

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E
INSTITUCIONAL

Joana Horst Regina

WALY SALOMÃO: DO FÓSSIL AO MÍSSIL
Poesia, psicanálise e utopia

Porto Alegre

2011

Joana Horst Regina

WALY SALOMÃO: DO FÓSSIL AO MÍSSIL

Poesia, psicanálise e utopia

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Social e Institucional. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Porto Alegre

2011

TERMO DE APROVAÇÃO

A Dissertação de Mestrado intitulada **Waly Salomão: do fóssil ao míssil – poesia, psicanálise e utopia**, elaborada pela mestrande JOANA HORST REGINA, foi julgada adequada por todos os membros da Banca Examinadora para a obtenção do título de MESTRE EM PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL e aprovada, em sua forma final, pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 01 de abril de 2011.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa (Orientador)

Prof. Dr. Donaldo Schüler (UFRGS)

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima (UNIRIO)

Prof^a. Dr^a. Simone Moschen Riques (UFRGS)

À minha família, minha alegria.

Ao Lucas, meu amor.

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que cruzaram o meu caminho neste percurso e me auxiliaram a ver em algumas pedras, preciosidades.

Ao professor Edson, que se dispôs a orientar este percurso com uma generosidade grandiosa. Por suas pontuações instigantes e suas palavras sempre inspiradoras, que me permitiram alçar voo nessa aventura.

Aos professores membros da banca, pela gentileza em aceitar o convite e pelas potentes indagações que lançam através de seus fazeres e de seus escritos.

À minha família, em especial, por me acompanhar desde sempre em todos os meus deslocamentos, com alegria e vibração. Aos meus pais, João e Marlene, por me transmitirem a coragem de se aventurar no desconhecido. E aos meus irmãos, Jonas e Marcelo, por compartilharem comigo as novidades e mudanças da vida.

Aos meus amigos, que marcaram sua presença ao longo deste trajeto, fazendo dele mais leve e divertido. Em especial à Juliana, pelas palavras sempre acolhedoras e encorajadoras, e por me reforçar o valor de uma grande amizade. E à Márcia, tão delicada e dedicada, que me deu a mão em algumas encruzilhadas acadêmicas e me ajudou a acreditar que eu tinha pernas para seguir essa caminhada.

À colega e amiga Cristina, por dividir comigo a prática de docência, pelas trocas que realizamos e pelo brilho que acrescentou nessa experiência.

Ao Lucas, que tanta alegria traz à minha vida, por todo o seu carinho e dedicação. Por ser, em meio a tantos deslocamentos, meu aconchego. Por me ensinar a amar.

*Cada palavra, qualquer palavra, a menor de todas
as palavras, qualquer uma, é a alavanca do mundo.
Cada palavra, qualquer palavra, a menor de todas
as palavras, qualquer uma, é a alavanca de tudo.
Ela levanta a matéria da morte. A fala sobre o
mundo: ela vem retirar seu cadáver.*

Valère Novarina.

RESUMO

Neste estudo, lançamo-nos num percurso pela obra de Waly Salomão e, imersos nos efeitos produzidos por ela, buscamos destacar a potência de seu fazer poético. Refletimos sobre a função utópica da poesia, visto que o ato poético pode, ao instaurar a criação, romper com uma ordem estabelecida, desestabilizando formas e sentidos homogeneizados. O poeta, ao produzir irrupções desorganizadoras, opera uma renovação da linguagem. Também o ato analítico, ao realizar cortes na cadeia discursiva do sujeito, propicia o deslocamento necessário para suscitar algo novo, um novo desejo, como nos aponta Lacan, ao desdobrar a formulação do ato analítico. Propomos, então, um enlace entre poesia, utopia e psicanálise. Indagamo-nos sobre como recuperar a potência do lamaçal cotidiano, ou dito de outra forma, como recuperar o míssil em cada fósil. Como o ato poético, o ato utópico e o ato analítico, abrindo brechas nas estruturas compactadas, permitem desviar o curso, alterar o rumo e reinventar a vida?

Palavras-chave: Waly Salomão, psicanálise, poesia, utopia.

ABSTRACT

In this study, we launched ourselves in a journey through the work of Waly Salomão and, immersed in the effects produced by it, we highlight the power of his poetry. We reflect on the utopian function of poetry, as the poetic act may, by establishing the creation, breaking with an established order, destabilizing homogenized forms and meanings. The poet, by producing outbursts that desorganize the order, operates a renewal of language. Also the psychoanalytical act, by making a cut in the subject's chain of discourse, provides the necessary displacement to bring about something new, a new desire, as pointed by Lacan, developing the formulation of the psychoanalytical act. Thus, we propose a link between poetry, utopia and psychoanalysis. Asked ourselves on how to recover the power of the daily mire, or in other words, how to recover the missile in each fossil. How the poetic act, the utopian act and the analytical act, opening gaps in compressed structures, allow to deviate the course, to alter the route and to reinvent life?

Key words: Waly Salomão, psychoanalysis, poetry, utopia.

SUMÁRIO

1. Uma brecha: introduzindo.....	10
2. Curso enfiés torto oblíquo de través: por uma trajetória metodológica.....	15
3. O lugar da poesia é <i>out</i>	20
3.1. Sailormoon.....	30
4. Viagens na fronteira.....	38
4.1. Babiliaques.....	40
4.2. Alterar.....	52
4.3. Alteridade.....	60
5. Agarrar o sol com a mão: poesia e utopia.....	63
5.1. Do fóssil ao míssil.....	72
6. Entre-atos.....	80
Considerações finais.....	86
Referências Bibliográficas.....	88

1. UMA BRECHA: INTRODUZINDO

O encontro com Waly Salomão foi uma experiência intensa, intensidade que impulsionou esta investigação. Encaramos o desafio proposto pelo poeta ao seu leitor, “ler com olho-míssil”, com a aposta de podermos produzir algo a partir dos efeitos que sua poesia operou, desarrumando a acomodação do lugar fixo, deslocando o eixo de nossas certezas, desviando o curso de nosso pensamento.

De saída, o instigante encontro com o livro “Gigolô de Bibelôs” (1983a [2008]) foi uma plataforma de lançamento para que esta pesquisa acontecesse. O título já soa curioso, em meio a uma capa chamativa, rabiscada com palavras e letras, desenhando uma escrita rascunhada, como uma série de livre associação jogada num bloco de anotações qualquer – que mais tarde viria saber que se trata de um babilaque¹. Abrindo o livro, um abismo. E muitos relevos. O título, como se não bastasse sua excentricidade, vem acompanhado de subtítulo: Gigolô de Bibelôs ou Surrupador de Souvenirs ou Defeito de Fábrica. Surrupador de souvenirs? Defeito de fábrica? Excêntrico. Leve e cômico, e ao mesmo tempo denso.

A edição com a qual me encontrei de “Gigolô de Bibelôs” tem sua potência amplificada por conter o “Me segura qu’eu vou dar um troço”, primeira publicação de Waly em 1972; um mosaico de prosas poéticas, hoje marco da contracultura brasileira da década de 70. Algumas impressões iniciais: exploração da espacialidade da página, resquícios de poesia concreta, traços marcantes de experimentação poética, pluralidade de vozes, teor vanguardista, vigor anárquico. Primordialmente uma poesia de extrema sensibilidade mundana, com uma linguagem cotidiana, e mesmo profana; e sobretudo o suporte de uma bagagem intelectual que, em pinceladas, abre todo um vasto campo cultural; uma poesia crítica ao contexto social, de forte vigor político; uma poesia que reflete sobre a própria poesia, levando a metáfora às últimas consequências; uma poesia de ritmo, um ritmo brasileiro, ou *baianárabe* talvez, com um gingado único, certa malandragem; e tudo temperado com muito humor, que por vezes parece mascarar uma surpreendente erudição. Uma escrita que perturba, sacode, provoca, contagia, faz rir.

as palavras em liberdade
as palavras em liberdade como
parte da luta libertária do poeta
(SALOMÃO, 1983a [2008], p.115).

¹ O babilaque estampado na capa da edição referida de “Gigolô de Bibelôs” é o “Santo Graáfico”.

Sua eloquência encanta, seu ritmo vicia. Rigor de pensamento e leveza na lábia arrastando o leitor numa brecha de distração. As palavras em liberdade dançam na escritura. Como falar disso? A morada do poeta é o EXTRAordinário: uma poesia que foge do comum em disparada, deixando faíscas por onde passa. Logo no início, com um tom de advertência: “Ao leitor, sobre o livro”, apresenta sua “OBRA parida com a mesma incessante INCOMPLETUDE, carente de ser mais, sob o signo do ou”. Sugere “transbordar, pintar e bordar, romper as amarras, soltar-se das margens, desbordar, ultrapassar as bordas, transmutar-se, não restar sendo si-mesmo, virar ou-tros seres”. Convocando “as tropas do exército de virtualidades do duo vocálico O U”, Waly intenta “deixar algumas BROCAS no muro do mundo”. Duo vocálico que acompanha sua obra, abrindo outras possibilidades e permitindo constantes deslocamentos. Ele diz escrever sob o signo de Proteu – e para quem possa não conhecer essa figura da mitologia grega, insere em meio ao seu poema, sem pudor, um banco de dados. E sob o signo desse deus marinho que tem o dom de se metamorfosear, variando sua forma como quiser, Waly passa por cima do “cotidiano estéril”, desfrutando do prazer de ser “ou-tros” constantemente. E deixa ao final do poema, então, sua advertência: **LER COM OLHO-FÓSSIL OU LER COM OLHO-MÍSSIL**. Waly dizia preferir-se um míssil a um fóssil. Explosivo e imprevisível, ele tendia sempre a detonar com a acomodação cotidiana.

Por hoje é só.
OBRA parida com a mesma incessante
INCOMPLETUDE.
Sempre tendente a ser outra coisa. Carente de ser
mais.
Sob o signo do ou.
O U.
Transbordar, pintar e bordar, romper as amarras,
soltar-se das margens, desbordar, ultrapassar as bordas,
transmutar-se, não restar sendo si-mesmo, virar ou-tros seres. Móbil.
OBRAS DA INCOMPLETUDE.
De qualquer modo intento deixar algumas
BROCAS no muro do mundo: esta é uma
arquetípica ficção-consolo dum intempestivo.
O U
Pois que ou-tra alternativa há senão convocar as
tropas do exército de virtualidades do duo vocálico
O U?
Cobra que muda de pele. E se embrulha em duas
vogais para fazer a travessia do rio a vau. Vadear.
O U
Sob o signo de PROTEU vencerás.
Quem é este Proteu intrometido texto a dentro pra
vadiar?

BANCO DE DADOS :
Proteu: mitologia grega: deus marinho
recebera de seu pai, Posêidon, o dom da profecia e

a capacidade de se metamorfosear, o poder de
variar de forma a seu bel prazer.

Sob o signo de Proteu vencerás.

Por cima do cotidiano estéril

de horrível fixidez

careta demais

Que máximo prazer, ser ou

tros constantemente.

. ... Passageiros ... nossa próxima estação ...

LER COM OLHO-FÓSSIL

OU

LER COM OLHO MÍSSIL

(SALOMÃO, 1983a [2008], p.9).

Na exposição “BABILAQUES – alguns cristais clivados” (CÍCERO *et al.*, 2007), todas essas percepções e reflexões ressoam de forma potencializada. Jorra a perturbação: afinal, isso é literatura? É um objeto artístico visual? Seria poesia? Ou fotografia? Ou simplesmente cadernos de anotações? Algo inteiramente novo é a aposta do poeta, proposto já na nomeação singular. É a inventividade de Waly gerando algo extraordinário, fora do ordinário, das convenções, do já estabelecido. Não somente seus babiliques, mas o conjunto de sua obra se esquivava das denominações existentes, remexendo a maré do conhecimento e desfigurando litorais.

Tal questionamento das fronteiras entre uma coisa e outra perpassa sua obra: seja ao romper as amarras das categorias literárias e artísticas, seja ao ampliar as cercanias do ser, embaralhando a distinção entre o eu e o ser alheio; seja ao miscigenar o processo de produção e o resultado da obra, seja ao mesclar diversas línguas em seus escritos; seja ao embaçar os limites entre escrita e imagem. Seu fazer poético questiona a ordem cotidiana, agindo sob a intempestividade do imprevisível.

Na tela, Waly vocifera: “depois seguiremos até a fronteira, a linha demarcatória, a fronteira, a linha de fronteira, quem está falando é um *borderline*, quer dizer, alguém fronteiriço, alguém que não sabe direito onde termina a lucidez e onde começa a loucura”. Tratava-se da ida de Waly Salomão ao marco da linha do Equador, que podemos assistir no documentário Pan-Cinema Permanente, de Carlos Nader (2007). Uma viagem metafórica, uma poesia-ação. Em frente à placa indicativa da linha do Equador, Waly convida uma mulher, que está acompanhando a viagem e que ele até então não conhecia, a gritar com ele “Equador”:

— *Aqui separa o Hemisfério Norte do Hemisfério Sul. Você já foi apresentada? Fala!*

A mulher, muito tímida e surpresa com a convocação, gargalhava:

— *Eu vou falar o quê?*

— *Fala da sua emoção de estar diante da placa demarcatória da linha do equador.*

Fala!

— *Não, eu tenho muita vergonha!*

— *Tem muita vergonha de estar na linha do equador? Você sabe que não existe vergonha embaixo da linha do equador? Isso todos os cronistas, os viajantes, costumavam dizer. Não existe pecado abaixo da linha do equador, os índios andavam com suas vergonhas expostas ao mundo, sob essa luz crua. EQUADOR! [Ecoa o grito de Waly] EQUADOR! Grita aí! Grita!*



Imagem extraída do documentário Pan Cinema Permanente, Carlos Nader (2007).

O convite de Waly à mulher para gritar “Equador” pode ser metaforicamente o convite a brincar com a fronteira, a indagar a linha demarcatória, a “transbordar”, a “romper as amarras”. É uma convocação a gritar e a produzir ecos. É esse convite que aceitamos aqui enquanto um desafio. Guiados pelo pensamento do campo dos estudos utópicos, que propõe questionar a ordem estabelecida e alterar o estado presente, realizamos uma leitura da obra de

Waly como uma obra que produz brechas no presente compactado, extravasando as fronteiras já delimitadas do conhecimento, que propõe com suas metáforas novos arranjos de linguagem e de vida. Uma obra, portanto, utópica, pelo seu potencial de ruptura, abertura e criação.

Essa leitura toma as bases da psicanálise e dos estudos utópicos como trampolins para mergulhar na obra de Waly Salomão. A teoria psicanalítica opera a partir de um rompimento com a noção de eu unívoco, introduzindo a noção de inconsciente como operador de modos de vida. Sendo o sujeito estruturado no campo discursivo, a aposta na equivocidade da linguagem permite a desconstrução de sentidos, determinantes de formas, por vezes muito enrijecidas, de ser. Pensar o ato analítico enquanto um corte da cadeia discursiva, que possibilita a produção de algo novo, permite aproximá-lo do ato poético, ambos com o potencial de um ato utópico, que instaura aberturas para a produção de novos desejos. Essa é a função do ato analítico, conforme nos aponta Lacan: suscitar um novo desejo. É este enlace que compõe a presente proposição: *Waly Salomão: do fóssil ao míssil – poesia, psicanálise e utopia*. A partir da palavra poética de Waly, trata-se aqui de destacar as possibilidades de recuperar a potência da palavra como alavanca do mundo, lançando um olhar sobre a obra que levanta a matéria da morte, que resgata a força mesmo da palavra silenciada e esquecida na história, que introduz uma brecha nas formas rígidas e ensimesmadas, uma abertura através da qual se inaugura a possibilidade de uma passagem do fóssil ao míssil.

A multiplicidade e a intensidade das questões que se nos apresentaram no encontro com a obra de Waly Salomão continuam a produzir ecos, a cada página aberta de cada livro seu, a cada babilaque que se mostra de um novo ângulo, a cada palavra encontrada num canto de página, a cada frase relida que desfaz uma primeira compreensão, a cada poesia que desponta um novo sentido. Percorremos aqui um trajeto seguindo algumas trilhas deixadas pelo delicado e estridente Waly Salomão – como o define Caetano Veloso em música dedicada ao poeta e amigo.

2. CURSO ENVIÉS TORTO OBLÍQUO DE TRAVÉS: POR UMA TRAJETÓRIA METODOLÓGICA

O exame pericial que o olho realiza é sempre pobre e incerto. Quem vem enriquecer esta pobreza imaginativa do olho é a imaginação, mistura poderosa de experiência, invenção e sonho.

Waly Salomão, 1983b [2005].

Uma pesquisa com Waly Salomão é uma pesquisa intensa. Enrolar-se nas amarras do poeta, cair em sua lábia, ser levada pelo seu “curso enviés torto oblíquo de través” fez parte da investigação. Algo a ser assumido, com todo o risco que isso comporta para a pesquisa, com toda a angústia que acompanha esse mergulho. Lambuzar-se do seu mel, pagar a tarifa para embarcar nessa canoa furada. Afinal, como diz Blanchot (2010), a busca é da mesma espécie que o erro. E errar é abandonar-se à magia do desvio.

Foi preciso assumir que a escolha pelo poeta Waly Salomão comporta a existência/insistência de uma característica de embaraço do objeto de estudo. Começando pelo fato de que sua produção escrita não se encaixa em nenhuma categoria literária específica, podendo ser nomeada, quando muito, de uma literatura de vanguarda – o que abrange um universo amplo em literatura. A classificação de suas produções confunde-se entre poesia, prosa, ensaio, biografema, poemas visuais, condensando-se todas essas formas, por vezes, em uma mesma produção. O uso de multilinguagem é o que ele define como sua busca poética; tendendo sempre à riqueza da diversidade, considera a palavra “o agente que hibridiza todo o campo sensorial da experiência” (in CÍCERO *et al.*, 2007, p.21). Suas aparições públicas eram em geral registradas como carnavalescas, por produzir nos ambientes confusão e alarde, inserindo sempre um elemento do inusitado. Sua definição enquanto artista é múltipla, variando entre poeta, ensaísta, produtor musical de shows e discos, letrista, artista multimídia e até mesmo agitador cultural. “O meu é um curso enviés torto oblíquo de través”, assume Waly na apresentação de um de seus livros (1983a [2008], p.13). Seguir esse fluxo meândrico do poeta e deixar-se interrogar pelas suas produções consistiu no desafio e no próprio objetivo desta pesquisa.

Ao trilhar este percurso pela obra poética de Waly Salomão, ensaiamos a possibilidade de nomeá-la como uma obra utópica, pela sua potência em desacomodar o estabelecido, rompendo com estruturas pré-determinadas, e pelas enfáticas proposições de novas formas de escrita, novas possibilidades de leitura e pluralidade de sentido - na literatura e na vida.

Propomos alguns enlaces entre o fazer poético de Waly e o fazer do psicanalista, à medida que ambos se situam na realização de um corte na cadeia discursiva, operando uma ruptura de um ordenamento significativo enrijecido. O lançamento a novos arranjos que advém de tal operação de corte – na operação poética e na operação analítica – situa-se na mesma esteira dos efeitos produzidos pelas proposições utópicas, aquelas que colocam em causa o estabelecido na cultura e remetem a novas disposições do mundo. Nesse caminho, portanto, somos guiados pela psicanálise e pelo campo dos estudos utópicos enquanto ferramentas teóricas, que permitem operar a partir dos efeitos produzidos pelo contato com a obra.

O objeto de pesquisa, entretanto, não é construído somente a partir do referencial teórico. Há que se considerar a posição do pesquisador na construção do objeto e o *estilete* que o delinea. É preciso reconhecer que o sujeito, autor da pesquisa, está em uma exclusão interna a seu objeto, como desenvolve Lacan (1959-1960 [1988]) com o conceito de *êxtimo*, neologismo criado para expressar uma condição em que o mais íntimo e o mais estrangeiro se aproximam. A inclusão do pesquisador como autor de sua produção, não distanciado de seu problema de pesquisa, situa uma questão ética da pesquisa pautada pela psicanálise, como realça Maria Cristina Poli, situando que é o método que cria o objeto:

(...) as características do que vamos pesquisar são absolutamente dependentes do tipo de estilete que se utiliza para recortá-lo. Este ‘estilete’ em parte é a teoria, mas é também, e principalmente, a posição do analista, de seu desejo de analista, na construção da questão (2009, p.163).

O recorte, pois, que aqui fazemos, procura não excluir as porosidades do objeto – um objeto que permite diversas formas de aproximação e de abordagem e o desdobramento de múltiplas questões. Ancorados pela teoria psicanalítica e pelos estudos utópicos, navegamos na obra de Waly Salomão, em busca de alguns talismãs deixados pelo poeta que nos servissem como alavancas, que nos impulsionassem em nossas reflexões sobre o entrelaçamento poesia, psicanálise e utopia. Para delinear as presentes proposições, buscamos um estilete que recortasse detalhes, estes realçados na medida em que nos provocavam inquietações, ou seja, buscamos operar com o estilete do desejo, conforme indicado por Poli (op.cit.). Cabe lembrar a articulação da noção de desejo com a noção de falta, em psicanálise. Dado que não há objeto absoluto do desejo, o sujeito, para a psicanálise, como ser de linguagem, é um sujeito dividido; o sujeito é antes *falta-a-ser*. É a partir da falta, pois, que o desejo surge e se organiza. Remetemo-nos a Sauret, que situa que o método psicanalítico de pesquisa, ao levar em conta o efeito de falta introduzido pela linguagem, “mantém a ética da psicanálise enquanto ela preservar essa falta como causa do desejo e enquanto ela der prova

de sua articulação ao discurso analítico” (2003, p.8). Esta formulação psicanalítica ressoa no pensamento utópico de Ernst Bloch que, em seu “Princípio Esperança” (2005), fala da necessidade de se abandonar o conceito fechado e imóvel do ser, para que possa surgir a dimensão da esperança, tendo claro que aquilo que é importante continua sempre faltando. Bloch, destacando a potência da falta, abre caminho para o despontar do desejo, considerando a esperança do que pode vir a ser.

Imersos no estilo enviesado de Waly, e balizados pelo fio do desejo, realizamos este percurso com a pretensão de que as linhas do pensamento utópico operassem no processo de pesquisa, possibilitando aberturas ao escrito, e não o fechamento das questões levantadas, ou, destacando palavras utilizadas por Waly, que o escrito tivesse a função de *instigação*, e não *ossificação*. As referências, os poemas, os babilques, enfim, o material escolhido e apresentado de Waly Salomão foi pinçado em sua obra por esse fio de desejo, deixando-nos dirigir pelas associações que se mostravam produtivas ao longo da construção deste escrito. Assim também os autores e conceitos que compuseram a trama desse estudo, usando as palavras de Rosa Fischer (2005), foram-nos interpelando durante a trajetória, acenando-nos como possibilidade de caminho para pensar.

Como se percebe, não se partiu de um esquema inicial rígido, de hipóteses prévias a serem testadas. Foram-se delineando as questões no decorrer do percurso, alavancadas pelas inquietações despertadas pelo material de estudo. Acompanhou a investigação a noção freudiana da situação de *nachträglichkeit*, que na tradução portuguesa é chamada de *só-depois*, ou *no relance*. Com essa noção, tem-se que nos achados da pesquisa psicanalítica as respostas não são *descobertas*, mas *produzidas*, seguindo ela caminhos imprevisíveis. A impossibilidade de controlar o caminho a se seguir e de antecipar quaisquer achados decorre da concepção de inconsciente, que se impõe na pesquisa. A investigação psicanalítica revela que há uma outra ordem que organiza a vida psíquica do sujeito, que não a da racionalidade consciente, não sendo o eu senhor em sua própria casa, como postulado por Freud, que abre com esse pensamento uma das feridas narcísicas da humanidade.

Tatear o material é uma dica recolhida do próprio objeto de estudo: “tateando como se experimentasse saber das coisas que não se sabia ainda que se sabia” é o método que Waly revela guiar o seu escrever (1996b [2003], p.17). Semelhante aos tateios que se experimentam em uma análise, operamos através do método da associação livre, a partir do qual não se sabe onde se vai chegar. Pelo desenrolar das associações, inverte-se a lógica do fragmento, que é valorizado, ao invés de ser descartado.

A disposição para deixar que as marcas do desejo operem e inscrevam traços pelo percurso da investigação é o que aponta Rosa Fischer (2005) como o que faz com que um trabalho seja uma produção singular e potente. Ela frisa a importância de que a escrita acadêmica seja um modo de criação, que ela possa ser realizada transformando as coisas ditas, lidas e ouvidas em coisas próprias, já que cada recorte de um detalhe ou situação é uma forma única de olhar para os fenômenos e objetos de pesquisa. Tendo o caráter de experiência, a escrita acadêmica operará aberturas potenciais para a produção do novo. Dessa forma, incentiva Fischer, que possamos, a partir de um jeito indagador sobre nossas produções, a partir de uma inquietude que nos faça desconfiar de nossas escolhas, aceder a uma escrita menos automática, menos servil, mais transgressora, de maneira que a construção do conhecimento possa adquirir as vestes da poesia.

Um caráter poético no sentido de que não se trata de abarcar um saber totalizante. Trata-se, sim, da tentativa de falar “daquilo que se murmura nos espaços vazios”, do que escapa às hipóteses e esquemas traçados, e poder “operar com arte sobre esse belo lixo, confuso, multiforme, inesperado, ambíguo” (op.cit., p.135), da mesma forma como, no percurso de análise, precisamos lidar com os restos, já que a verdade é impossível de ser dita por inteiro. Que esses elementos que escapam, as sujeiras e as incertezas, possam compor o quadro da pesquisa.

Suportando cúmulos de estímulos e ausência de significações, como argumenta Silva Junior (1996), o resultado que se produz na investigação será sempre uma teoria provisória nascida do material de estudo – nascida do fio de desejo que conduziu a investigação. Também Maria Rita Kehl discorre sobre a importância de “deixar que os conceitos possam ser redescobertos, rearranjados e confrontados”, tendo em vista que a psicanálise “é uma prática da dúvida, e não da certeza, um método investigativo, e não uma filosofia positivista” (2007, p.28). Como esclarece Rosa Fischer, escolher um tema e decidir-se por métodos e teorias “diz respeito a uma decisão que nos coloca diante de algo para sempre estranho, mesmo que muitas vezes não nos demos conta disso, e insistimos em tratar referenciais teóricos como se fossem verdadeiras ferramentas da transparência e da mesmidade” (2005, p.135).

Portanto, não buscamos a última palavra, não buscamos verdades infalíveis, mas fazer operar a teoria através da vivência com a obra e transmitir um testemunho da experiência desse encontro com o autor, ensaiando algumas respostas possíveis e provisórias às questões suscitadas pela produção do poeta, propondo um entrelaçamento entre poesia, psicanálise e utopia. Situamos a pretensão desse estudo no aproveitamento das brechas deixadas na obra de

Waly Salomão, desses espaços intervalares que, ao permitir que a imaginação opere, possibilitam que a invenção e o sonho enriqueçam a experiência e transformem realidades. Procuramos pelas *fagulhas* deixadas pelo poeta baiano no seu fazer poético.

