lido”” (GOMES, 2008, p. 84).

E então a vida urbana é revirada, suas camadas de narrativas e de escritas são descobertas pelo poeta *flâneur*, cuja anonimidade em meio à multidão o permite colecionar os fragmentos deixados pela cidade e montar, a seu modo, um mundo de *anarquivo* rebelde, portanto, um movimento de guardar para, depois, destruir; como é apresentado por Derrida (2001b) a partir da pulsão de morte freudiana, a qual age para *apagar* seus próprios rastros. Isso porque, a morte é um princípio de todas as coisas vivas e não vivas. A morte e o fim são almejados por todo objeto que pode ser encontrado em nosso mundo. Não se trata da morte orgânica, ou seja, o último resquício de vida da última célula de um corpo prestes a morrer. Freud (2016) trata a morte como o fim último de toda a existência, para o qual tudo e todos tendem a retornar:

Deve ser antes um estado antigo, um estado de partida que a matéria viva certa vez deixou e ao qual aspira retornar, passando por todos os desvios do desenvolvimento. Se for lícito aceitar como experiência que não admite exceções o fato de que tudo o que é vivo morre – retorna ao inorgânico – por razões *internas*, somente podemos dizer que a *meta de toda vida é a morte* e, retrocedendo, que o *inanimado estava aí antes das coisas vivas* (FREUD, 2016, p. 63-64).



Portanto, o paralelo só é possível porque o *anarquivo* é a destruição de toda uma memória acumulada. É aquele *ato falho* pelo qual o sujeito trai a si mesmo, destrói o seu próprio trabalho como se todo ele fosse feito para sofrer este fim. Então, trata-se de um *eu* agindo para a destruição de si mesmo, embora pareça não saber disso e não tenha como reconstituir a cena que o leva até o precipício. Logo, este seria o mal de arquivo, a anarquia fundamentada no desejo do arquivo destruir aquilo que conserva (DERRIDA, 2001b). Na poesia contemporânea, a linguagem age da mesma maneira porque trabalha *contra* si mesma. Os signos compondo o meio urbano reagem com a imaginação do poeta<sup>42</sup> e passam a compor novas narrativas.

Desse modo, o poeta vem descobrir as camadas que compõem a cidade para “rearquivá-las” na obra, eliminando a lógica que as conecta e despedaçando sua estrutura até sobraem somente fragmentos. Assim como a matéria foi guardada antes, os fragmentos irão ser arquivados em uma nova composição caótica. Se Derrida (2001b) aponta que o arquivamento é antinatural porque nega o fim, o poeta contemporâneo pode fazer do fragmento a consumação da ordem natural das coisas, isto é, a transformação da matéria<sup>43</sup>.

É preciso lembrar, ainda, que o objeto transformado em coleção perde seu valor de mercado (KRÜGER, 2014), tornando-se imune ao insaciável capitalismo que destitui a estética de seu posto e a confere mero valor monetário. Em meio àquela *ilusão perversa* da cidade, nasce a figura do *flâneur* operando em dois planos: no da “realidade” (observando os transeuntes da cidade) e no da linguagem (transformando suas descobertas em texto, logo, experiência narrável). Então, esse sujeito atuará tanto como um *resultado* do ambiente quanto *mediação* da experiência narrável ao atuar diretamente do interior da cidade.

Com isso, o tecido do texto estético torna-se um espaço para se representar a cidade como um mosaico fragmentado, inconstante e repleto de contradições. Em meio aos arranha-céus, veículos, fábricas, ruas, poeira, animais e objetos abandonados, doenças, crime e a constante vigilância, há as personagens que compõem o grande drama que é a vida na metrópole. Essas figuras sem rosto e demasiadamente vigiadas compartilham de valores, saberes, cultura; habitam os prédios e as casas; locomovem-se em seus carros, bicicletas e coletivos sempre lutando pela vida no borbulhante calor citadino. Orgânicas, imprecisas e inconclusas, as personas apressadas, cansadas, vencidas ou vencendo, são importante elemento na construção de uma arte capaz de traduzir a cidade como experiência, mesmo para um olhar desatento, esses corpos apressados não digam nada, não têm voz nem faces, mesmo fazendo parte de uma mesma multidão. Dentre eles, há um sujeito perambulando pelos espaços da vida comum e destacando, da anonimidade, formas específicas e individuais: esse sujeito é o poeta que se vale de rosto e voz mascarados e imperceptíveis em meio ao caos urbano.

---

<sup>42</sup> Quero dizer com isso “o ato de construir imagens”.

<sup>43</sup> Vide a leitura do poema na página 57.

Então, aquele sujeito anônimo que caminha acreditando estar camuflado é descoberto pela voz poética infiltrada e mal-intencionada<sup>44</sup>.

Por meio dessa lírica os habitantes desses espaços urbanos sentados nos bancos das ruas, dos ônibus, em suas casas, nos escritórios apertados e quentes perdem sua invisibilidade. Ora, não haveria aí um caráter popular da lírica compromissado com uma estética-ética, à medida que parece “raspar” a aparente arquitetura impenetrável da cidade para se aproximarem da *face* dos homens, mulheres e crianças que vivem suas singularidades? Portanto, uma voz poética/eu-lírico preocupada em tomar para si a tarefa de calcar sobre a página os minúsculos recortes de tempo capazes de apreenderem uma cena específica, mas da qual vibra uma universalidade reconhecida até mesmo na infinitude subjetiva habitando a urbe:

A mulher barriguda com ar decadente. Cabelos loiros  
esbranquiçados, secos, cigarro sempre aceso na mão esquerda.  
Um vestido verde-vagabundo com um  
casaquinho creme de tricô por cima. Uma escola com amplos  
salões, paredes manchadas, canos enferrujados.  
Um senhor atarracado, com terno largo azul-marinho,  
em uma sala pequena e vazia, onde só cabem ele, sua  
mesa e seu caderninho. Fala sozinho, não cabe mais  
ninguém. O ventilador gira lento e constante no teto.  
(SALOMÃO, 2011, p. 28).

Inconveniente, a voz poética penetra na intimidade alheia revelado corpos não idealizados, distantes da perfeição e não isentos de uma vida comum e decadente. Duas personas completamente alheias umas às outras, isoladas em seus mundos apertados, íntimos e solitários. Cada um desses sujeitos revelados arrasta suas tristezas, suas falhas e, talvez, umas poucas conquistas. Do mesmo modo um terceiro é reconhecido nas dores de seu corpo cansado, cuja comunicação não passa de um grunhido confuso:

O senhor estava no trem do metrô, quieto, torto com  
sua pasta de couro gasto. Mais um dia de trabalho.  
Sentava torto. A coluna lhe doía. Os pés também.  
Tinha bolhas nos pés. Mesmo sentado, sentia o pé  
roído e inchado. Se entorta para o outro lado, se vira  
pra você e pergunta as horas. Você tira o celular do  
bolso. O senhor grunhe algo. Não para distinguir  
entre um obrigado e uma exclamação exausta de  
cansaço (SALOMÃO, 2011, p. 113).

Essas pequenas narrativas expõem, ao seu modo, a existência desses corpos, soando como uma afronta a um sistema cujos mecanismos encerram a percepção no “lado bom da coisa”. O falso encantamento que recobre essas existências é desfeito pela linguagem poética, estampando-se a “a mulher barriguda com ar decadente”, o “senhor atarracado”, o homem cansado que grunhe algo indistinguível...

---

<sup>44</sup> Porque quer desestabilizar a ordem.

Assim, a vista da cidade dada de seu interior sempre revela mais. Escondido na multidão, o olhar *flâneur* pode revelar uma dimensão oculta. A luz é direcionada para os tipos humanos e seus sacrifícios em nome da “civilização” moderna e de seu “progresso”, fundados no atropelo e nos desencontros, no não reconhecimento do outro e de si mesmo:

Depois de haver vagabundeado vários dias pelas ruas principais... começava-se a ver que estes londrinos devem ter sacrificado a melhor parte de sua humanidade para realizar os milagres de civilização, dos quais a cidade está fervilhante; que neles permaneceram inativas e foram sufocadas cem forças latentes... Finalmente, o ferredouro das ruas tem algo de desagradável, algo contra o qual a natureza humana se rebela. Estas centenas de milhares de pessoas, de todas as classes e de todos os tipos que aí se entrecruzam e se comprimem, não são por acaso homens, com as mesmas qualidades e capacidades, e com o mesmo interesse de serem felizes?... E não obstante, ultrapassam-se uns aos outros, apressadamente, como se nada tivessem em comum, nada a fazer entre si; não obstante, a única convenção que os une, subentendida, é que cada um mantenha a direita ao andar pelas ruas, a fim de que as duas correntes da multidão, que andam em direções opostas, não se choquem; não obstante, a ninguém ocorre dignar-se dirigir aos outros, ainda que seja apenas um olhar (BENJAMIN, 2000, p. 38-39).

“Depois de haver vagabundeado vários dias pelas ruas principais...”, é assim que Benjamin descreve o trabalho do arqueólogo urbano. Desenterra-se com os olhos e com a percepção, a paisagem é transformada em texto *para poder ser comunicada*, pois, afinal, “só o texto pode ser o ponto de partida” (BAKHTIN, 2016, p. 72), isto é, *mônada original*. É preciso filtrar o que se vê, descobrir no visível o invisível: “Lê-se a cidade como um composto de camadas sucessivas de construções e ‘escritas’, onde estratos prévios de codificação cultural se acham ‘escondidos’ na superfície, e cada um espera ser ‘descoberto e lido’” (GOMES, 2008, 84). E, talvez, o único modo de se abarcar totalmente a heterogeneidade formando a cidade seria transmutar-se magicamente em uma espécie de mosca onipresente e tirar vantagem de sua multidão de olhos.

Mas, enquanto não se torna mosca, é preciso selecionar as perspectivas desejadas, tentar expressar esse espectro “multidimensional” no texto enquanto objeto de pensamento. O os olhos não podem repousar ao mesmo tempo em todas as imagens que aparecem no campo de visão do sujeito moderno, logo, naturalmente, movimentam-se os olhos na tentativa de entender o que está em volta. A tela do celular ou do computador rola infinitas vezes e nunca se chega num fim, de repente o sujeito é invadido por uma vertigem sem ter encontrado um repouso para sua visão: “Com certeza acontecerá de sentirmos vertigens, pois todos os pontos em que nossos olhos costumavam descansar nos são tirados, não há mais nada próximo, e toda distância é uma distância infinita” (RILKE, 2011, p. 40).

A paisagem é contaminada, não há muitos pontos de fuga do *neon* piscando incessantemente, a repetição e o eco cercam as vozes dos sujeitos, transformam-nos em um “disco arranhado” cuja voz é condicionada a uma repetição constante de ideias forjados e vendidos por seus governantes os quais acostumam o ouvido de uma massa a um bordão a ser copiado e colado em qualquer situação:

transformando nossas vozes em ecos  
distantes, confusos  
as folhas escondem as direções  
e depois

nos encontramos ou não  
somos sinais repetidos  
eu você e o horizonte em linha  
sem montanhas ou ilhas  
pra desviar nossa monotonia

vem  
trocar assobio  
vem  
escorrer dos olhos  
fogo e neon

(SALOMÃO, 2017, p. 107).

Sendo “sinal repetido”, os sujeitos tentam conceber – ao menos – uma visão da cidade ao fundar no texto uma nação de fragmentos que se conectam sem o objetivo de configurarem um espectro totalizante, embora revelem a verdadeira natureza “mosaica” e dispersa da metrópole. Pode-se dizer que não é só o *eu* o condicionado à repetição, pois o horizonte também é eco, ele é impossível de ser alcançado como um *lugar-destino*, “não há nada próximo e toda distância é uma distância infinita” como diz Rilke.

Haveria uma proximidade muito grande entre o sujeito e seu meio. Diz-se até sobre uma correspondência entre o corpo individual e o corpo urbano (GOMES, 2008), ambos divididos em “membros, circulação, artérias, sangue, coração e ventre” os quais “constituem imagens correntemente empregadas para qualificar partes ou o todo da cidade” (GOMES, 2008, p. 83). Logo, homem e ambiente misturam-se, o estado do corpo do primeiro é um esboço da condição do segundo: glória e danação atingem aos dois na mesma medida, a preservação e a destruição se dão em uma via de mão dupla, sempre. O *neon* escorre do fundo dos olhos porque o ele escorre em toda parte, “somos sinais repetidos” porque é isso que se faz: repete-se o movimento até se cansar, os olhos não repousam em lugar algum porque a cidade toda é uma paisagem em movimento (linguagem interativa...). Isso nota Benjamin (2000) no modo de vida londrino, fundado sobre as ruínas do homem – a cidade tem suas bases ocas e perversas que a todo momento colapsam sobre as cabeças.

É necessário penetrar no âmago desse mundo, romper a superfície imaculada do espelho e para parti-lo em pedaços (GOMES, 2008), os quais irão refletir cada qual suas próprias realidades (tal como o olhar da mosca). Com esse retrato rachado do objeto, nega-se a ideia de que a urbe é o espelho perfeito e liso, a totalidade é somente uma ilusão perversa da vida humana, porque ambos – homem e cidade – encontram-se em frangalhos em meio à ruína.

Encontrar a referência ao social na lírica (ADORNO, 2003) é um caminho interessante para se enxergar o espelho quebrado ao servir de ponto de entrada para se aprofundar no tema e, sem se abandonar o objeto estético, perceber “algo de essencial” capaz de revelar um universal humano. Dito isso, o movimento aqui é o de mergulho no individuado, alcance da dimensão interna do homem capaz de elevar o poema lírico ao universal “por tornar manifesto algo de não distorcido, de não

captado, de ainda não subsumido anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano” pela linguagem (ADORNO, 2003, p. 66). Veja-se, não é um simples ato de comunicar o incomunicável, nem expor, imediatamente, a *volonté de tous* (ADORNO, 2003), porque com o mergulho profundo em uma *individuação irrestrita*, a lírica tem a esperança de extrair o universal humano, processo no qual o jogo do dizível-indizível é uma mera brincadeira de comunicação. Às vezes, a lírica sequer precisa dizer algo para comunicar a universalidade do homem, o contato com o objeto em uma exposição de arte pode ser o suficiente para produzir uma sensação no espectador tão profunda que lhe surge como revelação.

