

3.

ritmo e melodia

3.1. a gênese rítmica da poesia

Hoje só quero ritmo.
Ritmo no falado e no escrito.
Ritmo, veio-central da mina.
Ritmo, espinha dorsal do corpo e da mente.
Ritmo na espiral da fala e do poema.

A poesia de Waly Salomão é marcada por uma intensa exploração de forças sonoras. Diante desta perspectiva é possível perceber em sua poesia a produção de um ritmo que será tanto o eixo de ressonância que faz ressoar a palavra na vida e vice-versa – já que todo corpo é sensível ao som -, quanto a construção de um estilo que se coloca sempre na fronteira entre a ficção e o corpo, entre o oral e o escrito, entre o verbo e a carne. Waly não se limita à marca de um sujeito, pessoa ou assinatura, mas é a invenção de um domínio, de uma ária, de uma diferença rítmica e verbal. Quando lida em voz alta, sua poesia torna-se uma espécie de música.

O ritmo em seu movimento de *eterno-retorno*¹ se atualiza na diferença ao abrir-se ao porvir. Em sua gênese, o ritmo nasce e se alimenta do caos, ao mesmo tempo em que se torna a sua possibilidade de ordenação. Ele é uma espécie de matéria movente que se consubstancia à medida que seu balanço beatífico assimila outros sons e outros ritmos, descontínuos e heterogêneos, outros intervalos e velocidades, para então cadenciá-los em seu compasso, reorganizando as forças oriundas do caos.

Na poesia, o ritmo antecede à palavra e encontra-se em sua origem. Sua espessura sonora produz imanência e aderência ao agregar as palavras, como uma espécie de corrente magnética que se faz à revelia da lógica, ao desmobilizar a poesia da violência racional. O ritmo, ao mesmo tempo que desterritorializa a linguagem para fora de seu domínio lógico-formal, torna-se um eixo dinâmico e oscilante entre a gravidade da Terra e as vibrações do corpo.

¹ Naturalmente, refere-se tanto ao movimento circular do estribilho quanto ao conceito de Nietzsche, onde o conceito de diferença a partir do eterno retorno é tomada como superação e transvaloração dos valores morais pelos valores estéticos. Ver mais em NIETZSCHE, 2000.

O filósofo grego Pitágoras demonstrou o ritmo como uma força cósmica que ultrapassa os limites da Terra e alcança as esferas celestes, harmonizando a natureza e o Universo a partir da relação entre princípios numéricos e escalas musicais.

Ao usar uma lira, ele configurou matematicamente os sons harmônicos e as dimensões geométricas da natureza. Através de uma escala musical tonal construída por ele, baseada em razões simples entre os números inteiros, demonstrou que todas as sonoridades harmônicas e formas geométricas naturais são calculáveis, assim como todos os planetas e suas órbitas.

Em sua concepção, era como se o sistema planetário operasse uma sinfonia a partir das distâncias entre os planetas e seus respectivos sons, constituindo uma relação harmônica entre suas dimensões e movimentos, conhecida por *a música das esferas*². Para Pitágoras, o Universo é construído em conformidade harmônica com os intervalos, e as consonâncias, calculando matematicamente a física dos sons e suas respectivas intensidades, alturas e impactos como quantidades relativas à resistência do ar.

(...) os pitagóricos começaram observando as razões numéricas das consonâncias musicais ou *harmoniai* e, ao encontrarem muitos pontos de correspondência entre os números e o mundo, concluirão que ‘o céu todo é harmonia e número’. Esta noção de uma rede de ligações entre a música, a matemática e os fenômenos celestes, que é resumida na noção da música das esferas, constitui um dos princípios fundamentais do pensamento pitagórico. (KHAN, 2007, P. 18)

² Além do aspecto transcendente e religioso, para Pitágoras, a música consistia científicamente em uma configuração matemática que relacionava o som e a harmonia. A partir de uma lira, ele percebeu que o tom de uma corda, quando soada na metade de seu comprimento, é uma oitava acima do som da corda livre, portanto satisfazendo uma razão de 1:2. Quando a corda é soada em 2:3 de seu comprimento, o som é uma quinta mais alto; em 3:4, uma quarta mais alto. Em resumo, não apenas a música que se ouve, mas todas as harmonias e proporções geométricas que existem na natureza podem ser descritas por relações simples entre números inteiros, como triângulos, quadrados e esferas, por exemplo, sendo que essas figuras são numericamente demonstráveis. Portanto, assim como a corda da lira propaga música harmônica para determinadas razões de seu comprimento, os padrões geométricos do mundo também propagam as suas melodias, e assim a música se torna expressão da harmonia da natureza, e a matemática, a linguagem com que essa harmonia é expressa. Som, forma e número são unificados no conceito de harmonia de Pitágoras. Ainda que naquela época se acreditasse que a Terra era o centro do cosmo, os planetas locomoviam-se pelos céus magneticamente unidos às esferas celestes. Se as distâncias entre essas esferas obedeciam a certas razões, elas também gerariam música ao girar pelos céus, a música das esferas. Pitágoras e os pitagóricos não só estabeleceram a essência matemática da natureza como levaram essa essência além da Terra, unificando o homem com o restante do cosmo por meio da música. Ver mais em KAHN, 2007.

No plano microcósmico, não há dúvida de a música provoca reações químicas no organismo pelo poder que exerce sobre os afetos, tornando o corpo um verdadeiro receptáculo às vibrações sonoras. Como um piscar de olhos calcula a distância entre o raio e o trovão.

Além do canto e da dança, a correspondência entre o ritmo e o corpo assinalada pelo pensamento de Pitágoras pode também ser extensiva à fala, na medida em que é possível decompô-la (a fala) em freqüências e reduzi-la a uma quantidade determinada de vibrações que estabelecem a primeira relação entre o número e o idioma. A fala é essencialmente rítmica. Falar é respirar entre o silêncio e o som, quando o pulmão bombeia o fôlego, e cadencia o tempo conforme dura a dicção.

Em sua *gaia ciência*, Friedrich Nietzsche reitera que, desde a antiguidade, o ritmo foi percebido como uma ‘força mágica’ capaz de seduzir os deuses e coagilos, interferindo por sua vez no futuro, segundo interesses humanos, e contrariando a visão utilitarista da época, que considerava a poesia apenas como uma mera superstição.

Então, percebeu-se que a música exercia o poder de suavizar as paixões, purificar a alma e atenuar a brutalidade dos deuses, provocando neles efeitos calmantes, deixando-os em um estado de puro torpor. Mas, principalmente, atribuiu-se ao ritmo e à música o júbilo de terem contribuído para o surgimento da poesia, que já era concebida pelos pitagóricos como recurso pedagógico e doutrina filosófica:

Mediante o ritmo, um pedido humano deveria se inculcar mais profundamente nos deuses, depois que as pessoas notaram que a memória grava mais facilmente um verso que uma fala normal; também acreditaram que por meio do tiquetaque rítmico podiam ser ouvidas as distâncias maiores; a oração ritmada parecia chegar mais perto do ouvido dos deuses. Mas, sobretudo, desejaram tirar proveito daquela sujeição elementar que o ser humano experimenta ao escutar música: o ritmo é uma coação; ele gera um invencível desejo de aderir, de ceder; não somente os pés, a própria alma segue o compasso – provavelmente, as pessoas concluíram, também a alma dos deuses! Assim procuraram *coagi-los* mediante o ritmo, exercendo um poder sobre eles: jogaram-lhes a poesia como um laço mágico. Havia também uma outra noção, mais peculiar, que pode haver contribuído mais do que tudo para o surgimento da poesia. Entre os pitagóricos ela aparece como doutrina filosófica e artifício pedagógico; mas muito antes que houvesse filósofos atribuía-se à música o poder de desafogar os afetos, purificar a alma, abrandar a *ferocia animi* [ferocidade do ânimo] – e isto precisamente pelo ritmo da música. (NIETZSCHE, 2001, 112)

Deste modo, o poder do ritmo, além de se encontrar na gênese da música, encontra-se igualmente na origem da poesia – “essa ritmização da fala”³ -, ao se entranhar no discurso, tonalizando a fala até potencializá-la através do verso. Em outras palavras, falar é criar.

Mas o que é a fala?

Talvez seja vista como uma espécie de corrente que adquire fluidez e volume na medida em que a elocução siga encadeando pequenos ritmos através de repetições, recriações, além, é claro, das divagações, quando, de repente, o pensamento abandona-se à liberdade do acaso, para logo depois retornar - ao ritmo.

Em Waly, esta força rítmica busca levar a linguagem ao seu limite, arranca-a de sua sintaxe, de sua racionalidade, para colocá-la em permanente desequilíbrio. Importa perceber em sua poesia que não se trata do ritmo tradicional, formalizado e clássico, mas um ritmo livre, fora do metro, um ritmo para cada texto, invariavelmente, quebrado e envolvente. Rompe-se com o ritmo clássico e medido e traz-se à tona o ritmo áspero e descontínuo, ofegante e sanguíneo. Pois é preciso retirar as palavras da ordinariedade sintática e representativa para extraí-lhes a vida, alinhando-as ao ritmo cardíaco do poema, diretamente saídos da pele, da garganta ou dos pulmões. Tal qual a fala.

Para o poeta é preciso plasmar através do ritmo a força da oralidade, da prosa palreada do dia-a-dia, da parolagem, da tagarelice chalreira da fala, das sensorialidades desde cedo deflagradas pelas explosões sonoras extraídas do turbilhão babélico das ruas.

Para Waly, o ato de escrever é sempre o ato de aproximar-se da fala, de espreitá-la, torná-la visível, sempre sob a lente do lido, para fugir a qualquer estéril e insosso naturalismo. Esta é uma das forças deflagradoras de sua poesia. Uma poesia que se quer próxima da fala.

