

**MARGEN Y CENTRO (POS)TROPICALISTA: FUNCIÓN Y POSICIÓN POÉTICA A PARTIR DE ME SEGURA QU'EU VOU DAR UM TROÇO, DE WALY SALOMÃO**

**(Post)Tropicalistic margin and center: poetic function and position from *Me segura qu'eu vou dar um troço*, by Waly Salomão**

**Autor:** Nicolás Lazo Jerez<sup>1</sup>

**Filiación:** Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile.

**Email:** [nicolas.lazo.jerez@gmail.com](mailto:nicolas.lazo.jerez@gmail.com)

**RESUMEN<sup>2</sup>**

El presente trabajo pretende abordar la primera obra poética de Waly Salomão, uno de los pocos autores literarios que integró el movimiento brasileño de fines de la década de los sesenta conocido como *tropicália* o *tropicalismo*. Este volumen inaugural, titulado *Me segura qu'eu vou dar um troço*, fue publicado en 1972, el último año en que tuvo lugar la breve –aunque influyente– irrupción cultural de los tropicalistas. Así, es posible proponer un conjunto de relaciones entre este movimiento y la obra de Salomão bajo la forma de síntesis, continuidades y rupturas exhibidas por esta última en sus exploraciones temáticas y, asimismo, en procedimientos tales como la experimentación formal, la parodia e ironía y la convivencia e hibridación entre distintos registros poéticos. Junto con lo anterior, el análisis de *Me segura qu'eu vou dar um troço* es productivo en tanto permite considerar un replanteamiento sobre el vínculo entre el tropicalismo y las principales prácticas y discursos culturales tanto del escenario nacional –renovación de la cultura popular, utilización de los medios masivos– como de las fuentes europeas, frente a las cuales mantuvo, con matices, la actitud de los *antropófagos*.

**Palabras clave:** antropofagia, tropicalismo, poesía marginal.

**ABSTRACT**

This paper intends to deal with the first poetic work by Waly Salomão, one of the few literary authors who was part in the brazilian movement from the late sixties known as *tropicália* or *tropicalismo*. This first book, titled *Me segura qu'eu vou dar um troço*, was published in 1972, the last year which the brief –though influential– tropicalistic cultural eruption took place. Thus, it is possible to propose a set of relationships between this movement and Salomão's work, under the form of a synthesis, continuities and ruptures exhibited by the latter in its thematic explorations and, likewise, in procedures such as formal experimentation, parody and irony and the coexistence and hybridization among different poetic registers. In addition to the previously said, the analysis of *Me segura qu'eu vou dar um troço* is productive since it permits to reconsider the bond between the tropicalism and

the main practices and cultural discourses, not only from the national scenario –popular culture renovation, utilization of mass media– but also from European sources, towards which the movement kept, with nuances, the attitude of the *antropófagos*.

**Key words:** cannibalism, tropicalism, marginal poetry.

Cada vez que emprendemos un examen en torno a algún aspecto de la historia, resulta prácticamente inevitable llevar a cabo nuestra revisión bajo la influencia de ciertas categorías conceptuales. Estas últimas obedecen a un carácter arbitrario, motivo por el cual son objeto de permanente discusión y, eventualmente, pueden ser reemplazadas por otras. Sin embargo, tales categorías parecen útiles e incluso necesarias ante la compleja tarea intelectual de conferir un sentido más o menos coherente, aunque sea provisorio, a la caótica e inabarcable experiencia pasada.

Una de estas operaciones corresponde a la periodización. Particularmente recurrente, permite la construcción de núcleos temporales en cuyo interior es posible identificar la existencia de elementos interrelacionados de modo específico. En el plano de los estudios sobre manifestaciones culturales y artísticas, la periodización conduce a reconocer la instauración y posterior desarrollo de generaciones con valores éticos y estéticos particulares y, asimismo, el vínculo entre aquéllas y su contexto político, social y cultural.

En términos generales, el presente trabajo pretende explorar la relación que mantiene una obra artística determinada –el volumen *Me segura qu'eu vou dar um troço* [Afirmame, que voy a tener un ataque], del poeta brasileño Waly Salomão bajo el seudónimo Waly Sailormoon– tanto con las generaciones o movimientos que la precedieron –modernismo, tropicalismo– como con la corriente en que, al menos habitualmente, se le inscribe, esto es, el arte marginal. Del mismo modo, intentaremos distinguir los procedimientos mediante los cuales el texto se enfrenta a otras producciones nacionales de su época y dialoga con la tradición simbólica europea.

