UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Augustto Corrêa Cipriani

A VISUALIDADE E A ORALIDADE NA ESCRITA DE WALY SALOMÃO

Belo Horizonte
2017

Augustto Corrêa Cipriani

A VISUALIDADE E A ORALIDADE NA ESCRITA DE WALY SALOMÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como quesito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Teoria da Literatura.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias.
Orientadora: Professora Dra. Márcia Maria Valle Arbex Enrico.

Belo Horizonte
2017

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S173g.Yc-v

Cipriani, Augustto Corrêa .
A visualidade e a oralidade na escrita de Waly Salomão [manuscrito] / Augustto Corrêa Cipriani. – 2017.
125 f., enc.: il., (color) (p&b)

Orientadora: Márcia Maria Valle Arbex Enrico.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 121-125.

1. Salomão, Waly, dm.2003 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Arte e literatura – Teses. 3. Música e literatura – Teses. 4. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 5. Oralidade – Teses. I. Arbex, Márcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.141

Para Lélio, Ana Rita e Clara, amor total.

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico pelo financiamento da pesquisa.

A Márcia Arbex pela orientação e por fomentar meu crescimento intelectual e acadêmico.

Aos professores membros da banca por prontamente aceitarem participar desse processo.

A Clara pela paciência, amor e diálogo e por sempre me motivar a atingir sonhos maiores.

A Ana Rita, Beatriz, Lélio, Janaína, Dóris, Vera e Dalva, pela educação e conforto com que me criaram.

A Anamaria, Nathalia, Felipe, Vitor Hugo, Manolo, Bardot, Catarina e Francesca por abrirem as portas de sua casa para mim e me propiciarem um segundo lar.

A Cizara, Wiliam, Iara, Tuzi e Calvin por me receberem com carinho e amor.

A Matheus, Tavos, Gil, Vitor pela amizade e pelos diálogos, a partir dos quais se construiu essa dissertação.

A Brener, Eduardo, Felipe, Marcus, Matheus, Osvaldo, Renan e Rodolfo, irmãos para a vida.

“and what is the use of a book”, thought Alice, “without pictures or conversations?” (CARROLL, 2010, p. 15)

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo investigar a visualidade e a oralidade na obra de Waly Salomão. Tendo como escopo suas produções até meados dos anos 1980, abarcando poemas, canções e babilaques, busca-se compreender os modos com que o corpo se apresenta na escrita de Waly Salomão, tendo em vista o momento histórico da contracultura. Quanto à pesquisa sobre a visualidade na escrita de Waly Salomão, o estudo se desenvolve em três eixos principais: a aproximação entre sua obra e as artes visuais; a análise da caligrafia e da tipografia em seus textos; e as soluções visuais na transposição das letras de música para o livro em *Gigolô de Bibelôs*. Por fim, com relação aos mecanismos de oralidade, discute-se, primeiramente, dois termos centrais, babilaque e algaravia, que evocam questões de oralidade; posteriormente, mapeiam-se os mecanismos de oralidade e vocalidade na escrita; e, por fim, expõe-se as relações entre oralidade e musicalidade presentes na poética de Waly Salomão.

Palavras-chave: Waly Salomão. Visualidade. Oralidade.

ABSTRACT

This dissertation aims at investigating the visuality and orality in the work of Waly Salomão. Having as scope his poems, songs and *babilaques* until the mid-1980s, this study focus on understanding the ways in which the body presents itself in Salomão's writing, regarding counterculture as a historical moment. As for the research of visuality in Waly Salomão's writing, the study develops in three main axes: the approximation between the visual arts and his works; the analysis of calligraphy and typography in his texts; and the visual solutions when transposing lyrics into the book *Gigolô de Bibelôs*. Finally, in what concerns the mechanics of orality, firstly, two central terms in Waly Salomão's poetics that evoke considerations on orality, *babilaque* and *algaravia*, are discussed; later, the mechanics of orality and vocality in his writing are mapped; and, finally, the relations between orality and musicality present in his poetics are exposed.

Keywords: Waly Salomão. Visuality. Orality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Sobrecapa de Navilouca com fotos de “Environumental”..... 21

Figura 2: Poema “minha disposição poética???”..... 31

Figura 3: Conheço o Rio de Janeiro/como a palma da minha mão/ cujos traços desconheço..... 37

Figura 4: Palavras-destaque..... 39

Figura 5: Capa de *Me segura qu’eu vou dar um troço*..... 40

Figura 6: Detalhe do caderno de manuscritos de 1972, com as indicações de ilustração..... 42

Figura 7: Presença do corpo em “Construtivista tabaréu” e “Logbook”..... 46

Figura 8: Babilaque da série “Koan”..... 50

Figura 9: Natureza-morta de Paul Klee, 1927..... 55

Figura 10: Babilaque da série “Mondrian barato”..... 63

Figura 11: Painel de babilaques com “Alamgâmicas” e “Trying to Grasp the Subway Graffitti’s Mood”..... 66

Figura 12: Babilaque da série “Amalgâmicas”..... 67

Figura 13: Babilaque da série “Trying to Grasp the Subway Graffitti’s Mood”..... 70

Figura 14: Trecho de “Roteiro turístico do Rio”..... 72

Figura 15: Trecho final de “Unidade Integrada de Produção RICAMAR informe”..... 74

Figura 16: “Mosquito Extraordinário”..... 77

Figura 17: Logotipo de “Olho de Lince”..... 78

Figura 18: Díptico “ALTERAR” das páginas 134 e 135..... 79

Figura 19: Babilaques da série ALTERAR: “Caltdernaro” e “Altduplicadernaro”..... 81

Figura 20: Abertura da seção “Uma dúzia e meia de canções e mais uma de quebra”..... 85

Figura 21: Díptico das páginas 152 e 153..... 87

Figura 22: Detalhe “Overgoze”..... 89

Figura 23: Menção a babilaques no caderno de manuscritos de 1972..... 92

Figura 24: Babilaque da série “Brasilly”..... 94

Figura 25: Babilaque da série “Under The Bare Tree”..... 112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 10

CAPÍTULO 1: O CORPO NA ESCRITA DE WALY SALOMÃO EM TRÊS PERSPECTIVAS..... 15
1.1 A questão do corpo na cultura brasileira dos anos 1970 e 1980..... 16
1.1.1 A contracultura brasileira: pós-tropicalismo e momento de modernização autoritária..... 17
1.1.2 O corpo na recepção e na produção: uso e curtição..... 22
1.2 A escrita enquanto ato do corpo: perspectivas dos Estudos da Performance..... 26
1.2.1 A escrita como performance: a perspectiva da NYU..... 27
1.2.2 Performance enquanto engajamento do corpo: Zumthor e o olhar sobre o poético..... 29
1.3 O prazer do texto, o gesto e o grão: Barthes e a escrita de Waly Salomão..... 32

CAPÍTULO 2: VISUALIDADE DA ESCRITA..... 36
2.1 As artes visuais e a produção de Waly Salomão..... 36
2.1.1 Primeiras produções visuais..... 36
2.1.2 Aonde é o lugar onde os Babilaques?..... 43
2.1.3 As artes visuais como modelo para a escrita: Paul Klee e a natureza-morta..... 47
2.1.4 A escrita como processo de colagem..... 56
2.2 Gestos da escrita: caligrafia e tipografia..... 58
2.3 Da canção à letra..... 82

CAPÍTULO 3: ORALIDADE E VOCALIDADE..... 91
3.1 Babilaque, algaravia..... 91
3.2 Mecanismos de oralidade e vocalidade na escrita de Waly Salomão..... 97
3.3 Da letra à canção..... 109

CONCLUSÃO..... 117

REFERÊNCIAS..... 121

INTRODUÇÃO

Waly Salomão (1943 – 2003) é reconhecido na cultura nacional em pelo menos duas frentes: como poeta – contemporâneo a nomes como Paulo Leminski, Torquato Neto e Ana Cristina César, por exemplo – ou como letrista de canções de sucesso nos anos 1970 e 1980, nas vozes dos baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia. Tal constatação implica, de início, a atuação de Waly Salomão em pelo menos dois meios artísticos – a poesia e a música. Acrescente-se a essas duas facetas sua marcante personalidade pública, sempre presente no cenário cultural nacional: Waly Salomão foi uma figura memorável por sua participação em palestras, em entrevistas, bem como teve um importante papel na vida política como Secretário Nacional do Livro do Ministério da Cultura, durante o governo Lula.[1] Soma-se a essas facetas mais reconhecidas de Waly Salomão seu trabalho com os babilaques, além de atuações em filmes,[2] por exemplo, que evidenciam a multiplicidade de seu trabalho artístico.

Nesse grande leque de atuações no cenário cultural e artístico, é possível traçar linhas transversais que indicam recorrências temáticas e formais em sua obra, sejam nos poemas, nas canções ou nos babilaques. Um dos traços que chama a atenção é, por um lado, o da corporeidade: o corpo surge em seus textos ora como elemento poético – em imagens nos poemas e canções, por exemplo –, ora indicando um modo de apreensão corporal do mundo – seja sob a forma do erotismo ou da reflexão metalinguística que se vale de imagens do corpo. No campo formal, por outro lado, outras duas recorrências se evidenciam: o uso dos mecanismos de oralidade e a visualidade de sua escrita – que aparentam ser duas das maiores linhas de força presentes na obra de Waly Salomão.

A partir dessas constatações, o presente estudo busca nos poemas, babilaques e canções de Waly Salomão, analisar a tensão entre a visualidade e a oralidade da escrita, consideradas como uma proposta de escrita do corpo. Para tanto, são estudados os poemas, canções e babilaques em que os aspectos visual e/ou oral se fazem presentes e ressaltam seu lugar na construção de uma poética. Além de fomentar a incipiente discussão sobre a obra de Waly Salomão na academia, esta dissertação objetiva lançar novas perspectivas acerca do corpo como força motriz do fazer artístico.

---

[1] Waly integrou a função de secretário no Ministério da Cultura desde sua composição, no início de 2003, até a sua morte em cinco de maio do mesmo ano.

[2] Ressalta-se dentre as atuações de Waly Salomão, por exemplo, o filme *Gregório de Matos*, de 2002, de Ana Carolina, em que Waly faz o papel do poeta barroco, mesclando traços de sua personalidade aos textos de Gregório de Matos.

Para compreender os aspectos de oralidade e visualidade na escrita de Waly Salomão, opta-se por um recorte histórico que contempla as duas primeiras décadas de sua produção. Tal escolha se deve à constatação de que se trata do período de construção de uma poética e de um momento de experimentação estética mais acentuada, tanto no que concerne a uma utilização mais diversificada de mídias, quanto à exploração dos aspectos visuais e orais nesses diferentes meios de expressão. Nesse sentido, tendo em vista os volumes publicados, a pesquisa engloba o livro de estreia de Waly Salomão, *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de 1972, seu segundo livro, *Gigolô de Bibelôs*, de 1983, e os babilaques, que apesar de terem sido publicados em livro somente em 2007 foram compostos na década de 1970. Com esse material, temos acesso às três principais mídias aqui analisadas: os poemas, as canções – presentes em uma seção de *Gigolô de Bibelôs* – e os babilaques, que merecem um enfoque à parte, dado a sua natureza intersticial, localizando-se entre a poesia, a fotografia e a performance. É preciso salientar, por fim, no que tange à escolha das edições trabalhadas, que privilegiamos as edições originais – no caso da primeira edição de *Gigolô de Bibelôs* – ou as edições que se mostraram mais fiéis ao original – como a reedição de 2003 de *Me segura qu'eu vou dar um troço*, sob a supervisão de Heloísa Buarque de Hollanda e Luciano Figueiredo, que buscou manter ao máximo a diagramação da publicação de 1972.

Compreendendo a primeira produção de Waly Salomão em um ambiente experimental da cultura brasileira, a exposição dos mecanismos de visualidade e oralidade pretende tornar visíveis elementos que apontam para o caráter "hiperbólico", "experimental", "performático" da escrita de Waly Salomão. Interpretam-se tais acepções, presentes na fortuna crítica de Waly Salomão, como leituras da escrita do corpo que se realiza a partir de mecanismos visuais e orais, e que este estudo busca esclarecer.