Este cultivo em sua poesia de uma freqüência orgânica e material leva as palavras surpreendentemente a serem friccionadas pelos maxilares, páginas, garganta e glote que devoram e modelam aquelas mais heteróclitas. É como se

³ Idem. “Supondo que em todas as épocas venerou-se a utilidade como divindade suprema, de onde teria vindo a poesia? – essa ritmização da fala, que antes atrapalha do que promove a clareza da comunicação, e que, apesar disso, brotou e continua a brotar em todo lugar desse mundo, como que zombando de toda útil pertinência! A bela e selvagem irracionalidade da poesia refuta-os, a vocês, utilitaristas!” Retirado do aforismo *A origem da poesia*.

fosse necessário mastigá-las, triturá-las, até perderem o sentido lógico, conservando seu sentido auricular.

Ao evocar a força da oralidade, evocam-se suas altas temperaturas. O calor aquece as palavras até soltarem sua seiva e seu vapor, depurando sua porosidade e fundindo-as, melodiosamente ao verso. As palavras aderem ao fluxo rítmico e dramático do poema, para logo serem novamente servidas, num sonoro banquete. Um banquete dos mendigos, ao ar livre das ruas, praças, parques e praias.

O fragmento do poema seguinte, chamado *Nomadismos*, começa do ar, do imponderável, ao plasmar estórias pelo vento, como um rapto- relâmpago para fora de si. A cadeia de palavras desdobra-se como se fosse seqüestrado para o alheio do ritmo *in actu* e líquido, celebrando a capacidade em fingir, fundir e moldar-se ao sabor do momento:

Olor de fábulas ladinas...

(...)

No seu âmago estão embutidas substâncias dissolúveis

Precipitações de alheias identidades oscilantes

Capacidade de captar/esculpir/fingir/fundir/montar/
moldar

Capacidade de aderência absoluta

ao instantâneo

O gozo da fluidez do momento

Sem congelados

O gozo dos gomos do mundo

Sem deixar restos

Ser essencialmente uma ambulante câmera de vídeo

Disparada pelo piloto automático

Se ilhas extravirtuais perdem os homens

Raptos e raptos sucessivos já fizeram de sua alma uma zona

Porta vaivém de *saloon* campo de aviação terreiro de orixás

Não tema

Por querubins

Fantasmas ou serafins você não mais sofrerá

seqüestro-relâmpago(...)

(SALOMÃO, 2000, P. 53)

A linguagem para Waly só tem sentido se for expansora e experimental. Escrever é para ele transcender as barreiras do instante, aderindo-se a ele. Sob qualquer aspecto, tenta-se captar o efêmero e o fugaz. Sua poesia chega bem perto daquilo que está em pleno movimento até dissolver a sentença lógica pelos versos,

onde as palavras são entrelaçadas pelos filamentos nervosos, e não mais pela regência sintática.

Entre sotaques, gírias e dialetos, entre neologismos, arcaísmos e estrangeirismos, entre batidas, batuques e emboladas, sermões, sirenes e timbres: entre, ouça, dance, cante, deixe-se levar no ritmo próprio do texto. O alheamento do devir, a instantaneidade e acaso das *algaravias*⁴.

Do estribilho da cantiga popular à mixagem de ruidosas intertextualidades, o texto ora é um deserto, ora um redemoinho, ora uma pista de dança, ora um solilóquio tal e qual caleidoscópica câmara de ecos, vozes, ecolalias e tons, de verbos, revérberos, microfonias: sons. Para o poeta, escrever é instintivamente ativar o ritmo seja como um eixo gravitacional ou como um princípio seletivo, ao sintonizar as freqüências. Escrever é verbalizar, por em ação, dar movimento, como quem perambula, como quem se desloca, como quem se transmuta. Entre as lendas, parlendas, mandingas e letras, provérbios, pontos, poemas que soam da agenda para a edição do produto final à venda.

E o poema continua, quando as vozes e planos diversos são editados e produzidos num ritmo acelerado pelo *E*, enquanto as imagens filmicamente saem dos versos, como cinema. Memórias que são tocadas pelas notas redispotas ladinamente.

Ilhas-de-edição atam e apartam os homens
 E as anotações das agendas decupam e anulam e remontam
 Parlendas e acalantos e charmes e chistes e lendas e
 Mandingas e quebrantos
 E provérbios e pontos de macumba e atos falhos e charangas
 Das galeras
 E trechos de letras das canções e linhas sabidas de cor dos
 Poemas canônicos
 E arcaísmos e futurismos e solecismos e gírias dos mangues
 Das bocas das gangues
 E clichês e frases feitas e brilhos esparsos e espasmos pilhados
 e artifícios de fogos e jogos e logros (...)
 E a dança das mercadorias
 E a sobra de imagem
 E o território do ruído
 E o código de barras: (...)
 (SALOMÃO, 2000, P. 54)

⁴ Título de um de seus livros, o termo é de origem árabe e significa entre outras coisas, “coisa dita ou escrita de modo que não se entende, e gritaria de várias pessoas que por falarem todas ao mesmo tempo, não se pode compreender o que dizem”. In.: SALOMÃO, 1996, P. 17.

3.2. na esfera da produção: o efêmero e onívoro

O caderno de reserva se transforma no próprio texto: o homem com a chave do sismo tocando na clave do abismo. O texto mordendo sua própria língua de dor: o homem com a chave do abismo tocando na clave do sismo.

Waly Salomão

Ao liberar a força de sua literatura ainda na prisão, Waly Salomão incorpora a poesia ao trazê-la para a vida diária, sentindo-a e experimentando-a nos pequenos gestos e movimentos, ao respirar, ao andar, ao sonhar, mastigar, tragar, meditar, até impregnar-se de seu veneno. Waly constatou seus benefícios ao sentir os efeitos poderosos da poesia e de sua força mágica sobre o corpo. Assim, a poesia proporcionou a Waly redimensionar seus valores, desenvolver seu próprio estilo de vida e criar seu próprio cosmos.

Já em liberdade e respirando novos ares, Waly passa a desejar outros espaços, a enxergar novos horizontes, fazer planos, e um incrível modo de vida se funda com a poesia. Tudo se amplia, já que a criação, essencialmente, é a ação sobre a vida.

Para Waly a poesia é a vida, um universo em expansão que lhe permite construir-se e reinventar-se, à medida que lhe é exigida a dosagem certa de precisão e improviso diante das escolhas, dos movimentos e formas. A literatura é experimentada como prática de desmontagem e fabricação de si, de autotransformação e estilo de vida, além de novas possibilidades de intervenção abertas no seio da cultura.

Waly vai aos poucos percebendo que as experiências vividas (direta e indiretamente) podem ser ainda largamente exploradas através do verbo e novamente vivenciadas sob outras formas, recriadas a partir do caderno ou bloco de notas. Com isto, ele se dá conta de que a poesia ultrapassa a mera expressividade particular ou pessoal, e alcança a esfera da impessoalidade, da invenção, de uma produção não apenas artificialmente construída pela técnica, mas vivida com intensa liberdade.

Jóias do senso comum : o artista se nutre não de
Artifícios mas da energia plasmapandora:
TECKNÉ: campo de concentração: reeducação pelo
Trabalho permanente, banhos de mar. caminhadas ao ar livre.
(SALOMÃO; 1983; P. 81)

Em sua etimologia o termo *poesia* vem do grego *poièsis*, onde o radical *poïen* se refere ao ato de fazer, fabricar, produzir, criar, compor, construir, dar forma a algo, segundo a técnica instrumental que permite ao homem retirar um elemento de sua natureza essencial e transformá-lo em um objeto que atenda sua necessidade e desejo. A diferença se coloca um pouco além da técnica e da invenção e se manifesta segundo a espantosa força do desejo.

E o que Waly deseja em primeiro lugar é conhecer-se, experimentar-se, cultivar-se e dominar-se. Porque ele sabe que o domínio de si próprio é quando o homem desenvolve a sabedoria em utilizar todos os acasos em seu benefício criador. Sendo assim, para o poeta, tanto a destruição quanto a reconstrução, a desmontagem e remontagem, são movimentos essenciais para sua arte e senso de deslocamento do comum, ao arrancar a imaginação do lugar mais cômodo - seja da opinião, seja da tradição ou da ideologia -, e restituir-lhe a sensibilidade.

Certamente, a arte de inventar e reinventar-se pode ser entendida como a liberdade em poder criar um universo autônomo, uma atmosfera própria, onde viver e criar são unificados pela ação do verbo a partir de um domínio técnico e da imaginação. Algo como sonhar acordado, como o próprio nome do poema a seguir, “Fábrica do poema”:

sonho o poema de arquitetura ideal
cuja própria nata de cimento encaixada palavra por
palavra, tornei-me perito em extraír faíscas das brotas
e leite das pedras.
acordo. (SALOMÃO, 1996, P. 35)

Sonhar ou acordar? Ser ou estar? Andar pelas ruas, pela praia, pelos bares, biroscas, padarias, livrarias, perambulando, girando, sempre passando desgarrado, seja por onde fosse.

Waly era um cara que circulava e gostava de afirmar que sua poesia se alimentava da transitoriedade, não somente pela espessuração sonora do exterior, das ruas, mas de igual modo, também pelo contato com o outro. Tanto o contato intenso com a palavra através do outro, quanto o contato intenso com o outro por meio da palavra. Inscrever-se sob o contato com o desconhecido.

Logo, o investimento na oralidade era uma via de mão dupla. Pois para ele era fundamental manter a poesia mais próxima da oralidade das ruas e sorver o

máximo desse laboratório tão diversificado, tanto pela sonoridade quanto pela alteridade das máscaras.

Para Waly Salomão, o valor das ruas e do lumpesinato reforça sua poética efêmera e onívora. O espaço público simbolizava para Waly um espetáculo vivo, único, um manancial inesgotável de matéria prima para sua imaginação e experiência. Afinal, era uma relação vivida tanto como espectador quanto parte integrante daquele espetáculo. Tudo é visto e sentido de muito perto, quando o inusitado é sempre anotado, para depois ser polido com o crisol do lido, relido, maturado e absorvido.