3. O LUGAR DA POESIA É *OUT*

E é assim, Poeta, que te indefines?

Waly Salomão, 1983a [2008].

Como sucede que um pensamento tenha um lugar no espaço do mundo? Esta é a indagação de Foucault em “As palavras e as coisas” (1966 [2007]), ao refletir sobre a maneira como uma cultura experimenta a proximidade das coisas, como ela estabelece o quadro de seus parentescos e a ordem segundo a qual é preciso percorrê-los. Foucault propõe que, para além dos códigos fundamentais de uma cultura, que regem sua linguagem, suas práticas e seus valores, e que delineiam os contornos a que os homens estão submetidos, haveria um domínio, mais obscuro e confuso, em que a cultura se afasta das ordens que lhe são prescritas, cessando de se deixar atravessar passivamente por elas. Nesse domínio, a cultura “libera-se o bastante para constatar que essas ordens não são talvez as únicas possíveis nem as melhores” (1966 [2007], p. XVI). Tal domínio se situaria numa região mediana entre o olhar já codificado e o conhecimento reflexivo, entre o uso dos códigos ordenadores e as reflexões sobre a ordem; seria a experiência nua da ordem, diz Foucault, e de seus modos de ser.

Valemo-nos das reflexões de Foucault para pensar em que domínio está inserida a poesia em nossa cultura. Que função exerce o poeta? Que potência tem esta arte milenar na sociedade? Estaria a poesia nesse domínio obscuro de que fala Foucault, rompendo com os códigos ordenadores e resistindo às classificações? Partimos do entendimento que a poesia instaura uma quebra no conhecimento codificado, através do jogo com a linguagem, abrindo espaços antes impensáveis. Trazemos à cena o poeta Manoel de Barros e suas peripécias com a linguagem, quando escreve, por exemplo, que a chuva deforma a cor das horas, ou que sabiá de setembro tem orvalho na voz, e que de manhã ele recita o sol (1993 [2009]). Ou ainda outro poeta, outro Manoel, Manoel Ricardo de Lima (2009), quando fala daqueles que escondem a claridade do sol dentro de seus próprios bolsos. Nesses versos vemos ressoar o pensamento de Jacques Lacan quando afirma, no texto “A terceira” (1974), que “a linguagem é verdadeiramente o que só pode avançar torcendo-se e enrolando-se, contornando-se (...)”.

Com seu ato de criação, o poeta renova a linguagem e cumpre uma função. A função social da poesia e do poeta, segundo Carlos Felipe Moisés (2007), é “ensinar a ver como se fosse a primeira vez”. Um modo de ver que pede a negação, ao menos provisória, do conhecimento enquanto resultado, a fim de privilegiar o próprio ato de conhecer. “Ver como se vissemos pela primeira vez”, destaca ele – apoiando-se em um poema de Fernando Pessoa

–, leva-nos a indagar se essa morada, ou esse edifício que aí se nos oferece construído, é realmente capaz de abrigar o melhor do nosso destino:

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...²

A “eterna novidade do Mundo” pressupõe um movimento constante de uma busca incessante, movimento este assumido pela poesia. “A poesia não espera e não aceita que conhecimentos se acumulem para formar um *todo* homogêneo e coeso” (MOISÉS, 2007, p.22). A poesia ensina que é preciso desaprender o anteriormente aprendido, por mais valioso e seguro que pareça; é preciso atuar no âmbito do desconhecido, buscando sempre conhecer, ao invés de reconhecer.

O jogo com o desconhecido que a poesia realiza é um ponto importante do pensamento de José Lezama Lima. Em “A dignidade da poesia”, ele situa o poeta como portador da dignidade da metáfora – sendo a metáfora superadora, por sua dimensão criadora –, ou ainda como “guardião da substância do inexistente como *possibiliter*”. Para ele, a poesia parte do “*possibiliter* infinito”, ela parte do inexistente, a partir do que ela propõe um novo ordenamento. Este novo ordenamento, contudo, vem a romper com toda a causalidade na conduta; a poesia propõe “uma ordem que fabrica sua gravidade na causalidade das exceções” (1996, p.184).

Nesse sentido, a poesia joga com um efeito desconhecido: o que chega não é o esperado. A substância poética, destaca Lezama Lima, é a substância do inexistente. “A poesia tem que aproximar ou cerzir o espaço da queda. Daí a gravidade ou exigência de sua impossibilidade” (op.cit., p.180). Cerzir o espaço da queda: tarefa de grandeza indizível. É nesse espaço de queda que podemos situar a obra “Quando todos os acidentes acontecem”, de Manoel Ricardo de Lima, que tece uma escrita poética do abismo:

faço peso, o mundo não toma
nota. ninguém vê. empurro o
mundo, empurro o mundo pra baixo
até ele morrer. uma bolha de ar,

² Fernando Pessoa, 1958 (*apud* MOISÉS, 2007, p.23).

ninguém vê.
(LIMA, 2009, p.57)

Os incidentes, os acasos, os desastres que borbulham na poesia de Manoel, entendemos como “o infinito possível da poesia” de que fala Lezama Lima. A gravidade do poeta, sua relevância, está em ver o que ninguém vê, o inexistente. Ou ver da forma como ninguém vê³. A gravidade do poeta, seu peso, está em existir ali onde não há, fazer peso no infinito. A gravidade do poeta, sua intensidade, está na coragem de implodir com a linguagem e refazer com os escombros imagens potentes. Seu ato de criação é como um míssil, uma arma de alta destruição, capaz de empurrar o mundo pra baixo até ele morrer, desafiando as leis gravitacionais.

Para Jean-Luc Nancy, poesia “é o significante fundamental do indefinível, do inqualificável, etc. ‘Poesia’ implica sempre uma convocação sub-reptícia da efusão silenciosa” (s/d, p.40). Em suas reflexões sobre a resistência da poesia, ele toma a poesia como o que daria conta na linguagem do que, enquanto arte e diferença das artes, faz margem e corte da linguagem. A resistência da poesia seria a resistência da linguagem à sua própria infinitude, ou indefinidade, realizando essa operação de corte.

É com a imaginação que o poeta reinventa a linguagem. Lezama Lima é radical ao afirmar que sobre as coisas impossíveis, sua simples potencialidade na imagem basta para criar sua gravitação, sua existência. Esse pensamento enfatiza a função da poesia na sociedade, pela sua potência de criação de novas formas. Johan Huizinga (1938[2000]) rejeita a ideia de que a poesia possui apenas uma função estética ou que só pode ser explicada através da estética. Em “Homo ludens”, ele atenta para a função social que opera a poesia em qualquer civilização. Para ele, a poesia opera essa função através do processo de construção de imagens, ou seja, sua própria função poética⁴. De um jeito simples, Huizinga destrincha a ideia de *imaginação* como manipulação e transformação das imagens. Nesse sentido, permitenos entender a imaginação da realidade como a transformação desta – o que situa uma dimensão de ação na imagem. Os textos utópicos tiveram essa função na humanidade: através da escrita, propor novas imagens possíveis do mundo, imagens *ainda não* vistas, imagens *ainda não* vividas, imagens *ainda não* imaginadas, imagens *ainda não*.

Roberto Zular (2007) retoma as ideias da crítica genética de Willemart, partindo de uma concepção da linguagem que a toma como uma realidade em si mesma e que,

³ Elias Canetti, em “A consciência das palavras”, postula radicalmente que “o ocaso do mundo, experimentado mais de uma vez, é visto com frieza por aqueles que não são poetas” (1990, p.276).

⁴ Huizinga retoma a função poética situando-a na esfera lúdica, em seu estudo sobre a função do jogo na cultura, “Homo Ludens” (1938 [2000]).

performativamente, constitui a realidade que enuncia, ou seja, cria a realidade a partir de enunciados. Essa visão performativa da linguagem mostra o quanto a prática literária é por si mesma um fato social. Como explica Zular, a crítica genética permite compreender as práticas de escrita como um modo de produção de subjetividades. Aí se situa a necessidade da arte, no seu potencial de criação, e não apenas na representação ou desvelamento do que já existe no mundo. Os textos utópicos, em uma versão projetista da utopia, exerceram importante função ao desenhar, com coragem, novos contornos para a existência humana, impulsionados pela imaginação de uma nova morada.

A imaginação poética, pois, não se contenta com a realidade estabelecida. Ela questiona os códigos e faz-se acontecer na subversão destes. Toda poesia é subversiva, argumenta Moisés (2007), não somente a que trata explicitamente de denúncia, indignação e protesto. Ela caminha de mãos dadas com a insubmissão.

Para pensar sobre as rupturas que operam a poesia, em sua função desestabilizadora de uma ordem, retornamos a Foucault que, em meio à sua reflexão sobre a maneira como os códigos da cultura estão ordenados, faz uma analogia entre a poesia e a loucura em sua função social. Ambos, poeta e louco, estariam numa situação de limite, numa posição marginal, tendo suas palavras um poder de estranheza. O filósofo francês situa-os como figuras de desvio, que invertem todos os valores e todas as proporções. O louco “toma as coisas pelo que não são e as pessoas umas pelas outras; ignora seus amigos, reconhece os estranhos; crê desmascarar e impõe uma máscara”. Já o poeta “é aquele que, por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersadas” (FOUCAULT, 1966 [2007], p.67). O poeta, sustentando um papel alegórico, coloca-se à escuta de “outra linguagem”.

Waly Salomão reconhece esse poder de estranheza das palavras de que fala Foucault, afirmando que o lugar da poesia é *out*. “A voz do poeta é voz clamando no deserto”, diz ele. E acrescenta que ser poeta é um tipo de ilusão, “um lunatismo, mas é uma demência similar à de qualquer pessoa dada a livros, e o nome dessa doença é *quixotismo*” (SALOMÃO, 1983b [2005], p.142). Tendo Waly, com suas primeiras publicações, participado de soslaio de um movimento marginal ao circuito mercadológico da poesia dos anos 70 – a poesia marginal – nunca deixou de se situar à margem da produção cultural. Seu comportamento excêntrico, suas criações avessas a rótulos, seu deslocamento entre as diferentes manifestações da arte – sua produção compunha-se nos espaços entre literatura, música, artes visuais, cinema –, as características de sua arte situam-no como um *outsider*. Para falar do lugar da poesia, assim escreve Waly, leitor de Foucault:

Michel Foucault traçou a homologia entre a forma do livro em geral e o cavaleiro da triste figura Dom Quixote, aquele magro de carnes que lê todos os livros de cavalaria e sai pelo mundo para fazer uma nova ordem, e assim essa demência lunática é congênita ao livro e à poesia e ao lugar da poesia no mundo, que não pode ser mais *out*, mesmo estando na Av. Paulista, no Itaú Cultural, ela é *out*. O lugar da poesia é bem *out*, o lugar da poesia é bem *out* mesmo, é bem deslocado. A recepção é bem oblíqua, enviesada, tonta mesmo, a recepção é difícilima (SALOMÃO, 1983b [2005], p.142).

A recepção da poesia é “difícilima”, como postula Waly, justamente por situar-se no domínio obscuro e confuso da ordem nua de que fala Foucault, por instaurar uma quebra no conhecimento codificado, desarrumando uma ordenação estável. A recepção da poesia é difícilima como é a da figura do louco em nossa sociedade, aquele que balança todos os nossos postulados de uma determinada ordenação. O poeta assume a postura de um nefelibata – aquele que vive nas nuvens, fugindo da realidade, ou ainda aquele que não obedece às regras literárias – como escreve Waly no poema “Uns & Outros” (1983a [2008], p.172):

(...)

Tenho dito.
Tenho dito e reedito.
Que sou nefelibata nato.
Que antanho me supus uma máscara inscrita
“GIGOLÔ DE BIBELÔS”.
Que sempre serei surrupador de souvenirs.
E é assim, Poeta, que te indefines?
Assim te desenrolas das peçonhas e as malhas da lei
não podem te pescar.
Quem és, afinal? A qual espécie de peixe pertences?
Um mero embaralhador de cartas.
Um mero embaralhador de cartas pousadas sobre o
veludo da mesa deste profuso cassino.

Waly é enfático ao questionar a função do poeta, aquele que embaralha as cartas da linguagem, corrompendo suas regras, escapando às malhas da lei. Essa é a condição de insubmissão que, conforme Moisés, é condição intrínseca à postura poética, a qual se configura um ato político por sua atitude, por seu gesto, mais que por seu tema ou conteúdo – o que converge com a noção de *poiesis* para Paul Valéry (1937 [1999]), em que apoiamos a concepção de ato poético presente neste estudo. Valéry retoma a noção poética que, derivada do radical grego *poïen*, remete-nos ao fazer que termina em alguma obra. Poética, para ele, distancia-se daquela noção que desperta prescrições incômodas e antiquadas, e aproxima-se à simples, mas um tanto abandonada, noção de fazer. A ênfase então recai sobre o processo, e não sobre a obra feita.

Tal noção faz eco à nossa leitura da obra de Waly Salomão. Como ele escreve em “Planteamiento de questiones”: “No momento em que pronuncio esse discurso estou

tremendo e vibrando: / Estou mais empenhado na campanha do que no resultado” (SALOMÃO, 1983a [2008], p.104). Era justamente esse sentido original da palavra poesia o que Waly tentava resgatar, retomando seu significado de ação/trabalho, como comenta Carlos Nader no documentário “Pan-Cinema Permanente” (2007). Num embaraço entre obra e vida, suas ações eram poesia e sua poesia era ação; seu comportamento era provocativo e operava sempre um deslocamento das posições que se estabelecem nas relações.

Também Jean-Luc Nancy (s/d) enfatiza a noção de fazer na poesia, definindo-a como “o primeiro fazer, ou então o fazer na medida em que ele é sempre primeiro, de cada vez original” (p.17), sendo o poema a coisa feita do próprio fazer. Nancy avança na definição desse fazer, acrescentando que poesia “é fazer tudo falar” (p.19). Pensamos na ação poética de Waly Salomão, que fazia tudo falar. Convocador, Waly desestabilizava a rigidez dos códigos ordenadores, o que incluía desestabilizar o outro do seu lugar. Como nos diz Antonio Cícero, no documentário supracitado, “ele era capaz de falar uma loucura para uma pessoa que ele tinha acabado de conhecer. (...) Eu acho que ele tendia a ver as coisas, o mundo, como um grande teatro, e já achava por princípio que tudo isso fosse uma grande ficção”. Carlos Nader confirma: “evidentemente ele estava extraindo daquele desconhecido reações e ações que não seriam costumeiras para aquela pessoa. As pessoas eram desconhecidas de si mesmo, era isso que o Waly mostrava”. Nader acrescenta que Waly desenhava um personagem no contato com uma pessoa, mesmo entre seus conhecidos, um personagem às vezes caricato, e sobrepunha-o à pessoa, “e a pessoa tinha que atuar, fosse adequando-se ironicamente a esse personagem, fosse rebelando-se contra ele. E isso terminava desenhando um comportamento teatral daquela pessoa, que partia do próprio Waly, que teatralizava tudo”. Waly fazia o outro falar.

Waly apresentara ainda o poeta como “o espeto do cão” e como “o anjo da guarda do santo do pau-oco”, no poema “Estética da Recepção” (2000, p.14). O poeta figura como o provocador, o que bagunça, agita, numa aura diabólica; é o mascarado, disfarçado de sublime para profanar. O poeta vira onça e cutuca o mundo com vara curta, ele abre os poros da dura crosta do mundo. Essas são amostras de figuras com que Waly (in)define o poeta, (in)definições instáveis e provisórias. Pois, para ele, o poeta “não permite que sua pele crie calo”; ele está implicado em um jogo constante de metamorfoses e transformações da realidade. Ele parece dialogar com Elias Canetti (1990), que defende que a tarefa do poeta é ser o guardião das metamorfoses.

Waly não só tinha claro para si esse dom do poeta, como confessava escrever sempre sob o signo de Proteu, um deus marinho que tem o dom de se metamorfosear, variando sua

forma como quiser⁵. Sob o signo de Proteu, Waly passa por cima do “cotidiano estéril de horrível fixidez”, desfrutando do prazer de ser “ou-tros” constantemente. Para Canetti, é como se o poeta almejasse ter em si um caos de elementos opostos e conflitantes. O poeta não é nada se não se aplica ininterruptamente ao mundo que o cerca, se não se deixa invadir pela vida multifacetada. “Para dizer algo sobre o mundo que tenha algum valor, o poeta não pode afastá-lo de si ou evitá-lo. Tem de carregá-lo em si enquanto caos” (op.cit., p.284).

Na esteira das designações do poeta, Waly Salomão diz que “o poeta mimético se lambuza de mel silvestre, carrega antenas de gafanhoto mas não posa de profeta: ‘Ó voz clamando no deserto’” (2000, p.14). A ideia de que o poeta “não posa de profeta” permite-nos desdobrar que o poeta se desamarra do lugar de saber, concebendo o saber como o que faz resistência à verdade. Raúl Antelo, no posfácio ao livro “Quando todos os acidentes acontecem” (LIMA, 2009) afirma a necessidade de “destituir-se do lugar de saber, esse lugar atribuído pelo tecido simbólico do cotidiano, para assim podermos concluir a inconclusiva obra, a *des-obra*, que é nosso destino indeclinável enquanto sujeitos da linguagem” (p.71). Então, segue Antelo, é o acontecimento nu do poema que vem ocupar o lugar do vazio do saber, situando-se no coração mudo da linguagem. É o que permite que o sujeito se depare com o Outro como ausente, que se confronte “com a ideia de que a linguagem não é só incompleta e inconsistente, mas, enquanto busca e demanda, ela, a rigor, não existe como plenitude ou como completude” (2009, p.72).

O poeta carrega antenas de gafanhoto⁶. Os artistas como antenas da raça foi definição de Ezra Pound. Diz ele que “os escritores de uma nação são os volímetros e os manômetros da vida intelectual dessa nação”, são os seus instrumentos registradores (1976, p.77). Vemos a poesia de Waly dando testemunho sim de uma época, principalmente ao despontar no cenário nacional numa época em que vigorava a ditadura militar no Brasil. Nesse registro, entretanto, é muito interessante a subversão que Waly opera. Atento à disseminação da cultura norte-americana, com seu tom antropofágico, sua gula devoradora de mastigar tudo e devolver triturado, Waly apresenta o babilaque “MAR... e as sereias desaparecendo por falta de estímulos comerciais”:

⁵ Figura da mitologia grega, Proteu era um pastor dos rebanhos aquáticos de Netuno, de quem é filho. Tinha o dom de adivinhar o futuro. Por ser tão importunado com tantos interrogatórios, em razão de seu dom profético, tornou-se o mais esquivo dos seres, protegendo-se através de suas metamorfoses. Como todo deus marinho, tinha o dom de se metamorfosear, podendo transformar-se em qualquer animal ou elemento, como água, fogo (GUIMARÃES, 1972[1996]).

⁶ Sobre os tropicalistas, Waly afirma que eles “funcionaram como sismógrafos, como antenas de gafanhotos captando abalo sísmico iminente. La terra trema, terra em transe. As sirenas apitando e a nota era uma só: a fragilidade das instituições político-sociais brasileiras” (1983b [2005], p.41).



Waly transforma em matéria-prima de sua arte uma figura que ganhava seu espaço no consumo dos mais diversos povos do planeta. Interessa-nos o jogo que ele realiza de subversão, trazendo a marca registrada do consumo capitalístico à cena, mas fazendo um recorte muito específico, uma incisão a partir da qual ele cria. A imagem de uma cauda de sereia remete-nos a uma figura de enigma, as sereias, figuras mitológicas habitantes dos mares, tempestuosos e enigmáticos, donas de cantos sedutores, poderosos, capturadores. Além da cauda de sereia, também o MAR ele recorta desse estímulo comercial, inserido numa lógica de produção (marca registrada), deslocando seu sentido, abrindo portas a outras significações. Fica proposto pelo poeta uma espécie de duelo, de competição entre a cultura do capitalismo, representado pela imagem publicitária poderosa do consumismo, e uma cultura literária, mitológica, representada pela sereia, que carece de estímulos.

É interessante como Waly, imerso no caos do mundo, vale-se de uma imagem potente do discurso capitalista e subverte sua lógica. Do *slogan* publicitário, Waly faz arte. Faz criação. Aqui, o recorte pontual, da imagem e da palavra, em meio ao fraseado comercial, é como a leitura e pontuação de um significante na clínica psicanalítica, recortado em uma cadeia discursiva. Recortar algo que se repete num discurso automático, e poder girar, inverter, subverter, permitindo ao sujeito apropriar-se da singularidade das suas produções e da sua história, bem como a palavra MAR que, para além de uma “marca registrada”, pode levar-nos a pensar na dimensão de mistérios do universo marinho. Trata-se de poder, através de um ato, realizar uma criação, ao invés de deixar-se capturar nas imagens sedutoras do discurso corrente.

Nessa mesma operação de cercar-se da vida multifacetada, de adentrar no mundo e vivê-lo intensamente, produzindo a partir das configurações sociais, estando atento ao seu tempo, Waly cria a letra, musicada por Adriana Calcanhoto, “Remix século XX”. Ele se vale de palavras que se não todas inventadas no século XX, ao menos ganharam um diferente significado, uma nova contextualização⁷:

Armar um tabuleiro de palavras-souvenirs.
Apanhe e leve algumas palavras como souvenirs.
Faça você mesmo seu microtabuleiro enquanto jogo linguístico.

Babilaque pop chinfra
tropicália parangolé beatnick
vietcong bolchevique technicolor
biquíni pagode axé mambo
rádio cibernética
Celular automóvel buceta

⁷ Encontramos uma outra versão, um tanto aumentada, desse poema no livro “Tarifa de embarque” (2000, pp.68-71).

favela lisérgico maconha
ninfeta megafone microfone
clone sonar sputinik
dada
Sagarana estéreo subdesenvolvimento
existencialismo fórmica arroba
antivirus motosserra mega sena
Cubofuturismo biopirataria dodecafônico
polifônico navilouca polivox
Polivox
Polivox
Polivox...

Recolher palavras, armando com elas um tabuleiro. O “surruprador de souvenirs” agora surrupia palavras. Nesse jogo linguístico, o poeta carrega o caos do mundo, como diz Canetti. As palavras do seu tempo assim lançadas no tabuleiro lembram-nos o jogo de linguagem de Mallarmé, em “Um lance de dados”, um esforço na direção do esgotamento das formas poéticas tradicionais, com o qual o poeta rompe com as estruturas ditadas até então à poesia. Opera com as fraturas, as interrupções e a descontinuidade da linguagem, triturando a sintaxe, em sua “tentativa quase suicida de lançar os dados do poema entre o acaso e o nada”, segundo a leitura de Augusto de Campos (2006, p.28). Campos esclarece que Mallarmé denuncia a falácia e as limitações da linguagem discursiva, assim anunciando um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem.

A Mallarmé e a seu poema experimental credita-se inéditos critérios estruturais; explorando a multiplicidade e a fragmentação da linguagem, ele revoluciona a poesia, sugerindo, conforme Campos, “a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema” (op.cit., p.27). Em Waly Salomão é recorrente esse questionamento do suporte do poema, fazendo acontecer a poesia por qualquer meio e em qualquer lugar, fazendo a poesia ficar de quatro, espriar-se, travestir-se, extrapolar a zona da página: “sabemos que a poesia é um pássaro versátil e bem pouco snob, capaz de fazer seu ninho em qualquer canto”, escrevera ele (SALOMÃO, 1983b [2005], p.62). Ou como podemos ouvi-lo no documentário Pan-Cinema Permanente:

A poesia não tem lugar nobre pra acontecer. Não é só o mármore como os parnasianos, os tutores do monte parnaso, pensavam. A poesia não só tem locais ou materiais nobres. Ela usa os mais diferentes materiais. Não há vulgaridade pra ela. Você pode restaurar. É um trabalho intenso. É um trabalho construtivista. Não um construtivismo de cem anos atrás. É um construtivismo dos nossos tempos, de quem está com olhos novos para o novo, com os ouvidos abertos, e também com capacidade de estar lendo diferentes tradições, não ficar ensimesmado, isolado (SALOMÃO, 2007).

“Um desparnasiano atroz”, como o define José Miguel Wisnik (*in* SALOMÃO, 1998). Esse pensamento dá o tom para a leitura do poema Exterior (SALOMÃO, 1998, p.55), tom esse que buscamos frisar no decorrer desse estudo:

Por que a poesia tem que se confinar
às paredes de dentro da vulva do poema?
Por que proibir à poesia
estourar os limites do grelo
da greta
da gruta
e se espriar em pleno grude
além da grade
do sol nascido quadrado?
Por que a poesia tem que se sustentar
de pé, cartesiana milícia enfileirada,
obediente filha da pauta?
Por que a poesia não pode ficar de quatro
e se agachar e se esgueirar
para gozar
-CARPE DIEM!
fora da zona da página?
Por que a poesia de rabo preso
sem poder se operar
e, operada,
polimórfica e perversa,
não poder travestir-se
com os clitóris e os balangandãs da lira?

Na obra de Waly Salomão, deparamo-nos com a “recusa do poeta prostituir o seu trabalho e em aceitar passivamente a linguagem contratual, imposta”, da mesma forma como anuncia Augusto de Campos a respeito de Mallarmé (*op.cit.*, p.27). Impulsionados por essa discussão sobre a poesia e sua função de despontar na direção do desconhecido, buscamos investigar, pois, as contorções da linguagem que opera Waly Salomão em seu fazer poético, as fugas da página que ele instaura em sua poesia e sua potência em lançar mísseis que detonam a acomodação da mesmice, em direção ao *ainda não*.

3.1. SAILORMOON

Algumas linhas sobre o poeta “marujeiro da lua” vão sendo traçadas ao longo de todo esse escrito. Porém, não nos permitimos fugir à tarefa difícilíssima de condensar alguns dizeres a respeito da vida e obra de Waly Salomão, no intuito de que alguns esclarecimentos sejam auxiliares no lançamento das questões a que ele nos propulsiona. Autor de uma obra vasta, potente e de múltiplas facetas, Waly imprime sua marca pelo seu estilo verborrágico,

polissêmico e meândrico. Suas produções exalam um entremeio de aleatoriedade e premeditação; ora escritor de traços da vida cotidiana, ora escritor intelectual de extrema erudição. Produto de uma mistura excêntrica, sua obra se apresenta como uma fusão/confusão entre o olhar atento ao cotidiano e o olhar leitor de grandes autores do cenário mundial. Heteróclito, como ele mesmo se define, tritura o que se lhe aparece pela frente, com uma sensibilidade poética ímpar. Em suas palavras, suas produções situam-se

(...) 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 (...) Entre: a coleção na corda bamba da ponte pênsil (SALOMÃO, 1998, p.89).