A partir daí, o contato com a lírica deve resvalar em um aprofundamento íntimo penetrando a superfície do texto para se produzir a sensação do “elemento universal humano”. Felizmente, isso é experienciado por muitos leitores e escritores, os quais alcançam, no processo da construção dos sentidos, o entendimento da existência de uma unidade familiar entre o *eu* e o *outro*. Em outras palavras, produz-se a sensação de estar ouvindo uma voz habitante nos corações de cada ser humano existente, que *parece* independer das dimensões espaço e tempo:

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [*allegemeine Verbindlichkeit*] vive da densidade de sua individuação (ADORNO, 2003, p. 67).

Por isso a imagem invocada da cidade se torna um elemento chave para os poetas e prosadores da modernidade. Dessa composição heterogênea, eles destacam uma voz solitária, capaz de unir em um só grito a decepção das falsas promessas, do desenvolvimento urbano, do rato ruidoso que se esgueira pelo esgoto, do morador de rua sem a qualidade de humano, do animal abandonado e dos amores alucinados pela vida noturna.

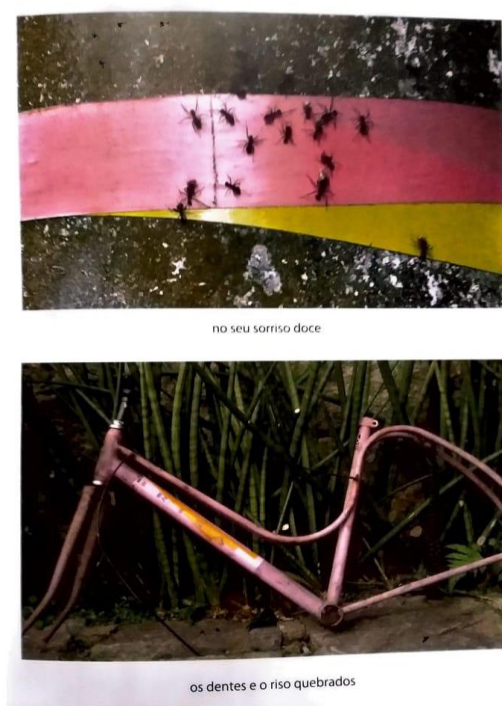
Nesse sentido, o artista, armado de sua câmera fotográfica, captura esses objetos/cenas em suas vulnerabilidades, transformando-os em poemas ou dispondo-os em uma instalação. Junto das fotografias o texto poético se une em uma relação não concorrente, mas sim como se fossem amantes, como expõe Frederico Coelho sobre a instalação *O que pensei até agora e o que ainda falta pensar* feita por Omar Salomão em 2013, portanto:

Palavras não são meras legendas de imagens e imagens não são meras ilustrações das palavras. Há algo orgânico, algo que serpenteia nossos sentidos. Talvez isso ocorra porque não há nenhuma necessidade do poeta se sobrepor ao criador de imagens, e vice-versa. O texto, para Omar, incita a imagem. E a imagem, por sua vez, emula poesia (COELHO, 2013, s/p.).

É preciso dizer, sobre isso, que o matrimônio entre a imagem e a palavra na obra de Salomão não é baseado em uma lógica equacional. Há um desligamento entre ambas as perspectivas, a palavra e imagem não prestam auxílio uma à outra; na verdade, ambas constituem unidades autônomas do

pensamento poético, ambas são, em si mesmas, *perspectivas diferentes*. As tiras metálicas sobre as quais caminham formigas e a bicicleta rosa e sem rodas abandonada constituem uma espécie de paisagem para a poética de Salomão a qual se volta para o objeto próximo ao invés de um horizonte inalcançável. É preciso aproximar o olhar para desfiar os sentidos do tecido recobrimdo a realidade, o olhar minucioso irá revelar o fundo falso, o que há atrás da tela. Entretanto, essa voz poética enxerga, na destruição, um tom de esperança e alívio: “no seu sorriso doce / os dentes e riso quebrado” (SALOMÃO, 2017, p. 77). Sempre com olhar invertido, essa lírica enxerga a coisa de trás para frente, a imagem que se tem é “de ponta cabeça”, do fim para o começo, desmancha-se a ilusão para se descobrir por trás do muro uma verdade latejante.

Figura 5 – Página 77 do livro “Impreciso”.



Fonte: Arquivo pessoal.

Desse modo, para se enxergar o que há por trás do muro, é preciso desenterrar o lixo da civilização, fotografar não objeto em sua glória, mas sim em seu estado de completa inutilidade e desinteressado, afinal, a arte não serve para nada além dela mesma. A poesia existe “porque sim”, não responde ao mero mito de uma beleza humanizadora. A arte, em sua condição proteiforme, encaixa-se onde deve se encaixar: de uma estante enfeitada ao lixo roto.

Então, o processo de desmanche é observado no modo como o poeta constrói sua materialidade, de onde ele “resgata” as realidades para compor as obras. Observar os movimentos realizados por Salomão é descobrir os rastros deixados por ele, é como se seguissem as pistas de um gatuno infiltrado na multidão, misturado às sombras, esgueirando-se entre pessoas, prédios, pelas ruas e becos da cidade, sempre em fuga. Às pressas ou calmamente, essa voz é uma oculta, cuja habilidade de desaparecer é tão necessária e natural que ela mesma confessa: *larvatus prodeo*.

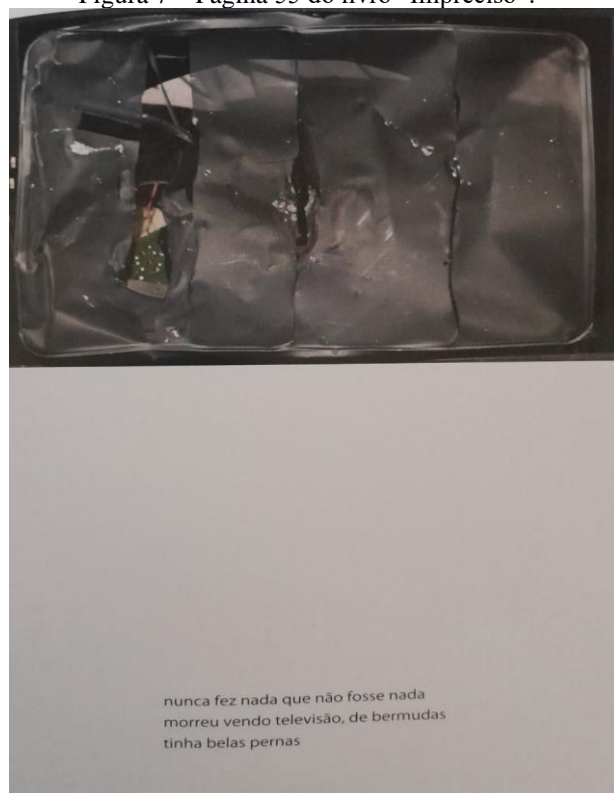
Essa condição de mascarado leva não só o poeta, mas a maior parte dos sujeitos modernos, à condição de solidão. Disso surge uma voz que, falando sozinha no interior de cada um, responde a uma certa universalidade. Então, é necessário lidar com essa condição – mesmo não se livrando dela – porque ela acompanha o sujeito por toda a sua vida. Disfarçado o poeta caminha observando a solidão de cada um, bem como os objetos abandonados no processo da vida e sua poesia é o relato desse mundo contemporâneo que nasce no abandono da *coisa* a qual tanto se preza. Por isso a afirmação inicial de que Salomão teria uma certa inclinação em constituir a partir do “banal e comum” uma poética – e isso levaria, aliás, à estranheza na qual o lixo se torna uma narrativa do abandono:

Figura 6 – Página 55 do livro “Impreciso”.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 7 – Página 55 do livro “Impreciso”.



Fonte: Arquivo pessoal.

Benjamin nota aí aquilo que chama de “crítica heroica dos modernos” feita dos resíduos deixados pela burguesia nas ruas da cidade. Em verdade, Salomão distancia-se daqueles modernos nesse quesito, pois existem diferenças contextuais e culturais entre os franceses e os brasileiros, além de que os efeitos da ascensão burguesa e capitalista no século XXI não se resumem somente à fumaça e ao lixo soltos pela cidade. Dito isso, a voz poética que emerge no texto salomoniano, ao narrar e poetizar a partir de fragmentos urbano, não participaria de um heroísmo, uma vez que “os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heroica” (BENJAMIN, 2000, p. 12)?

Figura 8 – Página 98 de "Impreciso".



Fonte: Arquivo pessoal.

Um pneu velho se transforma em instalação artística. Dois momentos são representados em dois tempos diferentes: uma narrativa poderia ser extraída dali ou um poema. A realidade poética em Salomão é extraída da transformação da paisagem urbana: a descoberta do objeto se torna numa história a ser contada. Não toda a história, mas um fragmento dela, uma parte dada como um todo que deverá bastar para o poeta. O fragmento é a salvação de uma voz poética a qual deseja se agarrar em algo, construir um mundo para si onde o acaso seja uma palavra de ordem, onde o erro é bem-vindo, onde as durabilidades do poema e do objeto não dizem nada: “Metades de poemas. Diversas tentativas de não” (SALOMÃO, 2017, p. 18). Um futuro imprevisível – ou nada animador – aguarda essa voz “rouca de arfar e dizer tão pouco” (idem).

Logo, um catador de trapos, um colecionador de ruínas: figura semelhante àquela do poeta moderno descrita por Baudelaire em *Vinho dos trapeiros*:

Vê-se um trapeiro vindo; balança a cabeça  
E, como um poeta, bate nos muros, tropeça;  
Sem cuidar dos espias, a ele agora afetos,  
Expande o coração em gloriosos projetos

(BAUDELAIRE, 2019, p. 361).

Poeta e trapeiro, dois sujeitos que se esgueiram pelas ruas da cidade noturna e coletam, do lixo deixado pelo “progresso” humano, a matéria de seus trabalhos. Envoltos pela escuridão, cegos e camuflados, estes sujeitos agem escondidos enquanto os outros dormem em paz. Para aqueles não há paz, há tormento em suas mentes, precisam completar sua tarefa antes que o sol nasça e a chance se perca. Assim, erige-se um mundo com as ruínas de um outro:

eu escrevo no escuro pra não te acordar



com pupilas cegas  
adivinho fileiras de letras  
extensões, linhas, fugas, erros.  
calculo espaços hipotéticos entre  
sem certeza de onde  
sem saber, nem ao menos, se elas de fato existem  
ou, se no caminho entre o balanço dos meus dedos e a  
ponta de metal  
a tinta secou,  
deixando apenas leves marcas,  
relevos sobre o papel.  
frases transparentes,  
que ao nascer do dia,  
quando já as tiver esquecido,  
tentarei, bobo, recapturar.

a caneta dança, ágil, vaidosa, inútil  
e o papel, nu, segue branco no escuro  
e eu, na sombra, escrevo e escrevo esse fluxo insone  
enquanto você respira suavemente no meu ombro  
e baba.

(SALOMÃO, 2017, p. 14).

Escrever no escuro, no silêncio, é a verdadeira condição dessa voz rouca, sem som, trabalhando entre o silêncio, a ausência e dependendo somente do acaso de deparar com um sentido deslocado, na esperança de se encontrar peças que não se encaixam. “Trapeiro ou poeta – o lixo se refere a ambos; ambos realizam solitariamente seu trabalho nas horas em que os burgueses dormem; o gesto é o mesmo em ambos” (BENJAMIN, 2000, p. 13). Aí está o grande momento do heroísmo moderno: revela-se o fim trágico do mundo, o que ninguém quer ver. A ilusão da realidade é destruída, peça por peça, como “um enorme quebra-cabeça a se desmontar” (SALOMÃO, 2011, p. 25). As linhas que desenham a paisagem, os trapos e fragmentos que não encerram corpo algum (nem no mundo, nem no poeta) são a salvação para uma palavra covarde que se desculpa de sua insuficiência (CANDIDO, 1988).

Trapeiro e poeta estão sujeitos ao acaso, procuram algo desconhecido, os resultados de suas buscas são impossíveis de prever: “calculo espaços hipotéticos entre / sem certeza de onde / sem saber, nem ao menos, se elas de fato existem”. A incerteza acompanha todo este trabalho, a busca cessa ao raiar do dia, quando a luz ofusca a imagem, o mundo reinicia-se em mais uma jornada de trabalho, o lixo é levado embora e o trapeiro fica à espera do fim do dia, quando outros objetos aparecerão abandonados nas ruas, uma nova materialidade surge.

Por fim, Omar Salomão participa dessa geração de escritores que dão fôlego a uma voz, a princípio, presunçosa e inconveniente, que penetra na intimidade alheia e revela sem consenso uma existência. No entanto, em um segundo momento, pode-se pensar esta imagem descoberta como uma oportunidade bilateral: para o *voyeur*, há algo relativo à sua própria subjetividade naquele estranho; já para quem é observado, ocorre uma certa libertação da anonimidade que camufla sua existência e

a torna banal. Assim, fala-se em uma reinserção do *corpo invisível* num mundo real, cuja autonomia é reconquistada.

Percebe-se a tradução da experiência de uma existência da cidade no poema e o campo linguístico assume a tarefa de calcar na memória as cenas passageiras perdidas nos olhos desatentos de quem observa a paisagem citadina. Como resultado, a fotografia, o romance, a poesia, a crônica e o conto são frequentemente usados para se registrarem os corpos antes anônimos, cuja descrição abandona a distância descompromissada daquelas realidades encerradas em corpo e pensamento, abraçando-se as dores e as alegrias estampadas nas faces.

No texto, a *forma* da cidade pode ser entendida com mais clareza pelo sujeito que a habita de seu interior, incapaz de deixá-la e a observar “de fora”. Graças ao plano da linguagem que relata a experiência de se habitar a cidade, tanto autor quanto leitor podem enxergar, na massa anônima da metrópole (amálgama de construções, valores e pessoas), as especificidades e individualidades de cada espaço. Descobrem-se novas perspectivas de se olhar a cidade “de dentro” como se estivesse “de fora”. E a experiência pode soar estranha, desconhecida, assumindo, justamente por isto, um caráter de ficção.