Para cada poema, variações da *ars poética*. Hoje, cada vez mais, considero que cada poema de *per se* constitui uma poética. O que surge com a marca evidente de derivação vivencial deve passar pelo crisol do lido para que não permaneça um produto naturalista. E a operação inversa deve ser buscada para o que surgir precipitado por leituras: deve passar por uma imersão nos líquidos amnióticos da vivência. Por estas brechas elaboro minha poesia hoje: nem naturalismo vitalista, nem intelectualismo excludente da experimentalidade – lâmina laboratorial – das ruas. (SALOMÃO, 1998. P.88)

Poesia escavada entre a oralidade das ruas e a alta dicção literária, produzida rítmica e tecnicamente através do caderno de notas, sempre buscando a liga, o amálgama entre as camadas do lido e do visto, do ouvido ao sentido.

A poesia de Waly está sempre torcendo a linguagem até arrancá-la da expressividade, desejando alojar-se na fronteira entre o oral e o escrito, como chama acesa que ao mesmo tempo em que lambe as notas do vivido, derrete a sintaxe rígida, para depois de líquida, retirar de sua cera uma linguagem nova, fundida a partir dessa alta tensão desejante e técnica, sob o fogo do acaso e das línguas em brasa, inventando novas falanges, assumindo novas metamorfoses.

É como se sua identidade fosse um dínamo girante e devorador das contradições limites e máscaras, simultaneamente onívoro e efêmero. E novamente perguntar-se, sob o signo de Proteu, ‘quem serei eu?’ Talvez um ritmo, uma esfera, em meio a outras esferas. Talvez um baile de máscaras, com orquestra e figurino. Música!

Ao utilizar a máscara de Proteu, Waly deseja dominar a arte das transmutações, da fluida passagem entre os fluxos, como um possuidor da arte de se colocar entre o vivido e o acaso, no devir, nascendo e morrendo ao mesmo

tempo, ao se apropriar de cada forma alheia sem jamais preencher-se. Como o fragmento do poema *Novíssimo Proteu*:

Qual o quê.
 Vou onde poesia e fogo se amalgamam.
 Sou volátil, diáfano, evasivo.
 (...)
 Um canário, um curiô, na muda.
 Um cenário que muda de figura.
 A chama da metamorfose me captura.
 Eu, um sabedor de que os pronomes pessoais
 Não passam de variáveis em uma equação.
 Raspa de tacho sem tacho nem tampa.
 Plenipotenciário de um eu sem eu. (...)
 (SALOMÃO; 1998; P. 63-4)

No entanto, é desde o *Me segura* que o acirramento entre a linguagem e a vida se superpõe à ficção, provocando um deslocamento ininterrupto na construção de uma narrativa performatizada no próprio corpo social e político da cultura, numa nevrálgica exaltação da vida sobre o discurso e a forma, e não sua exumação. A linguagem desvaira, transborda o dique da significação. Busca o êxtase.

A espacialidade do texto e a representatividade simbólica da linguagem são devastadas pelo fluxo de uma sintaxe delirante, agônica, que faz desmoronar qualquer código ou convencionalidade, seja lingüística ou discursiva.

A linguagem é cortada, rompida pela violência do ritmo que a coloca em imanência com a vida. A linguagem sangra e pulsa como filamentos nervosos. O espaço do texto é onde agora se inscrevem as forças em luta e se esgarçam os limites fisiológicos e ficcionais, urdindo-os em um só tecido eletricamente rítmico, sonoro e demolidor: efêmero. A moldura não resiste ao impacto do acaso, como no texto *The beauty and the beast*, de *Me segura*. A poesia saúda o efêmero.

Nasceu... nasceu... nasceu... – amemos o efê-
 mero. cumprir... efêmero
 ... pátria efêmero. Efêmero, um personagem de
 olhos abertos e rilhando os dentes o tempo inteiro.
 Efêmero: um personagem friccionando os músculos
 com energia. Efêmero: não se sente estrangulado.
 Efêmero: o que não está reduzido somente à poe-
 sia. Efêmero: o que não pensa “se as coisas não se
 organizarem diferente, eu me campo”. Efêmero:
 (SALOMÃO: 2003: P. 249)

Neste momento é como se o cultivo da metamorfose novamente fosse trazido à tona, sob um ritmo forte, indissoluto e onívoro. Exalta-se o ardor, o transitório, e a velocidade. Pois ao amar o efêmero, ama-se o devir, a diferença, o acaso da fala, do zum-zum-zum das ruas e a espontaneidade das gírias. A oralidade é plasmada fisicamente pelo verbo e incorporada pela voz que ecoa, seja da pátina ou da página. Sua poesia é acusticamente construída e fundida no alvoroço da vida, além de tecnicamente curtida na esfera do ritmo. *Algarabías*.

O contato diário com a poesia faz com que as páginas e os dias aos poucos percam suas formas e durações ordinárias, já que escrever é abrir uma nova dimensão entre o tempo e o espaço, um domínio do preparo e da maturação, um outro tempo entre o porvir e o presente, ligado à invenção. Além disto, novas dimensões de tempo se abrem no acontecimento do texto, como uma caixa de Pandora. O tempo da ação, intempestivo e *in actu*. Trincam-se as molduras. Infinitamente efêmero.

O ritmo é um domínio. Um domínio dinâmico e informe, estando sempre suscetível à modulação e ao improviso. Um lugar móvel. Não há dúvida de que o ritmo é, além de uma instância fisicamente comprovada pela medição das ondas sonoras propagadas no espaço, uma força real que, ao entrar em contato com o corpo, assimila o batimento e modula a respiração. Seu poder de sedução é natural e, em casos extremos, leva a pessoa a dançar, irresistivelmente.

Em sua oscilação, o ritmo é sempre um domínio crítico por ser incapturável, malemolente, um território estratégico por ser fluido e por espraiar-se estrangeiramente no limiar entre os afetos e as culturas, gingando na autonomia do alheamento, da poesia que se funda em sua maliciosa sinuosidade. *Tenho fome de me tornar em tudo que não sou*.

O estilo sonoro de Waly é tal e qual um amplificador de voltagens. O poeta se camufla na intensidade sonora, ao orquestrar fluxos dissonantes, a fabricar quimeras que proporcionem a partir da poesia um movimento, uma passagem, uma paisagem ou quantas miragens e ilusões puderem ser vividas e percorridas.

Para Roland Barthes em seu livro *O prazer do texto*, como o próprio título diz, o que se busca no texto é o seu prazer e fruição. Em seguida, Barthes se refira

à *escritura em voz alta*⁵ como “a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo”, no investimento permanente entre a vida e a linguagem, o corpo e o texto:

(...): a *actio*, conjunto de receitas próprias para permitirem a exteriorização corporal do discurso: tratava-se de um teatro da expressão (...). A *escritura em voz alta* não é expressiva⁵;(...); é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, mas pelo *grão* (som) da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser, por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo (daí sua importância nos teatros extremo orientais). Com respeito aos sons da língua, a *escritura em voz alta* não é fonológica mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto em que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem. Uma certa arte da melodia pode dar uma idéia melhor desta escritura vocal; (...) (BARTHES, 2002, p. 78)

Numa apropriação barthesiana, é desde o *Me segura* que a *escritura em voz alta* de Waly desterritorializa a fala como uma erupção sinuosa, fragmentada, meândrica, proveniente do abalo entre as estruturas da sentença e o inconsciente delirante e coletivo do espaço público, marcado pela intensidade e pelo desejo, num jogo estabelecido pelo prazer. Um prazer pela violência e revolta insurrectas.

Em Waly Salomão, a linguagem se confronta com o pensamento e com as formas determinadas, com intensidade semelhante à radicalidade *estereofônica* de Barthes. Operando indeterminadamente as vozes, ruídos, gritos e palavrórios produz uma espécie de fluxo sonoro em obsessão selvageria, fissurando o léxico até rachá-lo pelas forças que saem do corpo.

A fricção é a ficção que se potencializa em vida, em seu extremo, no confronto com o acaso prosaico e livre. É como se o acaso abrisse um talho na linguagem, produzisse e incorporasse ao mesmo tempo um ritmo que se exterioriza. Ou seja, é como se a ficção produzisse uma estereofonia. A poesia em voz alta.

Ao explorar a linguagem em seu limite pulsional, Waly busca evidentemente romper os limites gramaticais e ficcionais; enreda as dissonâncias, contradições, subvertendo o tecido verbal pelo volume oral, respiratório, vibrante e áspero. O próprio texto se encarrega de exigir a entonação exaltada, a dicção beatífica e o timbre metálico de sua voz.

⁵ BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 77.

A beatitude de sua poesia escava a irrealidade da ficção até atingir a pele do texto, ao deslocar o ritmo cadenciado da métrica para o batimento cardíaco do corpo. A poesia de Waly destrói a fronteira entre as duas esferas, ficcional e fisiológica, para investi-las e fundi-las em seu ritmo embriagante.

Em Waly Salomão, o ritmo se aloja na fenda, que ora parte da esfera da vida e mergulha na esfera da linguagem para retornar àquela, já transformada, cumprindo a circularidade do movimento, ora salta da ficção e penetra no corpo, para revestir a linguagem de pele e força. É o que se afirma no emblemático texto intitulado *Na esfera da produção de si mesmo*.

O texto escrito em prosa e sem pontuação parte de um refrão, repetido gradativamente, que diz “Tenho fome de me tornar em tudo que não sou”, e vai se sedimentando, ganhando volume de modo inversamente proporcional a uma identidade que se desfaz impotente diante do apetite onívor, compulsivamente desejante do alheio, ao dissipar a pessoalidade do eu e se agregar às mudanças, ser incorporada por elas.

A metamorfose é um mal estar que se inicia e se irradia pelo corpo, seguido de um enjôo das formas institucionalizadas e do gosto roto do infinito, seguido de tremedeira, até entrar em convulsão generalizada, devido à abstinência da vida, até reencontrá-la ao escrever, abrindo a represa como modo de reconstituição do corpo e da vida a partir de um lugar agônico.

O texto é tratado como uma esfera de experimentação e produção, intensidades e ultrapassagens dos limites entre a linguagem e o corpo: a metamorfose, a alteridade, a devoração, a transformação apontam para a afirmação de um ser em permanente devir: a transformação apontam para uma poesia que explora a existência para produzir-se em permanente devir.