Suas origens remontam a uma mixagem curiosa: filho de pai sírio muçulmano e mãe beata sertaneja baiana. Baianárabe, dizia-se ele, fazendo questão de destacar a miscelânea cultural peculiar da sua origem, ao que ele atribui importante contribuição para sua formação multicultural. Dono de uma lábia astuta, Waly é um poeta sem dúvida crítico e questionador. Porém, à designação de poeta, são necessários alguns acréscimos, já que em sua carreira artística, além de escritor⁸, ele fora letrista, ensaísta, produtor musical de shows e discos, editor, agitador cultural (como é comum encontrar em suas designações). Fora uma das personalidades mais transgressoras e fascinantes do cenário cultural brasileiro, além de figura-chave na contracultura brasileira a partir dos anos 70.

Em janeiro de 2003, durante a passagem de Gilberto Gil no ministério da cultura, Waly Salomão assumiu o cargo de secretário nacional do livro e da leitura. Manteve-se no cargo por um curto período, tendo falecido em maio do mesmo ano. Nos quatro meses em que fez parte da equipe que se pautava pela bandeira da “Imaginação no poder”, um de seus projetos era a inclusão de um livro na cesta básica do brasileiro, buscando a divulgação da leitura no sentido da libertação. Leitor voraz, nomeou seu projeto de “Fome de leitura”. Considerando a leitura uma ferramenta social, sonhava com um povo mais bem alimentado, letrado, gostando de livro, mas sem estar oprimido pela leitura: “minha meta é transformar o livro numa carta de alforria”, afirma ele em uma entrevista⁹.

⁸ Com “Algaravias: câmara de ecos”, Waly Salomão recebeu o Prêmio Alphonse Guimaraens, da Biblioteca Nacional, 1996 e o Prêmio Jabuti, 1997. Com “Lábia”, fora indicado para o Prêmio Jabuti 1999, e para o Prêmio Jabuti 2005 com “Pescados Vivos”.

⁹ Entrevista concedida a Heloisa Buarque de Hollanda em 01 de fevereiro de 2003.

Como Waly Sailormoon¹⁰, ele assinara sua primeira publicação, “Me segura qu’eu vou dar um troço”. Escrito durante a prisão do autor no Carandiru em 1972, o “Me segura...” foi considerado a primeira obra poética pós-tropicalista, sendo hoje visto como um clássico dos movimentos contraculturais que desenharam a cena literária e artística brasileira da década de 70. Fragmentário, iconoclasta, construído em flashes e mosaicos, o livro é um marco da poesia experimental. No prefácio à edição do “Me segura...” que está inclusa em Gigolô de Bibelôs (1983a [2008]), consta a seguinte definição: “um livro prospectivo, num tempo retrospectivo”. No auge da ditadura militar brasileira, essa publicação era a manifestação de um inconformismo cabal. É curioso esse livro não ter sido barrado pela censura em pleno vigor do Ato Institucional nº 5, mas muito possível pela sua perspicácia. Assim lemos em “Um minuto de comercial”:

Me segura qu’eu vou dar um troço é um livro moderno, ou seja, feito obedecendo a uma demanda de consumo de personalidades. A narração das experiências pessoais – experiência duma singularidade sintomática, não ensimesmada – se inclui como aproveitamento do mercado de Minha via daria um romance ou Diário de Anne Frank ou Meu tipo inesquecível ou ainda como meu capítulo de contribuição voluntária para o volume Who is who in Brazil (1972 [2003], p.172).

Em outro texto de “Me segura...”, chamado “– Fa - Tal –”, poucas páginas antes, encontramos a deixa: “Yo mismo soy um obscurantista de la extrema derecha – escribo obscuro. Tiros tiros tiros tiros na televisão” (op.cit., p.163). E logo mais, no texto seguinte de mesmo nome, vemos uma dica de leitura: “Fingir praticar a literatura de expressão pessoal: vir a ser campeão nacional de piadas e trocadilhos” (op.cit., p.169).

Seu texto “A medida do homem”, explicita um “teatro da tortura visto do vértice do torturado” (op.cit., p.206). Ele monta um roteiro¹¹, incluindo-se como um dos personagens, o Marujeiro da Lua, além do qual estão o Investigador Humanista, dois agentes e “a maquininha”. O texto vem datado ao final: “São Paulo novembro de 72 – Delegacia do 4º distrito”. Driblando com audácia a censura política, Waly situa o “Me segura...” como “o primeiro passo na luta por criação de condições (...) abertura dum veículo pra escoamento da produção. respiradouro. manifestação agônica, terapica. restauração telegráfica. publicação do mofo material podrecido pela demora na imbecisa prateleira editórica” (op.cit, p.173). Afirma

¹⁰ Nos dizeres de Ornellas, “um misto de codinome de clandestinidade, *persona* heteronímica e anagrama confessional” (2008, p.130).

¹¹ Uma espécie de “diálogo” entre os personagens em uma sessão de tortura. Num trecho, o Agente-Mor fala: “Não me dói aplicar a maquininha em você. Fui testado diversas vezes, da mesma forma, no curso de antiguerilha. Você não existe – é um número pra mim. Com mais algumas viradas na maquininha você revela até o que não sabe”. Ao que o Marujeiro da Lua, o torturado, responde: “Não ME sinto nem sou um feixe de sentidos. Sou um monte de carne. Não tenho nada pra revelar” (SALOMÃO, 1972[2003], p.206).

ainda que o “Me segura...” “é assinado pelo poeta-guerreiro descido em mim - SAILORMOON”. Disfarçada, sua obra escapa da “tesoura total da censura”, da “dita linha dura”, sobressaindo-se ao “famigerado Ato Institucional número 5” (SALOMÃO, 1996b [2003]).

O poeta-guerreiro abre expressivas brechas em sua obra de uma potência míssil. Em uma entrevista para o Jornal Poesia Viva (s/d), ao ser questionado sobre a função transformadora da poesia, ele afirma:

Acho que a função da poesia não pré-existe ao que você vai fazendo no mundo. O que não se pode aceitar é um mundo constituído e anti-poético e o poeta ficar em um nicho. Tem que abrir brechas, mixigenar. (...) Tem que ser corajoso e estar sempre experimentando (SALOMÃO, s/d).

A coragem e disposição para a experimentação de Sailormoon manifesta-se também em sua participação na edição e organização, juntamente com o poeta piauiense Torquato Neto, da revista “Navilouca - Almanaque dos Aqualoucos”¹². A revista de arte poética, criada em 1972 e publicada em 1974, edição primeira e única, foi um marco da produção contracultural da época. A publicação aspirava cumprir sua função em um único número, através da mistura das diferentes poéticas e visualidades que surgiam na época, podendo os autores publicarem seus trabalhos da forma como quisessem, sem restrições. Tendo sido uma das revistas experimentais mais importante dos anos 70, seu nome alude à *Stultifera Navis*, a nau que recolhia os loucos e desgarrados na Idade Média. Esse Almanaque dos Aqualoucos foi e ainda é visto como uma produção “underground, tropicalista, marginal, não alinhada” (cf. DAVID, 2008). Contando com a participação da tríade concretista – Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari –, diz-se que foi esta uma obra-farol, registro de uma época conturbada, em que a poesia manifestava novas direções. Há que se destacar que arte em época de ditadura era, antes de tudo, um ato corajoso. A revista também contou com a participação de Hélio Oiticica, Ligia Clark, Caetano Veloso, Jorge Salomão, entre outros.

Tal produção literária, realizada fora dos circuitos midiáticos regulares, que se mantinham na mira do regime militar, destacou-se por ser uma produção literária independente e contraposta a interesses ou tendências dominantes. Waly fizera parte desse grupo de “desbundados” da contracultura brasileira, marcada pela troca entre as diversas áreas artísticas e pela resistência ativa aos postulados vigentes da época, características da poesia de vanguarda nacional. Waly é um dos 26 poetas da coletânea organizada por Heloisa Buarque

¹² A edição da Navilouca é rara, porém a revista pode ser visualizada na versão *scaneada* no site: www.torquatoneto.com.br.

de Hollanda sobre a poesia marginal¹³, mas ela mesma reconhece, na orelha de uma edição de Gigolô de Bibelôs (2007), que Waly ocupa um lugar único na história da poesia brasileira, diferenciando-se da poesia marginal dos anos 70 e 80 pela presença de um “referencial explicitamente erudito, que se disfarça impregnando uma poética visceral, anárquica e politicamente interpelativa”.

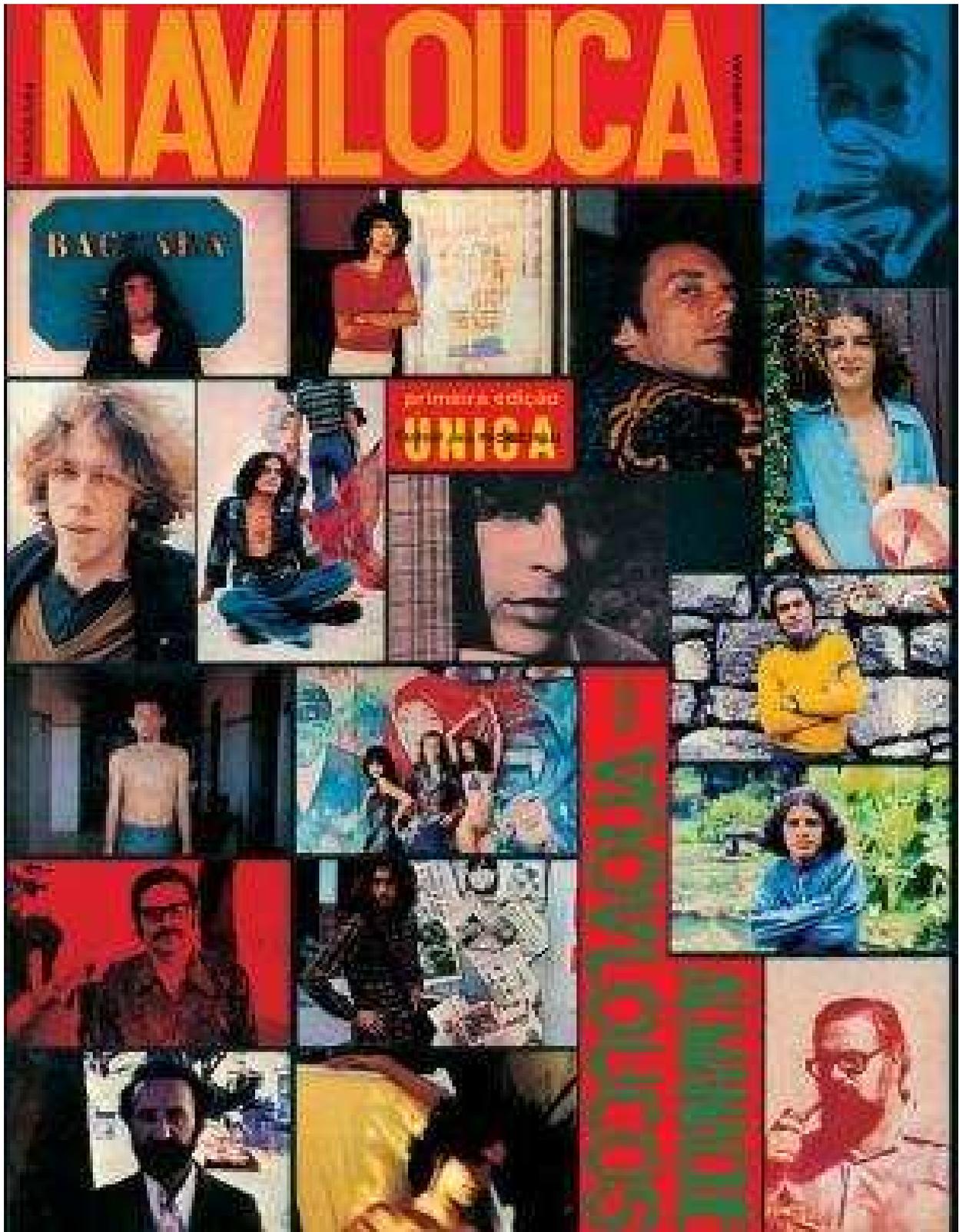
Ana Cristina Cesar aponta que a Navilouca “evidencia a atitude básica pós-tropicalista de mexer, brincar e introduzir elementos de resistência e desorganização nos canais legitimados do sistema” (CESAR, 1999 *apud* DE DAVID, 2008). Com essa menção de Cesar, retomamos a comparação foucaultiana entre o poeta e o louco, como aqueles que inserem, a partir de um poder de estranhamento que carregam suas palavras, uma confusão no ordenamento das convenções sociais, subvertendo a lógica ditada pelo sistema.

Subversivo é uma qualidade que bem se encaixa em Waly Salomão. Como descreve Antonio Risério, ele “é um farsante declarado e colorido num ambiente cultural infestado de beletristas seriosos e cinzentos” (*in* SALOMÃO, 1983b [2005], p. 149). Além do potencial crítico e da erudição que dava consistência à sua obra, Waly imprimiu sua marca por um espírito anárquico e hilariante; pela sua linguagem “livresca” mesmo nos ambientes mais formais; pela teatralidade¹⁴ que colocava em cena, tentando sempre provocar no outro, mesmo que desconhecido, o inusitado; pela sua verbosidade, seu humor inteligente, sua audácia e irreverência. Seu texto também contém marcas únicas e originais, banhado pela mistura de várias formas de expressão e registro, e pela presença de diferentes línguas; pelo humor que temperava com leveza sua crítica; pelo ritmo e musicalidade presente em sua poesia; pela escrita que rompe as fronteiras entre o mundo e a ficção, borrando os limites entre experiência de vida e experiência ficcional¹⁵; pela polissemia que carregavam as palavras que usava ou inventava e pelo caráter de rasura e inacabamento de seu escrever.

¹³ A coletânea “26 poetas hoje” (HOLLANDA, 2007) apresenta a poesia marginal, também conhecida como poesia alternativa, categoria de uma produção poética de caráter informal. Trata-se de um circuito paralelo de produção e distribuição independente do âmbito editorial, que caracterizou-se como um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada, devido a participação do autor nas diferentes etapas da produção e distribuição do livro. Marcada também pela desierarquização do espaço nobre da poesia e pela presença de uma linguagem informal, “à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida” (HOLLANDA, 2007 p.10), a distância entre poeta e o leitor é encurtada na poesia marginal. Ela subverteu os padrões literários dominantes da época, que dificultava o acesso do público ao livro de literatura, abrindo espaço para as manifestações não legitimadas pela crítica oficial. Segundo Ana Cristina Cesar, “a marginalidade é vivida e definida por conceitos produzidos pela ordem institucional; seus viajantes estão, portanto, fora, mas ao mesmo tempo, dentro do sistema” (CESAR, 1999, *apud* DE DAVID, 2008).

¹⁴ Sobre esse ponto, ver Ornellas, 2008.

¹⁵ É sabido, aponta Ornellas, “o quanto sua escrita se confunde com a visível vitalidade de suas aparições públicas” (2008, p.130).



Capa da Revista NAVILOUCA, 1974.

Concluindo o curso de Direito pela Universidade Federal da Bahia em 1967, Waly abandonou seu diploma, sem mesmo chegar a exercer a profissão, e rumou ao Rio de Janeiro, onde se aproximou de artistas do movimento tropicalista, como Hélio Oiticica, Torquato Neto, Gal Costa, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jards Macalé¹⁶. Para Waly, o Tropicalismo devastou um pensamento linear, privilegiando “um pensamento, uma sensibilidade, um discurso, um comportamento que tendia para o mosaico, encruzilhada de sugestas, interconexões” (1983b [2005], p.41). Mesmo tendo uma participação ativa, Waly nunca se identificou como integrante do movimento estético tropicalista. Aliás, ele costumava recusar qualquer designação classificatória que o enclausurasse em determinado movimento ou gênero específico. Primava sempre pela *descoagulação e fluidez de sentido*. Conforme descreve a crítica literária Leyla Perrone-Moisés, na orelha de seu livro póstumo *Pescados Vivos*, “de fato, nenhuma etiqueta colava em Waly; ele se mexia demais”. Avesso a rótulos, Waly não queria se prender a nenhuma categoria artístico-literária.

Inseri-lo na categoria da literatura dos anos 70 ou ainda da poesia marginal, como é frequente encontrar, deixava-o bastante desassossegado: “Quanto à década de 70, esse fôssil, eu me prefiro um míssil” (1983b [2005], p.147). Quase como uma imposição, acreditava ter o artista uma “pulsão para a *acronologia*, para não se acomodar na gaveta *anos 60* ou *anos 70* ou *anos 80* ou *anos 90*, nesse baú de ossos da cronologia, do tempo assim medido” (op.cit., p.134). Waly joga, em mais de um de seus escritos, com a dupla de palavras fôssil e míssil; deixa claro sua opção pela segunda em detrimento da primeira, tendo em vista sua intenção incessante de detonar a acomodação de hoje, sentido que a palavra míssil carrega. É esse o seu foco constante. Como prefacia Hermano Vianna, em *Armarinho de Miudezas*, o objetivo de Waly é sempre retirar o mofo da oficialização de movimentos, lugares e personagens, “revelando/instaurando o que existe de mais radical neles, o que ainda pode desestabilizar o conformismo, ou o pressentimento de que está tudo feito e acabado” (in SALOMÃO, 1983b [2005], p.11). Precioso prefácio para o que aqui buscamos grifar de Waly: o potencial utópico da sua obra. Precisamente pelas fissuras que insiste em introduzir no universo de plenitude das coisas, a obra de Waly compõe-se como um campo vasto e surpreendente para pensarmos a dimensão utópica.

Sua poética busca sempre abrir sentidos, fugindo do *apenas significado*, do senso-comum, desconstruindo a palavra designada. Como enfatiza Augusto de Campos, no já citado “Mallarmé” (2006), o poeta está primordialmente engajado com a linguagem; portanto,

¹⁶ Waly compôs letras que foram musicadas por Jards Macalé, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso, bem como por Paralamas do Sucesso, João Bosco, Lulu Santos, Cazuza, Adriana Calcanhoto, entre outros.

nenhuma tentativa de engajamento em poesia que tome a linguagem como meio ou instrumento passivo pode ser válida. Com a convicção de poesia enquanto atividade criadora, Waly Salomão leva ao extremo esse engajamento com a linguagem. Flávio Boaventura destaca, num estudo que identifica na poesia de Waly ressonâncias do pensamento nietzschiano, que para o poeta nada está dito que não possa despontar outros sentidos no plano da linguagem. Com sua poética de caráter assistemático e acronológico, Waly não se contenta em meramente reproduzir os sentidos que são estabelecidos para as coisas no plano da linguagem. Sua poética insubordinada, criadora de linhas de fuga e aberta à multiplicação de registros vários é marcada pelo caráter de polissemia e hibridismo (BOAVENTURA, 2009).

Apropriando-se do mito de Proteu, Waly Salomão se diz um *plenipotenciário*, capturado na *chama da metamorfose*; é assim que rompe com a dualidade, com o impossível sentido único, estando sempre aberto aos paradoxos, às contradições. “De cara me confesso irresponsável e desleal com a coerência e a linearidade”, assume Waly (1983b [2005], p.11). Assim é sua obra, uma obra que se entrega às contradições intrínsecas do escrever. Em Lábria, em um poema que se chama EDITORIAL, ele anuncia que “o meu veículo, o meu ônibus, não tem ponto final. Como se nunca bastasse. Assim é que me caracterizo como se caracterizam os ônibus de trajetos circulares: terminais em aberto” (1998, p.88).

Para ele, o artista “pode e deve perfeitamente suspender, fazer uma suspensão voluntária da continuidade produtiva, exatamente para que possa vir o surpreendente, o inesperado, o impensável, o imprevisível” (2004, p.69). O impensável como um mosquito mordendo uma barra de ferro em brasas, como vemos figurado em “Mosquito Extraordinário” (SALOMÃO, 1983a [2008]). É com a imaginação que o poeta reinventa a linguagem. Com sua imaginação, Waly transfigura a palavra; sua poesia transborda a página, extrapolando os limites e propondo novos contornos às imagens já conhecidas. O poeta habita, com audácia, o extraordinário.

4. VIAGENS NA FRONTEIRA

A fronteira tem uma maleabilidade, a fronteira desliza, a fronteira tem uma fluidez. Não é coagulada...
Waly Salomão, 1998.

O poeta é alguém que tem as palavras em alta consideração, que se cerca delas; “que as arranca de seus postos para, então, tornar a assentá-las com desenvoltura ainda maior, que as interroga, apalpa, acaricia, arranha, aplaina, pinta”. Esse pensamento de Canetti (1990, p.278) permite-nos lançar um olhar para a obra de Waly Salomão no manuseio que ele opera com as palavras, deslocando-as de seu uso ordinário e descolando-as de seu sentido habitual.

Em “Mosquito Extraordinário”, encontramos desenhado que o extraordinário é a morada do poeta. Pensamento recorrente na obra de Waly: o poeta habita o heteróclito, o que excede a medida do ordinário. Não se trata de perguntar como pode um mosquito morder uma barra de ferro em brasa. É o desconhecido o objeto da poesia, conforme nos diz Lezama Lima (1996). Questionar a lógica da razão, queimar-se na brasa, carregar as labaredas e lançar adiante as faíscas – Waly Salomão faz poesia.



MOSQUITO EXTRAORDINÁRIO, 1983a [2008], p.8.

O “EXTRA” figura como a morada das palavras do poeta; suas letras capitais enfaticamente abrigam as palavras do fazer poético de Waly. Letras contendo letras: letras comendo letras: algo é estremecido na operação da escrita. Exploração da visualidade. Experimentação. Algo é retomado da origem da escrita: que relação há entre escrita e imagem? Qual a fronteira entre pintar e escrever? Que distância há entre o risco da escrita e o risco do desenho? Um desalojar as palavras; pintar, apalpar, arranhar. Confusão estabelecida entre a letra e o alvo. Sua mira certa: explodir os limites.

Sobre a fronteira, o pensamento de Waly Salomão é que a linha demarcatória entre um território e outro é algo transitório e fluido. A fronteira não é coagulada, ela tem uma fluidez. A fronteira desliza. Assim ele pronuncia em “Viagens na fronteira”¹⁷, um videoarte em que podemos também ouvir o poema “Câmara de Ecos” (1996a [2007], p.21) da boca de Waly:

Cresci sob um teto sossegado,
Meu sonho era um pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.

Agora, entre o meu ser e o ser alheio
a linha de fronteira se rompeu.

O que Waly Salomão coloca em causa é a rigidez das demarcações. Reconhece a maleabilidade da separação entre heterogêneos, interrogando qualquer obstáculo demarcatório absoluto que intenta dividir territórios. Como vimos em sua viagem à linha do equador, cuja pretensão de dividir expressamente os hemisférios norte e sul do planeta é provocativamente questionada pelo poeta. Confrontando as simétricas linhas da placa que norteiam a localização ao norte ou ao sul da esfera, Waly parece buscar o avesso dessa operação. Com sua lábia astuta, provoca um pequeno tremor: tudo sai do lugar. O que era um teto sossegado se transforma em escombros – difícil sair ileso desse terremoto Salomão. Em meio ao “Poema Jet-Lagged” (1996a [2007], p.31), encontramos esse poético diálogo:

- Indique -me sua direção, onde você se encontra agora?
- Estou exatamente na esquina da Rua Walk com a Rua Don’t Walk.

Imaginamos aqui aquelas placas de esquina que nomeiam as ruas que se cruzam. Waly não segue a direção, mas também não fica parado. Entre o andar e o não andar, há um movimento importante. Entre uma coisa e outra, Waly escolhe o entre. É uma escolha pela

¹⁷ Videoarte dirigido por Carlos Nader, uma viagem realizada com Waly Salomão à Cabeça do Cachorro, uma região fronteira entre Brasil e Colômbia. Este documentário foi desenvolvido para o evento Fronteiras, um projeto multidisciplinar do Itaú Cultural, em 1998. Extratos desse vídeo constam no documentário Pan-Cinema Permanente (2007).

confusão das classificações, inserindo uma brecha no que parece compacto: “fica uma brecha sempre: um meta, um quase, um trans” (SALOMÃO, 1996b [2003], p.137). Arriscamos propor um diálogo entre Waly Salomão e Manoel Ricardo de Lima, quando em seu poema lemos:

ora ora se disse não
disse é no quase que resvala
a vida inteira: quase não é
ferrete nem zona profunda, nem
perto nem longe, um pouco mais um
pouco menos. *mas, afinal, quem
vive?*
(LIMA, 2009, p.14)

Nem perto nem longe. Um pouco mais um pouco menos. A condição de entre supõe a insuficiência dos sistemas classificatórios disponíveis e legitimados para acomodar a complexa diversidade e multiplicidade do mundo (cf. MACIEL, 2007). É no quase que resvala a vida inteira. É “entre a espontaneidade coloquial e o estranhamento pensado, (...) entre o vivenciado e o inventado” que escreve Waly (1998, p.9), e é nesse entre que se situa a potencialidade de sua obra.

Nesse sentido, ao pensarmos nas fronteiras que separam as artes (o teatro e a literatura, o cinema e as artes visuais, a poesia e a pintura), com Waly, devemos perceber a fluidez que está em jogo em suas experimentações. Devemos estar atentos ao modo como as expressões artísticas se interpenetram e deslizam umas sobre as outras. Com Waly, é preciso reconhecer a maleabilidade que existe em qualquer fronteira. Como ele manifesta em “Babilaques”: “Criação = encaixar tudo e não se decidir por coisa alguma” (in CÍCERO *et al.*, 2007, p.17). É preciso habitar o entre. A fluidez do entre é o que abre espaço para a imaginação, permitindo que a criação enriqueça a experiência.

4.1. BABILAQUES

*As palavras não vem mostrar as coisas, dar-lhes lugar,
agradecer-lhes educadamente por estarem aqui, mas antes
parti-las e derrubá-las.*
Valère Novarina, 2007.

Waly Salomão põe a mão na massa das palavras, reconhecendo sua plasticidade. Realizando uma operação que testa seus limites, desfaz e refaz os contornos das palavras. Palavras arriscadas, palavras inconformadas, palavras indisciplinadas, como destaca Rosane Preciosa (2010, p.28). A busca poética de Waly se faz num estilo marcado pela abertura à

experimentação – seu estilo: estilete com o qual corta as palavras e desarruma uma lógica enformada e conformada. Seu alvo era tomar a vida como experimento. Em “Qual é o parangolé?” (1996b [2003]), uma coletânea de ensaios biografemáticos sobre o artista plástico, seu amigo, Hélio Oiticica, Waly escreve que a tarefa do artista compreende em abandonar o trabalho obsoleto do especialista para assumir a função totalizante de experimentador. Com sua experimentação, ele deixa a poesia de quatro: “como uma flecha, rasgar o regaço da língua materna... como uma flecha: o multilinguismo é o alvo” (SALOMÃO, 1996a [2007], p.30). O alvo de Waly era antes tomar a linguagem como campo de experimentação.