Embora voltadas a diferentes facetas de sua obra, outras pesquisas acadêmicas sobre Waly Salomão colaboraram com a pesquisa que aqui é apresentada. Dentre elas destacam-se: *O amante da algazarra*: Nietzsche na poesia de Waly Salomão (BOAVENTURA, 2011), em que a aproximação com o filósofo alemão aponta para o elemento dionisíaco na composição do corpo em Waly Salomão; a tese de Laura Castro Araújo, "A ação da escrita e a escrita em ação: experiências de performance em literatura" (2015), que trabalha as questões entre performance e escrita a partir dos babilaques; a tese de Sergio Carvalho Assunção, "Ficção e fricção em Waly Salomão" (2008), que aborda o traço experimental na poesia de Waly, entendido como eixo entre a vivência e a escrita; a dissertação de Ryana Gabech, "Atravessamentos poéticos: inter-relações entre poesia e vida" (2004), que tece os conceitos de performance e oralidade na obra de Waly Salomão; a dissertação de Liz Maria Teles de Sá Almeida, "Waly Salomão: a

fabricação da poesia" (2011), que versa sobre a metalinguagem na sua escrita; e, por fim, o ensaio de Sandro Ornellas, "Waly Salomão e o teatro do corpo" (2008), que trata o corpo em sua poesia tendo em vista os conceitos de teatro e vocalidade.

Tendo em vista os objetivos propostos, a divisão dos capítulos desta dissertação reflete a organização da pesquisa em três momentos: no primeiro capítulo, "O corpo na escrita de Waly Salomão em três perspectivas", trata-se de delinear, a partir de três eixos, a aproximação entre escrita e corpo na obra de Waly Salomão. Compreendendo a inserção de sua produção no contexto da contracultura e de seus desdobramentos em território nacional, a análise se baseia em perspectivas teóricas que dialogam com a contracultura em diferentes cenários: em primeiro lugar, em "A questão do corpo na cultura brasileira dos anos 1970 e 1980", observam-se as relações entre corpo e escrita na literatura brasileira através dos estudos de Heloísa Buarque de Hollanda, Silviano Santiago e Mario Cámara; no subitem seguinte, "A escrita enquanto ato do corpo: perspectivas dos Estudos da Performance", tendo em vista a academia norte-americana, discute-se acerca da corporeidade através dos pressupostos dos Estudos da Performance, tanto a partir das propostas da New York University, tendo em vista especialmente o trabalho de Diana Taylor, quanto na academia canadense, com base nos estudos de Paul Zumthor. Por fim, o panorama de perspectivas baseadas na contracultura é fechado pela aproximação entre texto e corpo na obra de Roland Barthes, em "O prazer do texto, o gesto e o grão: Barthes e a escrita de Waly Salomão". Tal recorte abarca, além da discussão sobre o contexto da contracultura brasileira, dois dos grandes centros irradiadores do pensamento contracultural – a América do Norte e a França – cuja importância no momento da contracultura global pode ser comprovada através de marcos históricos como Woodstock e Maio de 68, por exemplo.

No segundo capítulo, "Visualidade da escrita", inicia-se a discussão sobre o visual na obra de Waly Salomão, procurando compreender os modos com que a visualidade é trabalhada em sua escrita. São três os procedimentos de análise nesse capítulo: primeiramente, a exposição do diálogo entre a obra de Waly Salomão e as artes visuais, no subitem "As artes visuais e a produção de Waly Salomão"; em seguida, em "Gestos da escrita: caligrafia e tipografia", apresenta-se o mapeamento dos usos da caligrafia e da tipografia em sua escrita; e, por fim, expõe-se um estudo de caso da transposição das canções compostas por Waly Salomão em parceria com diversos músicos para o livro *Gigolô de Bibelôs*, em "Da canção à letra".

O primeiro subitem desse segundo capítulo, dedicado à aproximação entre as artes visuais e a escrita de Waly Salomão, abordamos, em primeiro lugar, suas primeiras produções visuais – um trabalho fotográfico e as "palavras-destaque" presentes no espetáculo de Gal Costa de 1971 – no intuito de compreender os primórdios da produção de Waly e, portanto, o processo

de formação de uma poética visual; num segundo momento, como um desdobramento da discussão anterior, analisamos os babilaques – objetos artísticos próprios de Waly Salomão, que mesclam poesia, fotografia e performance – buscando compreender as diferentes definições para essa produção e a transformação da recepção contemporânea de sua obra que sucedeu a uma maior divulgação dos babilaques; posteriormente, discutimos dois exemplos em que a pintura serve de modelo para a reflexão metapoética com que a crítica de Waly Salomão vem trabalhando – assim, são analisadas tanto a menção à figura de Paul Klee, quanto a alusão ao gênero de pintura natureza-morta e as reflexões sobre a teatralidade que decorrem dessa análise; por fim, através do estudo de Antoine Compagnon, apresentamos as relações entre os mecanismos de citação e apropriação que abundam na escrita de Waly e o trabalho manual de colagem e bricolagem, característicos da pintura de vanguarda do século XX.

Com relação ao estudo da tipografia e da caligrafia, a visualidade é pensada a partir da aproximação entre escrita e imagem, demonstrando como a obra de Waly Salomão evidencia o caráter imagético da escrita – aspecto obliterado pelo alfabetocentrismo da proposta saussuriana, como apontam as leituras de Roland Barthes e Anne-Marie Christin. A escrita de Waly Salomão é, nesse sentido, sucessora da poética de Stéphane Mallarmé e resgata a visualidade como elemento de significação do poético, seja nos usos da caligrafia ou da tipografia. Por um lado, a qualidade manual da caligrafia torna visível o traçado da mão que escreve, além de aproximar escrita e imagem através do modelo do *graffitti*; por outro, a tipografia ora aproxima a escrita dos logotipos, ora propõe um uso criativo do díptico nos livros, ora se volta àquilo que Michel Butor classificou como "tipografia de choque", ou seja, a tipografia que se assemelha à estética da publicidade.

Por fim, no último subitem do segundo capítulo comentamos a seção "Uma dúzia e meia de canções e mais uma de quebra", de *Gigolô de Bibelôs*, mapeando os dispositivos de transposição da canção para o livro. Assim, retomando a discussão sobre a "função letrista" de Waly Salomão durante boa parte de sua carreira artística, evidenciam-se alguns aspectos da aproximação entre poesia e letra de música; em seguida, através de exemplos retirados do segundo livro de Waly Salomão, expõe-se como o processo de transposição da canção para o livro é marcado pelo uso consciente da visualidade, tendo em vista as notáveis diferenças materiais/midiáticas entre a canção e o texto verbal impresso.

O último capítulo desta dissertação, por fim, "Oralidade e vocalidade", volta-se ao estudo da oralidade na obra de Waly Salomão, tendo em vista três pontos: primeiramente, em "Babilaque, algaravia", analisamos dois termos centrais na sua poética que dão nome ao subitem; posteriormente, em "Mecanismos de oralidade e vocalidade na escrita de Waly

Salomão" procedemos ao mapeamento desses mecanismos de oralidade e de vocalidade; e, por fim, a oralidade é discutida a partir das relações entre música e escrita na obra de Waly Salomão, em "Da letra à canção".

Apesar de concebidos com décadas de distância, algaravia e babilaque são termos que refletem artifícios semelhantes: ambos se referem ao estilo "tagarela" dos textos de Waly Salomão, ao mesmo tempo em que fazem visível sua ancestralidade árabe. Compreender o traço "babélico" da escrita de Waly Salomão ajuda a situar o lugar da oralidade em sua obra, cujos mecanismos são mapeados no subitem seguinte.

Para conseguir efetuar a descrição dos procedimentos de oralidade e vocalidade na escrita de Waly Salomão, primeiramente, delimitam-se tais conceitos a partir das propostas de Paul Zumthor e Sandro Ornellas – compreendendo suas aproximações e particularidades para compor uma diferenciação cabível para a análise. Assim, resumindo a diferenciação proposta, vocalidade seria a marca da "voz corpórea" na escrita, enquanto oralidade, termo mais amplo, englobaria a aproximação da escrita com os procedimentos da comunicação oral e o recorte das falas das ruas.

Finalmente, a última seção do terceiro capítulo se volta às aproximações entre a música e a escrita de Waly Salomão, tendo em vista, primeiramente, o modelo de Mallarmé em *Un coup de dés*, e, por fim, a aproximação de Waly Salomão com a música popular brasileira. Se, por um lado, a proposta de Mallarmé auxilia na compreensão da relação entre música e poesia; por outro, a aproximação de Waly Salomão com o cancioneiro nacional – expresso principalmente a partir das composições da "linha de morbeza romântica" –, indicam que a musicalidade da escrita de Waly é voltada, principalmente, à canção popular, dados seus temas e predomínio da presença da voz, como discutido no subitem anterior.

CAPÍTULO 1: O CORPO NA ESCRITA DE WALY SALOMÃO EM TRÊS PERSPECTIVAS

A arte é extensão do corpo
(SALOMÃO, 2003, p. 140)
the body is the message of the artist as a young man
(SALOMÃO, 2003, p. 110)

A produção de Waly Salomão se insere em um contexto global de mudanças no panorama artístico e intelectual marcado pela virada da década de 1960 para 1970, que ecoou, na obra de Waly, até mesmo em seus textos posteriores. Compreender, portanto, esse período histórico bem como seus desdobramentos no pensamento acadêmico e artístico se faz pertinente na análise da obra de Waly Salomão, em especial no caso desta dissertação, em que se pretende verificar, através da visualidade e da oralidade, os traços do corpo em sua escrita.

A três perspectivas aqui adotadas para o estudo do corpo estão diretamente ligadas a contextos culturais mais específicos: 1) o corpo como agenciador do fazer artístico na cultura brasileira dos anos 1970 e 1980, 2) o corpo performático na cultura norte-americana nos anos 1970 e 3) o corpo em sua relação com o texto, tal como surge na França em Maio de 68. Esses contextos têm em comum o fato de serem pontos irradiadores do pensamento contracultural e de colocarem o corpo em relação com a escrita.

A escolha das três perspectivas que compõem este capítulo se deve ao enfoque que tais leituras acadêmicas contemporâneas ao momento inicial da escrita de Waly Salomão dão à questão do corpo na criação artística. Essa seleção ainda se aproveita do caráter global desse período de efervescência artística, política e acadêmica para lançar mão de perspectivas oriundas de três espaços distintos. Assim, a uma perspectiva contemporânea e nacional sobre a poesia dos anos 1970 – cujos textos escolhidos se voltam aos escritos de Waly Salomão em suas análises –, acrescem-se dois olhares sobre a relação entre arte e corpo provindas dos grandes pontos irradiadores do pensamento contracultural de então: os Estudos da Performance que surgiram na academia norte-americana nos anos 1970; e, na França do Maio de 68, as perspectivas sobre o texto e o corpo nas obras de Roland Barthes. À guisa de suplemento aos diversos textos eucrônicos à obra de Waly Salomão utilizados neste capítulo, por fim, lança-se mão também de releituras contemporâneas que aproximam essas propostas ao contexto atual do pensamento acadêmico.

1.1 A questão do corpo na cultura brasileira dos anos 1970 e 1980

Trata-se do mapeamento das questões do corpo e do seu entendimento como agenciador do fazer artístico a partir de uma análise do momento histórico da poesia e da cultura nacional em que a produção de Waly Salomão se insere. Para isso, lança-se mão, em especial, de dois textos contemporâneos às obras aqui trabalhadas – *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970, de Heloísa Buarque de Hollanda (1980) e "Os abutres" de Silviano Santiago (2000) – e de um estudo posterior, retrospectivamente mais voltado à questão do corpo - *Corpos pagãos*: Usos e figurações na cultura brasileira (1960 – 1980), de Mario Cámara (2014). Na contraposição de conceitos e olhares entre as perspectivas contemporâneas e conterrâneas e a visão deslocada temporal e culturalmente da obra de Waly Salomão, portanto, busca-se a relação entre escrita e corpo nesse autor, visando situá-lo no contexto cultural e artístico dos anos 1970 e 1980.