Respecto a lo anterior, cabe añadir una breve precisión: el ejercicio de establecer distinciones y convergencias entre una obra literaria singular y la evolución general de los movimientos estéticos brasileños queda plenamente justificado en tanto se interprete la primera como un espacio de cruce y superposición textual en que se acumula y anuncia la segunda. Para tales efectos, hace falta concebir el devenir cultural de una nación como una materia continua; de ahí nuestro interés por subrayar, en primera instancia, la condición esquemática y ante todo ilustrativa de las periodizaciones.

## 1

### ***Tropicália*: “Pureza é um mito”**

En cuanto a este último punto, el caso de Waly Salomão<sup>3</sup> parece exhibir rasgos especiales de confluencia artística. Pese a no estar incluido entre los miembros más emblemáticos del –así llamado– tropicalismo, su labor como productor de conciertos y letrista de varios éxitos musicales de este movimiento –tales como *Mel*, *Vapor barato*, *Talismã*, *Alteza* y *Assaltaram a gramática*– lo sitúa como referente innegable de una generación de artistas que, en el momento de su aparición, revolucionó la escena cultural

Lazo, Nicolás. “MARGEN Y CENTRO (POS)TROPICALISTA: FUNCIÓN Y POSICIÓN POÉTICA A PARTIR DE ME SEGURA QU'EU VOU DAR UM TROÇO, DE WALY SALOMÃO”. Revista Laboratorio N°7. Web.

de su país. De forma paralela, su obra poética propiamente tal comienza a publicarse junto con la emergencia de la poesía de mimeógrafo o marginal, algunos años posterior a la irrupción tropicalista.

Breve e intensa, la vida del movimiento *Tropicália* se limita, fundamentalmente, a la segunda mitad de la década de los sesenta. En cambio, la generación a la que pertenece la primera obra de Waly Salomão se extiende, según la crítica, durante buena parte de las dos décadas siguientes. No obstante, el largo período en que se desarrolló el “arte marginal” no produce un predominio considerable en las influencias temáticas y formales de *Me segura qu’eu vou dar um troço*, puesto que este volumen es editado en 1972. Así, es posible intuir que el poemario guarda un contacto directo con la actividad artística inmediatamente anterior, en función de la cual ejerce, al parecer, un rol de síntesis, continuidad y ruptura.

De acuerdo con lo expuesto por Christopher Dunn en *Brutality garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*, el tropicalismo es, a su vez, un tributario evidente del canibalismo cultural brasileño inspirado por el *Manifiesto antropófago*. A partir de la publicación de este último en 1928, se instaló definitivamente la idea de una construcción identitaria y cultural como un proceso en que los sujetos de la nación devoran y asimilan indiscriminadamente las prácticas, discursos y producciones simbólicas del exterior, noción que los tropicalistas mantienen bajo la forma de una apropiación, a la vez local y cosmopolita, de dichos elementos.

Sin embargo, conviene indicar que, según Christopher Dunn, las circunstancias sociales y políticas que envuelven el “momento tropicalista” tienen gran injerencia en la aplicación de estos principios. Los temas y problemas que abordan los músicos tropicalistas –aunque, muchas veces, de manera indirecta o bien bajo una forma humorística que acentuaba las contradicciones y el sin sentido tanto propios como de su entorno– son la experiencia urbana contemporánea, la posición geopolítica de Brasil y la violencia social y política que sus habitantes padecen. De este modo, la representación y crítica de la sociedad y el poder político y militar que la rige se suman a la alegoría nacional antropofágica. Además, el tropicalismo constituye una suerte de respuesta, voluntaria o no, a la severa crisis de los artistas e intelectuales –sobre todo los de izquierdas– en tanto vanguardia moral y/o práctica que ilumina y conduce a una ciudadanía/público (74), lo que le reportó numerosas acusaciones de ambigüedad, vacío ideológico e, incluso, falta de lucidez.