Assumindo com vigor a função de experimentador, Waly cria, na segunda metade da década de 70, entre Nova York, Rio de Janeiro e Salvador, 21 séries de cadernos com poemas e desenhos batizados de *babilaques*. Cadernos de poemas, desenhos, colagens, cujas páginas foram fotografadas em diferentes cenários. Waly afirma que esta é uma experiência axial que desenvolveu dentro de seu processo incessante de buscas poéticas, nessa espécie de fusão da escrita com a plasticidade. *Babilaques* é uma corruptela da palavra *badulaque*, que significa grupo de pertences de uma pessoa, mas que carrega outros sentidos “elusivos e sugestivos”, vocábulo com o qual Waly se deparou durante a sua prisão no Carandiru. *Babilaques* era nesse contexto uma gíria que expressava o sentido de documentos. “Onde estão seus *babilaques*?”, perguntaram-no. Segundo Waly, essa palavra, não dicionarizada, “contém em si uma liberação de sentido literal *strictu sensu*, enquanto dispara diversos sentidos embutidos no seu interior” (SALOMÃO, 1979, in CÍCERO *et al.*, 2007, p.21). Palavra polissêmica, ela libera a experiência das categorias artísticas e literárias fixas.

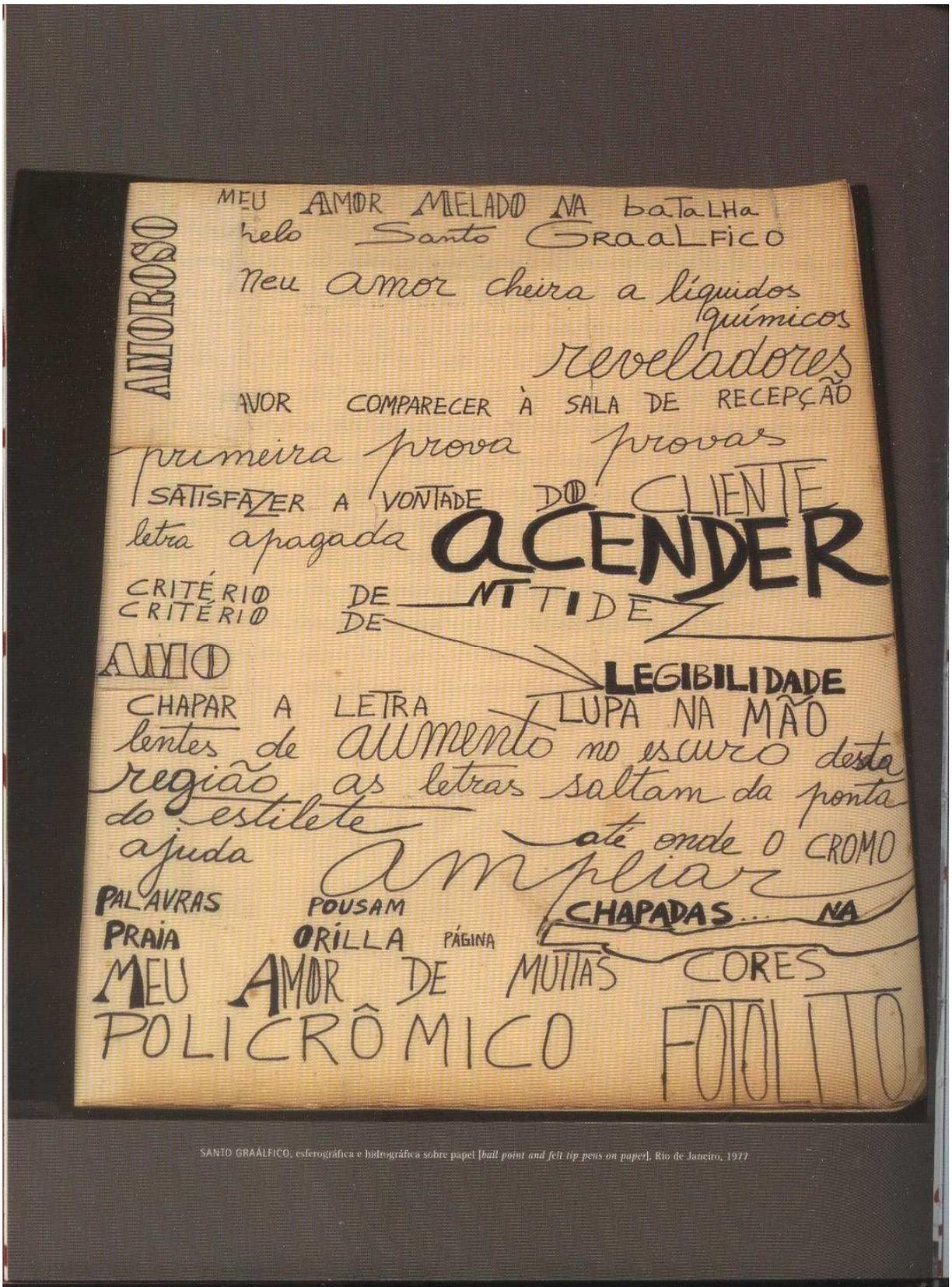
Waly destaca que para além de uma busca meramente pictórica, ele estava atento ao caráter inter-relacional de textos, objetos, luzes, planos, texturas, imagens, cores, superfícies. Ressalta que a palavra e o texto possuem funções interseccionais e amalgâmicas, quando justapostos aos elementos integrantes desta performance poético-visual; mas insiste que designar os *babilaques* simplesmente como poemas visuais excluiria a somatória de linguagens, resultando em algo já conhecido, estático e sem mobilidade. Waly considerava esse experimento poético um marco fundamental de sua produção, direcionando sua pontaria para o *multilinguismo*:

Com BABILAQUES surta outra realidade, que é a de assumir por inteiro a visão de multilinguagem. (...) Esta experiência torna a palavra ainda mais voltada para si própria, como se uma nova vitalidade se instaurasse a partir deste inter-relacionamento, desta musicalidade poético-visual. A palavra aqui é o agente que hibridiza todo o campo sensorial da experiência (SALOMÃO, op.cit.).

Com sua palavra híbrida, os babiliques apresentam uma escrita rasurada; operam um rompimento de barreiras com a mistura de línguas, de cores, de texturas, de modos de escrever. Barthes, em “O prazer do texto”, fala da “ficção de um indivíduo que abolisse nele as barreiras, as classes, as exclusões (...); que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis” (2008, p.7). Em “Huracán”, Waly confessa sua intenção de “cambiar de idioma pour provoquer systématiquement le delire” (1972 [2003], p.187). Ele o faz não apenas trocando de línguas, mas também misturando diferentes linguagens artísticas numa mesma produção. Babiliques é essa mistura: estoura as cercanias limítrofes, invadindo o território alheio.

No babilique “Santo graáfico”, Waly ACENDE uma letra apagada. Com uma lente de aumento, o poeta desfaz os contornos tão bem delimitados pelo distanciamento do nosso olho nu, colocando em questão, de uma forma perspicaz, os limites entre imagem e escrita – não propõe nenhuma solução para essa tensão, mas antes a expõe de maneira contundente. As palavras pousam na página, configurando uma paisagem, como se dançassem no espaço da folha, rindo da linearidade. Como o “mar sobre a areia” que “borda desborda torna a bordar” (SALOMÃO, 1983a [2008], p.107).

Clichês, regras de situações comerciais (“satisfazer a vontade do cliente”), ditos que se pode ouvir num ambiente qualquer da vida cotidiana (“favor comparecer à sala de recepção”), compõem a alquimia desse babilique. Frases ordinárias que infestam o cálice sagrado da poesia. Aqui retomamos a tensão estabelecida pelo espaço entre: não somente o extraordinário, mas acima de tudo o ordinário acontece na poesia de Waly. O cheiro químico do amor infesta a sagrada escritura. Como diz Arnaldo Antunes, em “Sobre a caligrafia” (2002), a irregularidade do traço denuncia o tremor da mão que escreve – tem-se a presença do corpo no risco da página. As letras saltam da ponta do estilete para profanar.



AMOROSO

MEU AMOR MELADO NA batalha
heio Santo Graafico

Neu amor cheira a líquidos
químicos
reveladores

AVOR COMPARECER À SALA DE RECEPÇÃO

primeira prova provas
SATISFAZER A VONTADE DO CLIENTE

letra apagada **ACENDER**

CRITÉRIO DE **NTIDE**
CRITÉRIO DE

AMOR

LEGIBILIDADE

CHAPAR A LETRA LUPA NA MÃO
lentes de aumento no escuro desta
região, as letras saltam da ponta
do estilete até onde o CROMO

ajuda **Ampliar**
PALAVRAS POUSAM CHAPADAS... NA

PRAIA ORILLA PÁGINA
MEU AMOR DE MUITAS CORES

POLICRÔMICO **FOTOLITO**

SANTO GRAAFICO, estereográfica e hidrográfica sobre papel [ball point and felt tip pens on paper], Rio de Janeiro, 1977

SANTO GRAÁLFICO. Rio de Janeiro, 1977.

A forma fragmentária com que as palavras e frases são dispostas no papel permite ver a palavra de novos ângulos. A operação de retirar a palavra de seu lugar comum, de seu uso habitual, remete-nos ao conceito de profanação, desenvolvido por Agamben. O filósofo dedica sua análise a profanar o sagrado. Profanar significa tocar no consagrado, um tocar que liberta do sagrado, devolvendo à comunidade o que historicamente foi subtraído ao uso comum dos homens através da sacralização. Propõe que com a profanação, podemos libertar-nos da sacralização do eu soberano de Descartes, chamando atenção para o obscuro da vida de cada um de nós. “Profanar não significa simplesmente abolir as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas”, sendo que “a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante” (2007, p.75).

O pensamento de Agamben nos auxilia na compreensão da poesia de Waly como uma operação de deslocamento da palavra. Ao brincar com as separações, em especial nos babiláques¹⁸, ele propulsiona uma reflexão sobre algumas linhas fronteiriças tênues. Quais são, afinal, os critérios de nitidez que permitem categorizar propriedades heterogêneas? Quais são, afinal, os critérios de legibilidade dos contornos de cada expressão? Sob a lupa do poeta, de fato, todos os critérios são colocados em questão. Como ler o desenho? Que linha desenha a letra?

Segundo Amir Brito Cadôr (2007), no Egito pré-histórico e na Grécia antiga, havia uma só palavra para “escrever” e “desenhar”. Este autor destaca a origem comum do desenho e da escrita, ambos tendo surgido da necessidade de registrar a linguagem por meio de signos e assim transmitir uma mensagem. Lembra que a base de sistemas de escrita como o hieróglifo e o cuneiforme, por exemplo, nos primórdios da civilização, utilizavam logogramas¹⁹ para representar as palavras. O psicanalista Gabriel Balbo (2007) também traz os hieróglifos egípcios como testemunho de que no começo todas as escritas eram desenhadas, recorrendo à história da escrita para sustentar que o desenho é uma representação gráfica de uma escrita inconsciente.

A poesia, entretanto, ciente da insuficiência das palavras em abarcarem a totalidade da experiência vivida, entrega-se ao jogo com a linguagem: “Cheio de vogais pelas pernas vai o caranguejo soletrando-se”, como escreve Manoel de Barros (1993 [2009]). Os limites entre

¹⁸ Luciano Figueiredo compara a inovação criativa dos babiláques, para a arte brasileira, aos “calligrammes” do francês Guillaume Apollinaire, aos relevos e poemas dos franceses Jean Arp e Picabia, à série Merz do alemão Kurt Schwitters e ao ideário do cinema verdade do russo Dziga Vertov, pela proximidade com tipologias e escrituras pouco ortodoxas.

¹⁹ Ideogramas ou pictogramas que denotam um conceito.

escrita e imagem são tensionados também no seguinte poema, em sua tentativa de escrever uma ave, lembrando que antigamente as letras aceitavam pássaros e as árvores serviam de alfabeto:

XXIV.

Ouço uma frase de aranquã: ên-ên? ço-hô!
abê ban? hum?...

Não tive preparatório em linguagem de
aranquã.

Caligrafei seu nome assim . Mas pode
uma palavra chegar à perfeição de se tornar um
pássaro?

Antigamente podia.

As letras aceitavam pássaros.

As árvores serviam de alfabeto para os Gregos.

A letra mais bonita era a  (palmeira).

Garatujei meus pássaros até a última natureza.

Notei que descobrir novos lados de uma
palavra era o mesmo que descobrir novos lados
do Ser.

As paisagens comiam no meu olho.

(BARROS, 1991 [2009], pp. 26-27).

A escrita hieroglífica, segundo Cadôr (2007), utilizava pictogramas para designar outro objeto cujo nome era foneticamente semelhante, realizando uma escrita figurativa – essa é a essência do rébus, uma escrita feita por desenhos que mostra uma ambivalência do sinal gráfico, sendo imagem e texto lidos ao mesmo tempo para compor uma palavra. Num rébus, o que está em jogo é justamente essa tensão entre escrita e imagem. A indagação dos contornos do que delimita a diferença entre uma escrita e uma imagem carrega-nos ao questionamento das fronteiras entre poesia e pintura.

Recorremos a Valdevino Soares de Oliveira (1999), que trabalha as interfaces entre pintura e poesia. Ele também aponta que a ligação da poesia com a forma visual é pensada desde a Antiguidade Greco-latina e atravessa toda a história da literatura, desaguando na poesia visual moderna. A reflexão estética em torno da correspondência entre essas duas artes não resultou em convicções, seja para negar seja para reafirmar tal aproximação, já realizada por alguns poetas e pensadores. Oliveira situa, entretanto, que “a produção estética parece

que, fazendo vista grossa à polêmica teórica, punha em prática e intercambiava em suas linguagens procedimentos estéticos criativos que evidenciavam não só um diálogo intercódigos, como fundiam a criação plástico-poética” (p.12).

Entre os autores que aproximaram poesia e pintura está Simônides de Ceós, poeta lírico grego (556 a.C. – 448 a.C.): “a pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura falante” (*apud* Oliveira, 1999, p.13). Outros também fizeram essa aproximação, como Horácio²⁰, Victor Hugo, Camões. Entre os que contestaram tal similitude, destaca-se Lessing (1766), que contesta a equivalência destas duas artes, situando a diferença entre poesia e pintura com relação às categorias do espaço e do tempo (OLIVEIRA, 1999).

Para Lessing, a pintura é uma arte espacial. Ela comprime a sucessão de uma ação no momento fecundo, recorrendo a figuras e cores no espaço. Seus objetos são corpos visíveis. Já a poesia seria uma arte temporal, distendendo a imagem simultânea na sucessão de uma ação. Ela recorre a sons articulados no tempo e seus objetos são ações que se sucedem. Porém, Oliveira atenta que o balizamento feito por Lessing permite brechas, visto que a pintura, por exemplo, como toda arte do espaço, não renuncia totalmente ao tempo, pois pintar corpos em movimento implica introduzir o elemento temporal (OLIVEIRA, 1999).

Donaldo Schüler (1991) também nota que Lessing não nega efeitos plásticos à poesia, existindo efetivamente zonas de confluências. Entretanto, Lessing mantém-se firme na teorização de que cada arte só chega à sua excelência no domínio que lhe é próprio, ou seja, respeitando seus limites. Um rompimento dessas barreiras entre o temporal e o espacial, não é justamente isso que opera Waly em seus babiliques? Não respeitar esses limites? Schüler mesmo propõe que os escritores não se conformaram com os limites advertidos por Lessing, e que a arte da palavra avançou muito ao desrespeitar essas fronteiras impostas. Ele cita como exemplo o detalhismo em que se esmeraram Balzac, Proust e Joyce, produzindo efeitos que Lessing “nem de longe podia imaginar”. Traz à lembrança também Mallarmé, em “Um lance de dados”, que desarticulou a sintaxe discursiva e converteu o espaço em instrumento de composição poética. “No caminho aberto por Mallarmé, as vanguardas se esforçaram em negar à pintura o privilégio de excelência na articulação do espaço” (1991, p.146).

O que nos interessa aqui dessa discussão entre poesia e pintura, mais amplamente entre escrita e imagem, é simplesmente a tensão que se produz entre os campos heterogêneos. Não importa aqui afirmar a diferença ou a similitude. Importa-nos o entre. Importa-nos,

²⁰ “Poesia é como pintura; uma te cativas mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre” (HORÁCIO, 2005, p.5).

através da linguagem, as operações de desconstruções. Buscamos pelo pensamento capaz de desfazer a palavra.

A não linearidade dos dados lançados ecoa na poesia de Waly Salomão. Sua proposição é de que a sua obra seja lida com olho míssil. Desrespeitar fronteiras impostas, avançar a barreira e não se conformar com padrões preestabelecidos resulta num rompimento com clássicos alicerces da poesia (ritmo, métrica, divisão em estrofes), não confinando a poesia às “paredes de dentro da vulva do poema”, mas permitindo-a “estourar os limites do grelo, da greta, da gruta”. Em seus babiláques, a fluidez do texto e as múltiplas direções possíveis de leitura são exemplos vívidos dessa aventura com a linguagem a que o poeta se lança. No desenho dessa escritura, Waly parece buscar pelo avesso de cada palavra. Novarina dissera que “pensar, falar, não é emitir ideias, encadeá-las, desenrolá-las – mas conduzir toda palavra até o limiar e o avesso das palavras”. As palavras buscam o pensamento que as desfaz (2009, p.18).

A palavra algemada é contraposta à palavra desconstruída por Donald Schüler em “Um lance de nadas na épica de Haroldo” (1997). A palavra desconstruída, para ele, oferece mais do que promete; ela destrona o hermeneuta atraído por sentidos sedimentados. Schüler sugere como a tarefa do poeta “organizar um universo para o qual não há normas ditadas por autoridades absolutas, monarcas esclarecidos” (p.51). No universo de Waly Salomão, a lógica é assassinada, a métrica é violentada, bem como ele expressa na letra da canção “Assaltaram a gramática”, escrita em parceria com Lulu Santos:

assaltaram a gramática
assassinaram a lógica
botaram poesia
na bagunça do dia-a-dia

sequestraram a fonética
violentaram a métrica
botaram poesia
no meio da boca'língua

A dilaceração de todo o tipo de camisa de força é o que destaca Flávio Boaventura, em “O amante da algazarra”²¹, considerando a obra de Waly como obstinada a despedaçar todas as gramáticas que reúnem tudo sob o triângulo *sujeito/objeto/predicado*, denunciando o encapsulamento das diferenças que tais divisões gramaticais operam.

²¹ Flávio Boaventura propõe uma leitura da poesia de Waly Salomão a partir do pensamento trágico nietzschiano, analisando as consonâncias entre a obra do poeta e o pensamento do filósofo.



TERRITÓRIO RANDÔMIA, Nova York, 1975.

Ao se lançar nesse movimento de borrar os limites taxonômicos na experiência artística, Waly se aventura em terra desconhecida. Sob a lupa do poeta, lançamo-nos nas indagações sobre o que é uma terra ignota:

Ontem custei muito a dormir imaginando a terra ignota. O que é fronteira? (...) A delimitação de territórios. A partir daqui é uma coisa, aqui já é outra (...). O que é que constituiria que a partir daqui é um país, logo ali já é um outro país? Território ignoto, terra ignota, terra desconhecida, terra desconhecida (SALOMÃO, *in* NADER, 1998).

Babilaques: territórios incógnitos. Esses desenhos recortes colagens pinturas poesias manuscritas fotografadas carregam uma indefinição extrema. Mostra de poemas Não, cadernos escritos Não, exibição de slides Não, prestação de contas do trabalho realizado Não: definições que figuram acompanhados de um grifado NÃO. Indefinições: as fronteiras deslizando umas sobre as outras, as categorias artísticas interpelando umas às outras. Assim os babilaques reivindicam um lugar único entre as artes, dada a dilaceração das formas. No hibridismo dos babilaques, a palavra se desfaz.

Arnaldo Antunes, em texto escrito para o catálogo da exposição de Waly, vai destacar que os babilaques, essa escritura voraz que parece querer engolir o mundo, traz o contraponto entre brutalidade e leveza, que se traduz entre o refinamento formal e a espontaneidade da escrita. Ele afirma que os babilaques seriam a tradução visual mais adequada da leitura oral que o próprio Waly fazia de sua poesia: “Gestos largos e atitude vigorosa. Verbo colado ao corpo. Parecem fazer baixar sua presença física – a voz bradando, o agitar dos braços, a corrosão e a alegria contagiante” (*in* CÍCERO *et al.*, 2007, p.35). Antunes também escreve que "babilaques são poemas e não são poemas, são fotos e não são fotos, são colagens e não são colagens, objetos e não objetos. (...) Por isso Waly criou esse nome-conceito, palavra inventada que já parece familiar ao nascer" (*op.cit.*, p.34).

A partir da análise dos babilaques, podemos dizer que Waly realiza uma operação que Bataille nomeou como “informe”. Trata-se de uma operação de deslize, de desvio. É um vocábulo, explicam Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, que permite um desmantelamento, uma desclassificação, com o duplo sentido de rebaixamento e de confusão taxonômica. O informe qualifica um poder defigurante, certo poder que as formas têm de se deformar, de passar do semelhante ao dessemelhante. Tal operação é realizada por criações artísticas que mostram como as formas se abrem, se dilaceram. Não é a forma nem o conteúdo que interessa a Bataille, mas a operação que faz com que nem um nem outro estejam mais em seus lugares (KRAUSS & BOIS, 1996). Era o que desejava Waly, produzir uma obra que fugisse das categorizações literárias e artísticas. Clancy e Tancelin, no texto “La pensée poétique comme

utopie” (2003), propõem que a língua poética está no interstício dos não-lugares e dos lugares. É essa condição de entre, esse espaço intervalar que é criado pelo poeta. É poesia não, é pintura não, é fotografia não, é arte visual não; é um intervalo: situa-se entre o que é e o que não é.

Isso nos leva de volta ao pensamento de Nancy (s/d), que situa poesia como o significante fundamental do indefinível, do inqualificável. O que está em jogo nesses objetos híbridos que são os babiliaques é a precariedade das taxonomias existentes e legitimadas. Ao investigar o que transborda os sistemas de classificação disponíveis, que não são suficientes para acomodar a complexa diversidade e multiplicidade do mundo, Maria Esther Maciel (2007) vai explorar as poéticas do inclassificável. O inclassificável, segundo a autora, seria aquilo que é passível de ser inserido em vários lugares ao mesmo tempo, dada a diversidade de seus traços, mas que não se encaixa satisfatoriamente em nenhum lugar, não se deixando aprisionar em nenhuma categoria.

Quando pensamos, no que quer que seja, sem perceber, distribuimos as coisas em classes, agrupamos objetos, pessoas, situações em coisas semelhantes e diferentes. Estamos acostumados a classificar o mundo e nossas experiências de acordo com as similitudes ou diferenças do que conhecemos, do que já experienciamos – o que garante determinada organização em nossa vida e em nossos modos de ser. Com a intenção de redimensionar essas categorizações precipitadas a que somos levados a fazer costumeiramente, Waly cria um objeto deslizante, que escorrega a cada tentativa de apreensão em uma modalidade.

Os babiliaques, assim, mantém uma incômoda diferença em cada categoria. Nesse trânsito, o poeta explicita a precariedade e a insuficiência dos sistemas taxonômicos, denunciando a necessidade de constante reformulação destes. Tal como procede Borges em sua “enciclopédia chinesa”, a qual classifica os animais entre:

a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas (*apud* FOUCAULT 2007, p. IX).

Em “As palavras e as coisas”, Michel Foucault indaga-se justamente sobre como definimos no mundo as similitudes e as diferenças. Ele se dispõe a pensar também sobre o que confunde as classificações as quais estamos habituados a aceitar e com as quais operamos. Interessa-se pela taxonomia – a ciência que classifica as coisas no mundo e os princípios subjacentes a essa classificação – e pelo que a deturpa. Foucault apoia sua reflexão nesse

texto de Borges cuja leitura, segundo ele, perturba todas essas familiaridades do pensamento, abalando os planos ordenados.

Valendo-se dessa espécie de paródia dos sistemas classificatórios que propõe Borges, Foucault procura pelo que transgride e modifica todo o “bestiário da imaginação”. O que perturba nessa classificação é simplesmente, para Foucault, a série alfabética que liga as categorias, série essa que serve de único fio condutor visível à enumeração da enciclopédia. A enumeração de Borges encanta porque exclui o que permite ao pensamento operar uma ordenação, uma classificação: “onde poderiam [esses animais] jamais se encontrar, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem?” (FOUCAULT, 2007, p.11).

A linguagem, acrescenta Foucault, tem a função de abrir um espaço impensável. O que nos é indicado como encanto exótico de um outro pensamento é justamente o limite do nosso. Os elementos que em Borges nos inquietam são da dimensão do heteróclito – daquilo que se desvia dos princípios, do que é considerado singular, excêntrico, extravagante, fora do comum –; e inquietam porque solapam a linguagem, “porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a sintaxe (...) que autoriza ‘manter juntos’ as palavras e as coisas” (FOUCAULT, 2007, p.XIII).

O “embaraço que faz rir” que o texto de Borges provoca em Foucault ocorre devido a essa distorção da classificação, que ocasiona a perda do comum do lugar e do nome. Embaraço que faz rir também é o efeito que provoca Waly Salomão nessa operação de “informe” que se efetiva em seus babiliques, à medida que confunde, por seus traços, riscos e rasuras, a taxonomia. Essa operação de desclassificação acontece tanto no transbordamento das fronteiras entre as expressões artísticas, desarrumando a classificação, quanto na inclusão do que ficaria de fora, o que estaria desclassificado. Operação essa que permite manter a incômoda diferença ao invés de aplainar uma padronização. Em resistência a um modo padronizado de desejo, Waly imprime sua marca pela “forma estilhaçada de ver o mundo, bricolagem de elementos díspares e que só não faz sentido para uma racionalidade encolhida no seu leito de Procusto que guilhotina fora o que não cabe no seu entendimento” (SALOMÃO, 1983b [2005], p.41).

Christopher Dunn (2008) ressalta em Waly sua vontade em se mover no interior dos registros linguísticos e discursivos, utilizando muitas vezes ideias de mobilidade espacial como metáfora para a aventura poética. Já em sua primeira publicação, “Me segura qu’eu vou dar um troço” (1972 [2003]), ele escreve: “Morte às linguagens existentes. morte às linguagens exigentes. experimente livremente. estratégia de vida: mobilidade no EIXO rio são paulo

bahia. viagens dentro e fora da BR” (p.106). A ideia de mobilidade entre os registros linguísticos e discursivos e a noção de espacialidade da escrita incitam a indagação sobre o que limita uma classificação e outra. A palavra na poesia não teria justamente esta função de resistir a estas voracidades classificatórias?