Ao analisar as diferentes formas de agrupamento de que os autores supracitados lançam mão para categorizar o contexto histórico e estético da produção de Waly Salomão, observam-se algumas diferenças metodológicas importantes de serem destacadas. Para Hollanda, a produção de Waly Salomão seria englobada no "pós-tropicalismo", caracterizado por uma radicalização da Tropicália em um período histórico de maior repressão, entendido como um desdobramento da tendência anterior. Ainda, cabe destacar que a autora se vale em suas análises principalmente de textos literários e letras de música, voltando seu olhar, assim, ao literário e suas periferias[3]. Santiago, por sua vez, agrupa sob uma mesma estética diversas produções artísticas, abrangendo a canção, o teatro, o cinema, a edição de revistas e, por fim, a literatura, tendo em vista as publicações de *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de Waly Salomão, e *Urubu-Rei*, de Gramiro de Matos. Por fim, Cámara propõe seu estudo a partir do conceito de cultura e – mais próximo a Hollanda que de Santiago – analisa as obras tendo em vista seu lugar na História, fazendo uso da categoria "momento", que permite um afastamento tanto da necessidade de datas e marcos quanto da noção de "movimento", que se circunscreveria a um grupo específico de agentes e a um programa estético delimitado (CÁMARA, 2014, p. 12-14). Apesar das discrepâncias, os três textos têm em comum o enfoque na mídia verbal escrita e a análise do trabalho de Waly Salomão, em especial de seu primeiro livro.

[3] Essa relação de marginalidade da letra de música com relação ao discurso poético e literário, será comentada tendo em vista a noção de "anexação excludente" (COSTA, 2001), no subitem 2.3 desta dissertação.

1.1.1 A contracultura brasileira: pós-tropicalismo e momento de modernização autoritária

No ano de 2001, em conferência realizada durante o evento "Anos 70: trajetórias", que ocorreu no Itaú Cultural, em São Paulo, Waly Salomão afirmou sua inquietude com as delimitações geracionais atribuídas a sua obra: "Sinto-me muito preso, muito mal, DESASSOGADO, em uma situação de desamparo, na categoria *anos 70* ou *poesia marginal*. Nunca me senti bem, eu acho que é um presilhão, acho uma camisa-de-força, sempre achei, sempre declarei" (SALOMÃO, 2005, p. 133-134). Deve-se creditar ao desassossego de Waly dois motivos: em primeiro lugar, trata-se de um artista múltiplo, sempre buscando novas linguagens e parcerias, cuja trajetória artística aponta para sua incessante procura de novos horizontes estéticos; por outro lado, tais categorizações não resistem a qualquer análise mais cuidadosa da obra de Waly Salomão, tanto porque ele esteve produtivo durante quatro décadas, sendo os anos 1970 simplesmente o início de sua carreira, quanto pelo seu distanciamento radical das propostas da poesia marginal, cujo espontaneísmo – apenas para citar um aspecto central dessa poesia – não corresponde ao contínuo estudo e apuro formal com que Waly conduz sua obra.

Sandro Ornellas ao comentar o jogo tanto da tradição poética quanto dos *mass media* na poesia de Waly Salomão chega a semelhante conclusão: "Mas sua maquinaria verbal extrapola as limitações sócio-geracionais da poesia especificamente dos anos 1970, presa às vezes demasiadamente a esquematismos de marginalidade e rebeldia ou a convencionalismos beletristas." (ORNELLAS, 2008, p. 131). De qualquer maneira, como esta dissertação se volta aos primeiros trabalhos de Waly Salomão e entendendo que a inserção desses em um contexto histórico auxilia na compreensão do lugar do corpo em sua obra, nos valemos brevemente da análise de cunho histórico para atingirmos de maneira contextualizada os objetos deste estudo.

Assim, tendo em vista os trabalhos de Heloísa Buarque de Hollanda (1980) e Mario Cámara (2014), é possível cotejar alguns termos recorrentes que são utilizados para caracterizar os trabalhos de Waly Salomão e de seus contemporâneos. O primeiro conceito é o de pós-tropicalismo que, segundo Hollanda, teria em Waly "um dos líderes e dos mais 'batalhadores' aglutinador das produções dessa tendência." (HOLLANDA, 1980, p. 78). Apesar de Heloísa Buarque de Hollanda não definir claramente o termo, pode-se inferir que se trata de uma tendência contracultural brasileira, que radicaliza as propostas do tropicalismo e lhe tinge de um tom mais sombrio, tendo em vista o período histórico nacional de maior repressão às liberdades individuais. Criticando o pensamento político em vigência tanto da direita quanto da esquerda, o pós-tropicalismo faz do corpo um signo importante da discussão artística e política,

abrindo caminho para uma discussão que viria a se acirrar durante o processo de democratização no país, com o término da ditadura militar[4]. Sobre a valorização do corpo na poesia de Waly Salomão, Heloísa Buarque comenta:

> Junto ao registro do que "minha orelha vai recortando do que ouço", Wally [sic] recorta ainda constantemente referenciais da tradição culta, fragmentos do saber que brincam e brigam com o real bruto. Produz assim uma espécie de subliteratura programada com um sentido crítico e anárquico que evidencia bem um ponto de passagem de sensibilidade erudita dos anos 50 para a nova sensibilidade *pop*, bissexual, das drogas, da liberação psicanalítica e outras do início dos anos 70. (HOLLANDA, 1980, p. 76-77)

Tendo em vista essa exposição de Hollanda, pode-se afirmar que é a partir do próprio corpo, tanto enquanto "orelha" que capta o mundo ao redor quanto como produtor de "uma espécie de subliteratura", que Waly Salomão tece sua escrita. A própria caracterização da sensibilidade dos anos 1970 por Hollanda, focada na experimentação das drogas, no sexo livre e na psicanálise, confirma a centralidade da discussão sobre o corpo e da sua descoberta pela contracultura. Essa perspectiva ecoa na análise do próximo subitem, em que o corpo enquanto produtor e receptor do texto literário é pensado sob a lente de Silviano Santiago e Mario Cámara.

Ainda, o pós-tropicalismo proporia a aproximação de uma ética marginal voltada à crítica comportamental, numa postura estética de constante elaboração e reflexão: "a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, casam-se, de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor técnico, o domínio da técnica, a preocupação com a competência na realização das obras." (HOLLANDA, 1980, p. 68). Dessa conjunção entre o viver e o fazer artístico surge a "nova sensibilidade", que propõe um experimentalismo que se mescla à vivência do artista, marcando o lugar do pós-tropicalismo entre as vanguardas formalistas e a poesia marginal (HOLLANDA, 1980, p. 81). Para isso, foi importante o diálogo com a geração dos poetas concretos de São Paulo, Augusto de Campos em especial, que propiciavam um "apoio 'pedagógico'", como num "serviço militar obrigatório", para utilizarmos das expressões irônicas de Hollanda (1980, p. 67), munindo os novos artistas com referenciais teóricos contemporâneos e com um repertório da tradição artística. A aproximação com o grupo *Noigandres* foi decisiva na escrita de Waly Salomão, como exposto no poema "Um minuto de comercial", de *Me segura qu'eu vou dar um troço*:

[4] Para um detalhamento nas discussões sobre a democratização no Brasil e o fenômeno das "patrulhas ideológicas", cf. SANTIAGO, 2004.

> Final dessublimador: não sou escritor coisíssi-
> ma nenhuma, não passo de um leitor A-pressado B-
> obo C-alhorda vá desfiando letra por letra o ABC do
> cretinismo até o pê de pretensioso, leitor apressa-
> do bobo calhorda... pretensioso de Sousândrade
> Oswaldândrade Guimarosa ou seja leitor do
> certeiro corte dos concretos. leitor dos fragmentos
> 45 a 81 da edição brasileira bilíngue dos Cantares. (SALOMÃO, 2003, p. 174)

Waly se apresenta, nesse trecho, como um discípulo do concretismo paulista, confessando sua filiação ao *paideuma* concreto, de Ezra Pound, Oswald de Andrade, Sousândrade e Guimarães Rosa. Diminui até mesmo sua figura enquanto escritor em detrimento de seu papel de "leitor do certeiro corte dos concretos", que mais tarde comporiam, juntamente a demais escritores e artistas, a revista *Navilouca*.

A leitura de Hollanda do pós-tropicalismo se aproxima, portanto, do "momento de modernização autoritária", como propõe Mario Cámara, que "alcança seu auge nos anos de 1970 e provoca, no plano artístico, uma revisão crítica das vanguardas brasileiras dos anos de 1950 e 1960, especialmente do concretismo." (2014, p. 9). Tanto "pós-tropicalismo" quanto "momento de modernização autoritária" compartilham como marco inicial a promulgação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, entendido como ponto de virada na cultura nacional e que, além do acirramento da censura, ampliou a prática da tortura, que marcou a vida e a escrita de Waly Salomão. Ao redor do mundo, eventos como o Maio de 68 na França, a Guerra do Vietnã e o início das ditaduras militares na américa – para ciar exemplos próximos às perspectivas teóricas adotadas neste capítulo – conclamaram uma mudança na postura dos artistas e intelectuais, que passam se voltar contra o *establishment* e a se posicionar politicamente em paralelo às propostas revolucionárias da esquerda de então. A contracultura surge, nesse contexto, como uma forma heterogênea de responder a essa nova demanda política e estética que se impôs sobre a juventude nos fins da década de 1970.

Para melhor compreensão do aspecto contracultural da obra de Waly Salomão, é preciso levar em consideração o apontamento de Mario Cámara sobre a heterogeneidade da contracultura estadunidense, que lançou base para as produções brasileiras da virada da década de 1960 para a de 1970. Para o autor, há uma clara distinção entre a contracultura da Costa Oeste e da Costa Leste, com os quais Cámara estabelece um paralelo com as visões de contracultura de Luiz Carlos Maciel e Hélio Oiticica, respectivamente. (CÁMARA, 2014, p. 104-105) Assim, a proposta de Maciel, que assinava a página "Underground" no *Pasquim*, se aproximava ao movimento *hippie* de São Francisco, ao anti-intelectualismo e a "um progressivo

desinteresse pela política" (HOLLANDA, 1980. p. 65) que vão resultar no desbunde, postura que ganhou notoriedade a partir da cena artística carioca que se formava na orla de Ipanema. Por outro lado, a contracultura da Costa Leste, que tem na efervescência da cena nova iorquina seu centro, valoriza a experimentação estética e o debate teórico. Cámara se vale das referências à cultura estadunidense presente nas cartas de Hélio Oiticica para Torquato Neto, escritas de Nova Iorque, para afirmar a duplicidade da contracultura norte-americana:

> Afastado da cultura *flower power*, Oiticica vai fazer referência a Andy Warhol, Frank Zappa, aos romances *Junkie* e *Naked Lunch* de Burroughs, e ao cineasta Stan Brakhage, entre outros. Esses escritores, cineastas, artistas plásticos e músicos, apesar de sua heterogeneidade, coincidiam em não fazer parte do humanismo sensorial que pode ser detectado em Maciel e, além disso, constituíam a vertente mais experimental da contracultura. (CÁMARA, 2014, p. 106)

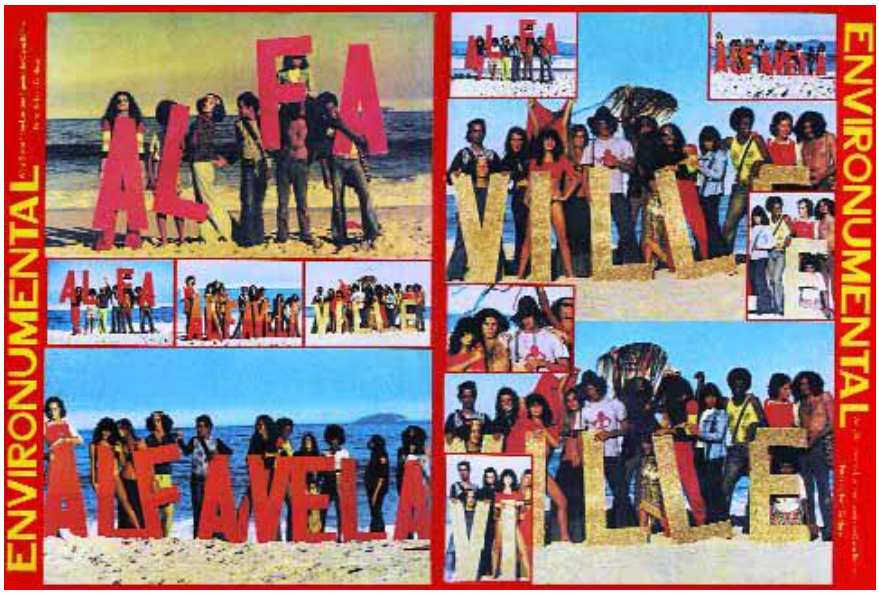
A cena contracultural nova iorquina é importante não só como centro irradiador de uma proposta artística como também foi fonte direta para a produção de Waly Salomão, que em 1975 esteve em Nova Iorque com Hélio Oiticica, lá iniciando seus babilaques. Seu contato com os artistas que se instalavam em Manhattan, como os encontros com Allen Ginsberg descritos no ensaio/obituário "O santo-comediante da Amerikkka" (SALOMÃO, 2005), marca um ponto de virada em sua escrita que passa a se utilizar mais intensamente dos elementos visuais.