A literatura em cena aproxima o sujeito de seu *lócus*, fá-lo perceber sua vida como uma troca de experiência entre seu interior e seu exterior. Pelo relato lírico, é possível olhar no rosto alheio, que agora assume traços mais específicos: a dona de casa que pega o ônibus, o trabalhador diário, o freelancer, o morador de rua, o vendedor, o vizinho, os motoristas, os andarilhos, etc. As figuras, antes anônimas e sem “humanidade” aparente, são destacados (não no sentido de retirados) da multidão (uns até recebem nomes próprios), são revelados como parte fundamental dela. Contudo, a massa não é desfeita nem “resolvida”, pois logo estas figuras voltarão para as sombras de onde saíram e, sem o texto, o narrador as teria perdido para sempre.

## “O QUE VOCÊ VÊ DAQUI?”

“*Eu não vim pra explicar. Vim pra confundir*”.

(Chacrinha)

[1]

Embaralhados, os poemas de Omar Salomão dançam sobre as páginas. Se são fragmentos ou se deles não se pode esperar mais nada, não se sabe. Fronteiras confundidas, sem distinção de quando e onde. Não há preocupação em se manter a distinção, pois no fim tudo parece convergir para uma única coisa. O fim do mundo é a confluência de todos os mundos, é onde os passados se resolvem (BENJAMIN, 1987). Cada poema parece conhecer *uma* verdade sem afirmarem conhecer de tudo, pois sem desejarem resolver tudo, esses poemas sabem, definitivamente, *de alguma coisa* (BARTHES, 2004). A questão é que nem sempre quem afirma saber, irá explicar o que sabe. Talvez porque a verdade deve ser mantida em segredo? Ou porque sua língua tem uma outra forma na qual se abandona o específico e fala por enigmas?

estou no ar  
sem garantia ou validade  
em várias estações no ar  
o coração vibrando em overbass  
não há, não há explicações, não há  
sou agora assim  
simplesmente  
cansei  
de ser  
como deveria ser

(SALOMÃO, 2011, p. 37).

Em estado de alerta, a voz poética salomoniana se vê na necessidade de comunicar algo incomunicável por uma língua singular e homogênea. Assim, ela caminha com o vento e, como se estivesse sintonizada em várias frequências de rádio ao mesmo tempo, acaba por abandonar a ideia de seguir um só caminho. Não há horizonte específico para o qual se dirige, o norte é o ponto para o qual ela está virada, muda sempre:

vou agora assim  
seguindo em direção alguma  
agora sim  
partindo  
o chão com meus pés

(SALOMÃO, 2011, p. 37).

Para essa poética, o poema é um corpo visível e ambulante, sem rumo e sem uma forma única, suas partes podem ser arrancadas, dispostas em uma nova ordem. E ao mexer na ordem dos membros,

parece que o mundo ao seu redor também gira, também acompanha a dança, ele se faz mudança à medida que o modo de o dizer é alterado. O próprio ato de caminhar é um ato de destruir – “partindo / o chão com meus pés”. Desse modo, a poesia deixaria de exercer aquela função de “nomear a coisa” (BOSI, 2000) para se passar pela tormenta que arrasta a matéria, cofunde as formas e as empilha como destroços.

Pensando nisso, essa voz poética dirige-se a um “novo” mundo mais desordenado e sem as garantias (falsas aliás) daquele deixado para trás porque ela quer evitar as ilusões, as falsas promessas. Nesse seu mundo de ruínas, as previsões dadas serão todas frustradas. Não há ninguém no comando, há só um corpo em queda livre à mercê do acaso:

aberto pra balanço  
vou errando as previsões  
quantas danças você me dá?  
quantos passos pra pisar?

sem garantia ou validade  
sem previsões de tempo  
não me espere  
vou  
sem torre de comando  
alço coo  
faço  
meu próprio vento

(SALOMÃO, 2011, p. 37).

A voz poética de Salomão assume, então, uma perspectiva diferente. Ela quer balançar as estruturas da realidade na qual está para tentar fugir, subverter as formas e os sentidos para algo mais inespecífico e irreconhecível, difícil de fazer sentido. Por muito tempo o poético esteve preso à força da palavra ordenada, “inócua”, “pacífica”. Mas a língua é um instrumento de poder (BARTHES, 2004), quem a controla, dita o ritmo do jogo, decide o que pode ser dito. A palavra é o modo como se percebe o mundo e ao macular a forma da linguagem, o poeta abala, também, as percepções de sua realidade, o atuando como um terrorista ameaçando a dois possíveis resultados: ou a ilusória harmonia será desfeita; ou a harmonia, que era verdadeira, será transformada em caos, invertendo-se os vetores de um jogo opressor construído e mantido pelo capitalismo.

Colocar-se em marcha por si mesmo – “faço / meu próprio vento” – é uma afronta a um sistema que exige estar no controle. Fazer suas próprias regras é negar uma ordem homônima. Enquanto a língua é *simplesmente fascista* porque obriga a dizer algo (BARTHES, 2004), há uma certa que poesia que trabalha com a falta e com o silêncio, com formas estranhas que não dizem, exatamente, *algo*<sup>45</sup>. A exigência de decisão é, em si, uma forma de se manter o controle sobre o falante

---

<sup>45</sup> No modo como se está acostumado.

porque não lhe permite uma disposição aleatória dos elementos de sua língua, nega-se a possibilidade de um acaso ou uma inespecificidade do discurso.

Omar Salomão, como poeta, não cria um novo sistema linguístico para a sua poesia. Na verdade, ele se vale das ruínas do mundo em que vive (e no qual estabelece sua crítica). Ao dizer que sua poética desestabiliza os padrões regendo a língua, não significa o mesmo que desejar sua destruição completa, até porque as estruturas de poder sobrevivem como parasitas escondidos no organismo social (BARTHES, 2004).

Caberia explicar de que ordem se fala aqui. Para isso, recorre-se ao século XVIII e à Revolução Francesa. Essa abertura para o século que viria vai ser uma grande influência para uma revolução no pensamento moderno em curso (falo aqui de um modo mais geral) que será denominado, por alguns teóricos, de Romantismo. Isso porque é com o pensamento Iluminista e a grande valorização racionalista que um princípio de ordem será traçado em todas as esferas da atividade humana. Em primeiro lugar porque com sua Revolução, a França passa a aplicar uma política de unificação do território, durante o qual as diversas línguas regionais terão de se curvar perante ao francês parisiense. Aqui se vê o primeiro exemplo da relação língua-poder numa cultura.

Além disso, o racionalismo chama para si toda a responsabilidade de explicar o mundo e a vida/natureza<sup>46</sup> a partir da ciência lógica. E isso, como se sabe, não é uma tendência exclusiva da atividade científica, pois as artes também são profundamente tocadas pelo racionalismo do século XVIII (BERLIN, 2022). Racionalismo que leva ao *neoclassicismo* o qual retornava aquele culto da forma perfeita e universal da cultura greco-romana:

Em 1789, a França estava à beira de sua primeira revolução e os neoclássicos desejavam expressar seu patriotismo. Eles acreditavam que a arte deveria ser austera e valorizavam o desenho acima da pintura; os contornos suaves e as pinceladas de tinta imperceptíveis eram o objetivo fundamental. Tanto a pintura como a escultura exibiam serenidade e moderação, concentrando-se heroicos, que expressavam ideias nobres como o sacrifício pessoal e o nacionalismo (HODGE, 2018, p. 25).

Assumia-se, portanto, um controle da criação: ao não deixar marcas, apagavam-se as indesejadas “imperfeições”. A simetria; a ausência das marcas do pincel; a serenidade; o culto à uma nobreza “natural” que sacrificava, ou melhor, apagava a individualidade face ao patriotismo eram parte da palavra de ordem de um racionalismo o qual negava toda e qualquer forma de pensar que não fosse geométrica, que não levasse à completa e inquestionável felicidade do homem.

Como Isaiah Berlin (2022) pontua em *Raízes do Romantismo* (Editora Fósforo), o Iluminismo não foi um grande consenso entre seus intelectuais. E isso é totalmente compreensível, visto que em todo e qualquer nicho ideológico há divergências. Apesar disso, alguns fundamentos sobre a estética, a moral, a política, a ciência, etc. eram compartilhados entre os interlocutores racionalistas:

---

<sup>46</sup> Ambos eram sinônimos.

Mas o que é comum a todos esses pensadores é a visão de que a virtude consiste, em última análise, no conhecimento; que, se sabemos o que somos, e sabemos de que precisamos, e sabemos onde obtê-lo, e o obtemos com os melhores meios em nosso poder, então podemos viver uma vida feliz, virtuosa, justa, livre e contente; que todas as virtudes são compatíveis entre si; que é impossível que a resposta à pergunta “deve-se buscar a justiça?” seja “sim”, e a resposta à pergunta “deve-se buscar a misericórdia?” seja “sim”, e que essas duas respostas demonstrem, de alguma forma, ser incompatíveis. Igualdade, liberdade, fraternidade devem ser compatíveis umas com as outras. O mesmo com a misericórdia e a justiça. Se um homem disser que a verdade pode tornar alguém infeliz, isso deve, de alguma forma, ser demonstrado como falso. Se puder ser demonstrado que, de algum modo, a liberdade total é incompatível com a igualdade total, deve haver algum mal-entendido no argumento – e assim por diante. Essa era uma crença mantida por todos esses homens. Acima de tudo, eles julgavam que se podia chegar a essas proposições gerais por meio dos métodos confiáveis usados pelos cientistas naturais ao estabelecer o grande triunfo do século 18 – ou seja, as ciências naturais (BERLIN, 2022, p. 52).

Exigia-se a compatibilidade das verdades. Aliás, de todas as verdades. Esse foi o princípio de regente no século XVIII e que é apropriado – claro, com diferenças – por um capitalismo. Sua principal aparição é na ideia da “utilidade”, derivada em “produtividade” e em uma lógica de mercado que investe somente no rentável. Assim, é útil pensar a economia e a infraestrutura em detrimento da educação crítica e da cultura; é mais produtivo discutir políticas fiscais do que políticas públicas de temas sociais. É preciso considerar, ainda, os princípios de “igualdade, fraternidade e liberdade” defendidas pela bandeira da Revolução Francesa os quais projetavam os sujeitos da época a uma universalidade forjada que apaga as diferenças culturais e subjetivas ao analisar essas realidades sob uma mesma lente.

Dito isso, a busca pela liberdade total jamais poderia ferir o direito dum outro ser livre. Mas isso é sequer possível. A liberdade é, primeiro, uma luta individual para depois ser coletiva (se não nessa ordem, que pelo menos a liberdade individual também seja almejada na luta coletiva...). O conceito de liberdade é algo que cada um tem para si. Ser livre é exercer a nossa própria vontade, independentemente da existência de consequências. Ao contrário do que muitos pensam, estar imune às consequências não é pressuposto para a liberdade. Liberdade é poder *exercer a vontade*.

Nossa liberdade é maior, ao menos mais visível, quando nós a afirmamos por mais veemente que seja a resistência de forças hostis, mas ela não cessa quando nossa vontade não encontra nenhuma resistência, ou quando uma violência estranha se intromete e aniquila esta resistência sem a nossa interferência (SCHILLER, 2009, p. 138).

Isso resvala na ideia de liberdade que aqueles Românticos iriam sustentar em seu combate aos ideais iluministas. Isto é, uma liberdade dada, principalmente, na *forma de se pensar*: pensar a arte, a ciência, a moral, o direito, o dever, etc. Então, o ato criativo seria um dos caminhos para se contrapor ao valor da ordem e harmonia universais, assim como defende um dos principais críticos do Iluminismo, Johann Georg Hamann (1730-1788):

[...] para Hamann, claro, criar era um ato pessoal impossível de ser explicado, descrito ou analisado, um ato pelo qual um ser humano deixa sua própria marca na natureza, permitindo que sua vontade voe bem alto, diga sua palavra, expresse aquilo que está dentro dele e que não vai tolerar nenhum tipo de obstáculo” (BERLIN, 2022, p. 73-74).

Pela criação, a vontade individual pode ser exercida. Criar é o meio de se alterar as regras do jogo, subverter a linguagem mecânica por uma “mais humana”, ou seja, que comunique os sentidos de um sujeito que não só está *no* mundo, mas *com* o mundo (FREIRE, 2015), um sujeito que, percebendo o mundo como uma *transitividade*, coloca-se como peça fundamental para a construção de seu lugar: “o homem existe – *existere* – no tempo. Está dentro. Está fora. Herda. Incorpora. Modifica. Porque não está preso a um tempo reduzido a um hoje permanente que o esmaga, emerge dele. Banha-se nele. Temporaliza-se” (FREIRE, 2015, p. 46). Desse modo, não há um “valor universal” ao qual se deve responder a todo custo, sem jamais contrariá-lo. A existência de leis é importante para se pensar as formas pelas quais opera a natureza, contudo, essas mesmas leis não devem ser aplicadas sobre o modo de vida humano com o objetivo de encerrar todos sobre um mesmo prisma.

O homem banha-se no tempo porque é dele feito. Sua história conta não só um passado, como também um futuro e seu presente. Aliás, este é constantemente modificado, o presente é a todo instante, ele não é o mesmo sempre. Contrariando-se a essa transitividade da vida, está o capitalismo e seu pensamento de massa que quer incorporar os corpos e individualidades num mesmo rosto anônimo e perfeito:

Seu gosto agora é o das fórmulas gerais, das prescrições, que ele segue como se fossem opções suas. É um conduzido. Não se conduz a si mesmo. Perde a direção do amor. Prejudica seu poder criador. É objeto e não sujeito. E para superar a massificação há de fazer, mais uma vez, uma reflexão. E dessa vez sobre sua própria condição de “massificado” (FREIRE, 2015, p. 70).

É preciso fugir disso, virar o mundo em ordem de cabeça para baixo. É necessário que se preserve o poder criador porque somente a partir dele é possível construir um “novo” mundo para si e para o outro. Isso ensina o antigo patrono da educação brasileira, covardemente expurgado de seu posto. E é isso que querem, também, os Românticos, pois, dentre tantas coisas, o romantismo:

É, em suma, a unidade e a multiplicidade. É a fidelidade ao particular, as pinturas da natureza, por exemplo, e também a imprecisão tentadora do contorno misterioso. É beleza e feiura. É a arte pela arte, e a arte como instrumento de salvação social. É a força e fraqueza, individualismo e coletivismo, pureza e corrupção, revolução e reação, paz e guerra, amor à vida e amor à morte (BERLIN, 2022, p. 43)<sup>47</sup>.