O que denominei de TERRITÓRIO RANDÔMIA, uma terra incógnita atingida pelo cruzamento da refinada aceitação do acaso (*random* em inglês) com a candanga casca grossa depredada Rondônia. Uma atitude cada vez mais solta e livre em relação aos meios de expressão, compreendendo o acaso e o acidental como começo de uma nova ordem. São estruturas tão abertas, includentes e de delicadíssima executabilidade. Multitrilhas. Multipistas (SALOMÃO, 1996b [2003], p.31).

É esse também o tom da presença de Gertrude Stein, cujo nome figura no babilaque Território Randômia. Waly aponta-a como “aquela que recuperou os gestos submersos prévios à cobertura semântica”, e ainda como aquela que realizou uma “escolha decisiva do presente contínuo (...) por seu horror a tudo que cheirasse museu e mofo” (1996b [2003], p.28). Nesse “esboço d’Walecture/Walestra”, o poeta também expõe seu horror a um passado mofado e, como num lance de dados, aposta no acaso e no acidental como o começo de uma nova ordem.

4.2. ALTERAR

Eu gosto muito da palavra alterar. Alterar diferentes coisas. Alterar, por exemplo, um cotidiano que não me contenta, eu tento alterar introduzindo outros temperos, outros elementos. É um mote fundamental. Alterar.
Waly Salomão, *Pan-Cinema Permanente*, 2007.

Freud, ao longo da construção da teoria psicanalítica, buscou algumas metáforas que pudessem descrever nosso aparelho mental, que fossem capazes de expressar sua capacidade de registrar traços mnêmicos permanentes, mas alteráveis. Serviu-se da escritura como um sistema capaz de fornecer-lhe os instrumentos necessários para constituir um desenho do aparato psíquico e de seu conteúdo. Podemos encontrar essas metáforas da escritura desde o modelo desenvolvido no “Projeto para uma psicologia científica” (1895), passando pelo modelo arqueológico da “Carta 52” (1986) e ainda o modelo ótico e escritural da “Interpretação dos sonhos” (1900) (cf. RICKES, 2007b).

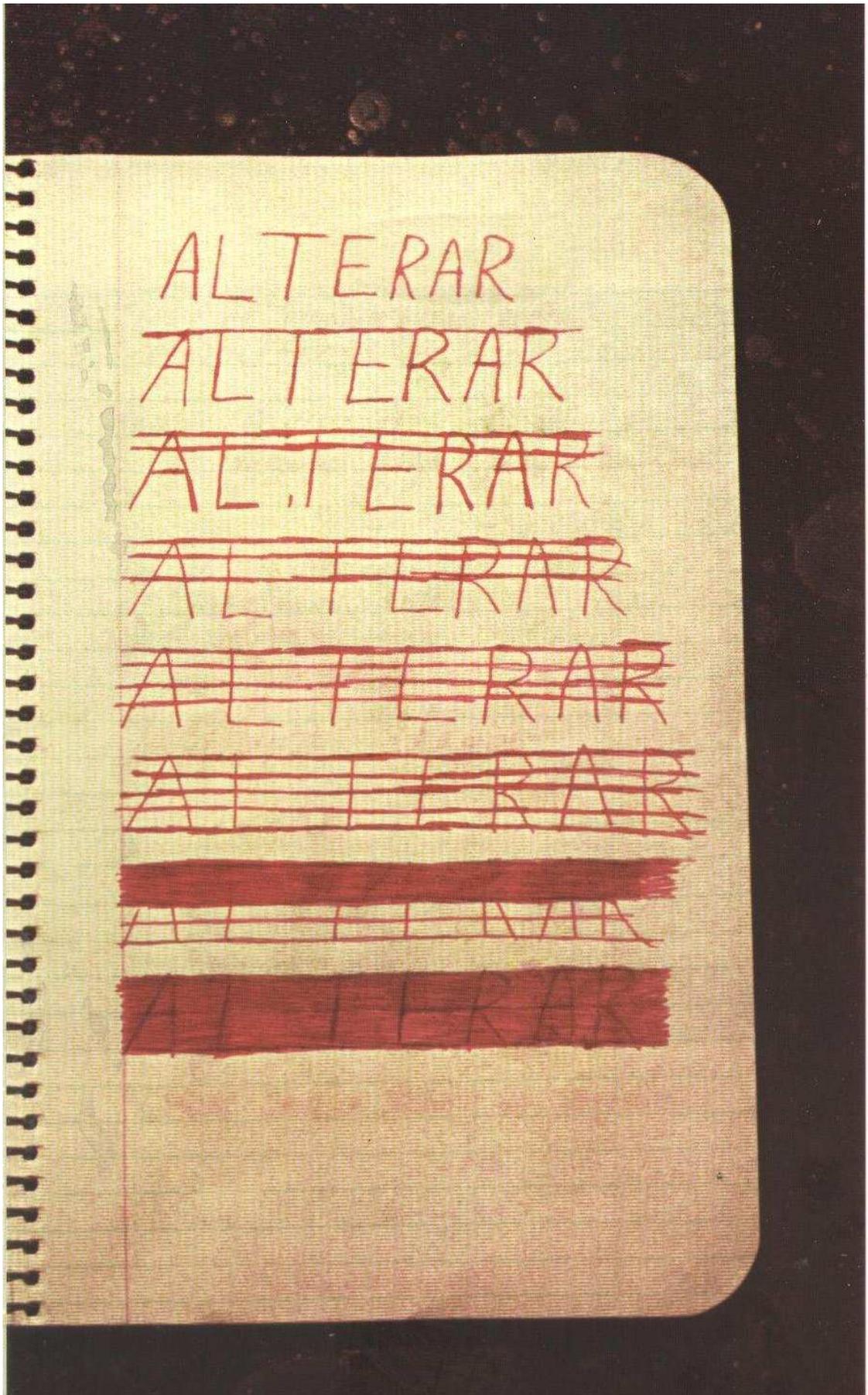
Na “Carta 52”, Freud lança a hipótese de que o nosso mecanismo psíquico se formaria por um processo de estratificação: o material presente em forma de traços da memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um *rearranjo*, a uma *retranscrição* segundo novas

circunstâncias. Freud argumenta que a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos, e que, na fronteira entre as diferentes épocas da vida, deve ocorrer uma tradução dos registros psíquicos (FREUD, 1896 [2006]).

Também em “Notas sobre o Bloco Mágico” (1925[2006]) ele propõe a ideia, bastante nova na época, de que os traços fazem marca e continuam operando no aparelho psíquico, utilizando o bloco mágico²² como analogia para o funcionamento do aparelho mental. Simone Rickes (2007b) vai retomar as possibilidades inauguradas por Freud ao tomar a escrita como paradigma para a elaboração do aparelho psíquico, em seu texto “Riscos e tempos”. Nesse estudo, ela destaca a perda como aquilo que permite o registro, lembrando a necessidade de uma perda que possibilita a historicização da experiência.

Nesse fio de escritura do inconsciente, a partir da noção de marcas que se inscrevem no psiquismo e de traços que restam operando funções, atentamo-nos para a dimensão do que não se exclui com o apagamento, disso que justamente com a perda permite a suposição de que ali um traço se inscreveu. Traços que insistem em seus efeitos num tempo outro, a partir de um rearranjo constante. Poderíamos dizer que tais rearranjos produzem uma escritura rasurada? A rasura, sendo a marca entre o escrito e o apagado, aponta para esse litoral entre o textual e o pictórico. Decisiva, enfatiza Lacan, é somente a condição litoral. Insistente na obra de Waly, a rasura também contribui para provocar uma confusão taxonômica, acirrando o questionamento sobre as fronteiras entre palavra e imagem.

²² O bloco mágico, segundo Freud (1925[2006]), é uma prancha de resina ou cera, sobre a qual “está colocada uma folha fina e transparente, da qual a extremidade superior se encontra firmemente presa à prancha e a inferior repousa sobre ela sem estar nela fixada. Essa folha transparente (...) consiste em duas camadas, capazes de ser desligadas uma da outra salvo em suas duas extremidades” (p.256). Para utilizar o bloco mágico, explica Freud, escreve-se sobre a parte de celuloide da folha de cobertura que repousa sobre a prancha de cera. Com um estilete pontiagudo calca-se a superfície, e as depressões resultantes constituem a escrita. “Querendo-se destruir o que foi escrito, necessário é só levantar a folha de cobertura dupla da prancha de cera com um puxão leve pela parte inferior livre (...). A superfície do bloco mágico está livre de escrita e mais uma vez capaz de receber novas impressões. No entanto, é fácil descobrir que o traço permanente do que foi escrito está retido sobre a própria prancha de cera e, sob luz apropriada, é legível” (pp.257-258). Imaginando duas mãos nessa operação de escrita, uma escrevendo sobre a superfície do bloco mágico enquanto a outra eleva periodicamente sua folha de cobertura da prancha de cera, Freud conclui a analogia do funcionamento do aparelho perceptual da mente.



ALTERAR Caltdernaro. Nova York, 1975.

O babilaque “ALTERAR Caltdernaro” expressa essa dimensão de rasura da letra, condição limítrofe entre o textual e o pictórico. Waly Salomão parece interrogar a palavra ao escrevê-la. Rabisca a dúvida ao invés de carimbar certezas. Alterar é palavra destaque em suas obras e intenção impressa em sua poesia. Questiona o velho uso comum das palavras, dos discursos, interroga os sentidos; instaura uma diferença. ALTERAR. Alterar traçado, riscado, rabiscado, rasurado; por fim, apagado. A palavra vai sendo alterada à medida que vai sendo traçada. Literalmente, uma escrita que produz risco e alteração. O sujeito se constitui em dois tempos, para Lacan, na junção do traço primário e daquilo que o apaga. “Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura* pura é o literal. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste” (1971a [2003], p.21). É na litura, na rasura do traço, no seu apagamento, que o sujeito se constitui. A noção de constituição do sujeito é desenvolvida por Lacan no seminário “A identificação”, onde ele reforça que o importante na identificação é a relação do sujeito com o significante. Sua formação, a do sujeito, é dependente da existência do significante e de seus efeitos.

Ao abordar o que está em jogo na identificação, Lacan retoma o *einzigster Zug*, o traço unário freudiano – o sujeito se identifica com um único traço do objeto perdido – introduzindo-o como conceito para designar o significante em sua forma elementar. O traço unário é a escrita primordial que funda o sujeito, uma marca primeira que o inaugura. O traço unário, ao permitir a contagem (designado pelo sufixo *ario*, que permite o secundário, o terciário), é o suporte da identificação do sujeito, uma contagem que introduz uma diferença no campo do real. “A fundação do um que constitui esse traço não está tomada em nenhuma parte a não ser em sua unicidade. Como tal, não podemos dizer dele outra coisa senão que ele é o que tem de comum todo significante” (1961-1962[2003], p.35). Todo significante, esclarece Lacan, é idêntico na condição de ser sobretudo constituído como traço, de ter esse traço por suporte. Esse é o único referente estável do sujeito; insuficiente, sim, mas primordial. Identificado com o traço unário, o sujeito é *um*, idêntico aos outros que também passaram pela castração, mas ao mesmo tempo distinto de todos, já que singular a partir de um único traço, um traço qualquer. O traço unário não é apenas o que resta do objeto, mas também aquilo que o apagou. Como tão bem esclarece Rinaldi:

O traço unário, herança do Outro, situa-se exatamente aí, como um sulco que a linguagem faz no real do ser falante e é, ao mesmo tempo, de seu apagamento e de sua repetição que nasce o sujeito como uma invenção a ser sustentada permanentemente (RINALDI, 2007, p.277).

A alteração levada a cabo por Waly no babiliaque “ALTERAR Caltdernaro” efetiva-se com a rasura da escrita. A palavra alterar se repete numa seriação. À segunda vez que ela é escrita, é marcada por um traço, um risco, como que tentando elidir aquilo que foi escrito. À terceira vez, é marcada por dois traços, dois riscos. À quarta, por três; e assim sucessivamente. “Alterar” é inserido numa seriação, que permite a semelhança, mas a partir da diferença, da pura diferença. Lacan (1961-1962[2003]) afirma que é enquanto pura diferença que a unidade, em sua função significante, se estrutura, se constitui. Independente das irregularidades dos traços, sua identidade consiste no fato de eles serem lidos como *uns*. A seriação de ALTERAR segue até que a contagem se perde, e não importa mais quantos traços há, pois eles são tantos, e condensam-se, amalgamam-se, numa tentativa cada vez mais exaurida de apagamento da palavra, ainda sendo possível entrevê-la. Mesmo ao final, completamente rasurada, ainda se pode ver o tracejado forte da palavra ALTERAR sob a mancha vermelha. Macha vermelha do sangue da mão que escreve; de um corpo que pulsa. Lembramos aqui de Nietzsche, em “Assim falou Zaratustra”, que escreve: “De tudo o que se escreve, aprecio somente o que alguém escreve com seu próprio sangue. Escreve com sangue; e aprenderás que o sangue é espírito” (1986, p.56).

“ALTERAR Caltdernaro”, com seu traçado, pode ser assemelhado às linhas de um caderno de caligrafia – a palavra “caderno” aparece inscrita em seu nome, numa alternância com a palavra alterar –, ou ainda assemelhado a uma partitura musical – o que nos remete à ideia de fonetização da escrita. A escrita, mesmo não sendo primária, esperava para ser fonetizada (LACAN, 1961-1962 [2003]). E quando a voz pede para ser escrita? A obra de Waly se instala nesse litoral entre heterogêneos: tentando escrever a voz e embutindo sonoridade na escrita: ela se inscreve na impossível passagem absoluta de um registro a outro.

Os babiliaques fazem-nos confrontarmos, como já desenvolvemos, com os limites escrita-imagem, ao que não sabemos ao certo onde termina a imagem e começa a escrita, ou onde a escrita, borrada, transforma-se em imagem. Lacan (1961-1962 [2003]), ao refletir sobre a gênese da escrita, também nos apresenta o ideograma como algo que se apresenta como muito próximo de uma imagem, mas que se torna ideograma na medida em que perde, em que se apaga cada vez mais este caráter de imagem. Nas escritas ideográficas, o que há são traços que saem de algo que, em sua essência, é figurativo, mas um figurativo apagado, recalcado ou mesmo rejeitado. Da figura apagada, resta algo da ordem do traço unário enquanto ele funciona como distintivo, desempenhando o papel de marca.

Continuamos às voltas ainda com a distinção entre texto e figura, entre escrita e imagem. Recorremos ao complexo conceito de letra que, para Lacan (1971[2003]), marca

fundamentalmente um litoral entre territórios heterogêneos. Por letra, ele vai designar o suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem, ou como o que serve de apoio ao significante. A letra não é o significante nem tem primazia com relação ao significante, ela simboliza todos esses efeitos de significante – condensação e deslocamento, metáfora e metonímia –; a letra está no real, e o significante, no simbólico.

Lacan nos faz pensar nas diferentes dimensões em que se desdobra a letra, a respeito da reflexão sobre *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe. Como carta-letra (*letter*), tem-se a letra como elemento de um sistema significante, na dimensão da mensagem. Como letra-lixo (*letter-litter*) – jogo revelado na escrita de Joyce – há uma dimensão de materialidade, ou seja, do que pode ser manuseado, alterado, rasgado. Nesta dimensão, a letra é tomada na sua relação ao objeto. Lacan vai enfatizar a articulação entre a letra e o objeto apontando para a função litoral da letra. Enquanto letra-litoral, ela faz furo no simbólico e presentifica a ausência de uma medida comum entre os diferentes registros que a determinam. A letra-litoral aponta, pois, para a problematização dos limites escrita-imagem. A letra, sendo litoral, faz a borda do furo no saber; tal seria sua função, segundo Lacan (1971a [2003]). A letra-litoral não tapa o lugar do vazio do objeto e, nesse sentido, ela se diferencia do significante na sua função de semblante ou do objeto na sua função de fetiche.

Tania Rivera (2009) apresenta-nos importantes contribuições acerca dessa relação imagem-palavra, numa exploração da letra em seu aspecto gráfico e imagético. Questionar a imagem e a linguagem, para ela, é apelar para a letra, abrir para o campo da significação e pôr o sujeito em movimento. “Entre o visual e o linguageiro a relação é infinita, excessiva e contaminada, porque eles se entrecruzam sem se encontrar de forma cabal, mas refazendo laços dissonantes que põem em questão a própria natureza da representação” (2009, p.34). É esse jogo da letra que está presente no mecanismo do sonho. Como desenvolveu Freud, o sonho deve ser abordado ao pé da letra, devido a sua estrutura linguageira. À maneira de um rébus, o sonho une imagem e palavra; há uma transposição do texto dos pensamentos em cenas visuais, mantendo a materialidade do fonema. Tal relação entre imagem e palavra no sonho, ressalta Rivera (2009), não é contínua e harmoniosa; ao contrário, é fragmentária, obscura e perturbadora. A transformação palavra-imagem e novamente em palavra, no relato do sonho, deixa sempre restos e lacunas. Haveria sempre certa dimensão de vazio de significação, se lembrarmos do “umbigo do sonho” de que nos fala Freud, um ponto obscuro, um ponto de indefinição que comporta todo sonho, um horizonte desconhecido.

Simone Rickes (2007a) vai falar sobre esse vazio de significação; argumenta ela que a atitude frente ao vazio de significação que nos organiza e nos põe a produzir um sentido que

insiste em escapar pode inscrever-se desde diversas posições, mas afirma que somos sujeitos e assujeitados às nomeações que inscrevemos, devendo nós por elas nos responsabilizar. Rickes sublinha ainda que toda a produção humana que possa atualizar o vazio em que se sustenta o ato humano, sem tamponá-lo, é bem-vinda. Escreve ela: “atualizar o vazio de sentido inerente aos objetos, atualizar este vazio de forma a convidar quem contempla a produzir, criar, inventar o sentido sem recuar da responsabilidade por sua criação”.

René Passeron (2001) aponta a obra de arte como um curativo do vazio, mas um vazio que jamais cicatriza. Um curativo que vela, esconde, mas que ao mesmo tempo mostra, faz ver, deixa entrever; evidente e ao mesmo tempo enigmático; assim como ainda entrevemos a palavra intensamente rasurada do babilaque – a palavra continua aparecendo sob a mancha vermelha da ferida. Flávio Boaventura enfatiza que nenhuma palavra, na obra de Waly Salomão, é cristalina ou autêntica, visto que as expressões já trazem em si diferentes “manchas” de outras vozes: “sujas, elas vêm contaminadas, impregnadas de atravessamentos, superlotadas de estridências: há muitos textos em cada texto, o sentido é um feixe de sentidos: o que conta é a ginga do poeta” (2009, p.52). As manchas estão impregnadas na escrita rasurada de Waly. Ele próprio afirmara que “a linguagem é um vírus” e que “todas essas contaminações fertilizam os trabalhos em progresso” (1996b [2003], p.30).

Ana Vicentini de Azevedo (2006) também realiza uma retomada do conceito de letra, situando que a leitura da letra é uma experiência do real, do inapreensível, do que é impossível de dizer, mas que mesmo assim insiste. Por estarmos assujeitados como seres de linguagem, estamos marcados pela letra, e é a errância que caracteriza nossa experiência inconsciente. Pensando a partir da errância da letra – como marca e também como suspensão da temporalidade – Azevedo (2006) explora a obra de Mira Schendel como uma escrita que opera uma desconstrução da fixidez imaginária do lugar, a partir de um desenterrar da letra que fura a consistência da imagem que soterra, num movimento para além do visível e inapreensível.

A utopia é fundamentalmente a quebra dessa impermeabilidade imaginária, possibilitando o escoamento de novos fluxos, de uma unidade imaginária para uma descontinuidade simbólica. Sousa e Lima (2009) reiteram que a poesia e a utopia que interessam são justamente aquelas que resistem à captura por uma imagem, como um furo na imagem, e que “subtraia do sujeito a sensação de que finalmente encontrou a palavra justa, o lugar ideal” (p.55). Não há nada nunca que lhe baste, escreve/desenha Waly no poema “Por um novo catálogo de tipos” (1983a [2008], p.125) – ALTERAR é seu lema.

POR UM NOVO

CATÁLOGO De **Tipos**

POR AQUI TEM Feito **D** **dias Lindos**

PR OCURAR  **m** **OUTRO** **AR**

ALTERAR

**E O MEU SER SE ESGOTA
NA PROCURA PATOLÓGICA
DO QUE NEM EU SEI O QUE É
e esse é**

**NÃO HÁ NUNCA
em parte alguma**

PRAZER ALGUM

MAIS NADA NEM

que me **B**aste

projexto waly sailormoon

arte-final: Ana Maria Silva de Araújo

4.3. ALTERIDADE

Em ALTERAR, com uma simples inversão de lugar entre o T e o E, podemos entrever a palavra letra (ALETRAR), ao modo de Lacan – aliteração nos lábios, inversão no ouvido. Podemos ainda descambar, de ALTERAR, para ALTERIDADE. Freud, em sua obra sobre os chistes, argumenta que as palavras são como materiais plásticos, com os quais podemos fazer todo tipo de coisas (1905 [2006]). Sigamos um pouco, pois, o fio da alteridade. A alteração que importa, dizemos, é aquela que leve em conta a alteridade, sustentada na descontinuidade simbólica, em contraponto à unidade da imagem, sustentada numa lógica de chamamento do outro para compartilhamento dos sentidos criados.

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 tornar o outro em tudo que não sou me tornar o outro em tudo me tornar o outro a outra doutro doutra em tudo em tudo que não sou me tornar o outro de me me tornar não o nome distinto o outro distinguido por um nome distinto do meu nome distinto tenho fome de me tornar no que se esconde sob o meu nome embaixo do nome no subsolo do nome o sob nome o sbnome (...) tenho fome de de de tornar EM tudo que não sou EU esta pessoa que esta 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 estende sob (...) (SALOMÃO, 2001, p.39-40).

A obra de Waly Salomão é profundamente marcada pelas trocas com outros, outros artistas, outras artes, outros filósofos, poetas, pensadores, outros mundos, outras formas além das conhecidas. Como expresso no poema já apresentado “Ao leitor, sobre o livro”, Waly comprazia-se sob o signo do OU: “que máximo prazer ser ou / tros constantemente” (1983a [2008], p.10). Waly faz do outro, do diferente, uma contribuição para o seu pensamento, para o seu ser. O entre denota que há ainda espaços a completar, no que a sua escrita serve como um convite, ao se assumir enquanto inacabada, instaurando a possibilidade do contato com o outro²³. Diz Waly em “Vaziez e Inaudito”: “basta introduzir, no universo de plenitude das coisas, fissuras. FISSURAS. Aprendi com ele? Ou foi com outros? Ou como foi que se deu, se dentro de mim é indistinto?” (2004, p.69). Kehl argumenta que por ser ao mesmo tempo tão semelhante e tão diferente, “o ‘próximo’ vem sempre nos deslocar de nossa ‘identidade’ (uma ilusão narcisista), pois traz inevitavelmente a questão: se eu sou este e ele se assemelha tanto a mim, mas não é eu, quem é ele?” (2007, p.20).

²³ Essas duas acepções de entre, como um interstício e ao mesmo tempo um convite, foram desenvolvidas por Simone Rickes, em texto apresentado na II Jornada Outrarte, em Campinas, em novembro de 2009.

Em “O mal-estar na civilização” (1930 [2006]), Freud deixa-nos um pensamento que desenha aos poucos uma nova forma de pensar o ser humano na cultura. Inicia dizendo-nos que normalmente não há nada de que possamos estar mais certos do que do nosso sentimento de eu, que “nos aparece como algo autônomo e unitário, distintamente demarcado de tudo mais”, para logo depois afirmar que “ser essa aparência enganadora configurou uma descoberta efetuada pela primeira vez através da pesquisa psicanalítica” (p.74). O eu *parece*²⁴ manter linhas de demarcação claras e nítidas com o exterior, linhas essas que nos aparecem como incertas nos casos patológicos. Entretanto, Freud tinha clareza de que o eu serve como uma espécie de fachada, e que não há nenhuma delimitação permanente nas bordas da relação do eu com o outro. Essas bordas que se desfazem claramente na loucura não estão, na verdade, tão delimitadas assim na suposta normalidade. Já em alguns textos seus de 1924²⁵, Freud discorre acerca dessa fronteira do eu com o exterior.

A experiência do inconsciente manteria, pois, uma espécie de rachadura do eu. Enquanto ser de linguagem, o sujeito não é “uno, monolítico, inteiriço”. O ser falante, alienado em sua inevitável dependência do Outro e da linguagem, é um ser dividido desde o momento da constituição da sua imagem, em que se separa do Outro materno, sendo constituído a partir dessa rachadura fundamental. Assim, a experiência do *isso* torna o limite entre eu e outro borrado, já que o sujeito do inconsciente não coincide com o sujeito do conhecimento que estaria na posição de domínio.

Na teorização lacaniana, é o domínio do entre que habita o sujeito: o significante representa o sujeito para outro significante²⁶. Quer dizer, não há sujeito senão entre dois significantes. É no interjogo dos significantes que os significados se produzem, e é nas produções languageiras que emerge o sujeito, no tropeço das intenções, no ponto de falha. O sujeito se situa num lapso, num hiato. O sujeito nada mais é do que um ato de resposta ao conjunto de significantes – marcas materiais e simbólicas – introduzidos pelo Outro materno (ELIA, 2007).

Enfim, mostrando-se ao dispor do entre, das brechas, o poeta abre espaço, na sua invenção, para o intervalo do eu para o outro. Ao ceder lugar ao que vem do outro, abre também espaço para o imprevisível, para o que o eu não conhece. E transforma essa lacuna em uma potência, transformando as falhas em fagulhas, em algo que tenha uma potência de

²⁴ Grifo nosso.

²⁵ Ver os textos freudianos “Neurose e Psicose” e “A perda da realidade na neurose e na psicose” (1924 [2006]).

²⁶ Significante, para Saussure – a quem Lacan recorre para compor sua teorização – é uma imagem material acústica, à qual se associa um conceito (ideia), como significado, na constituição do signo linguístico. Lacan, porém, subverte a associação significante/significado, conferindo primazia ao significante, sendo o significado produzido a partir da articulação entre os significantes (cf. ELIA, 2007).

alterar o que se encontra estagnado e homogeneizado. Essa fagulha se produz, por exemplo, nas diversas possibilidades de leitura a que se abrem os seus escritos. A não linearidade dos babiláques – e de diversos poemas seus – a polissemia das expressões que utiliza ou das palavras que cria e a inconformidade com a forma única e hermética produzem um efeito de detonar a acomodação do presente. E a instauração dessa diferença é potencializada pela dimensão de alteridade. Ao ser questionado sobre o significado de certo poema seu em uma entrevista para o *Jornal Poesia Viva* nº 24, afirma:

encaro isso como afirmação sua de leitura e não posso negar. Ao contrário, fico até contente. O poeta tem que ter humildade. A leitura alheia, para mim, é mais forte do que a minha. A minha é o diálogo comigo mesmo, é autofágico, vazio. Tem de haver a contrapartida do leitor, de outra pessoa (...) (SALOMÃO, s/d).