No seguimento da exposição do conceito de contracultura, Mario Cámara ressalta ainda o avizinhamento entre o rock e a música erudita contemporânea que propõe Oiticica a partir do neologismo de Augusto de Campos "WOODSTOCKHAUSEN", pondo em contato o festival de Woodstock – ícone da cultura *hippie* americana – e as composições de Karlheinz Stockhausen – um dos grandes compositores do século XX, reconhecido por sua influência nos campos da música eletrônica e do serialismo. A visão de contracultura para Hélio Oiticica é nutrida tanto pelo experimentalismo formalista da música erudita quanto pela performance corporal e visceral típicas do rock – condensada na figura de Jimi Hendrix, que revolucionou a sonoridade dos anos 60 e 70 ao abrir mão de paradigmas técnicos e teóricos da música, tendo em vista uma abordagem experimental e espontânea na criação e execução de suas músicas (CÁMARA, 2014, p. 109). O corpo aparece como uma potência artística capaz de reformular as propostas da vanguarda e estas servem de contraponto ao neorromantismo da contracultura da Costa Oeste dos EUA. Ao analisar os trabalhos de Torquato Neto, Mario Cámara mapeia um "protocolo corporal" que, embora apresente procedimentos artísticos diversos de seus contemporâneos, pode ser estendido à obra de Hélio Oiticica e Waly Salomão, que trilham objetivos semelhantes no contexto do momento de modernização autoritária. Para o autor, um

movimento em duas direções pode ser traçado nesse protocolo corporal comum: “[ele] desloca o subjetivismo exacerbado da vertente *flower power* da contracultura e quebra qualquer possível excesso de formalismo. O corpo permite construir um entrelugar onde os códigos se cruzam.” (CÁMARA, 2014, p. 119). A intervenção “Environumental” de Waly Salomão, Luciano Figueiredo e Óscar Ramos, fotografada por Ivan Cardoso, por exemplo, aponta um protocolo corporal na obra de Waly, em que o corpo é tomado como um entrelugar que aproxima os experimentalismos formal e subjetivo. Pelas fotografias dessa intervenção que ilustram a sobrecapa de *Navilouca* (FIG. 1), pode-se perceber a proposta de “Environumental”, como explicitado por Mario Cámara:

> Trata-se de cinco retângulos, dois maiores e três menores. Todas as imagens foram tomadas na praia, e um grupo de jovens – alguns de traje de banho, outros vestidos – seguram letras. O primeiro retângulo mostra a palavra ALFA; o segundo, menor e no centro, mostra novamente a palavra ALFA, porém, não repete a imagem anterior; no terceiro se lê ALFAVELA; no quarto, VILLE; no quinto e último, ALFAVELLA. Na sobrecapa da contracapa as fotografias são mais próximas, vemos mulheres e homens, reconhecemos Waly Salomão sem camisa em um dos extremos. [...] E a palavra *portmanteau* ALFAVELLA acumula várias significações. Cita o filme futurista de Godard, *Alphaville*, que narra a história de um detetive privado em um estado totalitário (e se refere obliquamente ao Brasil); desloca paronomasticamente o alfa beta pelo Alfavela, que contém a palavra favela como categoria social e a palavra vela, como metatexto que alude à condição marinha dos integrantes da *Navilouca*. De modo geral, estão todos sorrindo e parecem desfrutar do sol, da areia e da proximidade do mar. (CÁMARA, 2014, p. 216)

Figura 1: Sobrecapa de *Navilouca* com fotos de “Environumental”



Fonte: ARAÚJO; BARTHOLOMEU; DUARTE, 2010, p. 144.

O jogo formal de construção de palavras, típico do concretismo paulista, se alia a um gesto artístico característico do desbunde e da contracultura de tom escapista, com jovens na areia, jogando com letras de modo aparentemente despretensioso. Waly Salomão, "sem camisa", se alia aos outros participantes e entra em cena, mostrando não somente seu trabalho, mas também seu corpo, entendido aqui como parte integrante da obra – como no caso de alguns babilaques que serão analisados no capítulo dois. Nesse contexto, o jogo formal ou puro espontaneísmo dão lugar ao aspecto político de "Environumental", já que são os corpos dos participantes que manejam e constroem as palavras, colocando em jogo a própria livre circulação dos corpos na cidade e a formação de espaços de exclusão social – ao colocar, por meio do manejo das letras, a favela[5] dentro de Alfaville, nome de um bairro nobre da grande São Paulo, que havia sido consolidado no mesmo ano de lançamento da *Navilouca* e que consta com um letreiro monumental com o nome do bairro na sua entrada (POPPE, 2013), fatos que podem ter sido a motivação por trás de "Enviromental".

Ambos estudos, de Hollanda e Cámara, por fim, apesar de tratarem de forma distinta o mesmo fenômeno cultural, coincidem em apontar a centralidade do corpo como saída ética, estética e política no diálogo com as vanguardas dos anos 1950 e 1960, no contexto da contracultura nacional. Tal panorama se mostra coerente com as propostas estéticas de Waly Salomão, que tanto se esmera no traço formal de sua escrita quanto o faz a partir de uma pulsão de um corpo que não cessa de se fazer presente, cujas nuances pretendemos deixar claras no decorrer deste estudo.

1.1.2 O corpo na recepção e na produção: uso e curtição

Ao se contraporem os estudos de Cámara e Santiago, torna-se notável a aproximação de dois termos centrais: uso e curtição. Trata-se de duas abordagens diversas que contemplam a mesma mudança no plano artístico das relações entre artista e público, que se deve a um novo entendimento da corporeidade, seja na produção ou na recepção. Compondo o subtítulo do livro de Cámara ou tendo uma delimitação traçada logo nas primeiras linhas do ensaio de Santiago, uso e curtição ditam o modo com que esses estudos tratam a questão do corpo na cultura

[5] A favela mantém uma ligação forte com a escrita de Waly, como comenta Laura Castro de Araujo: "Grande parte do **Me segura** foi escrito no Morro de São Carlos que, na época, era um território urbano muito específico, onde, por exemplo, em plena ditadura militar, a polícia não entrava e, por isso, entre outras coisas, impunha uma dinâmica de vida e liberdade diferenciadas de outras partes do grande centro urbano." (2015, p. 158)

brasileira dos anos 1970 e trazem, direta ou indiretamente, concepções que fornecem um aparato crítico consistente para analisar a questão do corpo nas obras de Waly Salomão.

Para Mario Cámara, a noção de "uso" trabalhada em *Corpos Pagãos* é definida em duas frentes. Em primeiro lugar, o autor se apropria do termo "signo em rotação", do estudo de Celso Favaretto sobre Hélio Oiticica[6], o qual "admite pensar as intervenções do corpo em situações concretas e, portanto, nos usos dados em cada um dos momentos apontados [como o momento de modernização autoritária, por exemplo]" (CÁMARA, 2014, p. 15). Logo adiante, Cámara acrescenta a essa ideia as noções de releitura e incorporação: "Por releitura entendo os modos pelos quais, através do corpo, foi possível tornar a ler as tradições culturais e literárias. [...] Finalmente por incorporação entendo os modos pelos quais as figurações corporais integram inscrições, tradições e acontecimentos que possuem um valor cultural ou político." (CÁMARA, 2014, p. 15). Se, por um lado, a noção de "signo em rotação" indica, a partir do paradigma da obra de Oiticica, a transformação do espectador da obra de arte em participante, que a ressignifica com seu corpo no gesto de recepção; por outro, o autor dá a ver a presença do corpo também no manejo do próprio artista com a tradição, que a subverte e torna visíveis elementos até então recalcados ao misturá-los à sua escrita e à sua vida. Esse último ponto se faz bastante presente na poética de Waly Salomão, em especial em "Apontamentos do Pav Dois", de *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Nesse texto, cerne de toda a escrita de seu primeiro livro e que retrata seu período no cárcere, Waly se apropria *ipsis litteris* de passagens de *Tristes Trópicos*, de Claude Lévi-Strauss (SALOMÃO, 2003, p. 72-73) e de *Genealogia da moral*, de Friedrich Nietzsche (SALOMÃO, 2003, p. 65-66), por exemplo. Para relatar as experiências do cárcere e da tortura, as escritas de Nietzsche e Lévi-Strauss se afastam do contexto original e adentram a malha do poema, fazendo visíveis a realidade moral e antropológica da prisão, que, como cicatrizes no corpo do texto, são marcadas por uma mudança brusca de dicção no poema. Tal procedimento se observa na seguinte passagem, em que se faz evidente a mudança de linguagem de um parágrafo tomado da obra de Nietzsche para o seguinte, composto por Waly, que é iniciado com neologismos e gírias ligados ao corpo – criando uma clivagem, na qual, ao mesmo tempo em que a dicção se transforma bruscamente de um parágrafo a outro, se mantém o tom de crítica à moral e ao ressentimento:

> Essa amarga prudência que até o inseto possui (o qual, em caso de grande perigo, se finge de morto) tomou o pomposo título de virtude como se a fraqueza do fraco – isto

[6] Cámara retira essa expressão do livro *A invenção de Hélio Oiticica* (São Paulo, Edusp, 1992), de Celso Favaretto, que remete ainda ao livro homônimo de Octavio Paz.

> é, a sua essência, a sua atividade, toda, única, inevitável e indelével – fosse um ato livre, voluntário, meritório.
> Xoxotaz xoxotaça. Cu sem pregas fulozado chué. Cabeça enterrada no esgoto da latrina. Boca de boi. Não veremos algum dia reanimar-se o antigo incêndio com maior violência que nunca? Mais ainda: não devemos desejá-lo com todas as nossas forças e contribuir para isso? (SALOMÃO, 2003, p. 66)

Obras alheias, assim, se misturam à vivência do autor compondo a textura heterogênea da obra de Waly Salomão. Tal processo de composição do poema, a partir de recortes de outras obras, é explicitado mais adiante no mesmo poema: "Este texto – construção de um labirinto barato/ como trançado das bolsas de fios plásticos feita/ pelos presidiários." (SALOMÃO, 2003, p. 69). E ainda, de modo mais contundente:

> A revelação do fichário. As fichas dos autores
> para uso impróprio. Xerox. [...] O texto
> como progressão de uma leitura instintiva – esses
> cheiros suspeitos, esses ventos virados anunci-
> adores de uma agitação mais profunda – do nosso
> tempo. O acréscimo pessoal é a matéria fecal defe-
> cal merdame merdose rebordame rebordose do
> bunda mole. Ou o acréscimo pessoal é a anilina ou
> a podrida cor local. (SALOMÃO, 2003, p. 74)

Nesses excertos, especialmente no último, é possível depreender que a "fábrica do poema" para Waly Salomão se aproxima do trabalho de recortar e colar, já que o autor se utiliza de um fichário com recortes de textos, como Lévi-Strauss ou Nietzsche, que são apropriados na composição de seu texto – as aproximações entre a citação e o trabalho manual serão aprofundadas sob a perspectiva de Antoine Compagnon no segundo capítulo desta dissertação. O que merece destaque neste momento é o *uso*, para empregar o termo de Cámara, que Waly Salomão faz de suas leituras, que adentram sua escrita e são acrescidas de um suplemento da vivência e da corporeidade do escritor – "acréscimo pessoal" nesse caso associado ao excremento que torna impuros os textos apropriados.