As contradições dentro do próprio movimento intelectual Romântico evidenciam a libertação de um pensamento massificado que se dirige a um lugar único e exato. Para o poeta moderno/contemporâneo, é preciso se manter sempre na dialética entre os opostos (criar e afirmar uma, aliás) para que não se caia no engodo de evitar o conflito, porque ele é mais que necessário na conquista de uma liberdade formal.

---

<sup>47</sup> Isaiah Berlin faz uma belíssima “definição” do Romantismo ao longo das páginas 41, 42 e 43 (na edição usada). A minha vontade era trazê-la aqui, porém optei por evitar uma citação tão longa e que apagaria o meu próprio texto. Assim, fica aqui a minha recomendação para a leitura de uma das mais empolgantes falas acerca do Romantismo.

O principal ponto de partida para essa revolução é a linguagem, porque ela é o meio pelo qual se cria – Deus cria pela palavra e concede ao homem para que ele também crie: “Tendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais dos campos, e todas as aves do céu, levou-os ao homem, para ver como ele os havia de chamar; e todo o nome que o homem pôs aos animais vivos, esse é o seu verdadeiro nome” (Gênesis, 2:19). Mesmo caída de seu paraíso, a palavra do homem conserva o resquício da divina não só por criar, mas, na possibilidade de comunicar o mundo, ela resguarda um poder de homens sobre homens.

Uma palavra bem empregada em uma sentença gera efeitos sobre o *outro*. A queda de Babel pela confusão das línguas evidencia, desde um princípio, o poder que emana do uso da língua. É preciso entendê-la como um *dispositivo* resultado do entrecruzamento de relações de poder e de saber (AGAMBEN, 2009). Logo, impedir que a língua de um povo seja falada, é impedir o exercício de sua cultura e memória. E ao trabalhar com a palavra, a poesia não está se relacionando apenas com um objeto de comunicação, há um abalo em estruturas mais profundas sobre as quais uma cultura e uma sociedade são fundadas.

Ainda, Agamben (2009) ensaia a noção de dispositivo a partir da proposta foucaultiana e chega à ideia de que esse conceito se refere a “[...] um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2009, p. 39). Já foi dito aqui como o Iluminismo e o capitalismo mergulham os seus sujeitos nos princípios da utilidade e da ordem por meio dos dispositivos, diante dos quais uma estética como prática da liberdade se impõe. Ainda, é curioso pensar como o contraponto que realizado nos mesmos termos. Quer dizer, utiliza-se dos mesmos objetos, embora se siga o caminho da *profanação* e da subversão.

Profana-se a língua e a forma para subverter os sentidos do mundo falsamente harmonioso. Profana-se o objeto sagrado para mostrar que, na verdade, é o monumento da barbárie, como notado por Benjamin (1987). É importante lembrar como Agamben (2009) considera o aspecto religioso que perpassa a ética da modernidade, tirando daí a saída para os sujeitos contemporâneos, uma vez que, se a *religião é a separação* (pois ela separa o mundo sagrado do comum: um objeto dado como sagrado jamais poderá ser confundido com aqueles comuns, não-sagrados), então o ato de amalgamar corpos é dar à luz a uma criatura “disforme”, fruto de um pecado porque nega a harmonia em todos os seus aspectos. Aquele [o poeta] quem flerta com o caos na língua e desestabiliza a forma, seria o mesmo que o herege.

Logo, a vontade de liberdade presente em todos os sujeitos só seria possível se se desprendessem das amarras linguísticas, visto que a liberdade é o assujeitamento a qualquer tipo de poder ou vontade alheia. Embora Roland Barthes advirta o fato do sujeito só ser capaz de se libertar



da língua por meios místicos, surge em meio a isso uma possibilidade de desafiar as estruturas e chegar, talvez, próximo à liberdade:

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura* (BARTHES, 2004, p. 16).

Chega-se, portanto, à literatura, ou seja, a *prática de escrever*, como explica o referido autor. Nela, o poeta agiria como um criminoso que trapaceia um sistema para chegar aonde deseja, para roubar o sentido proibido e guardado a sete chaves. O curioso é que a ferramenta desse transgressor é exatamente aquilo que tenta destruir em seu caminho: a língua, ou melhor, *o deslocamento que ele exerce sobre esta* (BARTHES, 2004).

Nas mãos de um poeta, a língua é um dispositivo usado para destruir uma ordem maior e cujas bases também são sustentadas pela relação língua-poder. Assim, perde-se aquele fetiche sobre a língua humana ser capaz de dizer tudo, pois não se pode dizer tudo e a palavra nem sempre é a única forma de dizer. Então seria mais coerente que ela não afirme saber de tudo, mas sim que *sabe de alguma coisa* (BARTHES, 2004). E isso leva a uma questão central sobre a natureza linguística: jamais o saber mobilizado pela língua será inteiro (BARTHES, 2004).

A escrita é um processo intermitente o qual realiza uma dupla reflexão: dirige-se a um objeto estranho ao mesmo tempo que olha para si mesma. O texto literário é palco que se abre para a linguagem ser encenada (BARTHES, 2004), portanto, não se comunica uma informação, há um certo aspecto performático em maior ou menor grau em cada texto. Ao ser performance, a linguagem afirma uma capacidade de agir por si mesma e dizer seus próprios sentidos. O poeta e o leitor estão ao seu auxílio. Praticar a liberdade é o que garante à poesia o abalo das estruturas que a quer ordenada.

Nesse sentido, Rancière (2012) contribui novamente com o seu entendimento sobre a relação tripla estabelecida entre artista, público e performance:

Na lógica da emancipação há sempre entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado uma terceira coisa – um livro ou qualquer outro escrito – estranha a ambos e à qual eles podem recorrer para comprovar juntos o que o aluno viu, o que disse e o que pensa a respeito. O mesmo ocorre com a performance. Ela não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito (RANCIÈRE, 2012, p. 19).

Desse modo, o ato performático presente na poética de Omar Salomão desempenha esse papel de “terceira coisa” cuja ocorrência desperta a curiosidade de ambos os sujeitos (autor e leitor). Por meio de sua “emancipação”, a obra toma uma distância necessária para a construção de seus sentidos. O afastamento é inevitável, pois a linguagem performática tende a dar vida ao seu objeto, dominando o espaço no qual é inserido. Além disso, Rancière observa que a distância existente não marca uma separação entre o sujeito e o texto. Aliás, a performance realça uma participação ativa – principalmente do espectador:

E objetivo da performance eliminar essa exterioridade, de diversas maneiras: pondo os espectadores no palco e os performers na plateia, abolindo a diferença entre ambos, deslocando a performance para outros lugares, identificando-a com a tomada de posse da rua, da cidade ou da vida (RANCIÈRE, 2012, p. 19).

Isso corrobora para a crítica de Hamann feita à plena luz do Iluminismo. Isso porque, embora a ciência observe o mundo, só pode ser desenvolvida como tal se houver a comunicabilidade deste, ou seja, se puder ser escrita. Consequentemente, aquilo que a ciência não consegue dizer – aquilo que transcende os campos da álgebra, da física, da química, etc. – poderá ser comunicado somente pela literatura, pois ela é capaz de corrigir essa distância entre a grosseria da ciência e a sutileza da vida (BARTHES, 2004).

Ao extrapolar os “limites” da poesia, Omar Salomão produz uma linguagem que desafia os próprios sentidos de seu mundo. Desse modo, torna-se possível entender o que leva a poesia de Omar Salomão a se manifestar como inespecífica para a qual a disposição no espaço do livro evoca o caráter de instalação. Não só urbana e subjetiva, a poética salomoniana mexe com as bases da de uma coerência linguística para forjar uma construção amalgamada de ruína e fragmentos, dispondo-os aos olhos do leitor como uma visão igualmente fragmentada de um mundo o qual se deseja capturar:

Como se o texto fosse ele também uma instalação, e a sua trama desconjuntada incorporasse objetos diversos no espaço da escrita, ela mesma convertida num cenário em que é possível conviverem os latidos de um cão abandonado, as vicissitudes de uma mãe solteira, as penúrias de um favelado, e a pressa alienada de um profissional ou cardápios de um restaurante efetivamente recolhidos na cidade e copiados no texto. Textos-instalações, portanto, [...] (GARRAMUÑO, 2014, p. 11).

É importante dizer que não só o poema é fragmento, as próprias imagens e objetos que aparecem na obra se configuram nessa condição. O rosto é visualizado em partes: primeiro a sobrancelha, depois a silhueta dos olhos e do nariz; o corpo carregado de tinta preta é sombrio e misterioso, logo, um corpo sem identidade, uma parte de um todo que se perde no processo de criação: ao marcar a página com o desenho do corpo, o poeta descarta um rosto, um nome, mantém-se o ser anônimo, o qual pode assumir qualquer identidade. A inespecificidade da linguagem converte o cenário em um local onde tudo pode conviver, ou em harmonia ou em hostilidade: “tudo está ao / nosso alcance / e tudo nos escapa” (SALOMÃO, 2017, p. 49).

E na tentativa de dar visibilidade a uma comunhão das linguagens, poder-se-ia confundir com um hibridismo, tão comum a arte moderna. Contudo, a poesia de Salomão não é “simplesmente” híbrida, ela não mistura linguagens para se alcançar horizontes os quais uma linguagem isolada não alcançaria. Acontece algo mais intrínseco no projeto estético do autor: é uma necessidade a partir dessa confluência de formas, sentidos, linguagens para se alcançar um sentido quase indispensável, impossível de não se dizer:

Como acabei de sugerir, algo diferente do hibridismo formal, da mistura de linguagens ou da colagem parece implicado nesses textos. Esses fragmentos e essa mescla não perseguem a criação de uma identidade estável, ainda que híbrida. Nessas desinscrições constantes, os

elementos heterogêneos parecem resumir a função da arte a um arquivo desses fragmentos (GARRAMUÑO, 2014, p. 14).

Ao se valer de diferentes nichos, Salomão deseja desestabilizar a ideia que se tem da linguagem poética, conseqüentemente participando de uma geração artística que está a todo momento questionando as relações estabelecidas entre os sujeitos e as linguagens que utilizam em suas atividades. É preciso dizer, portanto, que um dos principais resultados dessa desestabilização dos padrões linguísticos corresponde a interpelar as relações de poder estabelecidas na sociedade, considerando que a língua é um instrumento de poder.

[2]

*“Foi um tempo que o tempo não esquece  
Que os trovões eram roncões de se ouvir  
Todo o céu começou a se abrir  
Numa fenda de fogo que aparece*

*O poeta inicia sua prece  
Ponteando em cordas e lamentos  
Escrevendo seus novos mandamentos  
Na fronteira de um mundo alucinado  
Cavalgando em martelo agalopado  
E viajando com loucos pensamentos”.*

(Zé Ramalho)

Gostaria de propor, agora, as duas obras de Omar Salomão, *Impreciso* (2011) e *Pequenos Reparos* (2017), sob a luz de um prisma que me acompanha desde as minhas primeiras impressões de leitura. A tentativa será, aqui, a de defender essas duas obras como *instalações* poéticas dispostas não no espaço de uma galeria/prédio/salão, mas ao longo das páginas de um objeto tão “limitado” como é o livro. Assim, a fagulha que dá início a este incêndio é a mesma que atíça a argumentação mais geral: o fragmento.

Ora, num primeiro momento, a percepção da obra fragmentada composta por poemas sem títulos, auxiliando na diluição das fronteiras entre os textos, faz surgir em minha investigação a semelhança com uma instalação disposta em uma galeria de arte. Claro, há as diferenças e limites ao se considerar a instalação com objetos de três dimensões e estar diante de uma folha de papel na qual estão impressos os poemas. Mesmo assim, o livro pode ser tomado como *lugar* de uma poética que se quer manifestar, também, pela visualidade, embora enfrente muitos obstáculos não conhecidos pelas instalações disposta em espaços tridimensionais.

Dito isso, por ser um texto fragmentado, a obra de Omar Salomão comunga com alguns elementos da instalação artística de três dimensões e por mais que a relação com o espaço de cada obra seja diferente (o poema está para o livro, assim como a instalação está para a sala/galeria/museu), há uma predisposição das obras em voltarem-se ao espaço de forma a construir um sentido. Se na

galeria a instalação realiza um movimento específico que *depende* da disposição física do local; no livro, desempenha uma função parecida ao servir tanto como veículo de publicação, quando espaço de construção dos sentidos. Então, o poema, a fotografia, o rabisco, a rasura, a gravura, o desenho e a linha esparramam-se pelas páginas de modo a tomar conta de quase todo o livro.

A capa de *Pequenos Reparos* (2017) expõe, por exemplo, a imagem de tapume que dá para o mar; seguindo a sombra do tapume, chega-se à parte traseira do livro, onde há uma segunda sombra projetada a partir um sujeito em pé, constituindo uma única via de duas direções simultâneas. Além disso, as partes internas das capas são preenchidas com versos e desenhos sobrepostos. Desse modo, o referido livro assume um lugar importante na produção poética de Salomão porque ele apresenta um estilo “mais maduro” em relação aos outros anteriores. Digo “mais maduro” por considerar que é nesse livro em específico, onde o autor pareceu se apoderar mais do espaço dado a ele, permitindo (na medida do possível) que cada parte do objeto seja um espaço em potencial para a obra emergir e conquistar.

Figura 9 – Vista frontal e traseira da capa de “Pequeno Reparos”.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 10 – Capa, parte interna, lateral esquerda.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 11 – Capa, parte interna, lateral direita.



Fonte: Arquivo pessoal.

É um tigre que se transforma em montanha, fera e rocha se completam. O trabalho de Salomão com a poesia resulta nessa forma simbiótica, os corpos ocupam um mesmo espaço, não há limites visíveis: não se sabe quando a fera deixa de ser montanha e vice-versa. Nas figuras acima, percebem-se poesia e desenho, cujas formas não se misturam facilmente, ganhando o espaço do livro no qual realizam uma dança conjunta, unindo-se em um mesmo espaço/corpo ao construírem uma relação que perfura seus locais designados pela tradição literária<sup>48</sup>. Tratar-se-ia de um flerte entre a poesia e a imagem que as une em um só corpo, levando-as à estranheza.