Este texto é delineador dessa transmutação, dessa busca por um estilo, por uma identidade, fundada na poesia, e assinala a total desintegração de uma interioridade que jorra pelo ritmo das repetições, semelhante a um mantra, à medida que vai agregando à sua correnteza as materialidades, moldes e máscaras.

Sua densidade fônica é como um *Sarod*, aquele instrumento indiano que possui um som crescente, ondulante, hipnótico, abrindo e fechando, como uma esfera que gira, desterrando a integridade e devorando os sentidos. Trata-se de um *poema-raga*, embriagante pela fidelidade sonora ao significante que se expande ao

mesmo tempo que se decompõe, aumentando, diminuindo, torcendo, deformando-se e recompondo-se no mesmo solo movediço do significante.

Solo que se desmancha e balança, descentrando, já que uma esfera girante vai perdendo os raios fixos. É como se a poesia de Waly grudassem ao exterior da batida consonantal das palavras, até expulsar a interioridade da consciência e dispersá-la, sem rastro, sem nome, sem pátria, estrangeiramente. Depois sentir novamente a vida pela fome de tornar-se outro: devenir, devorar as falanges.

Tenho fome de me tornar em tudo que não sou tenho
fome de fiction ficciones fictionários tenho fome das
fricções de ser contra ser tudo que não sou ser de
encontro a outro ser tenho fome do abraço de me tor-
nar o outro em tudo que não sou me tornar o outro em
tudo me tornar o outro (...) (SALOMÃO, 1983, P. 126)

A poesia tem o poder de intervenção sobre a vida ao aproximar-se do acaso, ao habitar o transitório, o efêmero até desintegrar-se no espaço de uma identidade diluída pela intensidade do ritmo onívoro, ardoroso ritmo, esse lugar pênsil e movente por onde o poeta desliza, na circularidade prazerosa do verso, e retorna eternamente através de uma nova máscara.

O corpo se desertifica de formas, tornando-se prenhe de forças, na convergência do presente. A volubilidade modulada conforme as repetições desterritorializam as formas identitárias e o texto se torna um campo de forças aceleradas, repetidas mantricamente, *in actu*. E todas as dissonâncias e intertextualidades se agenciam e se harmonizam sob o domínio poderoso e ígneo do ritmo.

O ritmo é ao mesmo tempo a força, que imanencia as diferenças e contradições, e a fundação de uma instância crítica. Sua freqüência e domínio são rigorosamente seletivos, mas não por uma prévia consciência, e sim pela contingência. Tudo sai e retorna ao ritmo onívoro. O ritmo constitui-se como uma freqüência, como um campo magnético, na composição de um estilo declamatório e veemente que desterritorializa a linguagem e a vida para reterritorializá-las em sua poesia esfomeada.

(...) tenho fome de me tenho fome de de de tornar EM tudo que não sou EU esta pessoa que está aqui falando na primeira pessoa eu do singular esta pessoa singular que sou eu pronome pessoal irredutível enquanto pronome mas que mas que mas que se esconde se expande se estande sob embaixo do no sub solo do pronome eu

pessoal irredutível e é qualquer coisa além aquém qualquer alter outrem outra coisa além aquém alter outrem que mora no subsolo do pronome pessoal eu um sob-pronome (...). (SALOMÃO, 1983, P. 127)

Qual obra se sustenta à força da fome? Como dar forma à fome? Ou ainda, como é possível um corpo ser esculpido pelo esfomeado maxilar onívoro? Um corpo faminto não é apenas um corpo, mas um campo de forças atônicas, feito de nervos e desejos. A fome é a força que devora, fricciona as paredes do estômago e desorienta os sentidos e a razão, expandindo-se pelo corpo, caotizando-o, fragmentando-o, envenenando-o.

Porém, a fome exercita seu domínio e desenvolve certa resistência para superar as adversidades e alimentar-se delas, transformando-as, ao extrair forças da crise, até tornar-se um organismo dinâmico, um feixe de contradições.

Corpo este que se constitui enquanto espaço de invenção ética e estética, através da propagação de forças que desarticulam as formas rígidas sob o impacto desnorteante da fome, que morde a cauda inconsciente do pensamento e faz tremer a linguagem e o sentido.

Para Waly, afirmar-se sem deixar-se capturar significa cultivar o domínio de si a partir de um território sonoro e ao mesmo tempo crítico, retorcido pela verborragia do dia-a-dia, das bocas quentes e línguas de fogo. A poesia de Waly Salomão é uma ária fumegante. Portanto sua poesia é uma fricção de máscaras e forças que se fundem e se harmonizam no texto.

(...) tenho o que não sou para meu uso e com o mesmo fuso fundo de fundar fundo de fundar fundo de fundir e com o mesmo fuso fundo a fome e a saciez num mesmo uso eu fundo e não sou tudo que uso tenho fome de me tornar tenho fome de me tenho fome de tenho fome tenho um funditionário fundicionário fruicionário confitionário friccionário e das fricções de fiction que sou com a fiction que não sou me aqueço me aquece me dá calor me acalece mas que fiction sou e que fiction não sou se me componho do que fundo do que se funde do fundido do confundido se o que não sou é uma composição que compunge que tenho fome (...). (SALOMÃO, 1983, Pp. 127-8)

Fundar-se naquilo que se furta e jamais se preenche, insaciavelmente, compor-se nas “*fricções de fiction que sou com a fiction que não sou*”, que interroga ao mesmo tempo em que afirma o caráter fronteiriço e movediço, “*mas que fiction sou e que fiction não sou se me componho do que fundo do que se funde do fundido*”. A repetição do verso e de palavras semelhantes, intercalados

por pequenas variações, intensifica a tensão e eleva o poema a um clímax, já que ao ser lido em voz alta, provocaria o efeito de passagem do tempo e eliminação dos espaços.

Da oralidade à experimentação laboratorial dos cadernos, leituras e releituras até recriar a linguagem pela poesia, ao friccionar as máscaras com o apetite pelas metamorfoses: fundir-se à tensão dos limiares e fronteiras.

3.3. fricção e ficção: tensão e fusão

Areias voando pelos ares
 Tonteira do narguilé que lixa os alaridos das ânsias
 Naus fenícias esticadas de sal navegando através das veias
 Queimar angústias, arestas e asperezas em brasa
 Ao rubro pôr-de-sol do oriente – Tiro, Sidon e Biblos
 Busco.
 Tudo passa como se eu fosse
 Um pássaro imóvel.
 Busco.
 - Beirute 6/9/99

Waly Salomão

A ascendência árabe de Waly Salomão é tão marcante em sua poesia quanto a outra, vinda da Bahia. O acirramento e a confluência entre estas duas esferas só podem ser vistos sob a lente poética, seja através da paisagem árida do deserto, do espírito errante e da religiosidade sincrética. Para Waly, a poesia é ao mesmo tempo seu terreiro, seu oásis e sua Meca.

As imagens, os ritos e sonoridades oriundos dessa confluência constituem um verdadeiro léxico na poesia de Salomão. De um lado, a herança árabe é estampada por toda parte, nos nomes, termos e imagens. Ela está nas capas e títulos de seus livros, como *Algaravia*, *Tarifa de Embarque ou Armarinho de miudezas*, além das referências aos lugares, mitos, mesquitas e templos, das seitas místicas e raízes islâmicas.

Isto sem falar no espírito mercador, das trocas, do escambo, da lábia afiada, no desprendimento do nômade peregrino, ou do mouro beduíno que se assemelha ao sertanejo andarilho, cruzando o sertão como se nele estivesse esfericamente inserido. Enfim, ambos trazem o deserto consigo, incorporam a errância como um destino.

Signo ambíguo. Síria e Bahia coabitam a poesia de Waly como duas máscaras que se furtam e se fundem.

No interior baiano Waly conviveu com os ritos e aprendeu a respeitar e admirar a religiosidade do candomblé, absorvendo o imaginário marcado pelo sincretismo com o cristianismo, como no exemplo da similitude entre os orixás e os santos da igreja católica.

A Bahia e seu pesado lastro histórico, que tem no Pelourinho o local do câmbio e do suplício dos escravos, lugar da vida mercantilizada e palco simbólico

das trocas. A Bahia retórica, barroca, verborrágica, das ruas, vozes e sons, das profusões e contrastes diante de toda a vibrante diversidade. E mais a sensualidade e a sinestesia dos ritmos temperados, gingados, repletos de salamaleques, ao subir e descer a ladeira, ao ar livre. Segundo Waly, “*Ver a Bahia é ver em barrocas volutas*”⁶.

Compro uma esfiha e caldo de cana gigante e guio meus passos para o Terreiro de Jesus e o Pelouro mas à altura da Misericórdia sou barrado pelo picareta que atende pela alcunha de Boca de Brasa que me cospe seu tabuleiro inteiro de ditados e parlendas e anexins mas no final só gravei um único: ‘em casa come baleia, na rua entoja manjares.’ (SALOMÃO, 2005, P. 24)

Waly percebeu logo que a poesia proporcionava a ele poder criar seu próprio sincretismo, onde se encontram as tradições do Oriente, que vão do islã à seita Sufi dos dervixes girantes, dos cultos órficos, báquicos à magia da alquimia hermética e dos mistérios de Elêusis. Em comum há a valorização dos ritos e ritmos, dos símbolos, signos e hinos, mas, acima de tudo, do *Verbo*, como origem sagrada, como sopro criador, como no *Evangelho de João*, escrito em siriaco-aramaico.

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o verbo era Deus.
Ele estava no princípio com Deus.
Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez.

No emocionante e premiado documentário de Carlos Nader sobre Waly Salomão, *Pan-cinema permanente*, o poeta relata que desde muito cedo em Jequié, quando ainda era um menino, ensinaram para ele que sempre, nos momentos em que se sentisse sozinho e aflito, cantasse para Sultão das Matas⁷, que ele então o protegeria.

Assim constatou, ao cantar, que seus ânimos se acalmavam, e era como se aquele canto poderosamente entoasse uma ‘força mágica’, capaz de serenar sua inquietude e afastar seu temor. Enfim, era como se ao cantar, um território se demarcasse sonoramente e se fizesse presente, restituindo o equilíbrio ambiente entre a respiração e a expiração, o interior e o exterior, efetivamente.