De todas maneras, es necesario tener en cuenta que esta posición intermedia y ambigua del movimiento *Tropicália* corresponde a una actitud absolutamente voluntaria de sus integrantes. Sin duda, no podría esperarse algo distinto de un colectivo artístico que, como dijimos, promueve un impulso aparentemente paradójico de apropiación local y cosmopolita o, en palabras del sociólogo Marcelo Ridenti, apuesta por una “brasilidad tropicalista” (213). A propósito de este programa rupturista, Dunn sostiene: “The tropicalists critiqued certain forms of cultural nationalism, including the conservative patriotism of the regime and the visceral anti-imperialism of the left-wing opposition” (72). Por supuesto, dicha crítica implicó que se les asociara a un antinacionalismo que adhería irreflexivamente a las manifestaciones culturales foráneas, aun cuando, como afirma Ridenti en la cita de Dunn, “have oscillated like a pendulum between ‘critical internationalism’ [...] and ‘radical nationalism’, focused on the affirmation of Brazilian expressive cultures” (213).

Junto con lo anterior, frecuentemente se interpreta este movimiento como una especie de puente entre el modernismo y el postmodernismo cultural en Brasil. Los motivos de esta lectura son justificados: por un lado, el modernismo de los tropicalistas se manifiesta en su vinculación con la antropofagia de Oswald de Andrade, la vanguardia internacional de los concretistas, la revolución romántica de los sesenta y cierto –aunque problemático– nacionalismo cultural, así como las ansias por ejercer una experimentación formal practicada desde principios de siglo; por otro, el carácter postmodernista del tropicalismo se traduce en el cuestionamiento a la distorsión populista del nacionalismo, la apropiación crítica de la cultura masiva y la sociedad de consumo y el uso de la estética pop y la iconografía kitsch (212–13). Por tal motivo, debemos aproximarnos a *Me segura qu'eu vou dar um troço* con la certeza de que allí encontraremos resonancias tanto del tropicalismo de los años sesenta como del modernismo de los veinte.

Una de las principales características del arte durante el siglo veinte consiste en la progresiva convivencia y síntesis entre productos simbólicos de prestigio, procedencia, soporte y disciplinas diversas. De algún modo, el tropicalismo es reflejo y anuncio de esta tendencia al combinar samba, bossa, rock y referencias que incluyen el cine y la publicidad. Al respecto, hace falta considerar el hecho de que los tropicalistas deben su nombre a *Tropicália*, una instalación artística –montada por Hélio Oiticica en 1967– en que los oscuros recovecos de una laberíntica favela conducen a un televisor encendido permanentemente: algo así como un canal que, en medio de la precariedad, absorbe al espectador y, al mismo tiempo, lo conduce a devorar lo que recibe a través de esa única ventana al exterior. A su vez, la inscripción “Pureza é um mito” resume la hibridación cultural a partir de la que trabajan el modernismo, el tropicalismo y el arte –por lo tanto, la poesía– marginal.

En este punto, cabe recordar que todo movimiento estético establece una relación inmediata con el contexto sociopolítico que lo ve nacer. Por ello, no olvidemos que el escenario nacional donde tiene lugar la obra de Salomão está fuertemente marcado por una dictadura militar que, tras el golpe de Estado de 1964, depuso la administración reformista de João Goulart y dio paso a 21 años de régimen autoritario. Por lo demás, dicho vuelco histórico tuvo resonancias directas tanto en el tropicalismo como en el arte marginal: respectivamente, motivó el exilio de Caetano Veloso –ergo: el intempestivo fin del proyecto que encabezó– y determinó las condiciones de producción marginales, a la vez resultado y resistencia de la dictadura.

Como se ha constatado en el resto de América Latina, los regímenes de este tipo trascienden la mera conducción política con el objetivo de diseñar un modelo de campo cultural funcional a su orden simbólico. En Brasil, dicha voluntad se tradujo en la intención de preservar sin demasiadas variaciones un tipo de música popular “alienada” que, no obstante, tuvo como contrapunto la canción de protesta y la propia corriente tropicalista, aun cuando algunas opiniones –por ejemplo, la de Augusto Boal en “El manifiesto antitropicalista”, de 1968– pusieron en entredicho el potencial “revolucionario” de la misma. Previsiblemente, el arte de los marginales no fue objeto de tales cuestionamientos, puesto que su circuito de creación y recepción ya planteaba una instancia alternativa a los canales legitimados de difusión.