Portanto, fala-se de *uma* tendência “contemporânea”, na qual livro e instalação misturariam ideias, significados e significantes: tudo vem junto, ao mesmo tempo, sem haver espaço para dividir a matéria. Um fluxo gigantesco de informações, sentidos e imagens atingem o sujeito sem que esse tenha tempo ou espaço para organizar o mundo. Os objetos ficam sobrepostos, os sentidos confundem-se, misturam-se a imagem e o som, citações, referências corroborando para uma forma cada vez mais estranha.

E se “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem” (BAKHTIN, 2003, p. 261), então a “confusão” de linguagens e gêneros reflete, de algum modo, a própria maneira de ser do sujeito, isto é, uma existência calcada no atravessamento de vozes, discursos, linguagens o qual configura uma identidade múltipla e plural. A consciência dessa condição leva o *eu* a reconsiderar uma conciliação com suas próprias contradições internas. Uma poesia que se quer indefinida é porque seu sujeito também se deseja assim, permanecer num estado

<sup>48</sup> Ao leitor, esclareço ter consciência acerca de uma limitação na obra de Omar Salomão, referente ao próprio “suporte” da literatura, uma vez que, mesmo tentando transgredir o espaço da página, Salomão ainda produz uma poesia dentro do entendimento tradicional de literatura, isto é, disposta em livro, diagramado, publicado por uma editora específica, dentro de direitos autorais restritos, etc., embora haja uma parte de sua obra exposta em galerias e em suas páginas pessoais nas redes sociais.

inacabado, transformar a vida em um processo de aprendizado, considerar a “experiência” algo que está ocorrendo a todo instante da vida, *andando em círculos*, como anuncia a voz poética:

fera  
antes,  
pedra  
depois  
queda  
fenda  
na  
rocha  
que  
também era  
feita agora quase  
em grão  
chocando-se  
contra as vértebras  
da montanha  
que até bem pouco  
também era fera!

(SALOMÃO, 2017, s/p.).<sup>49</sup>

Por isso a escolha do tapume para a capa, porque esse objeto cerca o local onde haverá a transformação. Salomão (2017b, s/p.) até brinca com a possibilidade de o tapume estar servindo ao mar e não à construção anterior à lente (que não aparece na fotografia). É uma poética da transformação a qual condiciona suas partes para o choque. A pedra se choca contra a montanha, seu estado anterior. E a montanha agindo contra si mesma, gerando filhos e filhas que irão se opor a ela transformando-a também em pedras menores. Aos poucos, a fera é transformada em pedras, fragmentos, fendas tomam sua superfície e suas partes se desprendem. Página por página, o poeta vai dispondo as partes dessa montanha/fera, o corpo é exibido para um público curioso, evento macabro no qual se revela a vértebra, o que sustenta o corpo em pé. A linguagem poética é transformada em fragmentos que são apontados como pedra e montanha, corpos simultâneos, opostos, embora gerem um ao outro.

As contradições internas da linguagem poética e sua disposição em forma de fragmento, permite que por entre as fendas produzidas por esse movimento, penetrem outras presenças “estranhas” as quais serão incorporadas ao corpo do poema, rompendo-se as fronteiras do gênero poético. Para Bakhtin, isso significa uma riqueza e diversidade inesgotável dos gêneros do discurso, o que se alia à “multiforme atividade humana”:

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (BAKHTIN, 2003, p. 262).

---

<sup>49</sup> Aqui tentei organizar parte dos versos que aparece na capa de *Pequenos Reparos* (figura 1), propondo uma “ordem” dos versos somente para fins práticos.

Quanto mais a poesia e outros gêneros do discurso se confundem, mais isso corrobora a dinâmica subjetiva. Nessa linha, o professor Cid O. Bylaardt (2012) expõe um panorama sobre essas tendências da arte contemporânea, evidenciando uma “expansão e dispersão do signo” como um método de se criticar as noções tradicionais acerca dos gêneros que compõem a arte. Segundo o professor de literatura, haveria na modernidade (no discurso da literatura contemporânea) uma suspeita pairando sobre o discurso hegemônico, levando às mudanças nas próprias funções simbólicas da linguagem, isto é, processo pelo qual o símbolo assume-se como inconsistente e indeterminado:

A arte e a escritura não poderiam passar ao largo de tanta agitação discursiva e cultural. Os sistemas se desestabilizam, os discursos se colocam sob suspeita. No mínimo, podemos afirmar que a literatura contemporânea recusa deixar-se definir pelos meios críticos tradicionais, com suas noções de gênero, unidade, construção, e demais relações extraliterárias. Talvez um dos sintomas dessa recusa esteja na própria função simbólica, uma vez que o símbolo parece não se deixar apreender de uma forma mais consistente, mais determinada (BYLAARDT, 2012, p. 217).

A partir disso é que se pode explicar a fusão de gêneros artísticos tão comum na contemporaneidade. E a união da literatura com a instalação é um exemplo, porque suscita o exercício de crítica sobre os limites de gêneros e o produto desse matrimônio, logo, um objeto muitas vezes estranho, disforme (que não encerra uma forma única) e perverso: “Assim, abordagem da obra literária sofre necessariamente uma mudança de paradigma, que deverá conduzir inevitavelmente ao estranhamento, após tantas rupturas, desconstruções, transgressões aos modelos, questionamentos das práticas artísticas” (BYLAARDT, 2012, P. 217).

É verdade que o mundo contemporâneo (principalmente nesse começo de século XXI) concede ao artista uma certa liberdade de criação sem precedentes. Não só o acesso às informações rende temas e material para a produção, como há todo um universo tecnológico que abre para a *técnica* diversos caminhos na produção estética e sua publicação. No entanto, há algo a se considerar nesse mar infinito de possibilidades, pois “o que se vê é uma liberdade sem precedentes na criação, o que não raro provoca a perplexidade do próprio artista em relação ao que fazer com tanta independência” (BYLAARDT, 2012, p. 218). Está aí um ponto interessante a se notar sobre a arte que queria assumir uma liberdade formal e trabalhar com o que bem entendesse, porém, hoje, com toda essa liberdade em mãos, ela paralisa sem saber muito bem para onde ir.

Embora perplexa, a poesia contemporânea continua a caminhar como pode. Aqui e ali encontram-se artistas tentando explorar os limites da arte, encontrando novos horizontes para o fazer artísticos. A partir disso, pode-se notar uma poesia caminhando, gradativamente, para uma fusão com outros gêneros, o que é notado já por F. Schlegel em seu famoso fragmento 116 publicado na revista *Athenäum*:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a

sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, que se poderia crer que caracterizar indivíduos de toda espécie é um e tudo para ela; e no entanto ainda não há uma forma tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos. Somente ela pode se tornar, como a epopeia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. É capaz da formação mais alta e universal, não apenas de dentro para fora, mas também de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes semelhantemente a tudo aquilo que deve ser um todo em seus produtos, com o que se lhe abre a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites. A poesia romântica é, entre as artes, aquilo que o chiste é para a filosofia, e sociedade, relacionamento, amizade e amor são na vida. Os outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados. O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica (SCHLEGEL, 1997, p. 64).

O que F. Schlegel vai chamar de “poesia romântica universal progressiva” será uma das suas principais teses para o romantismo, pois ao entender que sua época é fundada na incompletude, transfere este valor para a arte romântica, abrindo nela uma fenda a qual divide a linguagem em dois lados opostos. Assim, ao propor um gênero capaz de unir todos os outros sob um mesmo “corpo”, a incompletude coloca em jogo o estado contraditório que F. Schlegel lança-se como um bom e velho Romântico, uma vez que o espírito do *devir* arremessa-o de um lado a outro, oscilando entre o expoente de uma fragmentação e impossibilidade de se recuperar a totalidade, propondo, simultaneamente, um gênero capaz de ser universal.

A partir do fragmento de *Athenäum*, pode-se chegar a uma ideia de instalação poética como fusão de dois ou mais gêneros artísticos em um só espaço. A poesia pretendendo desligar-se de suas bases conceituais, dialoga abertamente com a escultura, a qual abandona, também, a base marmórea para seguir livre, transformando o pedestal cada vez mais em um fetiche. Em seu artigo referencial, “A escultura no campo ampliado” (1979), Rosalind Krauss expõe a autonomia conquistada pela escultura ao se libertar de sua base, vendo nela somente um ideal ao qual não retornará: “Ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-se do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia” (KRAUSS, 2008, p. 132). Ao optar por deixar o procedimento artístico à mostra, o artista estaria auxiliando a obra a afirmar sua própria autonomia, isto é, ela enquanto um produto inacabado, sujeitada ao meio, às mudanças do tempo e do espaço.



Como consequência, isso levaria a uma crise do conceito “escultura” inaugurando, segundo Krauss, uma problemática que muito interessa aqui, pois o conceito de “poesia” passa por um abalo parecido:

Nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto (KRAUSS, 2008, p. 129).

Entretanto, se muitos enxergam nisso uma “crise” – a morte de *algo* –, aqui toma-se como oportunidade para a criação. A obra de arte passa a poder explorar novos espaços, reconhecer terrenos antes inexplorados e render formas cada vez mais convictas de que a liberdade na criação é um processo eterno, pois os espaços são, simultaneamente, limitantes e libertadores. Desse modo, é compreensível a ideia de F. Schlegel sobre um encontro dos gêneros, apensar do caráter contraditório da fala, uma vez que a expansão da forma e do conceito sobre o que é a escultura e a poesia leva ao encontro inevitável dessas duas “desconhecidas”.

Por esse motivo é que Krauss lança sobre uma suspeita o conceito de “escultura” ao notar sua “inabilidade” de apreender as tendências que vinham emergindo na arte tridimensional. Para ela, na verdade, o conceito de escultura só poderia abraçar as “novas” produções se ele fosse maleável, ou seja, se suas fronteiras fossem expandidas abrangesse outros tipos de obras como a instalação em forma de fragmento por exemplo. Portanto, o modernismo chega na escultura arrancando-a de seu lugar seguro e desestabilizando sua forma. Agora sem uma base fixa, é preciso que a escultura caminhe em direção a um plano desconhecido onde se encontrará com a estranheza e com a inespecificidade:

[...] cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa – ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstenção, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente referencial (KRAUSS, 2008, p. 132).

Ao falar da condição negativa da obra, Krauss se refere ao não-lugar que explica porque “[...] a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da *não-paisagem* com a *não-arquitetura*” (KRAUSS, 2008, p. 133). É no jogo da exclusão que se fundará a obra tridimensional, ao ser e não ser paisagem e arquitetura. O introdutório estudo de Krauss apresenta um aspecto importante sobre a arte moderna (não somente a modernista, como a autora fala), que é a *condição de deslocamento*, também entendida como “perda” da especificidade das formas dos gêneros artísticos. Claro que nem todos os gêneros artísticos modernos são, necessariamente, *inespecíficos*, porém há muito se nota uma maior evidência de um “não-lugar” da poesia e, como comenta a crítica de arte, da escultura.

Em sua tese de doutorado, Ana Maria Albani de Carvalho discute a instalação artística como uma *problemática contemporânea*, preocupação explicada justamente pelo “[...] embate com a definição canônica de objeto artístico, assentado, entre outros aspectos, na *unicidade da obra*” (2005, p. 102), considerando que a instalação tridimensional passa por modificações físicas de seus componentes, levantando perguntas como “se se trata da mesma obra”. Logo, Carvalho inclina-se, como Krauss, para uma não-delimitação conceitual o que torna a obra “instalada” em um *devir*, aberta às modificações tanto externas (espaço de exposição), como internas (substituição de objetos perdidos ou quebrados). Aliás, não seria nada estranho à instalação assumir a perenidade de sua matéria:

A instalação, por sua vez, coloca em pauta um *inacabamento* essencial, uma abertura para novas possibilidades artísticas, poéticas e estéticas – a partir de uma *mesma obra*, convém destacar – em função da possibilidade de desmontagem e de deslocamento, isto é, com uma nova instalação em outro sítio. Isto porque a dimensão espacial – uma experiência de ordem espacial – e parte da instalação, é um componente da obra, mesmo que ela não seja concebida para um sítio específico, em termos estritos (CARVALHO, 2005, p. 126-127).

A partir dessa ideia exposta não só por Carvalho, como por outros interessados neste campo de pesquisa, estimula-se a aproximação do fragmento e da instalação de modo a colocar ambos sob uma mesma lente. O *inacabamento* relativo aos dois gêneros de produção artística, por sua vez, desponta um fio na poesia de Salomão que incita a ser puxado. Mais que visual, fragmento e instalação são modos de produção que duvidam da própria estética, não formando, claro, uma anti-estética, mas antes uma *negação estética* da forma imposta pela sociedade homogênea.

Em um curto ensaio ao final da edição fac-símile de *A navalha na carne* publicada pela Azougue Editorial em 2005, Anatol Rosenfeld reflete sobre a natureza estética da linguagem obscena da obra de Plínio Marcos sugerindo a necessária diferença entre ser uma negação do estético e ser uma negação estética: “Usado assim, o termo ‘estético’ significa algo semelhante a ‘sorriso da sociedade’, algo como perfumar a decomposição para que ela possa ser apreciada com o ‘prazer desinteressado’ da estética clássica” (ROSENFELD, 2005, p. 5). Portanto, por mais que a discussão depreendida aqui não toque a obra de Marcos nem o drama brasileiro, convém ressaltar esse importante comentário sobre o que seria, para uma obra, negar esteticamente uma outra estética mais “desinteressada”, como critica Rosenfeld, proposta pela noção burguesa de literatura/arte.

Ameaça iminente da barragem que separa o mundo real da arte, a linguagem literária assumida por autores como Omar Salomão e Plínio Marcos abalam as estruturas dos conceitos e rótulos impostos sobre a arte. Fragmento, instalação, teatro, romance e poesia perdem, nesses autores, suas fronteiras e aquelas formas clássicas para se projetarem à imagem de um corpo estranho e, em alguns casos, repulsivos:

Mas a eficácia da linguagem, mesmo no sentido restrito da dimensão verbal, já se evidencia pelo fato de só ela, como estilo, conter o tema todo, mesmo abstraindo do enredo e dos personagens. É uma linguagem que nos agride e que constantemente ameaça romper a moldura que separa a arte da vida real (o que é, aliás, típico de toda a arte moderna!). O obsceno, como o feio e o nauseabundo, impõe a realidade crua, precisamente por interromper

o “prazer desinteressado” [...] Longe de ser uma negação do estético, a peça acaba sendo uma negação estética, isto é, a negação, em termos estéticos, do que envilece a imagem humana; a denúncia dramática de um autor que ama o homem (ROSENFELD, 2005, p. 5).