⁶ Bahia com H, in.: SALOMÃO, Waly. **Armarinho de miudezas**. Rocco: Rio de Janeiro, 2005.

⁷ (p. 130)

Oxossi, caçador e protetor das matas.

Segundo Jorge Adoum, em seu livro *A magia do verbo* e o poder das letras, cada letra e cada palavra constituem um alento à vida, vontade e aspiração, já que o som não pode se manifestar senão pela inspiração do ar e de sua exalação que reverbera as cordas vocais. Ou seja, “O que respira vibra, e o que vibra produz som”, sendo que “Toda vibração é som, ainda que não seja percebido por nossos ouvidos.”⁸

Para ele, a música não apenas influencia a matéria, mas interfere nas relações físicas e mentais do homem. A propagação do som das palavras equilibra os fluxos sanguíneos no corpo, pois já que todo corpo é suscetível às vibrações conforme a quantidade de ondas sonoras propagadas.

Por outro ângulo, a música é capaz de eliminar as fronteiras e distâncias, aproximando ânimos e lugares sitiados pela fluidez sonora, ao expandir suas ondas, embora invisíveis e incalculáveis para o senso de uma criança, mas já mensuráveis pela sua experiência, através do canto, da melodia e da dança. É a poesia experimentada em sua unidade dinâmica material, sonora, sendo ao mesmo tempo misteriosa e encantatória. Talvez possa ser vista como modo de integração com a natureza e com o Universo. Cosmogonia? Religiosidade? Fantasia? Poesia.

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

Sultão das Matas É É É
 Sultão das Matas É É Á
 Sultão das Matas É É É
 Sultão das Matas É É Á⁹

A música é cantada como uma oração, como se evocasse o sagrado, tal e qual um mantra¹⁰. Ao cantar, é como se toda interioridade se diluísse no ritmo da

⁸ ADOUM, 1985. P. 74.

⁹ Invocação a Sultão das matas. “Ponto de Candomblé de Caboclo em louvor de Sultão das Matas que Bidute me ensinou desde a infância em Jequié e nos auges da solidão e desespero recorro sempre a cantar de cor.” In.: SALOMÃO, 2000, P. 23.

¹⁰ “A oração é a vocalização de uma ou mais palavras que saem, por necessidade, do coração para produzir, por meio da ondulação do tom, um efeito em nosso organismo ou nos demais seres. As letras são nomes de entidades divinas que efetuam essas vibrações e ondulações de que precisamos, por meio da aspiração e respiração.(...). Às palavras sagradas que produzem tais efeitos os iogues deram o nome de ‘mantras’. (Op. Cit., P. 28)

música, libertando o *pneuma* que sai dos pulmões até a garganta. Então se modula a forma através do timbre sonoro que nasce naquela e ganha corpo vocal.

Seja Sultão das matas, seja Oxóssi, Dioniso ou Orfeu. Seja a cosmogonia ioruba, grega, fenícia ou a tradição hermética. Sejam os pontos do candomblé, sejam os salmos bíblicos, os mantras hindus, os hinos siríacos e os ritos báquicos. Seja a África, o Oriente ou a América. A poesia para Waly é o lugar agônico das contradições, ao mesmo tempo em que se funda como lugar original das trocas e oscilações. A poesia é o palco de encontro das forças primordiais da existência. Desde o Oriente antigo.

Ela é a luta e a união, a tensão e a fusão entre os moldes. Entre o homem e a natureza, a poesia é vivida, efetivamente. Pois, para Waly, o homem só se reconcilia com a realidade total das coisas e reinos, através da organicidade sonora e cantada da poesia. Cabe voltar ao pensamento de Nietzsche, para quem a poesia é o elo entre o tempo e o espaço, desde a antiguidade pagã até o futuro, na ação do ritmo e através da dicção melodiosa do verso. A poesia é retomada em sua origem, mítica, mágica, participante e prática. Pois, durante o canto, a potencialidade da palavra falada é dinamizada pela vontade através do ritmo e da harmonia.

Toda vez que se age, há motivo para se cantar – *toda* ação está ligada à ajuda dos espíritos: as encantações e fórmulas mágicas parecem constituir a forma primeva da poesia.(...) – Resumindo e perguntando: havia, para a antiga e supersticiosa humanidade, algo mais *útil* que o ritmo? Com ele se podia tudo: favorecer magicamente um trabalho; forçar um deus a aparecer, ficar próximo, escutar; ajeitar o futuro conforme sua própria vontade; desafogar a alma de um excesso (do medo, da mania, da compaixão, da sede de vingança), e não só a própria alma, mas a do pior demônio – sem o verso não se era nada; com o verso, quase um deus. (NIETZSCHE, 2001, 113)

No prefácio de seu livro *As palavras e as coisas*, Michel Foucault faz um breve quadro do distanciamento do homem de sua origem mítica, de sua visão mágica até sua concepção moderna da existência e do universo.

Ele chama a atenção para o fato de que a visão científica e racionalista do século XIX quase aniquilou a imaginação da linguagem, pela opressão classificatória dos critérios de análise, e das qualidades atribuídas às formas, segundo um código ‘positivo’ e razoável. Além de apontar a gravidade de se estabelecer a soberania daquela episteme, isto é, do racionalismo científico, como

base fundante do pensamento ocidental, o que é um equívoco imperdoável. Segundo Foucault, não se trata de um sistema coerente, positivo e aplicável que distribui sentido às palavras relacionando-as conforme os juízos epistemológicos totalmente dissociados da relação entre o homem e a natureza, além dos reflexos e efeitos mágicos das palavras em relação ao mundo.

Para ele, é desde Sócrates que se desenha a visão logocêntrica, humanista e antropológica do homem moderno, embora este seja apenas ‘uma invenção recente’ criada há aproximadamente dois séculos, como disse, ironicamente, o autor. Agora, resta saber sob quais critérios e relações de semelhança ou equivalência são fundadas e justificadas as palavras. Ou como o próprio interroga: “A partir de qual histórico foi possível definir o grande tabuleiro das identidades distintas que se estabelecem sobre o fundo confuso, indefinido, sem fisionomia e como que indiferente, das diferenças?”.

Ao apontar o possível novo homem como aquele que ultrapassará o ‘desnível’ cultural do ocidente, depurando desde o saber clássico até a modernidade¹¹, Foucault aposta no presente:

Contudo, é um reconforto e um profundo apaziguamento pensar que o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra no nosso saber, e que desaparecerá desde que este houver encontrado uma forma nova. (FOUCAULT, 1999, P. xxi)

Mas que forma nova seria esta do homem? Com que nova máscara retornará o homem, esta ‘invenção recente’?

Será a do homem moderno que excluiu sua anterioridade mágica, como negatividade, esquecendo-se de seus avós *homo magus* e *cro-magnon*? Ou seria a do *pós-modernoso*, *quantitativo e virtualizado homo latus*, como brada a (velha) nova *turris ebúrnea* da era digital?

Mas que nada, para Waly tudo isto vira troça e se mascara, assumindo papéis acidentais. Assim, será o homem um caminho sem volta?

Para Foucault, ‘voltar’ implica, primeiramente, em ir até o outro e jamais retornar ao mesmo lugar daquele que se pensava que era. Afinal, quem instituiu

¹¹ Para Michel Foucault, “Da experiência-limite do Outro às formas constitutivas do saber médico e destas, à ordem das coisas e ao pensamento do Mesmo, o que se oferece à análise arqueológica é todo o saber clássico e constitui nossa modernidade.” In.: FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

esses limites para a vida? O poeta sabe que é só a partir da relação com o outro que se pode ultrapassar a si mesmo, ao devorá-lo, transsubstanciá-lo na superfície das máscaras. Máscaras nas caras, máscaras vão rolar...

Portanto, nem o *homo magus* nem o *homo ludens*, tampouco o *homo latus*, mas é possível que o *homo poiésis* esteja mais próximo da nova forma anunciada por Foucault, por conceber a poesia de modo supra-real, sem reduzir a existência ao que é reconhecido pela sua razoabilidade científica.

Sem saída, como antídoto contra o racionalismo e o pragmatismo do homem contemporâneo, o ‘poeta brutalista’ destila seu veneno, em *Estética da recepção*:

Turris ebúrnea.

Que o poeta brutalista é o espeto do cão.
 Seu lar esburacado na lapa abrupta. Acolá ele vira onça
 e cutuca o mundo com vara curta.
 O mundo de dura crosta é de natural mudo,
 e o poeta é o anjo da guarda
 do santo do pau oco.
 Abre os poros, pipoca as pálpebras, e, com a pá virada,
 Mija em leque no cururu malocado na cruz da encruzilhada.
 Cachaças para capotar e enrascar-se em palpos de aranha.
 (SALOMÃO, 2000, P. 14)

Alheia à lógica fria das relações empreendidas capitalisticamente, a lógica de Waly se funda na poesia, sendo ao mesmo tempo um oásis e um obuz, já que ela é antes um ato, que escapa a esse jogo por exigir a intensidade da reconstrução da vida no seu dia-a-dia, a cada instante, a cada alteridade.

No fragmento acima, percebe-se a engenhosidade no alinhamento entre os termos e expressões cunhadas do imaginário popular e das falas, e na imagem das pedregosas cacofonias consonantais no plano sonoro, acelerado, polifônico, das vozes fundidas no encontro rítmico de outras vozes.

A poesia estimula a impessoalidade ao proporcionar maior sensibilidade e percepção do outro. É a reconstrução que vem de fora e não de dentro de um único ponto de vista ególatra ou centralizado. Por isto, a poesia de Waly afirma-se como um universo dinâmico em expansão constante, ao fabricar ilusões reais na reconstrução diária. O EU se alheia, ‘é um outro’, já que além de produzido, mistura-se ao passante, ‘ao leitor, tornado seu igual, irmão’, semelhante.