As relações entre vida e obra, corpo e escrita permeiam também a definição de "curtição" que Silviano Santiago propõe em seu ensaio de 1972. Nas primeiras linhas de seu texto, o autor traça algumas características desse termo que rompem com a fronteira entre o vivido e o escrito: "sen-si-bi-li-da-de de uma geração, sensação, estado de espírito, conceito operacional, arma hermenêutica, termômetro, barômetro, divisor de águas, etc." (SANTIAGO, 2000, p. 123). Nessa perspectiva, a curtição descreveria, em primeiro lugar, tanto uma postura, um *ethos* de certa juventude da década de 1970, quanto uma proposta crítica sobre essa geração e seus produtos culturais. Sob o escopo desse termo, os exemplos literários de que Santiago se

vale seriam o fruto tardio de uma renovação no campo artístico nacional que já havia permeado a canção, o teatro, o cinema e o setor editorial. O fato de a curtição ter demorado a contaminar a literatura deveu-se, segundo o autor, à queda de cotação da escrita para essa geração, que a associava a todo o dispositivo ocidental e burguês, que limitava a vivência e o fazer artístico. Silviano Santiago, então, conclui já indicando o modo com que essa geração subvertia a hegemonia da escrita:

> Geração portanto que desconfia da Palavra e da ordem imposta. Da ordem imposta pela Palavra. Geração que privilegia a comunicação não-verbal e a des/ordem que esta instaura no solo já-grego das taxinomias vocabulares, e que fundamentalmente traduzem uma organização ética e dicotômica dos valores sociais. É preciso descongestionar a vista e o ouvido da palavra – parece que foi a ordem geral, – mas para isso é antes preciso massacrá-los com o SOM. [...] Seria preciso começar a pensar as manifestações artísticas de nossa época não tanto em termos de *leitura* mas em termos de *curtição* (novas regras de apreensão do objeto artístico). Uma desloca a outra e inaugura um novo reino de gozo, de deleite, de fruição, de prazer estético. (SANTIAGO, 2000, p. 125-126)

Santiago descreve, portanto, os modos como a tendência contracultural ganhou força no Brasil, privilegiando o corpo na recepção – daí o "novo reino de gozo, de deleito, de fruição, de prazer estético" – e reivindicando o som como um meio de transgredir os limites da Palavra e da Lei, entendidos como duas faces de uma mesma imposição cultural. Na escrita de Waly Salomão, para o autor, essa subversão se daria em grande parte a partir da intromissão da oralidade em seu texto, que será mais detidamente comentada no terceiro capítulo. Outra proposta artística da curtição trabalhada por Silviano Santiago se aproxima do conceito de uso de Mário Cámara: Santiago aponta a releitura como importante fator tanto para Waly Salomão quanto para Gramiro de Matos, que revisitam a História da Literatura Brasileira e propõem novas formas de organização da literatura nacional (SANTIAGO, 2000, p. 130) – e nesse aspecto se baseando em muito nas revisões dos poetas concretos de São Paulo.

Assim como Cámara se baseia na obra de Hélio Oiticica, que reconfigura o paradigma da recepção da obra de arte, Santiago reflete sobre os limites da leitura, como ato solitário, mudo e linear, que é repensado por obras que valorizam o fragmentário, o descontínuo e que exploram a sonoridade do texto literário (SANTIAGO, 2000, p. 126-127). A problematização da leitura é, ainda, levada a cabo com o procedimento de releitura comentado acima, que indica a mudança na leitura não apenas enquanto momento de apreensão do texto literário, mas também enquanto postura diante de uma obra e de sua tradição. Em ambos os casos o corpo se coloca como operador da mudança, tornando-se central assim não só na escrita de Waly, mas se afirmando como uma marca de uma nova postura artística.

1.2 A escrita enquanto ato do corpo: perspectivas dos Estudos da Performance

Entendido o contexto histórico em que se insere o recorte da obra de Way Salomão na cultura brasileira dos anos 1970 e 1980, cabe aprofundar e delimitar teoricamente os procedimentos aqui utilizados para se compreender o gesto do corpo em sua escrita, cujas bases se sustentam, por um lado, nos Estudos da Performance. A criação desse campo de investigação nas universidades norte-americanas deve em muito ao abalo nas formas de pensar que a contracultura trouxe para o pensamento acadêmico, fenômeno análogo que, como exposto no item anterior, acometeu também a crítica literária brasileira. A história dos Estudos de Performance remonta, assim, à academia norte-americana nos anos 1970, fruto de uma revisão disciplinar que tomava de empréstimo pontos de vista e referenciais teóricos do Teatro e da Antropologia, principalmente, buscando se estabelecer enquanto uma "pós-disciplina", que pudesse superar os pressupostos das disciplinas de que deriva e conseguir abarcar novos e desafiantes objetos de análise (TAYLOR, 2013, p. 32; TAYLOR, 2012, p. 165). No campo do teatro, se avolumavam as produções que fugiam aos conceitos tradicionais de teatro e clamavam por uma renovação crítica e teórica. Nesse contexto, os estudos da performance se dividem em duas frentes ainda fortemente influenciadas pelo Teatro e pela Antropologia que procuram compreender a *performance art*, os *happenings* e lançar nova perspectiva sobre o rito, notadamente de culturas tradicionais. Apesar de compreender que cabe na análise da obra de Waly Salomão um debate sobre o caráter ritualístico de sua escrita – em especial em seus trabalhos sobre a mitologia iorubá e as religiões de matiz africana[7] –, o foco desta dissertação reside nos modos com que os Estudos da Performance refletem sobre o fazer artístico enquanto ato do corpo. Para isso, toma-se como base os estudos sobre a performance voltados à delimitação desse conceito e ao escopo de seus estudos, baseando na perspectiva da New York University – em especial nos estudos de Diana Taylor – bem como na reflexão sobre a obra de Paul Zumthor, tendo em vista sua compreensão da performance e da oralidade nos estudos literários.

[7] Sandro Ornellas (2008), por exemplo, aponta as aproximações entre a poesia de Waly Salomão e os orikis, orações iorubás para saudar os orixás.

1.2.1 A escrita como performance: a perspectiva da NYU

Waly Salomão, ao comentar seus babilaques durante sua primeira exibição, em 1979, define-os como "PERFORMANCE-POÉTICO-VISUAL" (SALOMÃO, 2007, p. 21), caracterização na qual o termo performance chama a atenção para o procedimento de escrita e composição de seu trabalho, valorizando o próprio gesto de construção de uma obra poética e/ou visual como objeto de arte. Por outro lado, muitos estudos sobre a obra de Waly Salomão partem da perspectiva dos Estudos da Performance ou trabalham com termos caros a esse campo de investigação, por entenderem ora o aspecto teatral de sua escrita – como o ensaio de Antonio Cicero, que aproxima a poética de Waly Salomão ao *theatrum mundi* barroco (CICERO, 2003, p. 35-37) – ora a própria noção de performance na escrita, como a tese de Laura Castro de Araujo – que busca compreender "o ato de escrever [como] uma ação de performance" (ARAUJO, 2015, p. 81). Nesta dissertação, a perspectiva dos Estudos da Performance adotada parte, por um lado, da conceituação proposta por teóricos e críticos da New York University, com enfoque nos trabalhos de Diana Taylor que, ao refletir sobre o corpo e a performance na América, com seu conjunto de diferenças e semelhanças, propõe perspectivas que contemplam o contexto histórico e cultural latino-americano e, portanto, a escrita de Waly Salomão.

A New York University foi a primeira universidade a criar um departamento de Estudos da Performance, em 1980 (SCHECHNER, 2006, p. 19), e desde então tem sido um dos principais centros de discussão da performance no meio acadêmico. Um dos pontos comuns entre os teóricos e críticos que subscrevem a essa tendência se dá na compreensão de que cabe aos estudos da performance analisar os objetos como performance, ou seja, em vez de procurar definir objetos artísticos ou eventos culturais e políticos enquanto performance, prefere-se investigar o que essa perspectiva revela sobre objetos provindos de diversas ordens. Performance seria, assim, uma metodologia e uma epistemologia, como Diana Taylor afirma:

> Entender esses itens *como* performance sugere que a performance também funciona como uma epistemologia. A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer. A qualidade parentética dessas performances é externa, vindo da lente metodológica que as organiza como uma "totalidade" analisável. (TAYLOR, 2013, p. 27)

Richard Schechener acredita, por outro lado, que a análise de objetos como performance revela a ação, a interação e a relação do objeto com o mundo:

> Uma pintura "se localiza" no objeto físico; um romance se localiza nas palavras. Mas a performance se localiza enquanto ação, interação e relação. Nesse sentido, uma pintura ou um romance podem ser performativos ou ser analisados "como" performance. Performance não está "em" alguma coisa, mas "entre". […] Tratar qualquer objeto, obra ou produto "como" performance – uma pintura, um romance, um sapato ou outra coisa qualquer – significa investigar o que o objeto faz, como ele interage com outros objetos e seres. Performance existe somente como ação, interação e relações[8]. (SCHECHNER, 2006, p. 30, tradução nossa.)

A tendência dos Estudos da Performance na NYU, assim, permite analisar a obra de Waly Salomão, seu gesto, sua corporeidade, deixando de lado a necessidade de se categorizar tais objetos e ações como performance. Ao compreender a performance não apenas como prática, mas enquanto método de análise, Taylor e Schechner integram um campo de estudo que – assim como as práticas que analisam – se revela em constante atualização e autocrítica, marcando o caráter "pós-disciplinar" comentado anteriormente.

Sobre a performance enquanto lente metodológica, Diana Taylor aponta, por fim, que a consolidação da investigação sobre a performance na academia passou por desafios semelhantes ao da *performance art*, por valorizar o corpo:

> O desafio de reintroduzir o corpo no âmbito acadêmico foi tão urgente e difícil como reintroduzi-lo na prática artística. Não é coincidência que a ruptura acadêmica contra os limites disciplinares se deu no final dos anos 60, justamente quando a *performance art* rompeu barreiras institucionais e culturais.[9] (TAYLOR, 2012, p. 165, tradução nossa.)

O ambiente contracultural dos anos 1960, assim como exposto no item 1.1, traz à tona o corpo, em uma sociedade marcada pelo moralismo e pela descrença no corpo enquanto meio de transmissão de conhecimento – seja essa a sociedade norte-americana ou a brasileira. A corporeidade, para Taylor, se mostra como um dos aspectos centrais e definidores da performance, o que faz com que a autora chegue à seguinte conclusão: "Geralmente, a arte de performance se centra radicalmente no corpo do artista."[10] (TAYLOR, 2012, p. 62, tradução nossa.). Portanto, para Diana Taylor, performance, seja enquanto estudo ou prática, se apresenta

[8] No original: "A painting 'takes place' in the physical object; a novel takes place in the words. But a performance takes place as action, interaction, and relation. In this regard, a painting or a novel can be performative or can be analyzed 'as' performance. Performance isn't 'in' anything, but 'between'. [...] To treat any object, work or product 'as' performance – a painting, a novel, a shoe, or anything at all – means to investigate what the object does, how it interacts with other objects or beings. Performances exist only as action, interactions, and relationships."

[9] No original: "El reto de re-introducir el cuerpo en el ámbito académico ha sido tan urgente y difícil como re-introducirlo en la práctica artística. No es coincidencia que la ruptura académica contra los límites disciplinarios se dio al final de los años '60, justo cuando el performance art rompió barreras institucionales y culturales."

[10] No original: "Generalmente, el arte de performance se centra radicalmente en el cuerpo del artista."

como uma postura claramente política ao fazer visível o corpo nas artes e na academia – espaços notadamente marcados pela desvalorização da corporeidade enquanto forma de conhecer.