Kehl ainda desenvolve interessantes contribuições acerca importância da alteridade para a produção de sentido. Ela afirma que o homem está sempre na tentativa de ampliar o domínio simbólico sobre o real do corpo, da morte, do sexo, do futuro incerto. Mas frisa que “essa produção de sentido não é individual – seu alcance simbólico reside justamente no fato de ser coletiva, e seus efeitos, inscritos na cultura” (2007, p.9) Ou seja, toda produção de sentido, de significação da vivência do homem, dependerá de sua inscrição numa cadeia de interlocuções. O desejo utópico não sobrevive sem uma alteridade efetiva.

Também Rickes (2007a) vem frisar este ponto da alteridade, no que diz respeito à necessidade de compartilhamento dos sentidos que criamos. Sendo a posição ética algo a ser criado, já que estamos desamparados de uma ordem transcendente garantidora da consistência dos argumentos que embasam nossas escolhas, tal posição ética necessita ser criada no compartilhamento com os outros, “com aqueles que nos são semelhantes na condição humana do desamparo e que nos são diferentes pela singularidade das soluções que encontram para seus impasses”. Faminto de alteridade, Waly Salomão mantém um posicionamento ético em suas criações, construindo espaços-entre ao longo de sua produção que permitem a manter a chama da utopia acesa.

5. AGARRAR O SOL COM A MÃO: POESIA E UTOPIA

Um poema deve ser uma festa do intelecto. E poemas e festas e intelectos implicam riscos.(...) Por que proibi-lo de ser o delírio das sensações?
Waly Salomão, 1996a [2007].

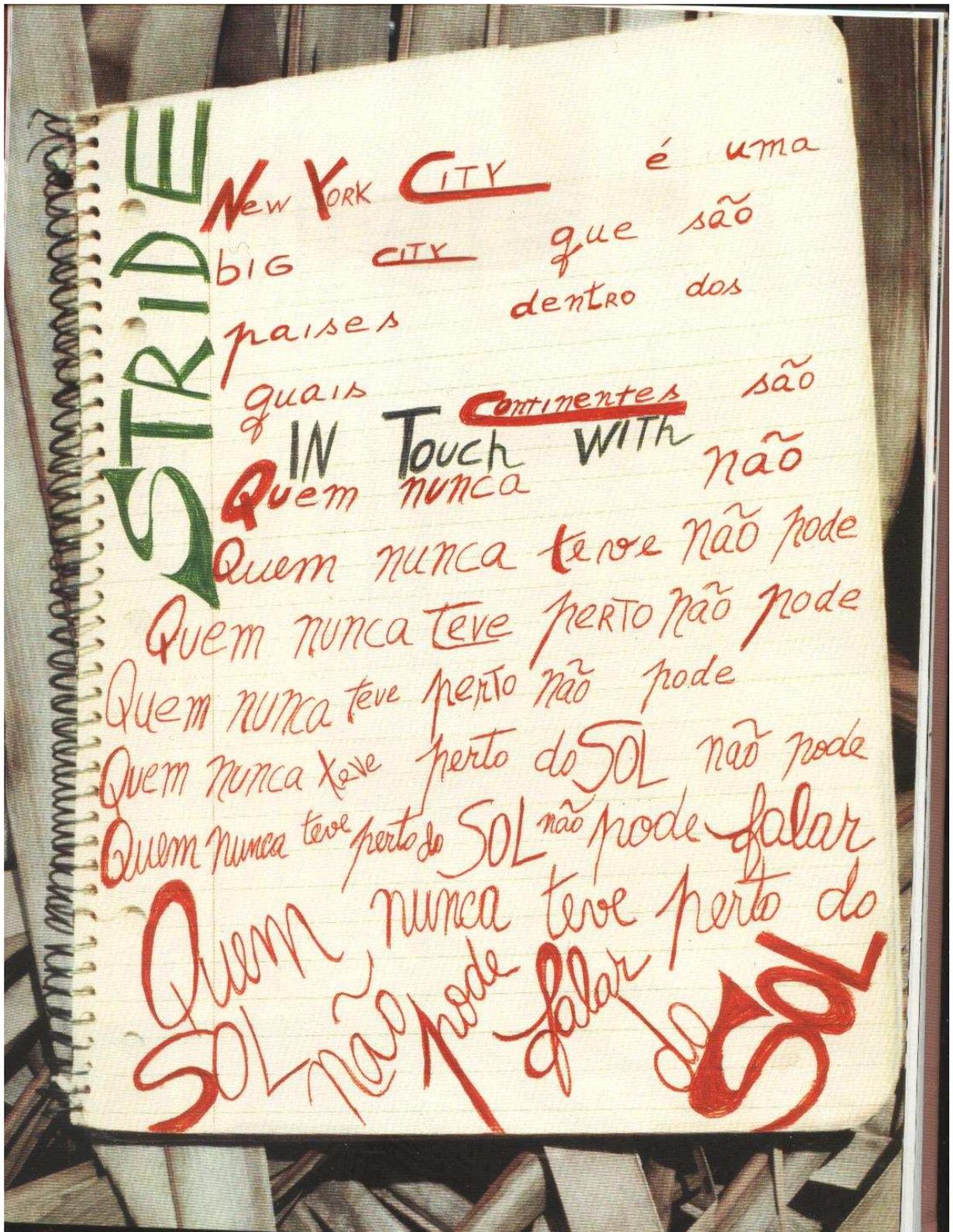
Procurar um outro ar, uma brisa utópica que produza novas significações. O que é o desejo de utopia, afinal, senão o desejo de alterar o estado das coisas, alterar as formas presentes? Alterar é provocar uma mudança, produzir uma descontinuidade do pensamento, é respirar outro ar. É com esse desejo incessante de alteração que opera a poesia, apontando para a constante recriação do mundo. É notável como a sentença ALTERAR é recorrente na vida e na obra de Waly Salomão. Sendo o mote fundamental de sua poesia, “alterar” figura em seu comportamento imprevisível, em sua escrita poética que se lança no incógnito, na desestabilização da rigidez das fronteiras, no embaraço que produz.

O efeito da palavra poética, com seu trabalho de criação, é suscitar novos arranjos com a linguagem. A palavra age com o material do desconhecido. Num belo arranjo de palavras, Novarina nos diz: “Nós falamos o que não podemos nomear. Muito precisamente cada palavra designa o desconhecido. Diga o que você não sabe. Dê o que você não possui. Aquilo do que não se pode falar, é isso que é preciso dizer” (2007, p.20). Ele afirma que a palavra não nomeia, ela chama, chama por algo que não está. A palavra chama a coisa, ao mesmo tempo em que a apaga.

Se a palavra sabe mais que a imagem, é porque ela não é nem a coisa, nem o reflexo da coisa, mas o que *a chama*, o que risca no ar sua ausência, o que diz no ar sua falta, o que deseja que ela seja. A palavra diz à coisa que ela está faltando e a chama – e, ao chamá-la, ela mantém reunidos num mesmo sopro seu ser e seu desaparecimento (NOVARINA, 2007, p. 22).

A utopia se ergue na direção do desconhecido. Os textos utópicos riscam, com palavras, o que ainda falta, arriscam-se no incógnito, aventuram-se na dimensão do indizível. A utopia chama por algo que não está, essa é a ideia de Bloch. Ele desenha um pensamento utópico fundamentado na categoria do *ainda não*, em seu “Princípio Esperança”. Sugere ele que precisamos de um telescópio mais potente que nos permita atravessar a proximidade mais imediata, que permita uma abertura ao que-ainda-não-veio-a-ser, ao ainda-não-produzido, ao ainda-não-manifestado no mundo. Esse telescópio seria a consciência utópica, que “quer enxergar bem longe, mas, no fundo, apenas para atravessar a escuridão bem próxima do instante que acabou de ser vivido” (2005, p.23). Cavar a direta claridade do céu e agarrar o sol com a mão²⁷: eis a ousadia do poeta, já que a extrema claridade do sol também pode cegar.

²⁷ Referência à música “Mel”, letra de Waly Salomão musicada por Maria Bethânia.



STRIDE, Salvador, 1976.

Quem pode falar do sol? Sousa e Lima (2009), ao discorrerem sobre a potência da escrita poética, apontam que o poeta “pode preservar algum fascínio e seu trabalho pode quebrar o discurso quando for capaz de produzir o poema lançando-o como uma tempestade pronta a nos desafiar”. No permeio entre o nomear e o apagar o nome, Waly reconhece os limites da nomeação, mas se lança no desafio. Não estando ancoradas as palavras a sentidos enrijecidos, seu ato poético cava uma abertura pelo movimento de desenhar uma nova linguagem. Considerando que a criação parte da desacomodação das formas estabelecidas, ele propõe “penetrar até o âmago de cada código e desprogramar bulas e posologias prévias” (1998, p.88). Nessa operação de desprogramação do já previamente codificado, do que já nos é familiar, Waly Salomão coloca o signo em dificuldades – atividade do poema em sua função utópica, segundo Meschonnic (2006) – realizando assim um fluxo da linguagem que opera uma renovação da vida (*apud* Sousa & Lima, 2009).

O embate é ético e político, já que podemos pensar a linguagem poética como insubordinação às nomeações apressadas que dizem o que é, sem mesmo se dar um tempo para uma travessia da carne em vôo e do uso da palavra pelo rabo, no rabo da palavra (SOUSA & LIMA, 2009, p.52).

A poesia, para esses autores, é a criação que nos permite a necessária oscilação entre o nomeável e o inominável, apontando ao que ainda falta dizer. Simone Rickes (2007a) partilha dessa ideia ao afirmar que é por não ser possível representar o mundo pelas palavras que seguimos nosso movimento de tentar capturar a vida que resiste em cada nomeação. Quem nunca não. Quem nunca teve não pode. Quem nunca teve perto do sol não pode falar. Quem nunca teve perto do sol não pode falar do sol. Com a escansão nas frases, propositadamente inacabadas, Waly insiste na suspensão dos sentidos. A linguagem, embora figure como tentativa de preenchimento do vazio, contém fundamentalmente um teor de fracasso; a linguagem se esboça como esforço na direção das imagens ainda não disponíveis.

“Eu tenho à medida que designo – e esse é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar”. É assim que Clarice Lispector (1998, p.176) atira-se na busca pelo desconhecido, abandonando-se ao curso desviante da linguagem. Ela tenta tangenciar o indizível:

Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (*op.cit.*).

No esforço da palavra, voltar com as mãos vazias, mas voltar com o indizível. Seria esse movimento na busca do desconhecido que Waly também realiza, apontando para o

fracasso da linguagem, ao circundar o indizível? Percebemos que, em sua criação, ele reconhecia e destacava a impossibilidade das palavras em abarcar a totalidade da experiência vivida e a necessidade da imaginação e reinvenção constante da vida. Como enfatiza Valéry, ao discorrer sobre o ato poético, “tudo se resume nessa forma: na produção da obra, a ação vem sob a influência do indefinível” (1937 [1999], p.191). Maciel (2007) refere que justamente quando falha a classificação, quando os sistemas taxonômicos disponíveis são insuficientes, é que pode advir a imaginação, já que na falta de critérios para se definir com precisão um objeto estranho, há que se inventar novas formas.

A imaginação poética, valiosa ferramenta utópica, realiza uma ultrapassagem dos limites humanos, uma ultrapassagem do já conhecido, das formas estagnadas do presente. Através da imaginação, o ato criativo propõe uma nova ordem das coisas. Na “operação desmanche das formas-padrão em que nos escoramos”, como no dizer de Preciosa (2010), está a potência do ato criativo de Waly Salomão. O ato criativo rompe com a organização estabelecida: “parte-se para lugares estrangeiros dentro do supostamente conhecido e a vida mostra-se em outras faces” (VALLE, 2007, p.122). Russel Jacoby (2007), em “Imagem Imperfeita”, aponta a imaginação como alimento para a utopia. A imaginação exige liberdade e imprecisão, portanto precisa de sujeitos, tal como a vida, inexatos, como defende Sousa (2007a).

Freud manifestou interesse por compreender essa capacidade criativa, resenhando algumas comparações entre as criações poéticas com os sonhos e as fantasias, em “Escritores criativos e devaneios”. Inicia afirmando que “sempre sentimos uma intensa curiosidade (...) em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes” (1908[2006], p.135). Ele chega a nos propor uma bonita comparação do escritor criativo com o “sonhador em plena luz do dia” e suas criações com os devaneios.

Freud não encontra, porém, respostas muito satisfatórias às suas indagações, mas sugere alguns caminhos interessantes para seguir a reflexão. Indica-nos a semelhança da criação poética com a brincadeira de criança, sugerindo que cada um “cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrada” (op.cit., p.135). Com tal comparação com o brincar infantil, Freud não desmerece a produção do poeta, lembrando que a criança leva sua brincadeira muito a sério: “a antítese do brincar não é o que é sério, mas o que é real” (op.cit.). Alimentado pela fantasia, o trabalho da construção poética e literária propicia, pois, a criação de um novo mundo, ampliando as possibilidades para além das formas já existentes. É assim também que Bloch (2005) dá destaque à

propulsão para fabular, um movimento de ir nitidamente além do que está dado, já que aquilo que é importante, frisa ele, continua sempre faltando. Como recomenda Waly Salomão, “quem quiser que invente outra cidade / Pois se eu quiser invento outra. / E eu quero. / Uma que seja agulha de luz atlântica” (1983b [2005], p. 22).

Pautamos a reflexão sobre a potência utópica da criação poética de Waly Salomão apoiando-nos na ideia desenvolvida por Sousa (2007a) de que todo ato criativo, em última instância, é um ato utópico. Para ele, criar é sempre criar um futuro, um horizonte que exige de nós uma liberdade mínima para um fazer irreverente. Ampliação dos horizontes: essa é a potência do escritor – bem como defendera Freud. Criar é nadar, nadar, nadar e inventar a viagem, o mapa, como diz Waly. Ou ainda:

Através dos anéis escancarados pelos velhos horizontes
Parir,
desvelar,
desocultar novos horizontes.
(SALOMÃO, 1998, p.746)

O que ainda não está mapeado é o mar por onde se aventura o poeta. O inventor é um cartógrafo de terras ignotas, assevera Preciosa (2010). Waly viaja na direção da terra desconhecida, abandonando a terra firme do que é familiar, transbordando os limites do conhecido, dirigindo-se ao ainda não. “Expectativa, esperança e intenção voltadas para o que ainda não veio a ser”, afirma Bloch (2005, p.17), a respeito do princípio utópico da esperança. O mundo, afirma ele, está antes repleto de disposição para algo, tendência para algo, latência de algo: “a essência não é o que foi, ao contrário: a essência mesma do mundo situa-se na linha de frente” (2005, p.28).

Augusto de Campos (2006), ao discorrer sobre aspectos essenciais da obra de Mallarmé, defende que a função da arte não é passar por portas abertas, mas antes abrir as fechadas. Com uma inspiração um tanto utópica, ele percebe a contestação do verso e da linguagem em Mallarmé como um aspecto que, ao mesmo tempo em que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a poesia, acenando com inéditos critérios estruturais. Assim também o ato poético de Waly instaura a criação do novo, como fica evidente em seus babiliques. Remexendo no esqueleto na poesia, desfigura formas e sentidos enrijecidos, desenhando uma ordem inédita.

Uma nova ordem, porém inclassificável, que se recusa a aceitar rótulos apressados. Waly alerta para a importância de que os babiliques, por exemplo, não sejam tratados como assuntos fechados, coisas concluídas. Sua dica: “ler poesia como se mirasse uma flor de lótus / em botão / entreabrindo-se / aberta” (2004, p.39). É preciso olhos afiados e ouvidos agudos

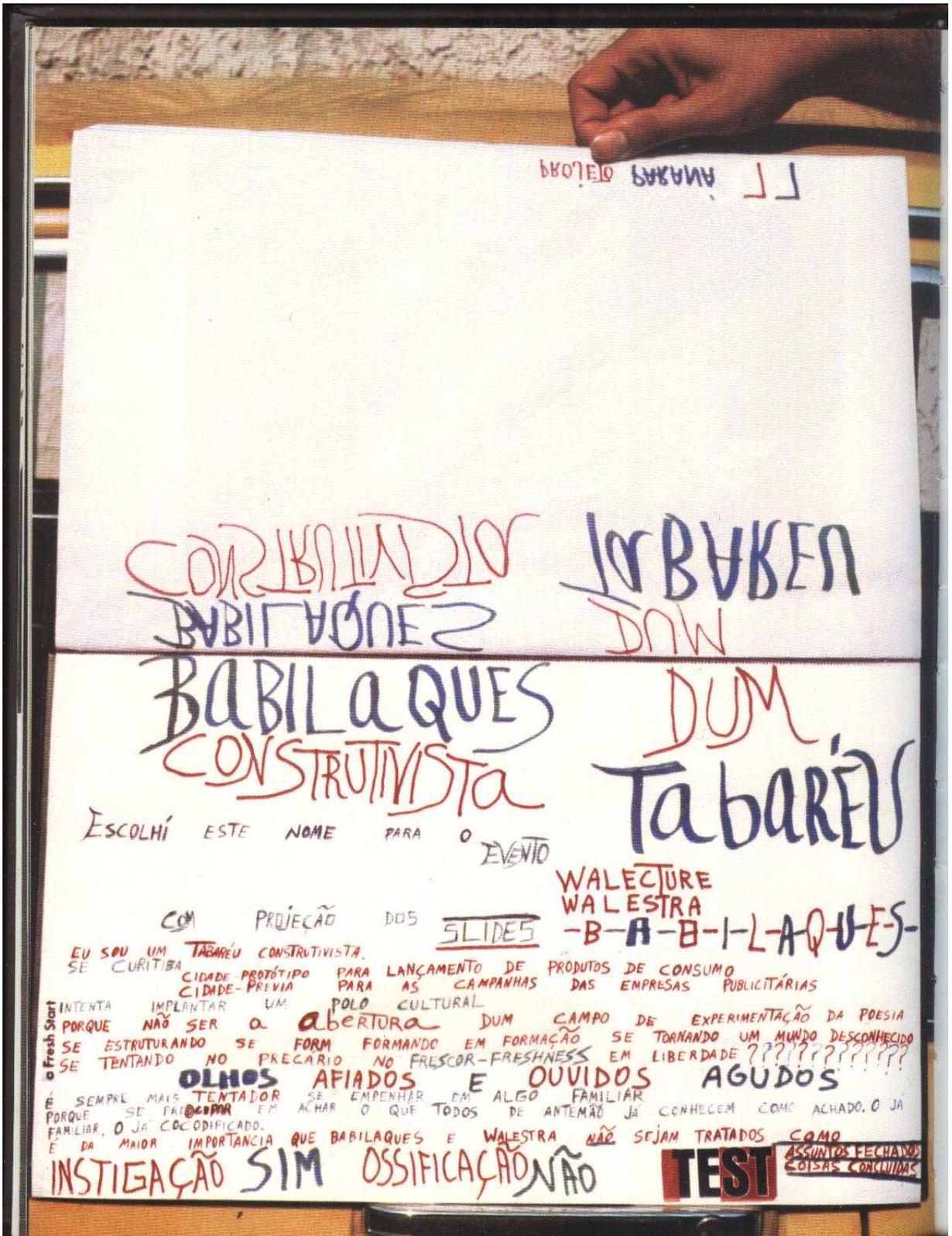
para não encapsular essa produção em certezas precipitadas. É importante perceber sua escrita enquanto processo inacabado, “carente de ser mais”, como ressalta Waly, a despeito de sua “OBRA parida com a mesma incessante INCOMPLETUDE” (1983a [2008], p.9). Do caráter de rasura que já destacamos da escrita de Waly, depreende-se um espírito que não dispõe do acabado, recusando-se ao fechamento do instante-já e abrindo-se sempre para o instante seguinte, conforme encontramos fundamentado no pensamento de Valéry:

Quaisquer que sejam a nitidez, a evidência, a força, a beleza do acontecimento espiritual que termina com nossa espera, que acaba com nosso pensamento ou dissipa a nossa dúvida, nada é ainda irrevogável. Aqui o instante seguinte tem poder absoluto sobre o produto do instante anterior. É porque o espírito reduzido à sua única substância não dispõe do acabado, e porque não pode absolutamente ligar-se ele próprio (VALÉRY, 1937 [1999], p.188).

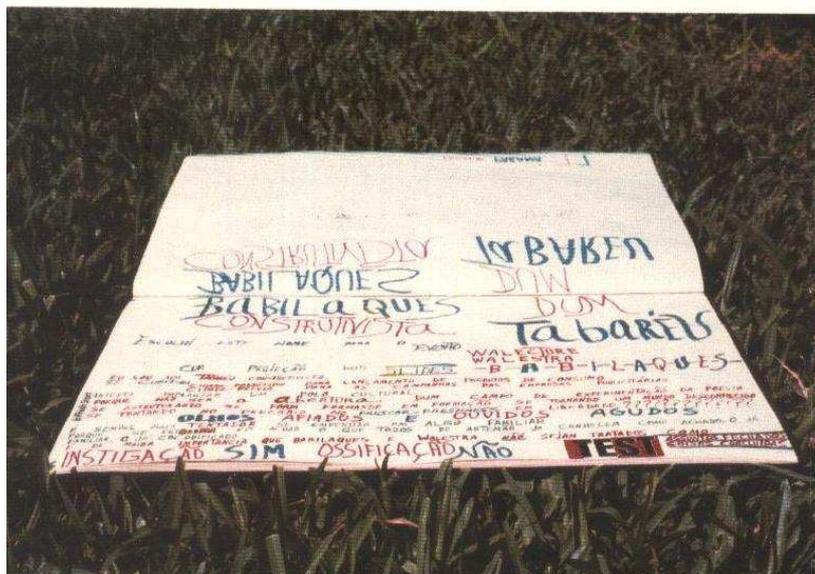
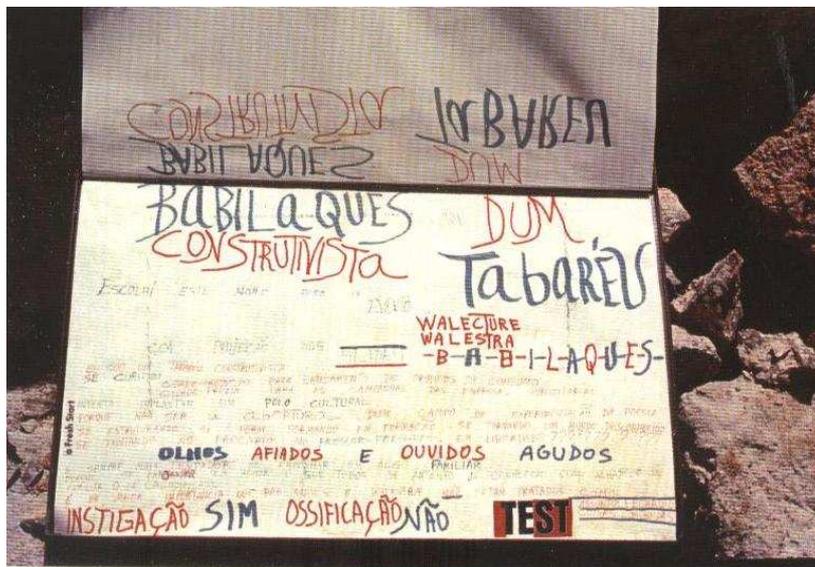
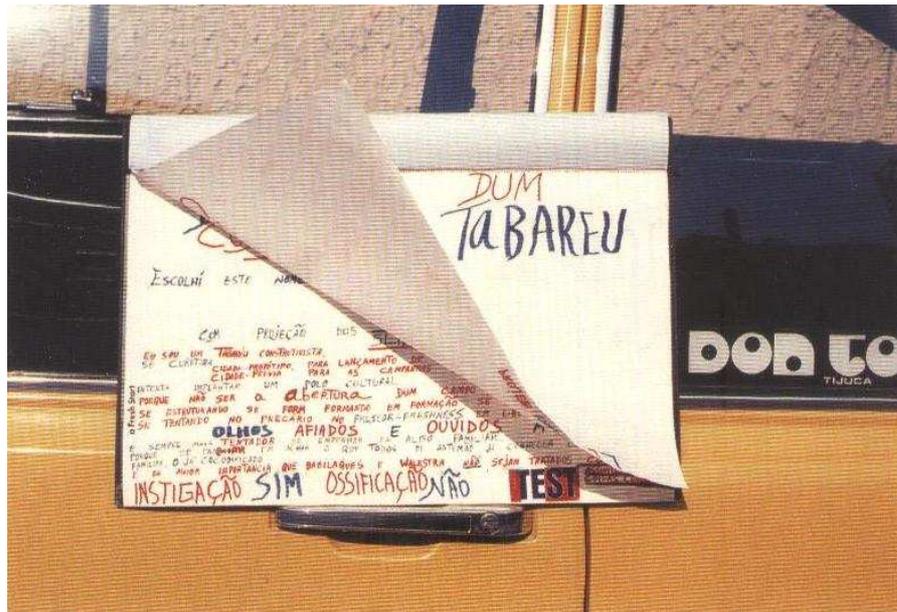
Tal questão remete-nos ao pensamento de Sousa (2007a): “penso a utopia dentro de uma perspectiva do inacabado e de permanente reinvenção”. É fácil extrair da obra de Waly a sensação de inacabamento, e é por esse caráter que propomos um enlace entre o processo de escrita de Waly e a tradição utopista. Sua dimensão utópica reside nessa abertura poética – poética em toda potência do seu sentido de *fazer*. De maneira bastante polissêmica, Waly comprazia-se com a abertura de sentidos que imprimia em seus escritos, buscando ver a palavra de novos ângulos. Waly joga seu leitor em meio à sua verborragia rasurada, recheada de paradoxos e entrecortada por contradições. Fica evidente que seus textos não visam a escolher um sentido único, não tentam imprimir uma verdade infalível, uma versão final. Segundo Valéry, “quando acreditamos ter acabado um pensamento, nunca nos sentimos seguros de que poderemos retomá-lo sem aperfeiçoar ou arruinar o que havíamos capturado” (Valéry, 1937 [1999], p.188).

Waly, porém, não se preocupava com essa insegurança. Aliás, retomou em um de seus escritos o dito de Maurice Merleau-Ponty de que “o escritor, como profissional da linguagem, é um profissional da insegurança” (1996b [2003], p.17). Tomada de rasuras, de reescritas, de correções, de acréscimos, percebemos como a poesia de Waly se permite um constante refazer. Ela acontece a partir da sua “vontade de se afastar da conclusividade, a mesma garra de manter os terminais em aberto” (op.cit., p.137).