É inegável em Waly o instintivo senso de invenção e construção. Sua fidelidade às máscaras deve ser encarada como eixo de uma identidade poética

marcada essencialmente pela valorização da liberdade. A liberdade tornada sua ética. O poeta resiste a qualquer padronização moral e identitária, ao expandir as formas, ao combater o imobilismo, na dança extática das máscaras até fundi-las à vida, como no poema *Mascarado Avanço*. A poesia proporciona o equilíbrio ao senso materialista do homem civilizado. Cambiar.

Ela desinfla o mal-estar
Na civilização.
Ela prescinde da felicidade
Dos bem postos na vida.
Quanto mais na lida diária
O *Tedium Vitae* preside
Tanto mais
Eu e ela nos fundimos extáticos,
Crentes das seitas dos dervixes girantes.
(...)
Eu, com ansiosa solicitude,
agarro qualquer bóia
- destroço seja ou jóia -
e comando o lupanar do lumpesinato da ilusão.
E, ela, que papel cumpre?
Ela imprime descomunal animação
à falange
das minhas máscaras.
(SALOMÃO, 2000, P. 16)

As evidências de uma tradição literária mística e hermética são muitas, e começam no Oriente, há aproximadamente mil e quinhentos anos antes de Homero, com a Epopéia de Gilgamesh (já citado anteriormente) encadeando-se a uma teia que vai desde os cultos órficos¹² aos pitagóricos, de Hermes a Dioniso, dos ritos pagãos aos dervixes girantes, passando pelos poetas Milton, Ovídio, Swedenborg, William Blake, Novalis, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, e alguns vanguardistas como Artaud, Apollinaire, o chileno Huidobro, só para refrescar a memória. Isto sem falar em Fernando Pessoa, ou na visão mística entre os pintores do Renascimento, por exemplo, e vários, vários outros artistas.

Para todos esses poetas, a arte e a vida se fundem, orgânica e espiritualmente, tal e qual a concepção poética de Waly Salomão. Não se trata de

¹² YATES, Francis A. **Giordano Bruno e a Tradição Hermética**. Pensamento-Cultrix: São Paulo, 1995. *Orfismo* foi um culto religioso-filosófico, difundido na Grécia a partir dos séculos VII e VI antes de Cristo, ligado ao culto de Dioniso, e que se acreditava instituído por Orfeu. Caracterizava-se principalmente pela crença na imortalidade, conquistável por meio de cerimônias, ritos purificadores e regras de conduta moral, que propiciavam a libertação da alma das sucessivas transmigrações.

um espiritualismo da transcendência e do ascetismo platônico cristianizado, mas de uma tendência mística, de convivência com deuses e mitos, como nos rituais do Candomblé. Ou seja, é uma relação efetiva e não representativa.

Em Waly a linguagem rompe a barreira da representação e atinge uma efetivação material divinatória através da busca pelo êxtase ou outros estados de equilíbrio com as forças e fluxos cósmicos, da energia primitiva à consubstanciação pagã pelo sexo, como forma de integração à natureza enquanto Unidade Primordial, a exemplo do poema *Estava escrito no templo de Baco em Baalbeck*, onde a linguagem é levada ao transe na consubstanciação dos significantes, aparentemente díspares, contrários, mas que se arranjam amalgamicamente no verso, lembrando em alguns momentos o intenso e maravilhosamente hermético Augusto dos Anjos:

Feras e bichos mansos e seivas vegetais transmigram pelos canos
 De sangue dos humanos
 Metempsicoses e dispersões dos aros do eixo da personalidade
 Ganidos de deliciosas perversões sexuais
 Surubas das sensações truncadas
 Simbioses sonambúlicas com os cenários cambiantes
 Cineticismos das patoplastias histéricas
 Cios com os caos e os cosmos invertidos
 Bacanais de simultaneísmos das multidões turísticas
 Pilhas de nervos em vorticistas bastardias
 Cadelas-mênades engatadas em uma penca de cães
 Flor dos ópios mesclada aos vinhos. (SALOMÃO, 2000, P. 55)

Entretanto, muito embora a visão mística da poesia como religiosidade original se constitua como uma tradição na arte, em Waly, ao trazer à tona os mitos, as imagens, os ritos e fábulas, há tanto a força plástica de outro mascaramento que se atualiza, quanto a proposta crítica de realizar nova leitura da poesia a partir da síntese das poéticas, afirmindo seu caráter mágico e dinâmico, e fraturando a lógica de uma história linear e continuísta.

Esta visão crítica e revisionista da poesia deve ser encarada menos como uma tradição institucionalizada do que como um esquema aberto, de livre engenho, semelhante à proposta ‘hiperbólica’ do poeta cubano José Lezama Lima em seu livro *Las eras imaginárias*, onde defende a visão de que cada poema exige sua própria poética.

Segundo a professora Irlemar Chiampi, em seu livro *Barroco e Modernidade*, Lezama defende o barroco como um fato americano justamente pela constituição imaginária de uma cultura hibridizada, marcada pela tensão histórica entre o continente americano e o invasor ibérico. Para ela a América assimilou a estética barroca já na colônia, transformando-a na medida em que afirmava sua identidade e devir, a partir da tensão e confluência entre civilizações, culturas, ritos e tradições miscigenadas.

Segundo Jose Lezama, este ponto de vista aponta o barroco latino-americano¹³ como a arte da ‘*contra-conquista*’, acentuada a partir da reciclagem do barroco pelas vanguardas latino-americanas diante da visão colonialista e contra-reformista da ortodoxia do barroco espanhol.

Antes, o barroco buscava a transformação pictural, ou seja, a dissolução da forma densa, plástica e linear, em qualquer coisa móvel e fluida, extinguindo os limites e contornos, ao insinuar o ilimitado, o imensurável e o infinito, desprivilegiando, de certa forma, a existência terrena. Ainda que terreno seja o ponto de vista do artista barroco, há a necessidade de buscar a transformação do estático, do austero e do teleológico, num devir constante entre o tátil e o visual, entre a substância e a mera aparência, concebendo o mundo como impressão e experiência, ao acentuar o aspecto conflitante e transitório da vida.

Essencialmente para o barroco, a existência é concebida sob o prisma cênico e dramático, ‘sonhado’, como realidade desejada e inventada. Parafraseando o poeta barroco espanhol Calderón de La Barca, que dizia “*La vida es sueño*”, encenando a vida no grande palco que é o mundo.

Nas palavras de Chiampi, o barroco é reutilizado como um permanente paradigma em mutação, no movimento de conflito e harmonização das formas distorcidas, do encontro entre culturas na encruzilhada de signos, mitos, línguas e eras, que se efetivam pela “experiência real da tensão histórica que haveria de criar uma nova forma de cultura sobre as ruínas dos mitos e deuses autóctones.”

(...), Lezama desenvolve o conceito do devir americano como uma era imaginária, na qual o barroco se torna o paradigma modelizador e autêntico começo do fato

¹³ Numa atualização do barroco ibérico para o latino-americano, José Lezama, junto com Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Haroldo de Campos entre outros, defendem uma leitura do barroco sob a perspectiva da ‘contraconquista’ latino-americana, em contrapartida ao barroco ‘contra-reformista’.

americano. É a estética da “curiosidade”, do conhecimento ígneo, luciferino ou fáustico – uma *poiesis* demoníaca, diríamos – que se manifesta tanto entre os literatos da dourada elite vice-real, como nos artistas populares, índios e mestiços. (CHIAMPI, 1998, Ps. 7-8)

Ao ser atualizado pela ação crítica, o barroco deixa de ser histórico e reacionário para se tornar moderno, ou ‘meta-histórico’, como um sistema de arranjos que articula o passado na dinâmica plástico-sonora do presente. A modernidade do barroco se deve à sua estética tomada pela instrumentalidade técnica de reciclagem crítica, operando como elo orquestrador das tensões, dos elementos aparentemente díspares, dos contrastes e das paradoxalidades.

Neste aspecto, há em Waly um senso barroco da experimentalidade e da técnica. Sua poesia é marcada por fluxos de imagens e sonoridades, segundo a edição da memória e do acaso no tempo e no espaço.

Para Waly, o texto é este espaço barroco de composição, em meio às asperezas dos sons, das imagens, ecos e coros se aplainam no tecido sonoro do texto. Uma câmara de ecos, uma caixa acústica, um campo magnético, o texto assume-se como espaço de coexistência das forças em movimento, das ressonâncias, reentrâncias, sempre sob o signo das trocas, volutas e tensões que se hibridizam.

Tanto o senso de permanente reconstrução pelas máscaras quanto o preparo das substâncias exigem o domínio técnico-instrumental e o conhecimento dos reinos e elementos da natureza poética. Ambos implicam no ato de produzir por meio da composição combinada de substâncias e depois friccioná-las até fundi-las na superfície poética, tal e qual um polimento que dissolve as camadas antitéticas.

De Jequié a Baalbeck, da Bahia à Síria ancestral e mística, a poesia de Waly se aloja na tensão, na fronteira limiar entre os lugares - que aparentemente se opõem -, e produz o elo, a harmonia, a liga alquímica entre a arte e a vida. A poesia de Waly Salomão avança ao fundir a ficção e a vida pela voragem rítmica, trazendo à tona as culturas e misticismos que concebiam a existência a partir de suas extensões ritualísticas e melodiosas.

Ora se é um ladrão de Bagdá, um nômade, ora um mercador de ilusões. O espírito árabe de sua ancestralidade paterna ensina a estar sempre pronto para armar e desmontar sua tenda. A trocar, aportar e partir. Entre o deserto e o mar, entre máscaras e especiarias, mistérios e quimeras, confrontos e coalescências.

Embarco.
 Barroco arcaico,
 pérolas defeituosas,
 feitiços encalacrados,
 cristais clivados,
 ódio ao rococó amaneirado,
 fúrias dos meus *eus* espatifados.
 Será que estas especiarias voláteis,
 de aragens constituídas,
 também procedem do oriente?
 O que não sei é o que mais me atiça.
 Salamaleikum.
 Em frente ao porto portentoso de Tartous
 ali está situada Al-Rouad
 - minúscula ilha fenícia de meu pai.
 Que não posso ser poeta cristão
 assim, pois, nos conformes,
 conseguir não consigo equiparar argila e carne,
 duas essas tão diversas substâncias. (...)
 (SALOMÃO, 1998, P. 77)

Por outro ângulo, além da atualidade crítica, novamente o barroco é apropriado em Waly pela técnica de provocar o efeito ilusório através da articulação entre o instantâneo e a suspensão etérea, dinamicamente, ao reordenar a linguagem em função de novas realidades e perspectivas. Oscilar entre o microfísico e o macro-cósmico, ir do corpo às estrelas, do plano terreno ao plano celeste. Esta é outra técnica barroca apropriada por Waly: afastar-se do plano '*in loco*' para a profundidade até o escancaramento. Abrir o foco. Do flash da cena vai-se a um meteoro no céu.