Uma agressão à ordem, aos bons costumes, à estética do sorriso desinteressado, o fragmento e a instalação são a afirmação de que a linguagem literária sempre atualiza os limites da forma. Trata-se de um processo que não visa a criação de um limite para a arte, mas antes deseja descobrir novos horizontes, ir sempre mais longe. E à medida que o corpo se distancia, ele parece se misturar à paisagem, ao horizonte.

Transgressora, a escultura abandona o pedestal e se expande no espaço que a cerca. Suas vértebras crescem para lados distintos compondo cada qual seu corpo. O resultado não é uma única figura, mas várias que exigirão de quem as observa um foco especial para cada uma. A figura não é mais ereta, vertical e solitária; agora trata-se de uma multidão de rostos e vozes, sejam eles fragmentos ou não. Negando a segurança da base, a perfeição da forma, a instalação funde-se com o espaço e cria um mundo inespecífico para ela. Esse mundo atinge, diria Carvalho a partir de Mark Rosenthal, é a experiência indelével que remete à vivência cotidiana do sujeito (CARVALHO, 2005), isto é, sem centro onde apoiar os olhos espasmódicos que tentam cobrir toda a extensão da caminhada pelo centro da cidade com seus *outdoors*, veículos, placas, pessoas, edifícios, luzes, poluição sonora e do meio ambiente, etc. Portanto, é “[...] deslocando o foco do objeto autorreferencial para uma multiplicidade de objetos, imagens e experiências” (ROSENTHAL apud CARVALHO, 2005, p. 110) que a instalação se aproxima de uma experiência já conhecida pelo sujeito moderno.

A consequência da expansão formal pela qual passa a escultura é a negação da pureza formal que tanto subjugou as formas da arte. A instalação alcança aquilo que a poesia contemporânea tem, talvez, de mais positivo: a plasticidade. Isso porque “sua mobilidade plástica e conceitual permite uma pluralidade de recursos e aceita todo gênero de associações metafóricas” escreve Fernanda Junqueira (1996, p. 569). Assim, a aproximação entre poesia e instalação também se daria pela semelhança das relações estabelecidas entre primeira com o “enigma da palavra”, enquanto a segunda busca desvendar a “matéria real” do mundo (JUNQUEIRA, 1996). Ainda, a autora chega a afirmar que a elasticidade conceitual da instalação é “nada categórica”, pois é “intrínseca à sua condição” (JUNQUEIRA, 2008, p. 567).

Desse modo, é possível notar a flexibilização do conceito de “instalação”, dispensando, em parte, as preocupações de se propor o texto poético enquanto uma instalação artística a qual não se vale do espaço físico de três dimensões. Logo, entende-se a instalação como um espaço elástico aberto à mudança, no qual o mundo moderno – com seu fluxo irrefreável de ideias, significados, formas, imagens e etc. – pode encontrar suporte para ser traduzido e lido pela arte.

A partir disso, poder-se-ia aproximar o fragmento da instalação, uma vez que ambos oferecem como formas inacabadas do pensamento, considerando, também, que tanto o primeiro, quanto a

segunda são resultados de um processo criativo de desmontagem e deslocamento da obra. Como resultado, tem-se um recorte incondicionado (às vezes) das partes componentes da obra, transplantando-se a parte descolada para um outro local sem que o sentido da instalação seja comprometido, pois isso afirma aqueles aspectos estranhos e fragmentados inerentes à sua própria natureza.

Ainda, o estranhamento na obra não configura um suicídio de sua forma, mas sim um desafio à própria especificidade histórica que coordena o rumo do pensamento (ocidental, pelo menos): “É importante estudar o percurso desse entrecruzamento como um discurso contra a especificidade do meio porque esse percurso permite desentranhar alguns dos sentidos históricos mais importantes dessa aposta no inespecífico na arte contemporânea” (GARRAMUÑO, 2014, p. 8). Logo, entrecruzamento das artes se revelaria um contraponto à especificidade do meio no qual o sujeito moderno é “aprimorado”, isto é, aquela vida cada vez mais pautada nas falsas ideias da “especialidade” e do “personalizado” os quais impulsionam um mercado capitalista.

Uma poética do fragmento como a de Omar Salomão responde a esses mesmos princípios de deslocamento, pluralidade, fragmentação e estranhamento. Diluindo as fronteiras dos poemas e das imagens em *Impreciso e Pequenos Reparos*, Salomão desenha uma poética a qual pode ser observada pelo leitor como um “texto-instalação”, para usar a expressão de Florencia Garramuño (2014). O texto verbal impresso nas páginas de papel de um livro, apesar de não ter as propriedades tridimensionais de uma instalação como a de Nuno Ramos, por exemplo, assume algumas características desta que o permitem ser identificado, também, como *instalação*:

A fertilização cruzada entre instalação e literatura se materializa na estruturação de um texto composto de fragmentos diversos que se incorporam ao espaço do livro enquanto materialidades heterogêneas. Como se o texto fosse ele também uma instalação, e a sua trama desconjuntada incorporasse objetos diversos no espaço da escrita, ela mesma convertida num cenário em que é possível conviverem os latidos de um cão abandonado, as vicissitudes de uma mãe solteira, as penúrias de um favelado, e a pressa alienada de um profissional ou cardápios de um restaurante efetivamente recolhidos na cidade e copiados no texto (GARRAMUÑO, 2014, p. 12).

Na poesia de Salomão, o olhar deixa de ser fixo para pousar sucessivamente em vários objetos e instantes, ele assume uma atividade espasmódica e irreverente da realidade ilusória. Assim, o olhar dessa voz poética perpassa tanto pelo ambiente doméstico/interno quanto pelo público/externo ao sujeito levando a um *brainstorming* de imagens de objetos na tentativa de se capturar sua realidade. A partir da possibilidade de ser aberta a outros gêneros, a poesia ergue o estandarte de uma revolta contra o tempo que visa subjugar sua forma. A palavra de ordem moderna que ecoa nas mentes e corpos dos sujeitos é desafiada por uma linguagem que não dá tréguas com a mudança constante de paradigma.

eu vejo rasuras nos tijolos  
eu vejo o sol e as nuvens  
eu vejo o que todos veem

eu vejo o simples e o precário  
eu vejo a rua  
eu vejo o cansaço  
eu me vejo  
eu vejo os anúncios coloridos  
eu vejo peles claras e escuras  
eu vejo estrelas fluorescentes no teto  
eu vejo os livros que ainda vou ler  
eu vejo o lixo  
eu vejo as manchetes de ontem  
eu vejo o céu furta-cor  
eu vejo os velhos na praça  
eu vejo o tempo passar  
eu vejo o relógio de designe que nunca funcionou direito  
eu vejo minhas canetas  
eu vejo meu dedo torto  
eu vejo o girassol e a pétala murcha que arranquei mais cedo  
eu vejo a mancha de uma de minhas canetas no sofá  
eu vejo o tempo passar  
eu vejo o piano calado  
eu vejo as folhas mortas da roseira  
eu vejo o que escrevi  
eu vejo o que rasurei  
eu vejo as luzes do Pacaembu (ouço os gritos também)  
eu vejo as vias feito veias sanguíneas entupidas de automóveis  
eu vejo a foto do meu pai ainda novo  
eu vejo o café frio na xícara  
eu vejo o vaso sem terra  
eu vejo minhas fotos desbotadas pelo sol (preciso colocá-las em outro lugar)  
eu vejo um pedaço de casca de ovo do café da manhã  
eu vejo papéis soltos com ideias soltas  
eu vejo fios de cabelo no chão  
eu vejo o pó sobre o vidro da foto com você dançando

só não vejo a porra das minhas chaves!

(SALOMÃO, 2017, p. 58-59).

A ausência de pontuação do poema lembra a muito familiar linguagem informática, assim a voz poética processa o seu mundo quase que pela sobreposição e simultaneidade das imagens, as quais vão aparecendo para ela à medida que o olhar escaneia o seu redor, fazendo de cada fragmento da visão uma totalidade em si, ao mesmo tempo que forma um espectro “total” da realidade visível. Presa em um jogo irônico, a voz poética anuncia que “vê o que todos veem”, embora a repetição da oração “eu vejo” atribua o olhar a somente uma única pessoa.

Ainda, a ironia se mantém pelo fato de que o olhar dessa voz poética não se iguala ao dos outros sujeitos, seu olhar não responde a uma simples constatação da existência das coisas, ela é dada de uma perspectiva estética e poética da qual o olhar irrequieto pode ser resolvido somente no texto literário, uma vez que ao elaborar uma paisagem desta visão, a voz poética pode prender os diferentes instantes (nos quais a realidade se funda) na palavra. Portanto, aqui poderíamos até nos contradizer e afirmar que, não, a palavra não é aquele ser débil e medroso, pois ela continua a trabalhar, o poeta se

esforça continuamente para que ela dê conta do que propõe. Em Salomão, a palavra ainda aparece com todas as suas cores, mesmo sendo dispersa, inespecífica, mesmo estando rasurada, borrada, sobreposta, etc.

O fim do poema diz algo um tanto cômico e trágico sobre a própria condição moderna do homem, pois cercado de tantos objetos e visões inúteis naquele momento, este sujeito não consegue encontrar aquilo que mais deseja/necessita.

A palavra aqui não retorna a sua completude clássica, isso é verdade. Contudo, ela permanece como ato simbólico da revolta contra um sistema que quer apagar do olhar a expressão. Em seu trabalho noturno e solitário, o poeta resgata do mundo as visões proféticas – mesmo estas estando também em ruínas, como nos lembra Waly Salomão “o profeta vivo dentro de uma cova” (SALOMÃO, 2014, p. 16) – formando uma “imensa e fenomenológica natureza-morta solta no cosmos nosso de cada dia” como bem descreve Silviano Santiago<sup>50</sup>.

Portanto, é pela maneira como Omar estrutura seu texto (*Impreciso e Pequenos Reparos*) que torna possível enxergá-lo como uma instalação poética. A heterogeneidade resultante do trabalho com o espaço do livro revela um tecido poético marcado pela ausência e pela pontualidade dos textos, condições naturais à urbanidade assumidas na obra de Omar Salomão. A imagem de uma cidade caótica, plural, fundada sobre as ruínas de suas “personagens” só pôde ser representada assim porque o poeta o fez na forma de fragmento, expondo-os aos olhos do leitor como a modernidade expõe a si mesma: em lances de luzes, sons, *outdoors*, vozes incorporadas em um único e alto ruído. Ao se tratar a poesia de Omar Salomão a partir de uma perspectiva que a considera uma instalação de fragmentos é abrir caminho para que ela alcance horizontes mais distantes, é possibilitar que o fragmento não passe pela ideia de negação do estético, e sim, uma *negação estética* deste real dado como absoluto, o qual, no entanto, é um grande espelho rachado em pequenas partes refletindo cada qual sua própria realidade, embora formem, tomando-se certa distância, um mosaico interessante.

[3]

“eu ando no ar como se estivesse  
numa rua, disse o equilibrista”.

(Omar Salomão)

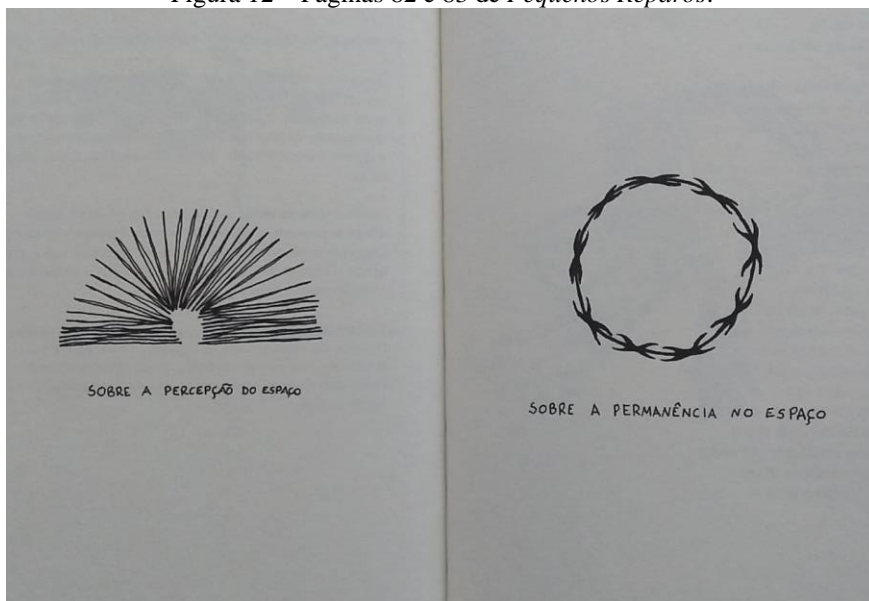
De volta a Omar Salomão, o eco que nasce da dúvida sobre os limites de seus poemas, acompanha *Pequenos Reparos e Impreciso*, invade o espaço de outros textos (se se tratarem realmente de *outros*). De repente, de modo intercalado, o texto se transforma em desenhos, citações, rabiscos e

---

<sup>50</sup> Orelha de capa de *Pequenos Reparos*.

borrões pelas páginas. A relação que sua poesia estabelece com o espaço é parecida daquela conhecida na arte tridimensional. Embora isso ocorra, pode-se dizer que a percepção do espaço é a mesma.

Figura 12 – Páginas 82 e 83 de *Pequenos Reparos*.



Fonte: Arquivo pessoal.

O modo como o poeta lida com a materialidade de seu trabalho lhe permite entender o espaço como uma problemática ambígua: ao mesmo tempo que trabalha para a coerção do conteúdo, é um convite para a transgressão. A serpentina que cerca a construção (a casa, a cadeia, etc.) é tanto um alerta de “afaste-se” quanto sinal dos tesouros que ela protege. Além disso, são conhecidos os esforços da física na tentativa de provar ou reproduzir a viagem espaço-temporal, tal como a prometida aproximação de dois pontos distantes no universo pelo famoso “buraco de minhoca”.