## 2

### Cosmopolitismo literario en *Me segura...*

Un rasgo constitutivo del nuevo lenguaje aportado por el modernismo y el tropicalismo es el humor en tanto recurso crítico mediante el cual se pueden cuestionar, ridiculizar y acaso relativizar algunas líneas discursivas que circulan en la cultura y la sociedad. Entre los modernistas resultan sumamente frecuentes las *piadas* o frases ingeniosas y humorísticas con que restan solemnidad al habitual tono poético grandilocuente e instalan cierta predilección por la brevedad, concisión y precisión lingüísticas y literarias. En tanto, el movimiento *Tropicália* hace de la ironía y la parodia dos herramientas fundamentales para la construcción de su anárquica visión de mundo. Por su parte, *Me segura* es una obra cruzada por un humor cuyo nivel de sutileza, aun cuando depende de cada texto específico, ya se expresa en la singularidad del título.

En términos temáticos, un aspecto transversal a los tres momentos que venimos trazando es la inclusión de ciertos referentes culturales de procedencia externa al país. Dentro de la obra de Salomão, un claro ejemplo lo exhibe el poema “Pickwick tea”:

(cenas da vida teresopolitana, petropolitana,  
friburguense, itaipavense)  
A mãe comenta o Inferno de Dante.  
A moçaquinze anos lê o roman La Charteuse de  
Parma. Fala de Balzac aussi como servindo para descrições  
depaisagens e ambientes de baile. Narra as aventuras  
peloimpossível de Candide et Zadig. Thomas Mann  
na estante. Michelet écolier.  
Quand le maitre parle j'écoute/le sac qui pend a mon  
épaule dit que je suis un bon garçon (30).

En este caso, los referentes mencionados o aludidos indirectamente –Dante, Stendhal, Balzac, Voltaire, Mann y Michelet– corresponden en su totalidad a eminentes representantes de la tradición simbólica europea, aunque reciben un tratamiento marcadamente distanciado.

Resulta sorprendente el hecho de que un poema de apenas diez versos sintetice de tal manera lo referido hasta aquí. En efecto, “Pickwick tea” contiene buena parte de los elementos heredados del influjo modernista y tropicalista por los “marginales”. No parece casual que la pieza esté compuesta en tres idiomas distintos (inglés, portugués y francés); tampoco es coincidencia que la madre y la hija, los sujetos del poema, lean y comenten autores exclusivamente extranjeros. Respectivamente, se desliza una intensificación en el cruce de registros y se juega, a nuestro juicio de manera irónica, con el prestigio cultural incontestable de los escritores nombrados, lo cual, al mismo tiempo, los reafirma como referencias ineludibles. Así, tanto la forma como el contenido evidencian cierto cosmopolitismo ya integrado: mientras la primera propone una suerte de poética babélica muy común en las décadas siguientes, la segunda ensaya sobre el carácter canónico de los clásicos provenientes del continente intelectual por excelencia.

Esto último se produce a través de un sarcasmo silencioso y no mediante una mención explícita. Más precisamente, nos referimos a que son los versos que rodean el cuerpo descriptivo del poema los que generan el efecto de cuestionamiento. Por una parte, las dos primeras líneas –“cenas da vida teresopolitana, petropolitana,/ friburguense, itaipavense” Lazo, Nicolás. “MARGEN Y CENTRO (POS)TROPICALISTA: FUNCIÓN Y POSICIÓN POÉTICA A PARTIR DE ME SEGURA QU'EU VOU DAR UM TROÇO, DE WALY SALOMÃO”. Revista Laboratorio N°7. Web.

(30)– sugieren que el cuadro relatado constituye una escena habitual en cada uno de esos municipios o distritos de Brasil, cosa de la que, al menos, cabe sospechar; por otra, los dos últimos versos –“Quand le maitre parle j’écoute/le sac qui pend a mon/épaule dit que je suis un bon garçon” (30)– ironizan, con la cita a un poema popular francés, a propósito de la figura del alumno ejemplar en que deviene todo lector que se subordina al canon literario, gesto que Heloisa Buarque de Hollanda denomina “o abandono da expressão intelectualizada” (26 *poetas* 12).