Assim, ao afastar-se do primeiro plano para a profundidade, tal qual um *zoom* que vai abrindo o foco da lente – e o sentido fílmico da montagem corrobora-se à reconstrução barroca –, este recurso técnico proporciona o efeito ilusório de uma intrínseca mobilidade. A poesia dinamiza as formas estáveis fundindo os lugares que se contrastam, afirmando uma visão do mundo em que a dimensão da poesia é compreendida como uma realidade em processo.

Sob a ótica barroca, Waly muitas vezes utiliza o foco em um plano dilatado bem próximo do leitor-spectador, quando de repente, uma profundidade se abre e faz com que aquela visão inicialmente macro-física se torne microscópica. A exasperação da espacialidade é sentida pelo leitor como uma forma de existência, experimentada, logo lhe pertencendo.

Corpo do motoboy retirado sem vida do Canal do Leblon.
 Indivíduo jovem de coloração branco-duvidosa.
 No seu capacete estava escrito assim:
 100 JUÍZO NEM 1.
 Et cetera, et cetera, et cetera.

Em éter e cápsula radioativa dissolve-se a poesia.
 As existências da terra são cinzas de mortas estrelas.
 Ouro, urânio, hélio, carbono, oxigênio.
 A poesia é um meteoro.
 A poesia é uma chuva de meteoros.
 E uma estrela
 - alta, fria, brilhante, viva ou morta –
 (SALOMÃO, 2004, P. 13)

Entre. O texto é como uma sala de espelhos, a imagem é o elo com o reverso, revelando outras latitudes, além da vida que palpita entre misteriosas quimeras quixotescas, bailando entre as oposições e oxímoros, e o poema termina desfocando, entre reflexos verbais, uma última imagem, e retornando ao primeiro plano de um besouro, este coleóptero que dissolve as temporalidades ao passar em seu ruidoso vôo. Já que se trata do inseto mais arcaico entre os insetos, ao mesmo tempo em que possui o design, mais avançado. Carenagens.

É mais simples
 Menos complexa do que qualquer inseto
 Logo mais fácil de entender
 Do que o modelo aerodinâmico
 Do besouro. (Idem)

Mas se o mundo for um grande teatro, e a vida, um sonho, uma ficção roteirizada e improvisada?

Antes, importa escapar à armadilha do conceito, sem categorizar ou determinar o que é a ficção, assinalando apenas a sua condição essencial de irrealdade, de um espaço consagrado ao estático e ilusório.

Ao furtar-se à realidade, a ficção pode levar a linguagem a substituir a vida, ao tomar o lugar das coisas sem preencher-se delas, mas abstendo-se delas, abstendo-se da vida, como uma linguagem ao infinito de sua reduplicação, meramente representativa em seu próprio movimento de repetição e ausência.

Segundo Maurice Blanchot, em seu texto *A linguagem da ficção*¹⁴, a ficção pode se distanciar da existência e arrastar o leitor ao interior de um pensamento ou

¹⁴ BLANCHOT, 1997.

em seu extremo mais distante, sem se alojar no plano da vida, mas apenas no plano da linguagem, ou a seu abismo memorial, destituída de qualquer conflito com a existência real.

(...): o leitor é efetivamente preso pelas coisas da ficção que ele recebe das palavras, como propriedades delas; adere a elas com a impressão de estar preso, cativo, febrilmente retirado do mundo, a ponto de sentir a palavra como a chave de um universo de magia e fascinação onde nada do que ele vive é reencontrado. (BLANCHOT, 1997, P. 81)

De outro modo, a representatividade da ficção pode suspender os sentidos, levar o leitor ao encantamento e devaneio, o que não é nada mal, enquanto que a fricção é uma exigência da vida sobre a linguagem e não o contrário. Visto que, enquanto a ficção se abre à fantasia e ao sonho, podendo dispor de um descomprometimento ético ou político por ser apenas uma instância estética e aparente, a fricção é o confronto, a necessidade da vida enquanto objeto de transformação real.

Para Antonin Artaud, para quem a essência do teatro enquanto alma do mundo foi perdendo sua força nas sociedades civilizadas, é preciso superar as fronteiras, expandir os limites da realidade e desmistificar a vida, a começar pela linguagem.

Romper a linguagem para tocar na vida (...).

Isto leva a rejeitar as limitações habituais do homem e os poderes do homem e a tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade.

(...)

Do mesmo modo, quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam. (ARTAUD, 2006, P. 8)

Assim a exigência da vida desarticula a idéia e a concepção de obra para a efemeridade do corpo, derrubando a monumentalidade para que se traga à tona a pujança circunstancial do acontecimento verbal. Mais do que pela própria obra, no sentido de totalidade produzida, é certamente pela experiência vivida, pelo movimento que conduz a ela, que se pode ouvir de perto o estilo e a força da poesia de Waly.

É o desejo de confrontar o sonho estático e o dinamismo da vida: rilhar o onírico, desentranhar a vida da ficcionalidade, de sua memorialidade ontológica,

da estabilidade da página, do livro e escancará-la sob a profundidade da pele, do corpo e do sangue. Ficcionar a própria vida.

A poesia é construída como investimento e exploração da existência pelo relevo sonoro: a linguagem menos como uma intermediação simbólica entre o indivíduo e o mundo (ou seja, como representação) do que como um ato de fusão à vida em seu fluxo.

Mas, afinal, do que trata a fricção? E qual sua relação com a ficção?

Longe de estabelecer uma definição conceitual para fricção, o termo expõe o lado laboratorial-experimental ☺ da poesia de Waly. Seja no plano sonoro, imagístico ou metamórfico que devém, devora e mascara-se, mas, sobretudo, naquilo que se metamorfoseia e se reconstrói. Sob qual máscara?

Foneticamente a letra R provoca o efeito fricativo, quando a língua quase encosta entre o céu da boca e os dentes modulando a passagem do ar e do som, regulando as energias vocais.

Viu-se que cada letra ou sílaba faz com que o sangue flua para determinada parte do corpo, e o R vocalizado faz vibrar o sangue pela cabeça, que é o lugar da consciência criadora dos movimentos. Da construção. O R simboliza aqui a recriação e a transmutação. O R está na revelação, na renovação, no ritmo, o R retorna, atrai, irradia e harmoniza as forças e contradições.

Sem que haja aqui a pretensão em fundar qualquer oposição irreconciliável entre ficção e fricção - e isto pode ser notado pela conjunção *e* entre os termos -, ao contrário, a fricção é a ficção potencializada em seu extremo, no limiar com a vida, ou quando a vida atravessa a linguagem e a dimensão ficcional até tocar o corpo, fundindo-se amalgamicamente como poética.

Etimologicamente, *Fricção* vem do latim *frictione*, que tem por acepção original *o ato de friccionar, esfregar, manter em atrito*. Ou seja, quando o substantivo torna-se verbo, ação. Em segundo, pode significar *medicamento para fomentações, linimento*. Três: *limpeza da cabeça com líquido aromático ou antiséptico*. E por último, *discordância, divergência, desentendimento, atrito*.

Em Waly, a poesia traz à superfície do tecido verbal, o acirramento e a tensão entre as contradições provocando um tremor nos limites afixados, a partir do corpo em confronto com a linguagem, ao mesmo tempo em que é pela poesia que a vida torna-se inseparável do verbo. Enfim, a poética de Waly obedece a dois processos técnicos fundamentais, tanto da estética barroca, quanto da tradição

mística e hermética da alquimia: a fricção e a fusão entre os elementos contrários, como princípio operador de sua poesia.

Em Waly Salomão a ‘fricção’ é sua *poiesis*. É a ficção construída segundo uma poética *barroca* e *alquímica*. Desde o senso de fabricação e oxidação do imperfeito à forma mais sutil, ao amor à escrita sagrada como presente do mensageiro dos deuses e senhor das permutas, volutas, trapaças ocultas e escambos. Salve, Hermes, Mercúrio, pai dos fronteiriços.

Esperteza e pés ligeiros...
 Por Hermes! – patrono dos mercadores honestos,
 dos ladrões,
 dos que cruzam e recruzam fronteiras,
 dos fronteiriços,
 Por Hermes! – trapaceiro de nascença
 e de múltiplas rodadas.
 Por Hermes! – pastor dos banhos de mercúrio,
 dos bamburros de cianureto
 e dos rebanhos das ações escusas. Herméticas.
 Por Hermes! Por Mercúrio! (SALOMÃO, 2000, P. 18)

Segundo a tradição hermética, Hermes Trismegisto é considerado o pai do misticismo da natureza e da alquimia, e a encarnação do antigo deus egípcio Thot. Deixou cerca de 30.000 livros sobre as coisas naturais e sobrenaturais. Identificado como o deus mensageiro que ensinou aos egípcios a arte da escrita hieroglífica, transmitiu os mandamentos divinos ao homem na *Tábua de Esmeralda*.

Segundo constam os registros, acredita-se que a Tábua data do século VI-VIII d.C, e foi revelada no Ocidente cristão no século XIV a partir de traduções provenientes do árabe.¹⁵ Ou seja, a tradição alquímica oriunda do Oriente antecede em alguns séculos à tradição barroca espanhola do Ocidente. A alquimia abrange o barroco em sua Harmonia, superando-o por conceber a existência como equilíbrio de duas realidades terrena e etérea, enquanto o barroco, em sua essência, busca negar a vida terrena, distanciando-se da natureza, ao contrário das leis alquímicas.