Obra que produz fendas, grutas, aberturas incessantes. Como presenciamos em “Construtivista Tabaréu”, esse babilaque que se destaca pela exploração do experimentador: “test”, “porque não ser a abertura de um campo de experimentação da poesia se estruturando se form formando em formação se tornando um mundo desconhecido...?”.



CONSTRUTIVISTA TABARÉU, Rio de Janeiro, 1977.



De fato, é sempre mais tentador se empenhar em algo familiar. Mas por que, indaga o poeta, “se preocupar em achar o que todos de antemão já conhecem como achado?”. Foucault (2007), incitado pela pergunta “como sucede que um pensamento tenha um lugar no espaço do mundo?”, apresenta-nos um pensamento utópico, à medida que propõe uma tentativa de restituir ao solo silencioso e imóvel do pensamento, suas rupturas, sua instabilidade, suas falhas. Assim como Foucault, Waly abala a estabilidade silenciosa do solo do pensamento já codificado, deixando irromper o que se origina “dum defeito, dum insólito desvio”.

No entrelaçamento que tece Moisés entre poesia e utopia, ele afirma que “não há como evitar: não obstante enraizada na terra firme que todos pisamos, a poesia acaba sempre por alçar voo na direção da utopia” (2007, p.23). Sua argumentação fundamenta-se no ato poético em sua função de despertar para a eterna novidade do mundo. Waly desenha uma escrita que nomeamos utópica dado o seu potencial de abertura e instigação. É na criação que está sua potência contra a estagnação das formas cotidianas. Para ele, o artista “pode e deve perfeitamente suspender, fazer uma suspensão voluntária da continuidade produtiva, exatamente para que possa vir o surpreendente, o inesperado, o impensável, o imprevisível” (2004, p.69). O imprevisível que é tema deste poema seu:

(...)
em matéria de previsão eu deixo furo
futuro, eu juro, é dimensão
que não consigo ver
nem sequer rever
isto porque no lusco-fusco
ora pitombas!
minha bola de cristal fica fosca
mando bala no escuro
acerto o tiro na boca da mosca
outras tantas giro a terra toda às tontas
dobro o Cabo das Tormentas
rebatizo-o de Boa-Esperança
e nessa espécie de caça ao vento leviano
vou pegando pelo rabo
a lebre de vidro do acaso.
Por acaso,
em matéria de previsão só deixo furo
- o juízo e a vista apuro -
futuro, juro, d’imensidão q ignoro
abr’olhos
vejo bem claro
turvo no escuro
minha vida afinal
(...)
(SALOMÃO, 2000, p.10).

Os textos utópicos, em uma versão projetista da utopia tiveram sua função ao desenhar, com coragem, novos contornos para a existência humana. Entretanto, a utopia não se restringe a essa versão. Há uma outra, a versão iconoclasta da utopia, seguindo o pensamento de Jacoby (2007), que permite que o futuro não seja encaixotado em formas rígidas que pré-determinam modalidades de vida. Marcada pela recusa à descrição de um ideal, a utopia iconoclasta não projeta um futuro detalhado. Destacamos a imagem de uma bola de cristal fosca. Uma bola de cristal falha, por sua opacidade, que não deixa clareza na previsão. Deixar furos na previsão, ou deixar “brocas no muro do mundo” (1983a [2008], p.9) é uma proposição utópica. É justamente na impossibilidade de projeção detalhada deste futuro que a utopia sustenta-se, num movimento de abertura de possibilidades, na descontinuidade do presente como única forma possível de experiência. Ao não projetar um futuro baseado em imagens absolutas e certeiras, a utopia, em sua face iconoclasta, não abandona a esperança de um futuro melhor. Jacoby defende que os utopistas iconoclastas são “essenciais para qualquer esforço de se escapar à letra do cotidiano” (2007, p.19).

5.1 DO FÓSSIL AO MÍSSIL

Para Ernst Bloch, a categoria do utópico possui “o sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos” (2005, p.22). A utopia, diz-nos Sousa (2007a), tem a função de resistir aos imperativos do consenso que cada vez mais o laço social nos impõe. Empenhando-se numa produção que resiste aos imperativos de padronização e normatização, Waly gera uma obra carregada de inconformismo. “Aprendi que ser homem é ser inconformista. *AVANTI!*” (SALOMÃO, 1983b [2005], p.54). Manoel Ricardo de Lima, em um texto que escreve sobre o poeta Joaquim Cardozo, destaca justamente essa ética inconformada do poeta, “uma ética que rege sua postura como aquilo que ele pode e tem que ser como poeta e como homem, num movimento de passagem e transitório” (2009, p.71).

É precisamente com o elemento do inconformismo que Carlos Augusto Lima (2006) define Waly Salomão, frisando sua astúcia em “espetar com finíssimas agulhas a bolha da conformidade”. Ele apresenta o poeta como alguém com disposição para fazer esse trabalho sujo, de desviar o rumo do trem, puxar o tapete e perder a rota do barco. Afinal, para Waly, “criar é não se adequar à vida como ela é”. Como se pode ver no documentário “Pan-Cinema Permanente”, o poeta baiano estava sempre tentado escapar às convenções da vida, desviar os

rumos previstos, acreditando que ao agir de uma maneira não convencional, já estava praticando poesia.

Waly nos instiga: “Encontrar e não reencontrar; descobrir e não redescobrir SIM: os grande movimentos NÃO: aceitação embelecida do cotidiano. Dicionário: o vocábulo “cotidiano” deve ser entendido como terreno das concessões” (1983a [2008]), p.97). Antônio Cícero, no extenso prefácio da nova edição de “Me segura qu’eu vou dar um troço” (SALOMÃO, 1972 [2003]) esclarece que, para Waly, a poesia funciona como a libertação do confinamento no mundo convencional da identidade. Waly dissera que sua prisão no Carandiru serviu para a liberação de seu escrever, que tentava desde a infância. Tal liberação seria então, seguindo a tese de Cícero, de seu próprio eu, da clausura de uma identidade alienante, de um eu hermético. Sobre ao poeta, enfatiza Lima (2009), “uma ingenuidade, uma inocência e uma inquietude infinitas numa tentativa de tocar a experiência falhada de ser-no-mundo”. Ciente dessa experiência falhada, escreve então Waly: “eu, estopim e dinamite, cultivador do eu mínimo, meu nome é todos e ninguém” (1983b [2005], p.23).

Através da figura de Proteu, metamorfoseando-se, o poeta rompe de imediato com uma noção de identidade compacta. Foge do que *já é*, do conhecido e acomodado, para abrir espaço para o vir a ser, o que *ainda não é*. Somente ao se abandonar o conceito fechado e imóvel do ser, ressalta Bloch, surge a real dimensão da esperança. A poesia, para ele, é o que o liberta desse cotidiano estéril, que ele se refere como “aquele que não conduz a nada além de si próprio, aquele que não se modifica, (...) aquele que, submisso ao princípio de identidade, permanece sendo aquilo que é” (1972 [2003], p.29).

Fugindo de todo universo de plenitude e acabamento, ele escapa a qualquer certeza última. Flávio Boaventura, em seu livro “O amante da algazarra – Nietzsche na poesia de Waly Salomão”, foca sua questão na relação poesia e transgressão. A partir do pensamento trágico de Nietzsche, ele realiza uma leitura da poesia de Waly como repúdio à mesmice e ao engessamento, como acontecimento sem certezas demarcatórias. Sua escrita segue o caminho da interpretação como conhecimento possível – que se sabe limitado e circunstancial, dado que o conhecimento é apenas uma mensuração, entre as tantas possíveis. “Todas as ‘certezas’ esvaíram-se e uma sensação de vertigem não só escancara abismos, mas também desafia a reinventar perspectivas novas, abertas e plurais, para onde converjam distintas trajetórias” (BOAVENTURA, 2009, p.22).

Ao se perguntar se a poesia salva, se ela impede que alguém prossiga reproduzindo valores modelares, Rosane Preciosa (2010) hesita em responder afirmativamente. Ela assevera, contudo, que certamente a poesia confronta esses valores padrões, torna-os

inadequados, inventa saídas e encoraja-nos a desprogramá-los. Já Waly é enfático ao garantir que a poesia não salva nada nem ninguém. Ele a define, entretanto, como “ácidos e mais ácidos que roem as certezas” (1983b [2005], p.61). Retomando as palavras de Waly, em “Self-Portrait”: “esta escrita reticente. Causa: embriaguez. Embriaguez, causa: incerteza. Incerteza, causa: continuidade da inconclusa oclusa causa. Quer dizer: o grilo é filho da miséria e do ocaso” (1972 [2003], p.82). A obra poética causa embriaguez e incerteza, e assim revigora a língua.

“Poesia = máquina de guerra” (SALOMÃO, 1998, p.33). Estando sempre voltada a detonar com a estagnação do cotidiano, alertando para o “veneno da água parada” (1996a [2007], p.47), a poesia de Waly é como um míssil, cujo alvo é explodir os modelos e formas padronizadas de poesia, de linguagem, de vida. Sua poesia se apresenta como “uma meta um quase que quebra qualquer sentido de comodidade ou segurança prévias” (1983b [2005], p.93). Audaz, ele sugere “entrar em todas as estruturas e fazê-las explodir” (op.cit., p.42).

Waly insistia em romper com as formas estabelecidas da cultura, assim como percebemos no poema “Exterior” (1998), no qual ele propõe, com audácia, explodir com os padrões da própria poesia. Sua intenção é estourar os limites, propondo à poesia extrapolar a zona da página. Clancy e Tancelin (2003) apontam a utopia como uma fuga para fora da página, e identificam a poesia como uma infinidade de lugares em fuga, estando a língua poética no interstício dos não-lugares e dos lugares. O princípio utópico recorta um espaço ao situar-se entre duas zonas temporais, destaca Jacoby: “a que nós habitamos agora e a que pode existir no futuro”, participando ao mesmo tempo das escolhas limitadas do hoje e das possibilidades ilimitadas do amanhã (2007, p.14).

“Poesia = campo minado” (SALOMÃO, 1998, p.33). Com seu estilo enviesado, a obra de Waly lança a desordem; abole começo-meio-fim; mistura elementos e aposta da voracidade do fragmento. Hermano Vianna (in SALOMÃO, 1983b [2005]), ao analisar a obra do “mestre em bricolagens fascinantes de ideias das mais variadas procedências”, assegura que na obra do poeta as ideias eram incorporadas e testadas na vida, estabelecendo seus limites e descobrindo maneiras de ultrapassá-los. Criando novas ordens/desordens, Waly não coloca cada coisa em seu lugar, mas mistura os elementos da linguagem para lançar a novidade: “Colcha de retalhos, mélange²⁸, hotchpotch²⁹, um naco disto e um pedaço daquilo é assim que a novidade penetra no mundo”.

²⁸ Mistura, em francês.

²⁹ Confusão, mistura, trapalhada, em inglês.

Com sua aguçada percepção para a sensibilidade do fragmento, Waly se confessa irresponsável e desleal com a linearidade e a coerência. Em sua escrita reticente fragmentária, ele corrói as certezas demarcatórias, lançando-se com coragem no caos da desordem.

“(…) tudo é desordem e qualquer reação contra a desordem é da mesma espécie que ela. É porque essa desordem é, aliás, a condição de sua fecundidade: ela contém a promessa, já que essa fecundidade depende mais do inesperado que do esperado, e mais do que ignoramos, e porque ignoramos, que daquilo que sabemos” (VALÉRY, 1937 [1999], p. 192).

Fazer da desordem fecunda: abrir a janela para que possa entrar uma brisa anárquica. Sua produção poética coloca em cena, portanto, um desejo de utopia, não por resenhar algum projeto, mas justamente por sua escrita fragmentária e liberta de padrões pré-estabelecidos. Pistas, fragmentos e suspiros – não projetos – sustentam a esperança de um mundo mais livre, defende Jacoby (2007). Jameson coloca em pauta as contribuições de Louis Marin, afirmando que o texto utópico nos dá a vívida lição do que não podemos imaginar, não por meio da imaginação concreta, “mas por meio dos buracos no texto, que são a nossa própria incapacidade de ver além da época e de conclusões ideológicas” (1997, p.85). A utopia, nesse sentido, cumpre fundamentalmente uma função de desfazer a forma, explodir os modelos, numa perspectiva de constante reinvenção. Assim, explorando uma produção escrita que desordena o cotidiano, o fazer irreverente de Waly Salomão contém todo seu vigor utópico pela intenção explícita de detonar a acomodação das formas inertes do presente, ocasionando rupturas fundamentais como efeito de seu ato poético.

“A poesia é um meteoro. A poesia é uma chuva de meteoros” (SALOMÃO, 2004, p.13). Já em sua primeira publicação, Waly assume a estética do fragmento como potente para a proposição de um novo mundo, explicitando o elemento caótico e apocalíptico de sua escrita: “Me segura que vou dar um troço apocalipópótico. TRASHico. retarDADAico” (1983a [2008], p.90).

Sobre uma questão de método, o poeta enfatiza a “passagem do caos ao cosmo e a rara capacidade de se esvaziar de novo e retrazar o caminho inverso, do cosmo ao caos” (Salomão, 1972 [2003], p.17). Situando o filósofo-poeta na cosmologia nietzschiana, Boaventura o destaca como alguém que possui caos dentro de si não como algo a ser superado, mas como uma revelação de sua existência enquanto *mundo*. Da mesma forma como Canetti (1990) fala da importância de o poeta carregar o mundo enquanto caos, deixando-se invadir pela vida multifacetada. Apontando o sentimento de integração entre o criar e aniquilar, Boaventura afirma que destruir apenas traduz a vontade de criar. No jogo do *criar-e-destruir*, portanto, o

poeta deve abandonar o olhar passivo – a *vis contemplativa*, que capta apenas uma realidade aparentemente estável – em favor da experimentação do olhar ativo e sensível – a *vis creativa*, que se apresenta num gesto de criação que mobiliza todo o corpo, pensamentos e sentidos (BOAVENTURA, 2009).

Cabe ressaltar, contudo, que o pensamento utópico consiste em mais do que devaneios e rabiscos. Ele surge de e retorna a realidades políticas contemporâneas (JACOBY, 2007). Por esse viés, Waly comenta sobre o lançamento de “Me segura”, dizendo que “esse livro significa pouco para mim se não representar uma energia propulsora, se não apontar para a superação da asfixia do quadro circense em que nós estamos balançando na própria corda bamba” (*apud* HOLLANDA & GONÇALVES, s/d, p.21).

Vianna (1983b [2005]) tira uma lição que podemos certamente estender a toda obra do poeta: “como aproveitar o passado, fortalecer a memória, não para cultivar o que já era, mas para identificar as brechas que fornecem o mapa da fuga para a festa, para a frente, para a felicidade guerreira” (p.13). Como é característico em seus escritos, Waly propõe “FUGIR PARA A FRENTE” no ensaio “Velha Cartomante Setentona”, a respeito da Semana de Arte Moderna de 1922. Descrevendo este como um momento de ruptura, não deixa de lançar sua poderosa arma, a crítica, questionando a compulsão a venerar tudo em bloco como se a Semana da Arte Moderna tivesse constituído “um bloco monolítico, inteiriço, sem fendas, sem diferenciações (...) E a busca do novo?”, indaga Waly, “estaremos culturalmente fossilizados para já colocar no altar esta experiência inaugural? Seremos incapazes de buscar esta ampliação contínua dos horizontes, fronteiras, e limites?” (1983b [2005], p.50).

Caberia aqui um contraponto a respeito da busca incansável pelo novo no contexto social capitalístico em que o presente escrito se insere. Recorremos ao pensamento de Kehl, que contrapõe as razões de mercado, em que vigora a busca incessante pelo novo, e as razões utópicas. Enquanto “as razões filosóficas e religiosas, as grandes utopias políticas, apontam sempre para além da banalidade do nosso dia-a-dia, para um devir, uma transformação do sujeito ou do mundo que ele habita”, as razões de mercado só nos oferecem a repetição de sua própria trivialidade. Elas se consomem em si mesmas, produzindo “repetidamente seu próprio esgotamento cada vez que são satisfeitas”. O novo nesse contexto vem mascarar uma repetição de um estilo de vida, imprimindo modelos e padrões encarcerantes³⁰. Essa repetição

³⁰ Uma interessante ilustração desse estilo de vida aprisionante disfarçado pela constante substituição de um novo que finge instaurar uma liberdade de escolha é o curta-metragem “Logutopia”, de Masiero (2006). Apresentando a rotina de um homem abarrotada de marcas e logotipos, não há espaço/tempo para olhar para o azul do céu e imaginar. A imaginação aparece ao final, talvez como uma esperança em meio à poluição de códigos e padrões, quando o personagem do vídeo dorme e sonha.

Waly opera uma inversão da sequência “passado presente futuro”, ao revirar o dado, para “futuro presente passado”. Realiza um movimento de retorno ao passado, ao fóssil. Sousa (2007b), ao pensar nas formas que nos auxiliam a recuperar histórias esquecidas ou recalçadas, retoma o artigo de Roger Dadoun (2000), “Utopia: a emocionante racionalidade do inconsciente”. Sendo bastante enfático ao propor a utopia como formação do inconsciente, destaca que ela teria por função, em último instância, enunciar o enigma do desejo.

O que Dadoun propõe é a inversão do vetor da utopia: de presente-futuro para presente-passado. Na concepção tradicional da utopia, o fim seria a realidade: o vetor em direção à sua realização. Esse seria o sentido desastroso em direção a uma única realidade, só avaliada na perspectiva de sua realização. Num movimento contracorrente, ele propõe uma concepção psicanalítica da utopia, com seu vetor antagonista, em sentido oposto à realidade. Não mais a utopia em direção a um aquém, mas remontar a uma fonte. Essa seria a utopia em direção ao inconsciente, na esperança de encontrar uma ancoragem original.

Na concepção tradicional de utopia, aquela que se esforça para não negligenciar nenhum detalhe, que se oferece como uma forma perfeita, acabada, ideal, seu objetivo é ser realizada, ser posta em ação. Ela curva-se em direção ao real. Esta seria a utopia projetista, de acordo com as reflexões de Jacoby (2007). Dadoun ressalta que, obrigada a estender-se em direção à sua realização, essa utopia, no mesmo golpe, perde sua consistência por não ser mais do que o eco, a sombra disso a que ela se estende.

Dadoun toma a palavra que designa o vetor da utopia, em francês *vers* (em direção a), em sua homofonia à palavra *ver* (verme), afirmando que esse vetor que curva a utopia em direção ao real, que a obriga a copular na cama com o real, é o parasita que habita o fruto da utopia, que a corrói, é o agente de sua decomposição. Ele assevera que sempre que a utopia é forçada a deitar-se na cama do real, não se obtém outra coisa além de obscenidade, podridão e desastre. Dadoun conclui que a vocação da utopia, ao invés de ir em direção ao real, de se estender à sua realização, é, ao contrário, a de se elaborar contra o real. Assim, estando o real barrado nada resta a fazer senão ir contracorrente e se virar para uma outra realidade, a realidade interna e suas mais obscuras trincheiras: o inconsciente.

Ao propor a utopia voltada para o inconsciente, Dadoun reforça que não se trata apenas de mirar, dedicar um olhar para o inconsciente, mas se trata de desalojar, de surpreender algo como uma expressão, de realizar um movimento de torção do inconsciente de tal forma que se possa aperceber, em uma de suas dobras ignoradas, o precioso filão de uma racionalidade. Justamente este foi o movimento do pai da psicanálise que, ao privilegiar a poeira embaixo do tapete, dando atenção aos sonhos, lapsos, atos falhos (cf. SOUSA &

ENDO, 2009), subverteu uma lógica corrente dando mostras de que o que fica esquecido na história continua operando em nossas vidas e produzindo marcas, fixando-nos numa determinada lógica de funcionamento.

É no texto “Construções em análise” que Freud (1937 [2006]) faz uma analogia do psicanalista com o arqueólogo, enfatizando no seu processo de investigação o enfrentamento do campo das ruínas, numa prática de escavação que leva a descobrir, a partir dos restos visíveis, a parte sepultada. A ideia desenvolvida é a de que isso que foi soterrado continua presente de algum modo, em algum lugar, baseado na concepção de recalçamento, pedra angular da psicanálise. Recalçamento sempre nos remete à origem, mas uma origem mítica, que se apresenta a nós enquanto enigma, da qual só conseguimos ter acesso a restos, a indícios. Freud deu atenção aos detalhes que pareciam insignificantes, ao fragmentário, ao que estava perdido na história, mas cujos rastros insistiam em produzir inquietações.

Barthes tem uma bela frase que diz assim: “a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas. A escrita é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança, é essa liberdade recordante” (2008, p.15). Freud busca integrar na continuidade da história o que ficou esquecido no passado, olhando para essa liberdade recordante da palavra na escrita do inconsciente.

A sugestão da passagem de fóssil a míssil nos é interessante na medida em que nos remete às ideias de origem e destino, grandes enigmas da humanidade. Colocar um enigma ali no que era somente ruínas, passado, reincorporando o resto e produzindo a partir dele, esta é a potência da invenção psicanalítica, a potência de produzir um enigma, apostando que com a reinvenção do passado, com a historicização da origem, pode-se abrir novas possibilidades ao futuro.

6. ENTREATOS

A palavra ultrapassa todo limite e, até, o ilimitado do todo: ela toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta.

Maurice Blanchot, 2010.

A psicanálise é uma experiência da palavra. Foi a isso que Freud atentou-se, ao detectar, em suas históricas, a ligação do sofrimento corporal com a palavra. Freud percebera que o que estava em jogo era a conexão entre desejo inconsciente e linguagem. Pondo-se a escutar seus pacientes, o psicanalista confere à palavra um novo estatuto:

As palavras, originalmente, eram mágicas e até os dias atuais conservaram muito do seu antigo poder mágico. Por meio de palavras uma pessoa pode tornar outra jubilosamente feliz ou levá-la ao desespero, por palavras o professor veicula seu conhecimento aos alunos, por palavras o orador conquista seus ouvintes para si e influencia seu julgamento e as decisões deles. Palavras suscitam afetos e são, de modo geral, o meio de mútua influência entre os homens. Assim, não depreciaremos o uso das palavras (...) (FREUD, 1915-1916[2006], p. 27).

A palavra, para a psicanálise, comporta uma potência. O analista é um explorador da palavra também para Lacan, que reforça a ideia da palavra como único meio de acesso ao inconsciente, já que este é estruturado como uma linguagem. Haroldo de Campos (1990) fala-nos do Freud escritor-inventor, o Freud “micrológico” – em preferência ao Freud de “Gradiva de Jensen”, de “Moisés”, ou dos estudos analíticos de Dostoievski e Leonardo da Vinci –, o Freud “atento ao ‘design’ sintático da linguagem, capaz de debruçar-se com ouvido sutilíssimo (...) sobre a trama do som e do sentido, que está sobretudo subentendido na reivindicação mais funda de Lacan” (CAMPOS, 1990, p.10).

Também foi a palavra o meio pelo qual se ergueram as grandes construções utópicas. Foi através de textos escritos que a utopia lançou audaciosas proposições de um outro mundo possível. E para falar da palavra na poesia, trazemos as palavras do poeta:

Ora, pois pois, um poeta que perde a fé nas palavras, sílabas, letras, sentenças está quase quase a tosar máquina zero sua possibilidade de poesia. Poesia: genuína operação anti-afasia. Por inabilidade para suportar banalidades evidentes, o poeta forja uma linguagem e tenta revigorando as palavras, sílabas, letras, sentenças se salvar (SALOMÃO, 1983b [2005], p.61).

É a palavra, enfim, que protagoniza o ato poético, o ato analítico e o ato utópico: uma palavra-transgressão, que se liberta da orientação, uma palavra que desorienta. Este enlace entreatos torna-se possível à medida que esses atos não deixam de ser uma crítica da ideologia dominante, operando uma suspensão dos sentidos produzidos pelo encadeamento significativo que nos mantém aprisionados em uma determinada lógica, muitas vezes causadora de

sofrimento. Ao ensaiar sobre a obra de Haroldo de Campos, Schüler sublinha que “a palavra foi depositária de um saber passado e ainda o é. Palavras mil vezes repetidas ao longo da história repercutem em muitas idades. Comparecem como documento, inertes quando algemadas a contextos verbais. Haroldo, rompendo elos, desconstrói. Inumadas, as palavras voltam a respirar em contextos móveis, vivos” (1997, pp.50-51).

Trata-se de recuperar a força da palavra, sua mobilidade criativa, sua textura viva e pulsante. O trabalho árduo de desconstrução-reconstrução das palavras, reconhecendo sua plasticidade, garante à obra de Waly Salomão uma força inventiva de muitos efeitos. Robson Pereira, trabalhando as relações entre psicanálise e literatura, enfatiza a importância da invenção:

Amiúde, inventar não é outra coisa que tomar certos desquites contra a vida que nos custa viver, com perfeição ou vilania de acordo com nossos apetites ou nosso rancor; é refazer a experiência, corrigir a história real na direção que nossos desejos frustrados, nossos sonhos púidos, nossa alegria ou nossa cólera reclamam (PEREIRA, 2006, p.66).

Recuperar a potência das palavras adormecidas; desenterrá-las. Impulsionados por Dadoun, pensar a utopia como um olhar sobre a história que nos constitui, recuperando a potência no enfrentamento da origem, em sua historicização. Num trabalho arqueológico da linguagem, lançar um olhar para o fóssil, recuperando vigor da metáfora apagada. Poder extrair uma história de uma palavra fossilizada, apostando que os restos podem conter uma potência transformadora. A partir do olhar para o fóssil, possibilitar o lançamento de novas questões.

Nas aproximações entre utopia e psicanálise, encontramos as palavras de Freud que denominam o recalque como a produção de uma terra estrangeira. “O recalcado é território estrangeiro para o eu – território estrangeiro interno – assim como a realidade é território estrangeiro externo” (1933 [2006], p.63). Freud irrompe com a dimensão do desconhecido em nós. Em sua realidade mais íntima, o inconsciente “nos é tão desconhecido quando a realidade do mundo externo, e é tão incompletamente apresentado pelos dados da consciência quanto o é o mundo externo pelas comunicações de nossos órgãos sensoriais” (1900 [2006], p.637). Ou seja, Freud argumenta que conseguimos apreender o nosso inconsciente com a mesma precariedade com que nossos sentidos conseguem apreender a realidade. O inconsciente figura então como um processo psíquico do qual nada sabemos, mas cuja existência somos obrigados a supor a partir do que podemos inferir por seus efeitos.