Sendo assim, ao se “libertar” do poema a poesia salomoniana se estende por todo o espaço possível do livro (espaço em branco, espaço-potência que aguarda ser preenchido). Contudo, como antes a crença do poeta na palavra cai por terra, ele também irá perceber que o espaço é igualmente precário e insuficiente. Dito isso, não só os corpos dos sujeitos permanecem presos entre muros, cercas, concreto e aço, como a poesia de Salomão vê no fim do papel o seu limite.

No desafio à ambiguidade do espaço (o jogo da libertação e do aprisionamento), a arte contemporânea passa a assumir aquela estranheza e inespecificidade das quais se vem falando até agora. Aperfeiçoando-se para dar conta das demandas semânticas do homem moderno, uma porção considerável de artistas parece produzir imagens cada vez mais indecifráveis, apelando para um “mistério” (não mágico, não fantástico) fundado na própria diferenciação das formas. Portanto, sem evocar um misticismo, esses artistas passam a produzir uma arte (quem sabe?) mais “crua”, robusta, cujo apelo é para a indistinção, para a impossibilidade de se nomear a coisa.

Foi no ano de 2010 que o artista plástico Nuno Ramos expôs sua instalação intitulada *Fruto Estranho* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)<sup>51</sup>. A experiência contava com os seguintes componentes: duas árvores, dois aviões monomotores, dois instrumentos musicais, música e filme misturados numa única paisagem. Das asas dos aviões, escorre a soda cáustica que irá cair na banha contida pelo contrabaixo no chão. O resultado: sabão. Simultaneamente, acompanham a obra o trecho do filme *A fonte da donzela* (1960), de Ingmar Bergman, no qual Max Von Sidow luta contra uma árvore; além da música “Strange Fruit” (1936) de Abel Meeropol.

Figura 13 – Exposição de "Fruto estranho" (2010) de Nuno Ramos.



Fonte: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/fruto-estranho/>.

Em relação à escultura de Nuno Ramos, embora sua forma se apresente nas três dimensões espaciais, a figura proposta pelo autor não se deixa encerrar nesta configuração. Os aviões curvados e penetrados pelos galhos das árvores parecem se curvar como se tivessem espasmos, como se quisessem se livrar do tronco que se ramifica e penetra o corpo da máquina. Esse tipo de movimento é acusado por Gilles Deleuze (1981) ao notar, nas obras de Francis Bacon (1909-1992), o mesmo movimento espasmódico. Apesar de essa ideia ter sido construída sobre a pintura de Bacon, podemos estabelecer um paralelo e nos apropriarmos, aqui, do mesmo conceito. Assim, os *corpos* compoem a *figura* (árvore + avião; poesia + imagem) parecem querer se movimentar na tentativa de escapar de suas próprias formas em direção ao “disforme”. E não seria o fio de solda que escorre das asas a saída pela qual a figura se projeta para fora? Diz-se isso pois se vê, em *Figura em um lavatório* (1976), que a estrutura material não é capaz de cerca o contorno de modo a conter a Figura em sua forma, uma vez que ela deseja fugir de seus contornos por uma falha, um ponto de fuga presente nele, que lhe permita dissipar pela estrutura material.

A poesia de Salomão conservaria em si esse espasmo, uma vez que o inacabamento do fragmento parece criar uma tensão entre o objeto e o espaço, distorcendo os limites deste e

<sup>51</sup> A exposição “completa” pode ser visualizada na página no artista: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/fruto-estranho/>.



expandindo o poema. Desse modo, os poemas e desenhos aparecem em um constante esforço, a estrutura material roda em volta do contorno para aprisionar esta figura num esforço sísifco. É como a cera que recobre o homem vivo transformando-o numa estátua<sup>52</sup>, isto é, elas estão vivas por dentro, assumem um movimento possível, esperado, porém, permanecem paralisadas no tempo, na ação: “Não sou eu que tento escapar de meu corpo, é o corpo que tenta se escapar por... Resumindo, um espasmo: o corpo como plexus, e seu esforço ou sua espera por um espasmo” (DELEUZE, 1981, p. 8).

Considerando que a metade já basta para ser o todo (SCHLEGEL, 1997), a incompletude de ambas as obras não se configura em uma falta de sentido. Em outras palavras, não significa que ao se “perderem” no tempo e no espaço, as obras deixam de fazer sentido; elas parecem atingir, na verdade, novas dimensões significativas nas quais a matéria se reencontra com o significado e revela um todo multifacetado que não se volta somente para um lado. Por esse motivo pode-se dizer que a arte moderna é essa promessa, é um *vir a ser* constante (SCHLEGEL, 2003): um poema não acabado, um avião que se funde com uma árvore e dos quais se espera algo.

O estranhamento tensionando o objeto e o sentido tece um mundo de expectativa, um mundo caótico, de sobreposições. A pergunta e a resposta *vêm e não vêm*, confundem-se uma com a outra. Ao mesmo tempo, Ramos e Salomão apresentam uma tendência parecida ao transmutarem e fundirem objetos, sons, imagens e movimento em sua obra. A sensação que isso produz é a de um estado de transição: os sentidos ainda serão completos. No entanto, a obra se apresenta tal como ela é, não irá mudar nem responder aos anseios do espectador/leitor.

Consequentemente, a inespecificidade da obra leva ao estranhamento, pois a perda de um local exato obriga a obra a se deslocar entre espaços que não lhe pertence a priori, o que recai naquela condição negativa da escultura (KRAUSS, 2008): “a pintura que não é mais pintura”, “a escultura que não é mais escultura”, “a poesia que não é poesia”, entre outras expressões que tentam encontrar qual o lugar dessas produções. Como resultado, alcança-se um estado de estranheza nos níveis da forma e do conteúdo.

Mas em que se justifica a tendência para o inespecífico e para a estranheza? Ora, sabe-se que a imagem da modernidade é fundada no condicionamento de seus sujeitos a um isolamento (seja da individualidade, seja de grupos sociais) e, também, em uma ilusão de esclarecimento (tendo em vista uma noção falsa de progresso e uma ciência cada vez mais voltada à destruição do meio). Assim, a arte contemporânea continua a lutar contra a especificidade criada para se definir um meio cada vez mais segregacionista (partidarismo político; ideologias; raças; nichos culturais polarizados, etc.), carregando em si o espírito daqueles primeiros Românticos do fim do século XVIII, o gênero poético

---

<sup>52</sup> Fazendo alusão ao filme *A casa de cera* do diretor Jaume Collet-Serra, lançado no ano de 2005.

do qual se fala aqui assume-se, progressivamente, como inespecífico. Portanto, trata-se de um movimento de ir contra a história: a “inespecificidade” como ato de revolta em que a especificidade do meio (noção construída pela Industrialização) é enfrentada pelo deslocamento da obra, como aponta Garramuño:

Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção (GARRAMUÑO, 2014, p. 8).

Desse modo, a inespecificidade da obra acaba questionando o próprio conceito de propriedade, o qual configurou como parâmetro de uma crítica calcada em “chumbar” as manifestações artísticas em locais muito bem delimitados, alimentando, ironicamente, uma vontade de se “libertar” dos rótulos em exercício. Nesse viés, a poesia de Omar Salomão apresenta em si uma fuga destes espaços tradicionalmente impostos – mesmo que se conserve a forma “livro” – ao propor-se como um discurso fragmentado e de difícil definição<sup>53</sup>. Isso tensiona os próprios gêneros discursivos presentes na obra, uma vez que eles não são, necessariamente, complementares, pois, muitas vezes, as relações entre eles é mais uma questão interpretativa do leitor e menos uma construção “lógica” (na concepção cartesiana): “[...] ao mesclar a voz lírica a uma trama de textos e referência diversas, e colocar em tensão o verso com a prosa, propiciam modo de organização do sensível que colocam em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia” (GARRAMUÑO, 2014, p. 11). Perceber a poesia como essa constante tensão é considerá-la dentro daquele aspecto inacabado, pois evidencia o processo dialético entre *matéria* e a *forma*, entre o poema e o espaço:

dançar poemas. versos inspirados por melodias, e, ainda assim, desencaixados. letra extrapola a música. dança que atropela o sentido. desencaixe. uma caixa preta com desenhos de giz que podem durar para sempre ou se apagar com a mão. a floresta não leva para lugar algum porque não há lugar algum para ir. você está perdida dentro de si. os frágeis desenhos de giz que não fez. as linhas tortas que não seguiu. o horizonte negro e infinito. o que o olhar esconde e a luz revela é igual. ilusão. invenção. e o ar seco de giz (SALOMÃO, 2017, p. 87).

Ao se questionarem os ideais de pertencimento, especificidade e autonomia, fala-se por meio de uma *letra que extrapola a música* e de uma *dança que atropela o sentido*, porque questionar o eixo sintagmático da língua é fazê-lo por meio dela mesma. Inverter a ordem do processo, ao invés de montar, desmontar. Tendo isso em vista, essa poesia não evidencia uma fragilidade exclusiva da estrutura do texto, ele parece transferi-la para o sujeito do qual se fala. Ambos, linguagem e sujeito estão à mercê de uma marca de giz frágil, potencialmente eterna, mas que pode ser apagada com a mão.

---

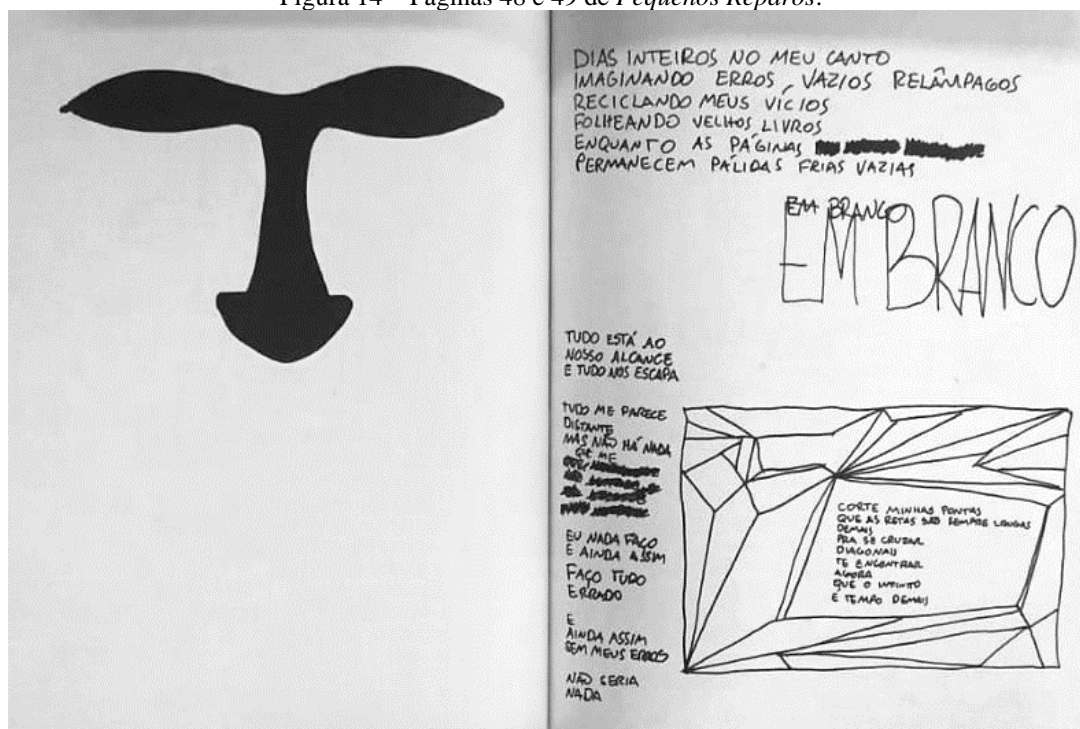
<sup>53</sup> Fala-se em um Omar “poeta”, embora alguns de seus textos tenham a extensão e a aparência de minicontos, micro contos ou frases.

Ainda, o sujeito caminha interrompido, horizonte e caminho ou não estão claros ou não são confiáveis, uma vez que eles podem ser alterados no processo. Assim, a subjetividade é vista não só em seus sucessos, como também no “não realizado”, nos sonhos interrompidos, nas escolhas que não deram em nada<sup>54</sup>. Poesia, sujeito e linguagem se misturam, dançam e atropelam um ao outro: a incerteza dita o ritmo da dança, ela pode fluir tranquilamente ou ser interrompida, quebrada.

O desencaixe torna-se, então, o *modus operandi* do poeta. É preciso operar como um vândalo que destrói a propriedade e violenta a linguagem para se criar uma outra coisa. E se a língua verbal não é o suficiente para compor sua obra, o poeta parte em busca de outros elementos transformando-a em uma produção heterogênea, conferindo à literatura uma possibilidade de conviver com a instalação, *mesmo se tratando de um livro*: “A fertilização cruzada entre instalação e literatura se materializa na estruturação de um texto composto de fragmentos diversos que se incorporam ao espaço do livro enquanto materialidades heterogêneas” (GARRAMUÑO, 2014, p. 11).

A partir disso, pode-se entender melhor o ato de *construir ruínas com ruínas*, uma vez que a disposição espacial dos elementos corrobora para a existência de um sistema, isto é, um propósito bem definido, apesar de partir de um “lance de dados”. Considerando o que foi dito, torna-se possível entender a poesia de Salomão como instalação, uma vez que os elementos heterogêneos dispostos nas páginas dos livros assumem um ponto de concordância comum<sup>55</sup>. O resultado desse trabalho estético é aquela experiência fértil com a linguagem, segundo Garramuño, sem prescrever os limites que podem interromper o parto de um sentido necessário.

Figura 14 – Páginas 48 e 49 de *Pequenos Reparos*.



Fonte: Arquivo pessoal.

<sup>54</sup> Caberia se perguntar o que seria uma “escolha que deu errado”?

<sup>55</sup> Embora eles respondam, muito bem, por si mesmos.

Portanto, Salomão abre o espaço do livro e permite que diferentes linguagens habitem esse mesmo espaço, o texto verbal e o não verbal emergem em uma mesma página, um sobre o outro, comungam suas formas e sentidos, suas linhas (das letras e dos desenhos) confundem-se em um mesmo ponto. Ocorre, assim, uma perda da especificidade da própria linguagem que compõe o livro, o poema não passa a ser identificado somente nos versos, mas se manifesta de outras formas, como frases soltas e os desenhos sobre a página. Além disso, há na rasura uma poesia *in potentia*, isto é, uma “poesia que nunca foi” porque está apagada, não chega ao leitor como uma forma clara, cujo sentido está resolvido pela disposição lógica de palavras, antes, está no apagamento, no mistério que ele incita naquele que o observa.