Otro poema inaugurado por un conjunto de oraciones nominales que operan como presentación descriptiva es “Jardim de Alá”, cuyo comienzo es el siguiente: “EMBRIAGUEZ/cesto de caju/claro de luva/olor de jasmim/teto de estrelas” (42). Este modo de dar principio a un texto poético obedece a un recurso “cinematográfico” básico: la disposición del escenario visual en que se va a desarrollar la acción, por mínima o simple que ésta sea o aparente ser.

Asimismo, el verso que sigue a lo anterior –“Recostado nas almofadas, ouve leitura da ata de reunião da célula” (42)– bien podría ser resumido en que el hablante lírico asiste a la creación de la materia y el mundo, pero debe su forma a un impulso de poetización de la narración, procedimiento que, de acuerdo con Buarque de Hollanda, también caracteriza a la poesía marginal. Por último, conviene destacar las líneas finales: “Tupinambá guerreiro/Rei da Turquia/Pisa no chão devagar/Que a noite está/que é um dia” (42). Aquí, el término *tupinambá*–etnónimo brasileño que significa “el primero” y/o “el más antiguo”– sirve para interpelar al pueblo árabe y su dios mediante un hermetismo que, con todo, los aproxima como fuente cultural susceptible de ser apropiada.

### 3

#### **Función y posición poética:**

##### **margen y centro (pos)tropicalista**

En tanto, el siguiente fragmento revela, simultáneamente, la posición desde la cual se pronuncia el hablante lírico de la obra –si cabe atribuir a una sola voz estas piezas dispersas– y la intención de construir un proyecto estético que integra y vincula de manera nueva elementos de orígenes diversos, empeño que, por lo demás, es transversal a los movimientos artísticos que hemos mencionado:

Criar não se prendendo às coisas existentes aqui no Brasil –linguagem do fazer nacional–mas remetendo cartas internacionais. From Brazil. Levar adiante tudo que resultou em mim. Morte às linguagens existentes. Morte às linguagens exigentes. Experimente livremente estratégia da vida: mobilidade no eixo Rio São Paulo Bahia. Viagens dentro e fora da BR. Deixa de confundir minha vida com fim do mundo (49).

De este modo, se apuesta por un ejercicio creativo que no se aferre ciegamente al patrimonio cultural exclusivo –como si tal cosa existiera– de Brasil. En este sentido, la frase *From Brazil* resume con gran elocuencia esa “brasilidad tropicalista” de la que habla Marcelo Ridenti, puesto que plantea la recuperación de la cultura nacional en el idioma más imperial e imperialista de todos. Por otra parte, la última oración del fragmento –“Deixa de confundir minha vida com fim do mundo” (49)– constituye una interpelación directa hacia quienes, tal como ocurre ante el tropicalismo, condenan la adopción de las formas artísticas

foráneas al considerarlas algo así como una traición al debido nacionalismo estático propio de la derecha y el “antiimperialismo visceral” asociado a la izquierda.

Sobra señalar que Waly Salomão está lejos de proponer aquí una suerte de réplica automática e inconsciente de un modelo cultural externo. Antes bien: el valor de esta práctica integradora reside, precisamente, en que los artistas marginales brasileños no pertenecen al lugar en que se dio origen a los materiales incorporados, y lo saben. Por tal motivo, el desajuste entre este impulso devorador y los dos principales lineamientos ideológicos de una época sumamente polarizada sitúa a la producción simbólica de los años setenta en una doble marginalidad: en primer lugar, respecto a ese centro imperial que, progresivamente, va dominando el campo cultural y los medios masivos y, en segundo lugar, frente a la cultura oficial a través de cuyas instituciones, mediante el despliegue de un conjunto de actos de legitimación, se define y fija el catálogo de la cultura nacional. En efecto, el arte marginal se ubica, al igual que los músicos y cineastas tropicalistas, en un punto problemático de la discusión política, social e incluso económica, así como de las oposiciones más extremas derivadas de la misma.

Al mismo tiempo, los procedimientos a partir de los cuales se produce y circula el arte marginal –o, al menos, la poesía– se diferencian radicalmente de aquéllos utilizados por el movimiento *Tropicália*, debido a que, por un lado, este disperso colectivo de músicos pretende ejercer su conciencia (semi)crítica desde el interior de los medios de masas y, por otro, la generación de mimeógrafo lleva a cabo dicho rol en condiciones materiales precarias y dentro de circuitos limitados, en buena medida como consecuencia de la censura impuesta por la dictadura militar.