Na obra de Waly Salomão, a performance se mostra particularmente adequada para a análise quando se trata da escrita dos babilaques. A série "Construtivista Tabaréu" (SALOMÃO, 2007, p. 38-45) se caracteriza pela exposição de uma anotação em caderno para uma palestra que seria proferida em Curitiba em 1977, em três diferentes lugares (em meio a pedras, na grama e na porta de um carro amarelo, possivelmente um táxi). A escrita desse babilaque escancara o processo de composição de Waly Salomão – nesse caso, a preparação de uma palestra – e se aproxima da performance ao propor para a cidade de Curitiba a abertura "dum campo de experimentação da poesia se estruturando se form formando no frescor-freshness em liberdade" (SALOMÃO, 2007, p. 44), ou seja, a reflexão da poesia como processo contínuo e não como produto. A noção própria de babilaque, que poderia ser considerado apenas um caderno de anotações, confirma essa hipótese ao fazer dos bastidores da produção artística a própria obra. Nesse sentido, Roberto Said comenta:

> A arqueologia da linguagem empreendida por Waly expõe, portanto, os fósseis de sua composição. Todo o processo da escrita - "caixão de lixo ou de arquivo" – é elevado à condição de produto final. O caderno de notas, entendido como resto do ato criativo, torna-se o próprio objeto de criação. […] Ao migrar da página à rua, ao perder o estatuto de esboço para ser apresentado como arte-final, ao se afirmar como coisa entre coisas, o poema babilaque instaura uma outra dinâmica de ressignificação. (SAID, 2011. p. 187)

Os babilaques se apresentam ao leitor como fósseis a serem lidos com "OLHO-MÍSSIL" (SALOMÃO, 1983, p. 10) – para se usar da contraposição que Waly tanto repete em sua obra. Desse modo, os restos da composição poética surgem para compor a ideia de poesia que Waly constrói em sua obra, valorizando a escrita e a composição enquanto gesto e produção, trazendo à tona todo aparato corporal que envolve a criação de seus babilaques. Percebe-se, enfim, que o entendimento da obra de Waly Salomão como performance contribui para compreender sua escrita enquanto produção, expondo a corporeidade própria que envolve a composição de sua obra.

1.2.2 Performance enquanto engajamento do corpo: Zumthor e o olhar sobre o poético

A pesquisa de Paul Zumthor acerca da performance na poesia é um ponto incontornável na aproximação entre performance e literatura. Zumthor, diferentemente da perspectiva da NYU indicada no subitem anterior, se baseia em sua delineação de performance principalmente

em estudos da Linguística, da Comunicação e da Etnografia. Após consolidada carreira enquanto medievalista e estudioso da voz na poesia, Paul Zumthor deixa de lado a poesia enquanto vocalização e se volta à poesia em sua forma mais consolidada na cultura ocidental, ou seja, enquanto mídia verbal impressa, em *Performance, recepção, leitura* (2014), obra cujas bases teóricas compõem um arcabouço adequado para o estudo da escrita de Waly Salomão. Nas primeiras páginas desse livro, Zumthor propõe uma expansão do conceito de performance tendo em vista o ato de leitura:

> Estou particularmente convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar um conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. (ZUMTHOR, 2014, p. 21)

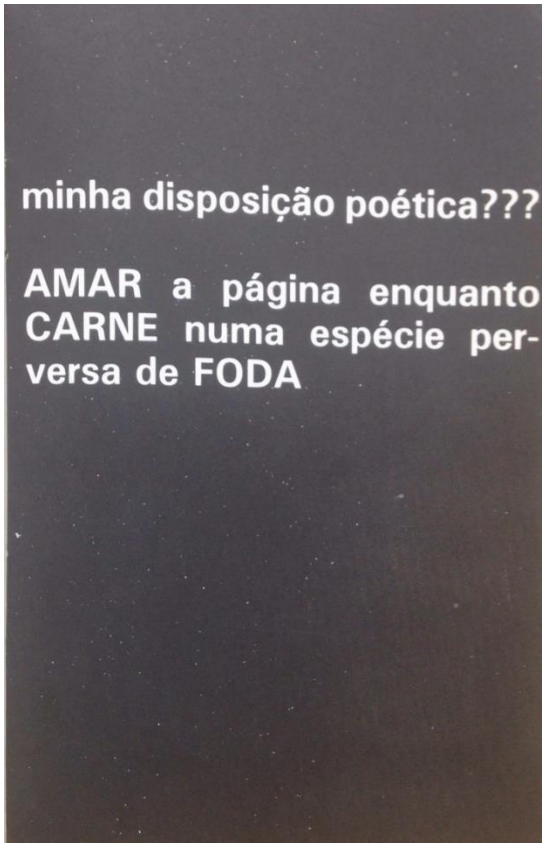
Nesse texto, partindo da perspectiva da recepção, Zumthor concebe o momento da recepção do texto literário como o momento de realização do prazer estético que é, para o autor, um prazer do corpo – se aproximando, portanto, do conceito de "curtição" discutido anteriormente. De fato, para Paul Zumthor, o prazer do corpo na recepção é o fundamento do poético: "Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza." (ZUMTHOR, 2014, p. 38). Tendo em vista a interpretação desta dissertação sobre a escrita de Waly Salomão, que se volta mais à produção que à recepção, se faz necessária uma distensão da teorização de Paul Zumthor para que possa atender aos objetivos aqui propostos. Dessa maneira, mais adiante em sua exposição, Zumthor comenta que o prazer da leitura provém de um sentimento de união entre leitor e texto, entendendo a dimensão dialógica do ato de leitura: "A 'compreensão' que ela [leitura] opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o 'prazer do texto'[11]; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo *eu*." (ZUMTHOR, 2014, p. 63). No decorrer de sua exposição, Zumthor expande ainda essa comunhão leitor-texto ao escritor, compreendendo que o prazer do texto se deve também ao desejo de retraçar a proximidade corporal entre autor e receptor do texto poético, aproximação que configuraria para o autor a situação comunicativa originária da poesia:

[11] Paul Zumthor menciona nessa passagem o livro homônimo de Roland Barthes com o qual estabelece um diálogo velado. Tal proximidade se tornará mais clara a partir da discussão do subitem 1.3., ao tratar da perspectiva barthesiana sobre as aproximações entre escrita, leitura e corpo.

> A leitura “literária” não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer. Inscrita na atividade da leitura não menos que na audição poética, essa procura se identifica aqui com o pesar de uma separação que não está na natureza das coisas, mas provém de um artifício. (ZUMTHOR, 2014, p. 66)

Desse modo, diferentemente de uma leitura puramente informativa, o texto poético transcenderia a pura decifração do código e criaria no leitor uma nostalgia do contato com o orador/performer/autor, que seria a forma “natural” de comunicação poética. Apesar da teorização de Zumthor em muitos casos tangenciar uma hierarquização que valoriza a recepção poética por via oral, em detrimento da leitura de um texto literário, sua abordagem da performance na poesia se aproxima da perspectiva de Waly Salomão em seu poema presente em *Gigolô de Bibelôs*:

Figura 2: Poema “minha disposição poética???”



Fonte: SALOMÃO, 1983. p. 171.

Na página preta com escritos em brancos, como num anverso de página, Waly Salomão expõe seu procedimento de escrita como expusesse as tripas de um corpo: deixando transparecer o corpo não apenas no declarado impulso sexual que motiva a escrita como também na potência simbólica da palavra "carne", associada nesse poema à página sobre a qual o escritor se debruça. Nesse sentido, ao associar o prazer sexual ao prazer da escrita, Waly Salomão parece retomar de modo singular aquilo que Zumthor define como "unidade da performance", ou seja, um retorno ao corpo a corpo da transmissão poética. Para Waly, o corpo a corpo se daria no nível da escrita e da página, entendidas enquanto corpo, e o prazer da leitura e da escrita se associariam ainda ao prazer sexual, perversão que amplificaria ainda mais a corporeidade de sua concepção de poesia.

1.3 O prazer do texto, o gesto e o grão: Barthes e a escrita de Waly Salomão

Por fim, cabe delimitar a aproximação entre escrita e corpo a partir da perspectiva barthesiana, último eixo teórico que compõe este capítulo. Assim como as visões apresentadas anteriormente, a proposta de Roland Barthes compõe o conjunto heterogêneo de mudanças nas formas de se refletir sobre a arte e o corpo que formam a contracultura, neste caso, francesa. Roland Barthes exibe aproximações com o pensamento contracultural desde o início de sua consolidação enquanto crítico, podendo ser entendido enquanto um precursor da aproximação entre o pensamento acadêmico e a contracultura, em especial após *Mitologias*, de 1957, obra na qual se expõe claramente a valorização de produtos de uma dita baixa cultura, além de uma crítica ferrenha à *doxa* e ao pensamento pequeno-burguês. Interessa ao recorte aqui estabelecido, no entanto, a parcela mais tardia de sua obra, ou seja, no momento em que Barthes se volta ao corpo e suas relações com a arte e a escrita, sendo *O Prazer do Texto*, de 1973, um dos pontos centrais dessa discussão. Desse modo, cabe compreender como Roland Barthes aborda a intromissão do corpo na escrita e expor os modos com que o aparato teórico barthesiano elucida a escrita de Waly Salomão.

Primeiramente é preciso delimitar dois termos centrais da proposta barthesiana que serão abordados nos capítulos dois e três respectivamente: gesto e grão[12]. Em "Cy Twombly ou non mula sed multum", Barthes define o gesto como um suplemento do ato, ou seja, "a soma

[12] Trata-se de uma introdução ao pensamento barthesiano a partir desses dois operadores que serão analisados detalhadamente nos capítulos seguintes tendo em vista a escrita de Waly Salomão.

indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem o ato em um *atmosfera* (no sentido astronômico do termo).” (BARTHES, 1990, p. 146). Um suplemento, nesse caso, forçosamente do corpo que, na obra de Cy Twombly, remete à mão e seu traçado na superfície da tela, como aponta a noção de *ductus* que Roland Barthes retoma da paleografia, se voltando ao movimento da escrita e do traçado da letra. Alice Bicalho de Oliveira assim sintetiza a relação entre *ductus* e corpo:

> O *ductus* é o gesto do corpo que traça. Observá-lo é seguir esse gesto, verificar suas convenções. […]. Como observa Barthes, o estudo do *ductus* prevê tanto a inserção do corpo na produção, quanto a convenção interna a esta inserção, e nos leva a pensar que a escrita modifica o corpo, talvez principalmente, no nível do traçado. (OLIVEIRA, 2009, p. 80)

O que se percebe na exposição de Oliveira é que as convenções da escrita e suas margens de manobra possibilitam compreender a gestualidade da escrita tanto em seu poder de domesticar o corpo, quanto – em um empenho artístico sobre a escrita, seja nos quadros de Twombly ou nos babilaques de Salomão – de viabilizar no texto pulsões do corpo. Assim, compreendendo gesto como o traçado manual da escrita, os traços escriturais da caligrafia e sua emulação pela tipografia, por exemplo, empreendem modos diversos da inserção do corpo na produção de Waly Salomão que, como será tratado no capítulo seguinte desta dissertação, escancaram a tensão entre libertação e repressão do corpo pela escrita.