A partir disso, a poesia apresentada por Omar Salomão assume a inespecificidade como um ato estético-político, nadando na contracorrente de uma modernidade capitalista a qual submete o sujeito num *schedule* (para usar um termo na moda) que dá a sensação de segurança para o sujeito. No entanto, não há planejamento capaz de interromper o acaso, a efemeridade à qual o tempo nos submete. Assumindo-se como ruína e como efêmera, a poesia de Salomão não se abala. O poeta participa daquele romantismo defendido por Löwy, Sayre (2015) e Candido (1988), cujo projeto estético produz obras menos preocupadas com sua durabilidade, e mais com os efeitos semânticos alcançáveis. Logo, “o que as define não é tanto sua brevidade, mas o fato de elas não chegarem a articular-se num lugar específico, a sustentar-se numa identidade, a procurar ou achar um abrigo que as proteja” (GARRAMUÑO, 2014, p. 7).

## CONSIDERAÇÃO FINAIS

[...]

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADEUS à linguagem. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Alain Sarde; Brahim Chioua; Vincent Maraval. França/Suíça: Canal Plus/Centre national du cinema et de l'image animée, 2014. 1 DVD (1h09min).

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, p. 15-45, 2003a.

ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, p. 65-89, 2003b.

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AQUINO, M. **Baixo esplendor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ATO falho. In: PLON, M.; ROUDINESCO, E. **Dicionário de psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAKHTIN, M. *et al.* Os gêneros do discurso. **Estética da criação verbal**, v. 2, p. 279-326, 2003.

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2019.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e história da cultura (obras escolhidas Vol. 1)**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

BENJAMIN, W. Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador. In: BENJAMIN, W. **Rua de mão única (Obras escolhidas II)**. São Paulo: Brasiliense, p. 227-235, 1987.

BENJAMIN, W. **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Trad. Susana Kampff Lages e Ervani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2011.

BENJAMIN, W. **Rua de mão única: Infância berlinense: 1900**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2020.

BENJAMIN, W. O arco-íris. Diálogo sobre a fantasia. Trad. Jander de Melo M. Araújo. **Revista Garrafa**, v. 18, n. 53, p. 174-182, 2020.

BERLIN, I. **As raízes do Romantismo**. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Fósforo, 2022.

- BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 51ª ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRANDÃO, I. de L. O homem do furo na mão e outras histórias. In: BRANDÃO, I de L. **Cadeiras proibidas**. 1ª ed. digital. São Paulo: Global, 2012.
- BYLAARDT, C. O. A estética contemporânea: nova poética, novo olhar. **Estudos de Literatura brasileira contemporânea**, n. 39, p. 215-233, 2012.
- CAMPOS, A. de. Poesia, Estrutura. In: CAMPOS, A. de.; PIGNATARI, D. CAMPOS, H. de. **Mallarmé**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 177-180.
- CANDIDO, A. O romantismo, nosso contemporâneo. Rio de Janeiro: **Ideias/Jornal do Brasil**, p. 107-111, 1988.
- CARVALHO, A. M. A de. **Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.
- CHKLOVSKI, V. A Arte como Procedimento. In: CHKLOVSKI, V; EIKHENBAUM, B.; JAKOBSON, R. et al. **Teoria da literatura: Formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 39-56.
- COELHO, F. **Para Omar, sem medo**. Disponível em: <https://www.mercedesviegas.com.br/exposicoes/fabricio-lopez-osmar-salomao>. Acesso em: 1 de agosto de 2022.
- CONDÉ, M. Léocadie Timothée (1989). **Puñado**, São Paulo, v. 5, n. 7, p. 59-71, nov. 2021.
- DELEUZE, G. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução não-publicada de Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. [Conforme edição francesa DELEUZE, G. Francis Bacon: Logique de la sensation. Paris: aux éditions de la différence, 1981.]
- DERRIDA, J. Che cos'è la poesia (1992). Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. **Inimigo Rumor**, n. 10, maio de 2001a.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo. Uma impressão freudiana**. Trad. C. de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001b.
- FERREIRA, B. **Não precisa ser Amélia**. São Paulo: Independente, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kqy8SwZ7qsU>. Acesso em 26 set. 2022.
- FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. 1º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- GARRAMUÑO, F. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na ética contemporânea**. Tradução de Carlos Nougué. 1ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 2014.

- HODGE, S. **Breve história da arte**. Trad. Maria Luisa de Abreu Lima Paz. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.
- HOLLANDA, H. B. de. Estrondando. Posfácio. In: SALOMÃO, Omar. **À Deriva**. Rio de Janeiro: Dantes, 2005.
- JUNQUEIRA, F. Sobre o conceito de Instalação. **Gávea**, v. 14, n. 14, 1996.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. **Arte & ensaios**, vol. 17, n. 17, 2008.
- KRÜGER, C. von. A coleção – um gesto poético: uma leitura benjaminiana sobre o colecionismo. Belo Horizonte: **Cadernos Benjaminianos**, v. 8, p. 71-78, 2014.
- LÖWY, M; SAYRE, R. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. Trad. Nair Fonseca. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MAIAKÓVSKI, V. **Poemas**. Tradução de Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MALLARMÉ, S. Prefácio. Trad. Haroldo de Campos. In: CAMPOS, A. de.; PIGNATARI, D; CAMPOS, H. de. **Mallarmé**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 151-152.
- MELANCOLIA. In: PLON, M.; ROUDINESCO, E. **Dicionário de psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- NANCY, J. L.; LACOUÉ-LABARTHE, P. **El absoluto literário: teoría de la literatura del romanticismo alemán**. Tradução de Cecília Conzález e Laura Garugati. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2012.
- NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.
- NOVALIS. **Pólen: fragmentos, diálogos e monólogo**. São Paulo: Iluminuras, 2021.
- PAIXÃO, S. **Memória**. E-dicionário de termos literários. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/memoria>. Acesso em 18 ago. 2020.
- PIGNATARI, D. Nota ao fauno. In: CAMPOS, Augusto de.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 85-86.
- PAZ, O. A consagração do instante. In: \_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 225-240.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado** (Trad. Ivone C. Benedetti). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- RODRIGUES, A. D. **Modernidade**. E-dicionário de termos literários. 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/modernidade>. Acesso em 24 set. 2020.
- ROSENFELD, A. Navalha na nossa carne. In: MARCOS, P. **A navalha na carne**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

SAID, R. Uma fissura na plenitude das coisas: Waly Salomão e uma poesia com formas próprias de quebrar estabilidades. **Suplemento Pernambuco**, nº 207, p. 50-65, maio de 2023.

SALOMÃO, O. **À Deriva**. Rio de Janeiro: Dantes, 2005.

SALOMÃO, O. **Impreciso**. Rio de Janeiro: Dantes, 2011.

SALOMÃO, O. **Pequenos Reparos**. José Olympio: 2017a.

SALOMÃO, O. "**Pequenos reparos**", de Omar Salomão. [Entrevista concedida a] Maria Cecilia Brandi. Grupo Editorial Record, 12 set. 2017b. Disponível em: <https://www.record.com.br/pequenos-reparos-por-omar-salomao/>. Acesso em 27 set. 2022.

SALOMÃO, W. Me segura qu'eu vou dar um troço. In: SALOMÃO, W. **Poesia Total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHILLER, F. von. **Cultura estética e Liberdade**. Trad. Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.

SCHILLER, F. von. **A educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

SCHLEGEL, F. **O dialeto dos fragmentos**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SELIGMANN-SILVA, M. Sobre o *anarquivamento* – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **Revista Poiésis**, n. 24, p. 35-58, 2014.

SELIGMANN-SILVA, M. **Ler o livro do mundo: Walter Benjamin romantismo e crítica poética**. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2020.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações Filosóficas**. São Paulo: Nova Cultura, 1999.



## Memorial

Logo após o término de minha graduação, em 2021, busquei saber como poderia ingressar no Mestrado. Lembro-me de ter procurado a professora Rosana Zanelatto, por ter tido experiências muito positivas com a literatura em suas disciplinas. Ela logo me avisou que não estaria orientando ninguém naquele ano (se não me engano), mas que conhecia um professor cujo projeto se alinhava perfeitamente ao meu. Foi quando a possibilidade de trabalhar com o professor Wellington surgiu. Fiquei extremamente contente em ter a possibilidade de ser orientado por ele. Embora nunca tivesse visto sequer um fio de cabelo, sempre ouvia elogios sobre o seu trabalho e parceria com seus orientandos. Assim começou essa jornada de dois anos e meio entre pandemia, aulas online e a construção da dissertação.

Posso dizer que o professor Wellington abraçou o meu projeto com muito carinho e empolgação, sempre contribuindo positivamente com as minhas ideias e me incentivando a leva-las a diante. Uma dissertação que terminou dividida em ensaios, na verdade nasceu querendo ser escrita totalmente em forma de fragmento. Digo que tentei seguir por esse caminho, entretanto o medo da recepção da banca e também de ser chamado de “preguiçoso” me impediu de continuar com essa ideia extrema e acabei optando pelo ensaio como forma de compor o meu pensamento. Não sei se consegui alcançar esse meu objetivo, não sei se o leitor terá a sensação de estar lendo, realmente, um ensaio. Mas não me importo mais porque tudo isso se trata de um processo, “não chegar lá” faz parte da análise literária, é exatamente o que tento defender com a poesia de Omar Salomão e toda a teoria que trago junto. A própria ideia de uma conclusão me parece inútil após cem páginas tentando defender a incompletude não só da poesia, com também de sua reflexão.

Ter descoberto a poesia de Omar Salomão me surpreendeu de diversas maneiras. Eu não sabia como poderia lidar com ela, o que fazer com aquele amontoado de versos, rasuras, imagens e desenhos todos espalhados pelas páginas. Foi um novo universo ser explorado que me exigia ter a mente muito aberta. Tive de explorar sentidos, linguagens e teorias na tentativa de aquele quebra-cabeça caótico fazer sentido sem ter a pretensão de ordená-lo. Como um mágico, Salomão consegue manipular a linguagem desviado os nossos olhares de onde importa. A desordem não é bagunça ou desleixo, é sintomática de um tempo cujas estruturas são abaladas facilmente e o pertencimento se esvai sem resistência alguma. É um privilégio poder ler, pensar e escrever sobre uma poesia que tem tanto a ver comigo mesmo, me impelindo a observar as estruturas sob a superficialidade dos sentidos. De certo modo, tentar compreender esses fragmentos foi tentar entender a mim mesmo, sujeito de um tempo fragmentado, no qual nada deseja fazer sentido.

Por fim, sinto-me muito satisfeito com o trabalho realizado ao longo desse tempo. A experiência que pude ter nos meus estudos e na construção desta dissertação é libertadora. Tive liberdade do começo ao fim para escolher, pensar, questionar e escrever sobre algo que tanto amo, que é a poesia.

Espero fazer o valer o título.

## **Agradecimentos**

Antes de tudo e todos, agradeço aos meus amados pais, Ana e Paulo Sérgio, definitivamente aqueles cujos valores e ensinamento carrego para toda a vida. Devo a minha vida a vocês e graças ao seu amor e apoio, pude chegar onde estou. Espero que estejam orgulhosos!

Paulo Arthur, meu amado irmão. Você foi, é e sempre será o meu melhor amigo. Desde sempre você é o meu espelho, aquele que sigo os passos e por quem reservo uma admiração incondicional. Você é o profissional, o professor e o pesquisador que eu desejo ser. Muito obrigado por tudo e “tamo” junto!

A ELA, a minha estrela guia, a minha maior e mais presente companheira nesta jornada, Denise. Quando nos conhecemos eu apenas compartilhava um sonho de iniciar a carreira acadêmica e aqui estou eu, escrevendo meus agradecimentos. Foram dois anos e meio de você ouvindo as minhas infinitas queixas, preocupações, ansiedades e alegrias que envolveram este trabalho. O seu amor e o seu carinho me proporcionaram forças para continuar a pesquisa. Você sempre acreditou em mim e eu sempre acreditei em você. Te amo profundamente e não se esqueça, você é linda demais.

A ele, o maior de todos, meu queridíssimo orientador, Wellington Furtado Ramos. Sim, tenho a necessidade e o dever de escrever o seu nome por completo porque, sem você, esta “loucura” não seria real. Você aceitou cada passo que eu desejei dar, mesmo eu mudando de ideia logo depois. Você me ajudou e me orientou para seguir o melhor caminho possível sem eu me perder ou criar uma confusão. Espero ter conquistado a sua admiração, o seu orgulho e, sobretudo, a sua amizade.

Minha queridíssima amiga, Isabela Boaventura. Você é uma das principais responsáveis por eu estar aqui. Foi você quem me incentivou do começo ao fim a seguir com este projeto. Você esteve presente em momentos cruciais de minha jornada desde o início da graduação e tenho a certeza que estará presente por toda a vida. Como amiga, eu te amo profundamente, sem você eu teria me perdido no meio do caminho. Jamais esquecerei do bolinho de atum!

Aos meus amigos e irmãos tardios, Erick Leite e Lenine Ribas (a dupla inseparável). Também companheiros de viagem neste projeto e cujos conselho me ajudaram a seguir em frente. Apesar de minhas ausências, tenho um apreço enorme por suas existências e seus carismas inigualáveis. Vocês são dois verdadeiros queridos!

Agradeço aos membros da banca avaliadora, alguns dos quais estiveram presentes desde a fase de Qualificação. Muito obrigado pela disponibilidade e pelo interesse em participarem da avaliação deste trabalho, que espero ter sido recebido com apreço e contribua, de alguma forma, para experiência de vocês.

Deixo os meus mais sinceros agradecimentos à Fundect-MS, um dos principais responsáveis pela minha pesquisa. Graças ao apoio financeiro concedido, pude permanecer em Campo Grande, dedicando-me, exclusivamente, às atividades do Mestrado. Espero que outros pesquisadores tenham o mesmo privilégio que eu tive para poderem realizar os seus sonhos de pesquisadores. Viva à ciência!

Por fim, agradeço a mim, porque sem mim, não tinha tudo isto aqui. É isso.