Junto con lo anterior, resulta evidente que este último período deja caer su influencia sobre el tono y orientación de las corrientes artísticas con que coincidió. El tropicalismo vuelve suyo un espíritu libre y liberador basado en una apertura manifiesta hacia las nuevas posibilidades estilísticas que propició la década de los sesenta. Al interior de sus filas, toda denuncia social tuvo lugar en un marco de descreimiento cuyo festivo desenfado tornó difícil la configuración de un discurso de resistencia en el sentido más tradicional del término. Dicho de otro modo, tal ánimo relativizó la eventual edificación de un contenido ideológico nítido, lineal, militante. Por el contrario, el avance del autoritarismo tuvo como resultado la consiguiente tematización de una contingencia cruda, menos fascinante y más amenazadora que el anarquismo estético y los delirios psicodélicos.

A medio camino entre una y otra etapa, *Me segura qu'eu vou dar um troço* conserva el carácter lúdico y febril de la generación precedente. De hecho, una frase de ese tipo bien podría corresponder al título de una canción tropicalista, toda vez que reúne la originalidad y expresividad sonora propia de aquellas composiciones. Pese a ello, hay aquí una voz que, por momentos, reemplaza el antiguo ímpetu avasallador por una perspectiva al borde de la perplejidad, lo que, quizás, guarda relación con el hecho de que Salomão escribió la obra en la prisión de Carandiru, vale decir, bajo una experiencia de extrema marginalidad. En un plano formal, el poeta incorpora la fragmentariedad como principal herramienta para delinear la cartografía de una nueva clase de contracultura fundada en una actividad subterránea, personal y, como (casi) nunca, decididamente democrática.

Los poetas marginales, Waly “Sailormoon” incluido, no habrían sido lo mismo sin sus antecesores tropicalistas –si se nos concede que estos últimos también eran poetas– y

modernistas: de ellos han heredado el humor, la innovación formal, el “canibalismo cultural” y la disposición a hacer cohabitar en un espacio discursivo lo que, aparentemente, no guarda relación. Sin embargo, se distancian de los mismos en tanto no integran, aunque sí someten a juicio, una producción simbólica elitista o –por el contrario– masiva, como si ocurre, respectivamente, en los antropófagos modernos y los miembros del movimiento *Tropicália*. De esta manera, función y posición poética se confunden en la generación marginal a modo de motor vanguardista: su tarea –voluntaria o no, efectiva o no– consiste en asumir un lugar de enunciación algo alejado y acaso incómodo –la propia subjetividad– para, desde allí, sumar disidencias y construir otras (sub)versiones del arte y la vida.

### Bibliografía

- Andrade, Oswald de. “Manifiesto antropófago”. Enero 2004. Histal. Septiembre 2001. <<http://www.histal.umontreal.ca/pdfs/Manifiesto%20Antrop%C3%B3fago.pdf>>.
- Buarque de Hollanda, Heloisa (org). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.
- Dunn, Christopher. *Brutality garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2001.
- Salomão, Waly. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2003.

Fecha de recepción: 16/03/2012  
Fecha de aceptación: 17/10/2012

- 1 Nicolás Lazo Jerez (Santiago de Chile, 1988) es estudiante de licenciatura en lengua y literatura de la Universidad Alberto Hurtado. Durante el 2011, fue coinvestigador y tesista del proyecto FONDECYT #11100266 “El ojo y la oreja: sobre algunos motivos en la narrativa y poética brasileña del siglo XX”. Actualmente, es coeditor de Letras en línea, revista digital de ensayos y reseñas sobre literatura y artes visuales.
- 2 Este texto fue escrito en el marco del proyecto FONDECYT #11100266 “El ojo y la oreja: sobre algunos motivos en la narrativa y poética brasileña del siglo XX” (2011). La versión original se leyó como ponencia en las VI Jornadas brasileñas y III Jornadas de culturas de lengua portuguesa en el mundo (Universidad de Chile, agosto de 2011).
- 3 Waly Salomão (1943–2003), poeta y letrista brasileño. Autor de *Me segura qu'eu vou dar um troço*(1972), *Algaravias*(1996) y *Pescados vivos* (2004, póstumo), entre otros títulos. Compuso múltiples canciones para el movimiento Tropicália. En 2003, trabajó para el Ministerio de cultura de Brasil como secretario nacional del libro y la lectura.