De modo semelhante, o grão é definido para Barthes como “a materialidade do corpo falando sua língua materna: talvez a letra; quase que certamente a significância.” (BARTHES, 1990, p. 239). Trata-se de uma marca da voz que se mostra “na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano” (BARTHES, 1987, p. 86); marca da voz, portanto, enquanto vestígio de um corpo que sobrevive não só no canto – como Barthes analisa em “O grão da voz” (1990) – como no texto – como demonstra os apontamentos finais de *O prazer do texto* (1987). Assim, se o gesto se apresenta no texto a partir de sua marca visual, o grão, por sua vez, se mostra a partir do traço da voz e da oralidade que subsiste na textualidade. Ambos termos, assim, implicam na concepção barthesiana do corpo como um produtor de textos, noção que é explorada em especial em *O prazer do texto*, nos momentos em que Barthes define o que caracterizaria um texto “fora das linguagens”:

> Como é que um texto, que é linguagem, pode estar fora das linguagens? [...] Por um trabalho progressivo de extenuação. Primeiro o texto liquida toda a metalinguagem, e é nisso que ele é texto: nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se *por trás*

> daquilo que é dito. Em seguida, o texto destrói até o fim, *até a contradição*, sua própria categoria discursiva, sua referência sociolingüística (seu "gênero"): é "o cômico que não faz rir", a ironia que não se sujeita, a jubilação sem alma, sem mística (Sarduy), a citação sem aspas. Por fim, o texto pode, se tiver gana, investir contra as estruturas canônicas da própria língua (Sollers): o léxico (neologismos exuberantes, palavras-gavetas, transliterações), a sintaxe (acaba a célula lógica, acaba a frase). Trata-se, por transmutação (e não somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosofal da matéria linguareira; esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora da origem e fora da comunicação, é então coisa de linguagem e não uma linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada. (BARTHES, 1987, p. 42)

A escrita de Waly muitas vezes tangencia o texto "fora das linguagens" ao operar muito próxima ao trabalho de extenuação da linguagem – que caracteriza um dos traços da oralidade na obra de Waly Salomão. Para ilustrar tal tendência na poética de Waly Salomão, vale a pena notar, no último fragmento de "Na esfera de produção de si-mesmo", de *Gigolô de Bibelôs*, a proposição de "um novo estado filosofal da matéria linguareira", em que as repetições e as hesitações – que remetem a elementos da comunicação oral, como se apresenta no último capítulo deste estudo – tencionam a linguagem até seu limite da comunicabilidade:

> 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 [...] (SALOMÃO, 1983, p. 126)

Assim como nas definições de gesto e grão, para Barthes o corpo se revela em marcas do significante textual – ou seja, seria a partir de uma reflexão metalinguística e não simbólica que se traçaria a presença do corpo no texto. Tendo em vista as características ressaltadas na citação acima, nota-se, ainda, traços do texto de prazer que se assemelham às concepções de curtição e uso apresentados anteriormente neste capítulo, bem como se aliam à perspectiva do texto como uma produção, como propõem os estudos da performance. Através de operadores diferentes, o entendimento da presença do corpo na escrita a partir dessas três perspectivas se apresenta de forma coerente ao mesmo tempo que possibilita contraposições que constroem um olhar mais heterogêneo à obra de Waly Salomão.

Ao comentar a relação de prazer entre escritor e leitor, Barthes torna ainda mais complexa a relação de corpos escritor-leitor, como observado no tratamento de Santiago e Cámara, em que a noção de corporeidade sempre vacila entre os campos da produção e da recepção:

> Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o "dragueˮ) sem saber onde ele está. Um espaço de [gozo][13] fica então criado. Não é a "pessoaˮ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, uma imprevisão do [gozo]: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo. (BARTHES, 1987, p. 9)

Para Roland Barthes, assim, o prazer do texto se dá tanto no polo da produção quanto da recepção enquanto elementos distintos e independentes. O texto, esse espaço de gozo criado pelo escritor, configuraria a face tangível do prazer, tendo em vista a impossibilidade de apreender os efeitos no corpo do escritor e do leitor. Devido a tal fato, este estudo se volta ao texto de Waly Salomão como espaço de gozo em que os corpos de escritor e leitor se confundem e se encontram no ato da leitura. Compreendendo, enfim, que a obra de Waly propicia esse contato de corpos a partir da experimentação com a visualidade e a oralidade, os dois capítulos seguintes se voltam a cada um desses traços, numa análise mais detida dos modos em que o corpo se faz presente na sua escrita.

[13] J. Guinsburg, na tradução aqui utilizada, prefere traduzir o termo *jouissance* por fruição e não gozo, palavra em francês que pode adquirir as duas concepções. Nesta dissertação, por entender que gozo constrói melhor a noção de corporeidade que é central neste estudo – e até mesmo por se mostrar mais fiel às aproximações de Roland Barthes à psicanálise –, utiliza-se essa alternativa de tradução, delimitada sempre entre colchetes para marcar a diferença com a tradução fonte.

CAPÍTULO 2: VISUALIDADE DA ESCRITA

Aqui desenho minha caligrafia declaro meu mal decreto minha morte.
(SALOMÃO, 2003, p. 94)

Por um novo catálogo de tipos
(SALOMÃO, 1983, p. 135)

Neste capítulo, se expõe o estudo acerca da visualidade da escrita de Waly Salomão a partir de três eixos principais: a aproximação da obra de Waly às artes visuais; a análise da caligrafia e da tipografia presentes em seus textos, compreendendo o gesto da escrita engendrado por esses dispositivos gráficos; e as soluções visuais para a transposição das letras de música para o livro em *Gigolô de Bibelôs*. Assim, busca-se mapear os procedimentos visuais presentes na obra de Waly Salomão que indicam o traço do corpo em sua escrita.

2.1 As artes visuais e a produção de Waly Salomão

Tendo em vista as aproximações entre as artes visuais e a obra de Waly Salomão, este subitem se desenvolve em quatro eixos. Em primeiro lugar, serão apresentados exemplos dos primeiros trabalhos de Waly Salomão – a fotografia apresentada na *Exposição* de 1972 e as "palavras-destaque" presentes no espetáculo de Gal Gosta e na capa de seu livro de estreia –, entendendo-os não enquanto obras isoladas mas como marcos iniciais da construção de uma poética visual; em seguida, procura-se discutir os babilaques enquanto objetos artísticos, que ocupam um lugar entre as artes visuais, a poesia e a performance; posteriormente será discutido o diálogo entre a poesia de Waly Salomão e as artes visuais, tendo em vista tanto a apropriação da obra de Paul Klee e do gênero de pintura natureza-morta como modelos para sua escrita; e, por fim, a aproximação do uso das citações em sua obra ao papel da bricolagem nas artes visuais.

2.1.1 Primeiras produções visuais

Apontar o aspecto visual na obra de Waly Salomão requer, primeiramente, uma volta ao início de sua produção, já que desde seu ingresso no círculo cultural e artístico carioca a visualidade se apresentou enquanto um ponto central. Dessa maneira, a primeira produção

artística de Waly Salomão reconhecida é a composição visual, fotografada por Bina Fonyat, produzida para a *Exposição* de Carlos Vergara, de 1972.

Figura 3: Conheço o Rio de Janeiro/como a palma da minha mão/ cujos traços desconheço

Fonte: SALOMÃO, 2007, p. 14.

Essa exposição, organizada pelo artista plástico Carlos Vergara, tinha como compromisso expor obras de artistas que nunca haviam participado de exposições de arte (SALOMÃO, 2007, p. 15), abrindo espaço para o então jovem Waly Salomão exibir suas propostas. Nesse seu primeiro trabalho, anterior à sua estreia literária com *Me segura qu'eu vou dar um troço*, alguns traços centrais da obra Waly já se apresentam: o estereótipo da brasilidade, pelos papagaios que emolduram a foto e pela paisagem carioca – que remetem à tropicália, estética com que Waly Salomão ora se aproxima ora se distancia[14]; o provincianismo *kitsch* dos ornamentos de flores e da moldura da imagem do Rio de Janeiro; sua posição de não-pertencimento à cidade – nesse caso, o Rio de Janeiro, mas também presente nos textos sobre Nova Iorque e até mesmo sobre a Bahia, seu estado natal; e, por fim, a centralidade do corpo – tendo a sua própria mão como metonímia do fazer corporal do processo artístico – e da poesia

[14] No texto "Self – Portrait", de *Me segura qu'eu vou dar um troço*, se lê: "já não estou me reconhecendo mais neste assunto fedorento bitritropicalista tipo alfininha biscoito de louça romanesca. Teve uma hora que eu quase morri de comer manga na praça. todo mundo do Brasil na faixa dos 20 aos 23 anos" (SALOMÃO, 2003, p. 95). Nessa passagem, Waly Salomão expõe sua insatisfação com as propostas tropicalistas se aproximando, nesse sentido, da categorização de sua poética com o pós-tropicalismo, como debatido no capítulo um desta dissertação.

– com o poema que dá título à fotografia, projetado em sua mão. Deve-se notar que tais relações são evidentes no seu livro de estreia, que seria lançado no mesmo ano e que conta ainda com duas outras representações visuais do Pão de Açúcar – em "Ariadnesca" e na quarta capa da edição. Nesse sentido, a representação imagética do Pão de Açúcar – enquanto metonímia da capital carioca – marca um *topos* de uma poética visual de Waly Salomão, que também se apresenta em sua escrita, como, por exemplo, no diálogo do poema "Bandeiroso pelo telefone", de *Gigolô de Bibelôs*[15].

Outro ponto importante do início de sua produção artística foi sua parceria com Óscar Ramos e Luciano Figueiredo "em trabalhos ambientais com palavras ampliadas, entre os quais as palavras-destaque – FA – TAL – e VIOLETO, utilizadas como cenografia do espetáculo musical *Gal a todo vapor*" (FIGUEIREDO, 2007, p. 15-16), show cuja direção ficou a cargo de Waly Salomão. Como elementos do cenário do espetáculo de Gal Costa no Teatro Tereza Rachel, as palavras-destaque, por sua grande dimensão, chamavam a atenção para a iconicidade da escrita, aproximando-as do que Liliane Louvel chamou de "iconotexto" compondo – juntamente com a vestimenta e a maquiagem de Gal – a contraparte visual do show. Para Louvel, o iconotexto seria caracterizado pela imprecisão do texto/imagem em seu momento de recepção, relação presente não só nas palavras-destaque mas também no uso da caligrafia nos babilaques, que será discutido no subitem seguinte. Nesse sentido, comenta Louvel:

> esses operadores de conversão de um *medium* em outro produzem efeitos de leitura específicos que se traduzem no texto pela indecisão da oscilação infinita que rege a relação entre o texto e a imagem, jamais totalmente estabilizada, mas sim um movimento perpétuo entre ver e ler, donde a produção dessas ondas do visível, que não param de perturbar a superfície do legível. As interferências assim provocadas pelo dinamismo inerente ao iconotexto produzem um vai-e-vem entre os dois *media* que se faz ler na temática estrutural do "ver de perto/ ver de longe", quando o desejo da Imagem de entrar no texto se desdobra em desejo do sujeito de entrar na pintura, um pouco como Diderot (apud ARBEX, 2006, p. 48-49)

Como se percebe na Figura 4, as palavras-destaque eram longos estandartes que ocupavam grande parte do palco, causando certa estranheza não só pelas dimensões das faixas, mas também pela escolha inusitada de termos não diretamente relacionados às canções apresentadas.

[15] O referido poema, que apresenta o diálogo entre o poeta e a Bahia, apresenta os seguintes versos: " – Vou levar metade/ do Pão de Açúcar/ de presente/ pra você" (SALOMÃO, 1983, p. 186).

Figura 4: Palavras-destaque

Fonte: WALY, 2016

A palavra “VIOLETO” foi executada em cor violeta sob um fundo branco e, apesar de não dicionarizada, pode ser relacionada tanto à cor violeta quanto à violência, noção que se relaciona àquela presente no outro estandarte e entra em choque com o próprio fundo branco da faixa. “– FA – TAL –”, por sua vez, em letras douradas e fundo vermelho, torna-se símbolo do espetáculo, compondo seu título, e promove uma reflexão acerca do momento histórico de então, marcado pela dualidade entre a violência da repressão policial dos “anos de chumbo” – que a cor vermelha e o termo parecem indicar – e a aparente bonança do “milagre econômico” do governo Médici – representado pelo dourado da letra. Entre o chumbo da repressão ditatorial e o ouro do crescimento econômico, – FA – TAL – constrói uma imagem-síntese do momento de modernização autoritária brasileiro e se torna símbolo de uma geração já desiludida, que abandona o horizonte revolucionário e passa a encarar o futuro sob uma perspectiva fatalista.