Nesta Tábua hermética estão contidos os princípios fundamentais da alquimia e do Universo, fundados na Harmonia entre os opostos, em que todos os três reinos, mineral, vegetal e animal, mantêm-se intimamente ligados. Em suma,

¹⁵ ROOB, 2006.

do homem à natureza, se vai ao Uno e o Uno está, do mesmo modo, cosmicamente ligado a todas as coisas terrenas. Consta que a Tábua foi esculpida e desenhada por uma lâmina de diamante, formando uma cadeia de símbolos crítico-figurativa e alegorias que não se reduzem a um significado estrito, reforçando o caráter enigmático e misterioso da tradição hermética. Eis as primeiras seis das doze teses de Hermes:

Na verdade, na verdade, sem dúvidas e incertezas:

o que está em baixo assemelha-se ao que está em cima, e o que está em cima ao que está em baixo, para realizar os prodígios do Uno.

E como todas as coisas emanam do Uno, da meditação do Uno, assim também todas as coisas nasceram desse Uno por adaptação.

O Sol é o Pai, a Lua a Mãe; o Vento transportou-o no seu ventre e a Terra é a sua ama.

Ele é o Pai de todas as maravilhas do mundo. É plena a sua força quando se converte em Terra.

Separa a Terra do Fogo e o subtil do imperfeito, docemente, com grande engenho.
(...)¹⁶

Alexander Roob escreve em seu livro *O Museu Hermético – Alquimia e Misticismo* que para os alquimistas, sua arte deriva da *techné* aristotélica e simboliza a busca pela perfeição diante da experiência da realidade em seu fluxo. A alquimia é capaz de fundir as realizações tecnológicas e as experiências práticas diárias a dimensões espirituais.

Ainda que guarde semelhanças com o barroco, é justo pelo caráter hermético e misterioso que a alquimia o abrange por jamais reduzir os textos herméticos a um léxico apenas formal, ou significações científicas, mas de forma livre, aberta, polifônica e metamórfica.

Sob a perspectiva da poesia, a exaltação do caráter ambíguo das teses herméticas ganha uma espessura multifocal, própria da literatura. Pois, além de realçar o aspecto paradoxal das palavras, há a integração das partes na autonomia dinâmica do Uno, operando o movimento de eterno-retorno, uma chama rítmica que a tudo move e queima.

¹⁶ (continuação) “(...) Sobe da Terra ao Céu e daí regressa à Terra, e recebe a força das coisas superiores e inferiores. Assim obterás toda clarividência do mundo, e toda obscuridão se afastará de ti./ É a força de todas as forças, pois vence toda a subtileza e penetra toda densidade./ Deste modo foi criado o Mundo./ Assim serão operadas admiráveis variações e adaptações, para as quais é aqui dado o meio./ E foi-me dado o nome de Hermes Trismegisto, porque posso as três partes da sabedoria de todo o universo.” Ibid., P. 9.

O texto prossegue prismaticamente enumerando os quatro elementos, unindo os contrários, separando o ‘sutil’ do ‘imperfeito’, ‘com grande engenho’. Há, no entanto, uma clara valorização da palavra e da artesania, no cuidado em eliminar o excesso para que o verbo libere as forças da vida, tal e qual na poesia.

Para Alexander,

A literatura alquimista desenvolve, através dos seus representantes mais ilustres, uma linguagem de grandes riqueza sugestiva pelo recurso a alegorias, homofonias e jogo de palavras, que, muitas vezes devido à intervenção das obras teosóficas de Jacob Böhme, veio a influenciar profundamente a poesia dos Românticos (Blake, Novalis), a filosofia do Idealismo alemão (Hegel, Schelling) e a literatura moderna (Yeats, Joyce, Rimbaud, Breton, Artaud). (ROOBS, 2006, P. 11)

Acontece que o poeta conhece e penetra nos mistérios do Verbo. Arrisca-se, como salamandra sob as línguas de fogo, vozes em chamas, ventanias que varrem a terra e o mar. O poeta vocifera os versos como labaredas roubadas de um léxico que se desmancha, inapreensível como a chama.

Quem, inadvertidamente, penetrar neste campo lingüístico, depara de súbito com um sistema caótico de referências, com uma rede de nomes de código e de símbolos relativos a substâncias arcanae em permanente mutação, em que aquilo que é aparente pode ter sempre um significado diferente e em que o próprio recurso ao léxico barroco especializado e às listas de sinônimos dos tempos modernos não oferece uma orientação segura. (Idem)

Waly costumava dizer que “a poesia é o axial”, tomando o texto como um ato de radicalidade em altas temperaturas, onde a fronteira entre a vida e a linguagem se dissolve tragada pelo fluxo, este eixo e seu duplo movimento de capturar e fabricar acasos, já que talvez fosse este o modo em que Waly pudesse explorar e viver mais intensamente sua poesia.

Para a alquimia, numa escala sonora, o Universo provém da Harmonia, ou Unidade Divina que se manifesta sob o prisma de uma pirâmide, ao irradiar sua inteligência superior através de sete esferas que vão dos astros ao intelecto do homem através dos símbolos, e depois se irradia até os sentidos do corpo pela sinestesia, que por sua vez se irradia na inteligência sensível da natureza.

Sob a forma de uma escala sonora decrescente da criação, o universo destaca-se de modo extravasante do Um supremo, o Bem, e segue nos seus intervalos as leis harmônicas que estão associadas ao nome do filósofo Pitágoras (séc. VI a. C.) e à sua doutrina da harmonia das esferas. (ROOB, 2006, P. 19)

A poesia ígnea de Waly Salomão se afirma de modo definitivo desde seus primeiros escritos no cárcere, através das ações experimentadas no corpo, na luta pela vida. É a ficção da vida, a construção dos valores e perspectivas colocados em prática. É o caminho inverso do conceito, porque foi tangida pela contingência do presente e pela necessidade da vida. A fricção se faz pelo ritmo respiratório e pelo senso artesanal de reconstrução e reciclagem.

Contudo, até que ponto deixa-se de fabular, de criar e a vida já não é mais outra coisa a não ser construir e descolar-se do tempo e da história? Reciclar, recompor, mascarar-se. Viver a poesia.

Amor fati.
 Círculo por entre as sucessões de objetos,
 Sou amigo do alheio porém o destino é ladrão-mor.
 Desilusão, acicate para outras novas inusitadas ilusões.
 Eco de canto flamenco: - Em la ilusión me mantegno.
 Ilusão é pedra lascada que dá fogo.
 Ilusão é sílex. (SALOMÃO, 1998, Pp. 37)

Por isso, talvez seja possível referir-se à tensão entre sua vida e sua poesia como um abalo, um sismo, ou como um campo de forças sob a dimensão de um corpo-texto. Um corpo como um feixe de nervos, de palavras que o sangram, ou que o metamorfosem, num corpo que se reinventa permanentemente e dança sobre a fogueira verbal.

A fricção é a ficção construída capaz de ultrapassar os limites da linguagem, potencializando-a em seu extremo, atravessando o ilusório verossímil até a materialidade anatômica, pulsional, de uma força que é evadida pela voz que se faz não pela fala, mas fora dela, ao seu exterior, pela eloquência singular, parenética de se colocar entre a vida e a linguagem através de um estilo desterrado e fronteiriço.

A fricção enquanto poética se vale do poder de confluência de duas exterioridades – seja da vida que exterioriza a linguagem para além da expressividade e da verossimilhança, e a ficção que evoca a força da oralidade para fora da fala, seja a herança sertaneja, a moura ou ioruba, todos os opositos se acirram e são fundidos pela chama da poesia. Assim, é possível identificar as marcas sonoras que compõem o estilo de Waly.

Em Waly Salomão viu-se que o ritmo é o elo entre duas esferas, a vida e a linguagem, que ora se dilatam ora se tensionam, seja na superfície do corpo ou da página, entre a garganta e a palavra, ‘o lido e o vivido’, o falado e o escrito.

Para ele é preciso achar o ponto de ebuição entre estas duas esferas, seja confrontando-as, retorcendo-as ou ‘polinizando-as’, até que a linguagem atinja a espessura mítica, a freqüência rítmica e a disciplina ética, possibilitando uma nova existência e um novo corpo que fricione até fundir a dimensão ficcional e a vida. Pois que a própria fricção já é o movimento de fusão alquímica entre a vida e a arte a partir da criação, já que ele funde em um mesmo plano a vida e o ato de criar, ao afirmar que a vida em sua criação, re-invenção permanente, *poiesis* que se reconcilia com o devir.

Polinizações cruzadas entre o lido e o vivido. Entre a espontaneidade coloquial e o estranhamento pensado. Entre a confissão e o jogo. Entre o vivenciado e o inventado. Entre o propósito e o instinto. Entre a demiúrgica lábia e as camadas superpostas do refletido. (...)

Procura do ponto de liga alquímica: amalgama de **oral** (reino da mente veloz em presença, do imediato, das súbitas vozes intervenientes, do espírito em chamas, do “estalo de Vieira”, das línguas de fogo em reprise do Pentecostes ao vivo?) e de **escrito** (reino do adiamento, do recalque, do mediato, do procrastinado, da letra morta *in vitro*?). (SALOMÃO, 1998, p. 89)

Um míssil feito dos próprios destroços ontológicos é lançado ao céu. Um corpo turbinhulado deseja eclodir sua eletricidade, sua deformidade, sua sacrificial hecatombe de vozes em chamas. Sua poesia é como um acelerador que retira os elementos de sua primordialidade essencial convergindo-os no ritmo de sua freqüência, aproximando-se do efeito que a desarma do sentido e da significação para dar-lhe sangue, transpiração e música.

Sailormoon embarca sem destino rumo ao sol. Fundir-se a ele até imantar-se de seu fulgor. Brilhar. Brilhar e arder como o sol até incandescer: *ilusão é sílex*.

Enquanto a rosa mística paira hermética no ar,
 Incólume Vênus parida vermelha,
 Vênus vermelha de Nerval que exorciza calamidade,
 cobreiro, mijo de sapo-leiteiro,
 pus de apostema,
 leite cegante do graveto-espeto-do-cão, (...)
 (SALOMÃO, 1998, Pp. 38)