Aproveitamos o pensamento de Edson de Sousa, em seu livro “Uma invenção da utopia”, quando aborda a experiência de análise em sua face utópica, por propor novas

maneiras de vida e um novo semblante do futuro. O psicanalista, na posição de objeto *a*, interroga o sujeito sobre o seu desejo. O ato analítico opera enquanto subtração, desfazendo sentidos e deixando ao sujeito que produza S1, significantes-mestres que dêem suporte à fantasia. A análise, portanto, põe em cena a relação que cada um tem com o objeto de seu desejo, ou seja, com seu *em falta*. É dessa maneira que o pensamento utópico abre cortes que, assim como a experiência analítica, permitem que surjam interrogações. Sousa (2002) afirma que é nesse sentido que a utopia funciona enquanto interrupção de uma série significativa. Colocando o *em falta* em evidência, a partir de uma esperança do que pode vir a ser, a utopia assume uma dimensão de negatividade, abrindo espaço para o desejo, de forma que este possa ser reconhecido em sua função de desequilibrar o eixo do discurso (SOUSA, 2002).

Vale ressaltar que a psicanálise aqui referida é aquela que se propõe a instaurar uma suspensão dos sentidos fixos, interrogando-os. Diferentemente de uma versão apaziguadora da psicanálise, a qual tenta encontrar na neurose e nos complexos inconscientes as explicações do mal e da infelicidade – de modo a assegurar uma felicidade aos que conseguirem ficar em paz com seu inconsciente –, diferentemente dessa versão da psicanálise, há uma outra versão, como nos aponta Maria Rita Kehl, uma versão propriamente analítica. Essa convoca a palavra a trabalhar, e o psicanalista não interfere como explicador, mas como perguntador, “expondo a fragilidade que existe sob a aparência das certezas estabelecidas e convidando os agentes sociais a suportar a angústia de se indagar, mais e mais uma vez, sobre os fundamentos de seu saber e de sua prática” (2007, p.28). Nessa versão, a psicanálise não pode ser apaziguadora, propondo alguma verdade definitiva sobre a ‘natureza humana’, já que parte do pressuposto de que o homem, sobretudo na modernidade, “é vazio de *ser*”. Para Lacan, o inconsciente escapa totalmente a este círculo de certezas no qual o homem se reconhece como um eu. Ele enfatiza essa constituição do ser humano enquanto faltante como um avanço da psicanálise:

o passo dado pela psicanálise, seguramente, foi o de fazer-nos afirmar que o sujeito não é unívoco. (...) Isso ficou tanto tempo obscuro, no nível do discurso do mestre, precisamente por estar em um lugar que, por sua própria estrutura, mascarava a divisão do sujeito. (LACAN, 1992, p.108).

A psicanálise é uma clínica do significativo, da valorização da palavra; considera o sujeito como sendo constituído pela sua inserção entre os significantes, ou seja, no campo da linguagem. O significativo não significa nada, com o que ele é capaz de dar a todo momentos significações diversas. O ato analítico, portanto, opera com a suspensão do sentido imediato, problematizando a relação significativo-significado. Sousa (2008) retoma essa tensão que

orienta a direção da interpretação analítica: a tensão produzida entre a lógica do significante e a lógica do significado. Enquanto o significado estaria relacionado com o campo do saber instituído, o significante remeteria a um enigma, “produzindo no sujeito a experiência de suspensão da significação e instauração do inacabado” (2008, p.44). Tal caráter enigmático instaura potencialmente uma abertura, desestabilizando o sentido já dado. Aí está a função da poesia: abalar com a *rotina*, instaurando um *enigma*. A obra de Waly está carregada dessa potente tensão do já conhecido e do novo, do cotidiano e do desconhecido:

Para todo sempre confino
O registro da palavra *rotina*
Com o vento e a chuva
Com o plúvio e o pneumo
Marchetados no registro
Da palavra *enigma*³²
(SALOMÃO, 2000, p.29).

O que se tenta produzir com o ato analítico é uma brecha nos sintomas tão enrijecidos em suas formas, inserindo interrogações. Como discorre Azevedo (2006), na operação analítica trata-se de acolher e recolher a palavra-sintoma, inflada com excesso de sentido, para então reinscrevê-la, inventando com ela e a partir dela novos lugares que possam contê-la, afrouxando assim a fixidez da palavra que aprisiona em um único sentido. É nesse sentido que podemos compreender o que Lacan expressa ao dizer que o equívoco é a única arma contra o sintoma, e que é unicamente através do equívoco que a interpretação opera (1975-1976 [2007], p.18). “A que se prendem os sintomas?”, pergunta-se Lacan, “senão à implicação do organismo humano em alguma coisa que é estruturada como uma linguagem, com o que tal elemento de seu funcionamento vai entrar em jogo como significante” (1955-1956 [2002], p.207).

A noção de cura em psicanálise, explica Kehl, “não promete a perspectiva de um apaziguamento da relação entre o *eu* e o *isso*”; a cura consiste, sim, na possibilidade de o sujeito adquirir certa mobilidade criativa em relação ao seu sintoma:

O sintoma não deixa de apresentar para o sujeito algo da particularidade do desejo que lhe escapa; a aposta na cura analítica permite que ele faça disso, que a ele sempre retorna e dele sempre escapa, alguma *outra coisa* além da banalidade da repetição sintomática. Se o sintoma é metáfora, uma análise deve permitir ao sujeito ampliar a cadeia metafórica que representa o objeto perdido do desejo (KEHL, 2007, p.37).

Estando o sujeito determinado e inscrito no mundo como causado por um determinado efeito significante, Lacan esclarece que os efeitos da interpretação são recebidos no nível da

³² Grifos do autor.

estimulação que ela fornece à inventividade do sujeito. “É à medida que nossa interpretação liga, de uma outra maneira, uma cadeia, que é uma cadeia de articulação significativa, que ela funciona; e depois, há outra forma de imaginar possível” (LACAN, 1967-1968, p.57). Que a linguagem possa fazer do sintoma equívoco, retirando o peso da univocidade de sentido, esta é a aposta. Poder estar equivocado, virar o leme, mudar a rota.

A rasura, na experiência analítica, são as pontuações do analista no discurso do analisando, obrigando-o a bifurcar, se deixar levar por outras palavras ou expressões, por outros rumos para contar sua história e se dizer de outro modo (cf. WILLEMART, 1996). O que estava em jogo para Waly era a desnaturalização do mundo. Nesse jogo de encenar a própria vida e a vida alheia, Waly descobre que ele pode se fazer no mundo, quer dizer, que ele pode construir seu próprio personagem, como elucida Antonio Cícero no documentário “Pan-Cinema Permanente”. Com a ideia de que a vida é uma ficção, o que ele se permitia era não levar as coisas tão a sério, podendo experimentar novas formas, novos arranjos, novas possibilidades de ser no mundo.

Como a psicanálise, que expõe a fragilidade sob a aparência das certezas estabelecidas, também a arte abre cortes que provocam interrogações, na medida em que a imaginação estabelece uma diferença na série significativa, produzindo uma quebra na compulsão à repetição, que produz grandes obstáculos à imaginação. Segundo Valle (2007), a arte tem a função de abalar as teias garantidoras de sentido. Ela tem o poder de abalar o sujeito de sua rotina diária, apontando para algo que ele nunca havia pensado, ou recolocando os objetos velhos conhecidos em outra posição. A arte tem por função primordial “oferecer outra visão do mundo ou outro sentido para certos acontecimentos e, portanto, dizê-lo melhor”, segundo Willemart (1996). Esse autor reforça que a obra tem o dom de “suspender a continuidade hermenêutica do sujeito consigo mesmo e com a história – o sujeito vive o salto no vazio de sua própria mortalidade” (VATIMO, 1976, *apud* WILLEMART, 1996, p.58).

É nesse sentido também que abordamos a poesia em sua dimensão utópica, à medida que produz novas metáforas para o viver, desconfigurando a linguagem e inventando uma nova forma, uma nova ordenação. É a obra de Waly Salomão que nos impulsiona a refletir sobre a dimensão utópica do fazer poético, para quem criar é “desaceitar o naufrágio” ou “se desacostumar do fado fixo” (1998, p.46). É também num sentido utópico, podemos dizer, que Lacan define poesia. Ele afirma: “há poesia toda vez que um escrito nos introduz num mundo diferente do nosso, e, ao nos dar a presença de um ser, de uma certa relação fundamental, faz com que ela se torne também nossa”. A poesia, segue Lacan, “é criação de um sujeito assumindo uma nova ordem de relação simbólica com o mundo” (1955-1956 [2002], p.94).

“Poesia = faca que talha sem láudano possível” (SALOMÃO, 1998, p.33). Fazer um corte, instaurar uma descontinuidade no discurso repetitivo e ensimesmado, sem garantia alguma dos efeitos que podem advir. Depois de um ato, nada mais é igual, mas nem tudo está resolvido: é preciso arcar com os efeitos, que são desconhecidos. Em todo ato, destaca-se essa dimensão de mudança, cedendo lugar ao imprevisível. “Um ato é ligado à determinação do começo e, muito especialmente, ali onde há necessidade de fazer um, precisamente porque disso nada existe”, frisa Lacan (1967-1968 [2001], p.75).

É o que realiza Waly em sua poética, e de maneira mais enfática em seus Babiliaques, ao desenterrar a palavra, retomando seu hibridismo intrínseco, destacando sua condição de litoral. Mostrando a palavra de novos ângulos, Waly desloca-a de sua posição tradicional e descola-a de seu sentido comum.

Tomado num contexto de experimentalidade, o poeta seguiu sempre atrás da *descoagulação e fluidez de sentido*, inserindo a possibilidade do engano e trabalhando com a dimensão de equívoco da linguagem. Fugindo das designações categóricas fixas, ele se dizia um “poeta polifônico”, e assim tentava escapar de ser um “coágulo-sujeito substantivado”, que poderia ser definido mais “enquanto movimento-verbo”. E é esse movimento-verbo que se destaca na arte/vida de Waly Salomão, um verbo ainda não conjugado, um infinitivo que não aprisiona. “Que haja um ato, que seja criador, que esteja ali o começo”, são as palavras inspiradoras de Lacan (1967-1968 [2001], p.76) quando afirma que a função do ato é suscitar algo novo, um novo desejo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Waly Salomão conseguia, e consegue ainda com suas obras, com sua palavra poética, com sua ação poética, provocar um importante efeito de ruptura, de encontro com o desconhecido, de fazer-nos confrontar com o estrangeiro em nós. Sua poética age de forma a diminuir a distância entre o eu e o outro, rompendo fronteiras, destituindo lugares, deslocando-nos da posição confortável. Eis a intenção constante de sua poesia: “uma falha tornada fagulha” (1983b [2005], p.93); fagulhas como centelhas utópicas na medida em que são a marca do aparecimento do Outro como rasura em nossos textos.

Articulamos, pois, a potência do ato poético no enlace com o ato analítico, no que eles buscam revigorar a palavra, alavanca de tudo. Desconstruindo sentidos enrijecidos, o ato analítico realiza um corte cadeia discursiva do sujeito, abalando sua *rotina* e inserindo a dimensão de *enigma* nas construções psíquicas. Abrindo caminhos a novas significações na vida psíquica do sujeito, o ato analítico instaura a possibilidade de emergência de um novo desejo. Vemos o ato poético e o ato analítico, portanto, lançar faíscas utópicas com suas proposições de novas formas de ser no mundo. É a possibilidade de ser diferente do que se é, de reinventar a vida, que está em jogo:

eu nasci num canto
eu nasci num canto qualquer numa cidade pequena fui pequeno
qualquer numa cidade pequena fui pequeno depois nasci de novo numa cidade maior
depois nasci de novo numa cidade maior dum modo completamente diverso do
dum modo completamente diverso do nascimento anterior depois de novo nasci
nascimento anterior depois de novo nasci de novo numa cidade ainda maior e fui
de novo numa cidade ainda maior e fui virando uma pessoa que vai variando seu
virando uma pessoa que vai variando seu local de nascimento e vai virando vária e vai
local de nascimento e vai virando vária e vai variando vária e de novo nasci de novo nasci
variando vária e de novo nasci de novo nasci de novo na maior cidade e pra variar
de novo na maior cidade e pra variar não me conheço como tendo nascido só
não me conheço como tendo nascido só num único canto num único só lugar num
num único canto num único só lugar num num numnum eu nasci num canto
num numnum eu nasci num canto qualquer numa cidade pequena fui
qualquer numa cidade pequena fui pequeno depois nasci de novo numa
pequeno depois nasci de novo numa cidade maior dum modo completamente
cidade maior dum modo completamente diverso do nascimento anterior
diverso do nascimento anterior depois de novo nasci de novo numa
depois de novo nasci de novo numa cidade ainda maior e fui virando uma
cidade ainda maior e fui virando uma pessoa que vai variando seu local
pessoa que vai variando seu local de nascimento uma pessoa variando se
de nascimento uma pessoa variando se variando uma variando de vários de
variando uma variada de vários de avião de viagem de avião de
avião de viagem de avião de de de de de

Trazemos na íntegra aqui o “Teste sonoro – relevo zero”, de Waly Salomão (1983a [2008], p.131), já que expressa de uma forma condensada muito do que tentamos discorrer ao

longo desse estudo: como reinventar uma cidade, reinventar uma linguagem, reinventar a si mesmo, reinventar a vida? Como nascer de novo, dum modo completamente diverso do nascimento anterior? Como variar nosso local de nascimento, permitindo que a criação e a imaginação transformem a experiência cotidiana? Como dirigir-se para a origem, para a morada do fóssil, com a perspectiva de resgatar a potência de um míssil, que possa explodir com a acomodação da repetição, suspender os sentidos e desestabilizar a certeza de nossa imagem solidificada no mundo? E como, através da explosão desse míssil, aproveitar as brechas para ALTERAR, para se lançar na construção de algo novo, de um mundo diferente, de uma cidade maior onde caibam as diferenças, de uma nova possibilidade, de um novo nascimento?

No acréscimo de algo diferente, no torcer de uma palavra, na alteração de uma sequência estabelecida, o ato poético, o ato analítico e o ato utópico se lançam na criação de novas formas. Nesse tom, recuperar o míssil em cada fóssil pode ser encarado como recuperar a pergunta em cada certeza engessada, recuperar a força da invenção e reinvenção da vida.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, A. (2002) *Sobre a caligrafia*. Encontrado em: http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=73.
- AZEVEDO, A. V. (2006) Ruídos da imagem. In: RIVERA, T. & SAFATLE, V. (orgs.) *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta.
- BALBO, G. (2007) Verbete desenho. In: CHEMAMA, R. & VANDERMERSCH, B. (2007) *Dicionário de Psicanálise*. São Leopoldo: Editora UNISINOS.
- BARROS, M. (1991 [2009]) *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record.
- BARROS, M. (1993 [2009]) *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record.
- BARTHES, R. (2008) *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- BLANCHOT, M. (2010) *A conversa infinita – a palavra plural*. São Paulo: Escuta.
- BLOCH, E. (2005) *O Princípio Esperança*. Trad. Nélio Schneider, Rio de Janeiro: EdUERJ e Contraponto, Vol.1.
- BOAVENTURA, F. (2009) *O amante da algazarra. Nietzsche na poesia de Waly Salomão*. Belo Horizonte: UFMG.
- CADÔR, A. B. (2007). *Imagens escritas*. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-graduação em Artes. Instituto de Artes. UNICAMP. São Paulo.
- CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H. (2006) *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, H. (1990) O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua. In: *Cadernos da Casa de Cultura Guimarães Rosa*, nº13. Porto Alegre: Alduísio M. de Souza. Dezembro, 1997.
- CANETTI, E. (1990) O ofício do poeta. In: *A consciência das palavras*. São Paulo: Companhia das letras.
- CÍCERO, A., ANTUNES, A., FREITAS FILHO, A., PIRES, E. & LINDSAY, A. (2007) *Babiliaques: alguns cristais clivados*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- CLANCY, G. e TANCELIN, P. (2003) La pensée poétique comme utopie. In : JIMENEZ, M. (org.) *Imaginaire et utopies du XXI siècle*. Paris : Klincksieck.
- DADOUN, R. (2000) Utopie: l'émouvante rationalité de l'inconscient. In: BARBANTINI, R. *L'art au XX siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan.
- DE DAVID, F. (2008) *Segura Navilouca que sou pedra rolando...* Encontrado em: <http://coletivocultural.wordpress.com>. Publicado em 16 dezembro de 2008.
- DUNN, C. (2008) “Nós somos os propositores”: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. In: *ArtCultura*, v.10, n.17, pp.143-158, jul-dez/2008.

- FISCHER, R.M. B. (2005) Escrita acadêmica: a arte de assinar o que se lê. *In: COSTA, M. V. e BUJES, M. I. E. (orgs.). Caminhos investigativos III – riscos e responsabilidades de pesquisa nas fronteiras.* Rio de Janeiro: DP&A, 2005, pp.117-140.
- FOUCAULT, M. (1966 [2007]) *As palavras e as coisas.* São Paulo: Martins Fontes.
- FREUD, S. (1896 [2006]). *Carta 52.* *In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol.I.* Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1900 [2006]) *A interpretação dos sonhos.* *In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. IV e V.* Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1905 [2006]) *Os chistes e sua relação com o inconsciente.* *In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. VIII.* Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1908[2006]) *Escritores criativos e devaneios.* *In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. IX.* Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1915-1916 [2006]). *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise.* *In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XV.* Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1924[2006]) *Neurose e na psicose.* *In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIX.* Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1924[2006]) *A perda da realidade na neurose e na psicose.* *In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIX.* Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1925[2006]) *Notas sobre o Bloco Mágico.* *In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol.XIX.* Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1930[2006]) *O mal-estar na civilização.* *In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XXI.* Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1933 [2006]). *A dissecação da personalidade psíquica. Conferência XXXI.* *In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XXII.* Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1937 [2006]) *Construções em análise.* *In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XXIII.* Rio de Janeiro: Imago.
- GUIMARÃES, R. (1972 [1996]) *Verbetes Proteu.* *In: Dicionário da mitologia grega.* São Paulo: Cultrix.

- GURSKI, R. (2008) *Juventude e paixão pelo real: problematizações sobre experiência e transmissão no laço social atual*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de pós-graduação em Educação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- HOLLANDA, H. B. (2003) *Dedicação, sonho e catimba* – entrevista com Waly Salomão em 01 de fevereiro de 2003. Encontrado em: <http://www.revista.agulha.nom.br/wsalomao.html>.
- HOLLANDA, H. B. (2007) *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- HOLLANDA, H. B. & GONÇALVES, M. A. (s/d) Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: FREITAS FILHO, A. *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa.
- HUIZINGA, J. (1938 [2000]) *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva.
- JACOBY, R. (2007) *Imagem Imperfeita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- JAMESON, F. (1997) Utopia, modernismo e morte. In: *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática.
- KEHL, M. (2007) *Sobre Ética e Psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras.
- KRAUSS, R. e BOIS, Y.-A. (1996) *L'iforme. Mode d'emploi*. Paris : Centre George Pompidou.
- LACAN, J. (1955-1956 [2002]) *As psicoses*. O Seminário, livro 3. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (1957 [1998]) A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1959-1960 [1988]) *A ética da psicanálise*. O seminário, livro 7. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1961-1962 [2003]) *A identificação*. O seminário, livro 9. Recife: Centro de estudos de Recife. Publicação para circulação interna.
- _____. (1966) A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. (1967-1968 [2001]) *O ato psicanalítico*. Escola de Estudos Psicanalíticos. Publicação para circulação interna.
- _____. (1971a [2003]). *Lituraterra*. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. (1971b [2009]) Lição sobre lituraterra. In: *Mais, ainda*. O seminário, livro 18. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (1974) *A terceira*. Encontrado em: http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url_article=jlacan031105_2
- _____. (1975-1976 [2007]) *O sinthoma*. O seminário, livro 23. Rio de Janeiro: Zahar.
- LEZAMA LIMA, J. (1996) *A dignidade da poesia*. São Paulo: Ática.

- LIMA, C. A. (2006) *No armarinho do seu Salomão*. O povo – Jornal do Ceará. 14 de janeiro 2006. Encontrado em: <http://www.revista.agulha.nom.br/caugusto1.html>
- LIMA, M. R. (2009) Joaquim Cardozo, crivo e deserto. In: *Crítica Cultural*. Vol.4, n.1. Palhoça: UNISUL.
- _____. (2009) *Quando todos os acidentes acontecem*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- _____. (2010) *Os anômenos*. Editora da Casa e Edições do Canto.
- LISPECTOR, C. (1998) *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MACIEL, M. E. (2007) Poéticas do inclassificável. In: *Aletria*, vol.15, jan-jun., pp.155-162.
- MASAGÃO, A. M. (2008) A rasura da letra e a explosão do semblante. In: *Ágora – estudos em teoria psicanalítica*, v. 11, n.º 2. [online] Rio de Janeiro, jul/dez 2008, pp. 313-331.
- MOISÉS, C. F. (2007) *Poesia & utopia – sobre a função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Escrituras.
- NANCY, J.-L. (s/d) *A resistência da poesia*. Lisboa: Vendaval.
- NIETZSCHE, F. (1986) Do ler e do escrever. In: *Assim falou Zarathustra*. São Paulo: Círculo do livro.
- NOVARINA, V. (2007) *Diante da palavra*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- OLIVEIRA, V. S. (1999). *Poesia e pintura – um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- ORNELLAS, S. (2008). Waly Salomão e o teatro do corpo. In: *Revista Ipotesi*. Universidade Federal de Juiz de Fora: vol.12, n.2, pp.129-143.
- PASSERON, R. (2001) Por uma poianálise. In: SOUSA, E., TESSLER, E., SLAVUTSKY, A. (orgs) *A invenção da vida – arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e ofícios.
- PEREIRA, R. F. (2006) Litoral, sintoma, encontro – quase ensaio. In: *Narrar-construir-interpretar*. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, n.30, pp.53-67.
- POLI, M. C. (2009) Escrevendo a psicanálise em uma prática de pesquisa. In: *Revista Estilos da Clínica*. USP, nº 25.
- POUND, E. (1976) *A arte da poesia – ensaios escolhidos*. São Paulo: Cultrix.
- PRECIOSA, R. (2010) *Rumores discretos da subjetividade – sujeito e escritura em processo*. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS.
- RICKES, S. (2007a) Entre a sujeição e o domínio, vibra a posição de sujeito: reverberações éticas de uma concepção do sujeito como lugar enunciativo. In: *Psicologia e Sociedade*. Vol.19, n.2. Porto Alegre.

- _____. (2007b) Riscos e Tempos. *In: RINALDI, d. & COSTA, A (Orgs.) Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, pp.63-77.
- RINALDI, D. (2007) Escrita e invenção. *In: RINALDI, D. & COSTA, A (Orgs.) Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, pp.273-279.
- RIVERA, T. (2009) A letra e a imagem – Gary Hill, videoarte e psicanálise. *In: Psicologia & Sociedade*, vol. 21, edição especial. Florianópolis: ABRAPSO, 2009, pp.31-38.
- SALOMÃO, W. (s/d) Entrevista com Waly Salomão. *In: Jornal Poesia Viva*, n.24. Rio de Janeiro: Uapê. Encontrado em: http://www.uape.com.br/poesiaViva24/poesia_wally.htm.
- _____. (1972 [2003]) *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Biblioteca Nacional.
- _____. (1983a [2008]) *Gigolô de Bibelôs*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (1983b [2005]) *Armarinho de miudezas*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (1996a [2007]) *Algaravias: câmara de ecos*. Rio de Janeiro, Rocco.
- _____. (1996b [2003]) *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (1998) *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (2000) *Tarifa de embarque*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (2001) *O mel do melhor*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (2004) *Pescados Vivos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- SAURET, M-J. (2003) A Pesquisa Clínica em Psicanálise. *In: Psicologia USP*, nº 1493.
- SCHÜLER, D. (1991) Lessing: poesia e pintura. *In: APPEL, M., BERND, Z., FIGUEIREDO, R. H. F. & PONGE, R. Caminhos para a liberdade. A Revolução Francesa e a Inconfidência Mineira*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- _____. (1997) Um lance de nadas na épica de Haroldo. *In: Cadernos da Casa de Cultura Guimarães Rosa*, nº13. Porto Alegre: Alduísio M. de Souza. Dezembro, 1997.
- SILVA JUNIOR, N. (2000) Metodologia psicopatológica e ética em psicanálise: o princípio da alteridade hermética. *In: Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. Ano III, nº 2, pp. 129-138.
- SOUSA, E. L. A. (2002) A utopia e a função social da arte. *In: Correio da APPOA*, nº108.
- _____. (2007a) *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor.
- _____. (2007b) *Utopia, Arte e Psicanálise: aparelhos óticos do contemporâneo*. Encontrado em: http://www.fundamentalpsychopathology.org/material/pesquisas_em_andamento/sousa_psicanalise.pdf

- _____. (2008) A burocratização do amanhã: utopia e ato criativo. *In: Dossiê: utopia e ato criativo*. Porto Arte – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, vol.14, n° 24, pp.41-51.
- SOUSA, E. L. A. & LIMA, M. R. (2009) O nome que falta. *In: Psicologia e Sociedade*, vol.21, edição especial. Florianópolis: ABRAPSO, pp.51-56.
- SOUSA, E. L. A. & ENDO, P. (2009) *Sigmund Freud*. Coleção L&PM Pocket, vol.762. Porto Alegre: L&PM.
- VALÉRY, P. (1937 [1999]) Primeira aula do curso de poética. *In: Variedades*. São Paulo: Iluminuras.
- VALLE, A. M. (2007) Beirar o impossível: a escrita de Clarice Lispector e o Real. *In: COSTA, A. & RINALDI, D. (Orgs.) Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- WILLEMART, P. (1996) O tecer da arte com a psicanálise. *In: Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo: USP:FFLCH:DTLLC, n.1, pp.56-63. Encontrado em: <http://www.scribd.com/doc/47319105/Revista-Literatura-e-Sociedade-USP-Psicanalise-e-Literatura>
- ZULAR, R. (2007) Crítica genética, história e sociedade. *In: Revista Ciência e Cultura*, vol.59, nº1. São Paulo.

DISCOGRAFIA

- VELOSO, C. (2006) *Waly Salomão*. Faixa 5 do álbum “Cê”. Universal Music, 2006.

FILMOGRAFIA

- MASIERO, J. R. (2006) *Logutopia*. Curta-metragem. Encontrado em: <http://www.youtube.com/watch?v=2RzqtWL3rRY>.
- NADER, C. (2007) *Pan-Cinema Permanente*. Documentário sobre a vida e obra de Waly Salomão. São Paulo/Brasil. 83', cor, Mini-DV, 2007.

NADER, C. & SALOMÃO, W. (1998) *Viagens na fronteira*. Itaú Cultural. 8'. Videoarte encontrado em: www.itaucultural.org.br

SITES

Blog LADODEDENTRO - *Notícia sobre a NAVILOUCA*. Encontrado em: <http://ladodentro.blogspot.com/2005/11/navilouca.html>. Publicado em: 22 e novembro de 2005

Site do Ministério da Cultura. *Nota sobre o falecimento do poeta Waly Salomão*. Encontrado em: <http://www.cultura.gov.br/site/2003/05/05/nota-sobre-o-falecimento-do-poeta-waly-salomao/>. Publicado em: 05 de maio de 2003.