A palavra-destaque – FA – TAL – foi aproveitada para ilustrar, ainda, a capa de *Me segura qu’eu vou dar um troço* (FIG. 5), composta por uma foto de Ivan Cardoso, na qual José Simão e Rubia Mattos, amiga de Waly e moradora do morro de São Carlos, seguram a faixa, enquanto Waly Salomão posa com um guarda-sol na mão – provavelmente de um vendedor ambulante, com um placa mostrando preços de refrigerantes. Seguindo obliquamente a posição da palavra-destaque, o título do livro se sobrepõe à foto, passando pela cintura dos fotografados, num layout assinado por Luciano Figueiredo e Óscar Ramos.

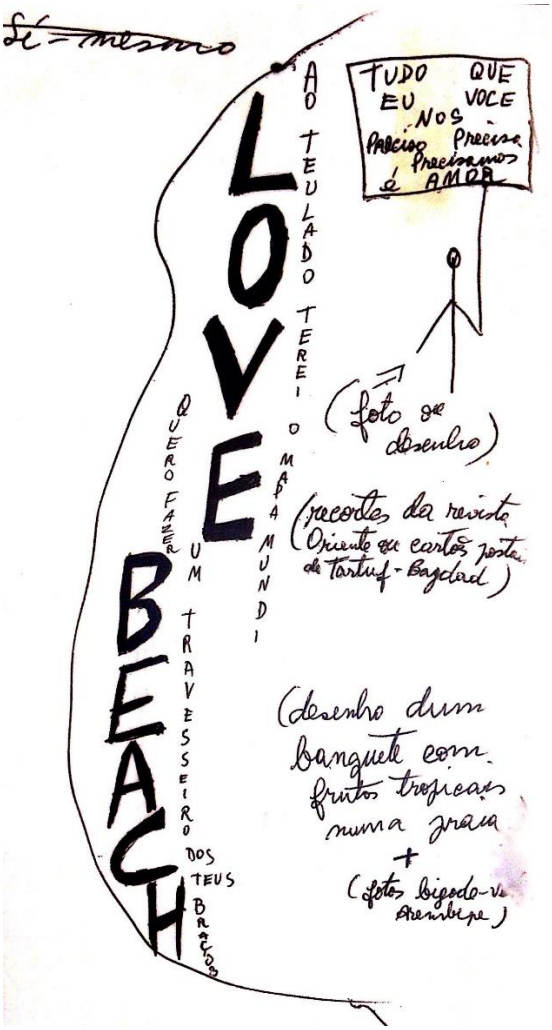
Figura 5: Capa de *Me segura qu'eu vou dar um troço*

Fonte: SALOMÃO, 2003.

Com essa escolha, Waly Salomão apresenta alguns indícios de sua escrita e, ao trazer para a capa a faixa – FA – TAL –, indica sua relação com seu trabalho visual e musical do espetáculo "– FA – TAL –: Gal a Todo Vapor". Ressalte-se, ainda, a ambientação tipicamente carioca da imagem, com o calçadão de Copacabana e o clima de praia a que o guarda-sol remete. Na fotografia utilizada para a capa, o artista se apresenta de corpo inteiro, mostrando-se ao lado de amigos, em uma pose que aponta tanto para o caráter coletivo de sua produção – sobre o qual se comentará mais adiante neste subitem – quanto indica a corporeidade presente no próprio texto de *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Como Roberto Zular aponta, nesse livro, o corpo ali presente se mostra num lugar ambíguo entre a repressão dos corpos que marcaram a ditadura militar e sua liberação: **"**No Me segura é impossível separar a exposição do corpo como liberação/erotização ou como sujeito à repressão. Essa ambiguidade, como no título do livro, está na ênfase dado ao – FA – TAL – como sedução e como presença constante do fim, da morte." (ZULAR, 2005, p. 57). A fatalidade, portanto, como já aponta a faixa presente na capa do livro, constrói um erotismo próprio à escrita de Waly em que a esfera histórico-política brasileira se confunde com a vivência – pelo menos à primeira vista – íntima da sexualidade e do erotismo, numa mescla entre o público e o privado que se apresenta em suas obras.

Com relação à ilustração em seus primeiros textos, na reedição de *Me segura qu'eu vou dar um troço,* em 2003, foi incluída no início do volume o fac-símile de um caderno de anotações que o autor compôs durante sua segunda experiência no cárcere, em 1972. Trata-se de outra testemunha das aproximações de Waly com as artes visuais, já que, no caderno, constam desenhos e indicações de colagens. Esse manuscrito se apresenta como um "Projeto que contém mapas, desenhos, textos de jornal, fotos, recortes e blocos de texto" (SALOMÃO, 2003), que transforma sua vivência na prisão em uma viagem à Alibania – num claro exemplo do procedimento de teatralização, como proposto por Antonio Cicero, sobre o modo com que Waly trabalha poeticamente a vivência no cárcere: "ele a transforma em mera matéria-prima para o verdadeiro drama, que é o que está a escrever. A vítima passa a ser apenas o papel de vítima, a máscara de vítima." (CICERO, 2003, p. 34). É possível depreender, por fim, que esse projeto, que não veio a ser executado posteriormente, contaria com a participação de outros artistas no trabalho de composição visual, seja porque essa era a prática comum de Waly Salomão, seja porque ele indicou através de anotações nas margens os desenhos que comporiam a página sem ao menos executá-los (FIG. 6), função que provavelmente ficaria a cargo de outro artista.

Figura 6: Detalhe do caderno de manuscritos de 1972, com as indicações de ilustração



Fonte: SALOMÃO, 2003.

Esses exemplos, portanto, indicam o caráter de produção coletiva desses trabalhos visuais, em que Waly se alia a outros artistas na execução do projeto, como nos babilaques, em que as fotografias eram tiradas por sua esposa, Marta Braga, além de outras colaborações esporádicas de artistas próximos, como Hélio Oiticica e Regina Vater. Nesse sentido, é interessante a aproximação que Stephen Berg faz entre a dupla Salomão/Oiticica a outra parceria que compõe o cânone do modernismo: Gertrude Stein e Pablo Picasso (BERG, 2007, p. 121). Longe de comparar os êxitos e a importância dessas duas duplas, é preciso salientar a parceria entre escritor e artista visual, promovendo um constante trânsito entre as produções. Assim, as relações artísticas e afetivas são de grande importância no trânsito de Waly Salomão entre as diferentes artes, seja nas artes visuais ou mesmo na música, cuja aproximação com ícones da Música Popular Brasileira será detalhada no capítulo três desta dissertação. Nas

experimentações visuais relativas ao design de seus livros e poemas, a rede de parcerias que Waly estabelece abrange ainda, além dos artistas já citados, Jacob Levitinas e Ana Maria Silva de Araújo, viúva de Torquato Neto, responsáveis pelas experimentações gráficas em *Gigolô de Bibelôs*. Com relação às primeiras produções visuais, por fim, percebe-se a importância das parcerias na composição artística, que estreitavam ainda os laços afetivos entre os integrantes, marcando o período inicial da produção de Waly Salomão como um momento de intensa troca e até mesmo de formação de um grupo, que Waly saúda nos fins de "Fa-Tal- Luz Atlântica Embalo 71": "VIVA A RAPAZIADA" (SALOMÃO, 2003, p. 167, 169).

2.1.2 Aonde é o lugar onde os Babilaques?

O ponto incontornável, todavia, da aproximação do trabalho de Waly com as artes visuais são seus babilaques, que marcam um ponto de virada tão central em sua crítica que, por exemplo, Arnaldo Antunes (2007, p. 37) e Heloísa Buarque de Hollanda com Luciano Figueiredo (apud SALOMÃO, 2003, p. 27) atribuem às produções citadas anteriormente o rótulo de "pré-babilaques". Essa centralidade dos babilaques, todavia, é recente na recepção de Waly Salomão, dado que, como aponta o catálogo da exposição de 2007, teria havido apenas quatro exibições e quatro projeções dos babilaques até então (SALOMÃO, 2007, p. 139). Foi, portanto, a exibição organizada no Oi Futuro do Rio de Janeiro em 2007, sob a curadoria de Luciano Figueiredo e coordenação de Marta Braga, que fez com que os babilaques voltassem à tona e passassem a ser mais amplamente discutidos. A importância dessa exposição se deve principalmente a dois fatores centrais: a elaboração do catálogo, que propiciou uma difusão maior das obras e reuniu textos críticos sobre os babilaques; e a própria valorização dos babilaques enquanto objeto artístico, cuja digitalização e ampliação das fotografias permitiram, ainda, melhor visualização das peças fotográficas e facilitaram sua posterior reprodução em outras exposições. Em 2009, por exemplo, a galeria LURIXS: Arte Contemporânea utilizou-se do mesmo procedimento da exposição de 2007 da Oi Futuro e disponibilizou algumas cópias das ampliações para compra (BABILAQUES, 2016).

A partir de então surge um novo panorama da recepção da obra de Waly Salomão, que passa a se voltar aos babilaques de maneira mais detida – como apontam o já citado estudo de Roberto Said (2011), além da tese de Laura Castro de Araujo (2015) e o artigo de Viviana Bosi (2009). Nesses trabalhos, ressaltam-se as noções de babilaques apresentadas e as tentativas de apreensão do objeto e de sua inserção na poética de Waly Salomão. Bosi, em primeiro lugar,

dá ênfase ao aspecto íntimo dos babilaques, estabelecendo aproximações com o diário e aliando à escrita do babilaque a proximidade de uma conversa entre amigos artistas:

> Estes "babilaques" são páginas de caderno nas quais ele foi escrevendo, desenhando, colando fotos, como um misto de diário, carta, e reflexão poéticovisual. O nome inventado lembra badulaque, penduricalho, babilônia. Não se trata de obra para ser editada em livro e sim um tipo de criação compulsiva – como um aspirador de todas as impressões, sugadas e espalhadas. Apenas alguns deles foram publicados em revistas alternativas nos anos 70 e 80. O interlocutor provável é certamente ele mesmo, em primeiro lugar, e logo em seguida os amigos artistas e poetas – uma *entourage* de pessoas afins que pudessem partilhar seus interesses de forma íntima. (BOSI, 2009, p. 71)

Nessa definição, se encontram as marcas dos "bastidores da escrita" que Roberto Said também salienta, além de dar ênfase à materialidade do caderno e da página, no lugar da fotografia. Para Araujo, no entanto, cuja abordagem se localiza entre as Artes Visuais e os Estudos da Performance, os babilaques "não são 20 cadernos nem 20 fotografias, mas esse amálgama de materiais e procedimentos" (ARAUJO, 2015, p. 184) que compreende a abertura de significados como a proposição do diálogo entre a poesia, as artes visuais e a performance – recuperando a breve definição de babilaque pelo próprio Waly Salomão enquanto "PERFORMANCE POÉTICO-VISUAL" (SALOMÃO, 2007, p. 21):

> Assim, a poesia move-se da palavra para fundir-se em outros elementos, a saber, objetos, cenário, fotografia, caderno e outras variações de composição que passam por ideogramas, montagens, desenhos e colagens. Ela se amalgama ao elemento visual e material. Os objetos, as texturas, as cores, tudo se transmuta, nos chega como poesia. Mas não somente. Há ali uma poética na visualidade, mas antes de tudo uma performance, no sentido de pressupor um corpo[16], de um sujeito que se entranha através do seu gesto de compor com esses elementos, tornando-os, também, corpos. Por isso, Waly nomeia o trabalho de *performance* poético-visual. (ARAUJO, 2015, p. 185)

Apontado, assim, um breve panorama das definições de babilaque na recepção contemporânea da obra de Waly Salomão, cabe demonstrar a heterogeneidade de categorizações presentes nos ensaios que compõem o catálogo da exposição de 2007. Como apontado em um artigo recente (CIPRIANI, 2006), nesse volume, várias são as formas de se definir os babilaques:

[16] Cabe ressaltar, como já exposto no capítulo anterior, que a abordagem que se toma da performance nesta dissertação se dá de modo semelhante ao que Araujo brevemente expõe no trecho, ou seja, a performance como um engajamento do corpo, na esteira da definição de Zumthor já comentada. Desse modo, as aproximações entre escrita e corpo na obra de Waly Salomão aqui empreendidas se constroem, grande parte das vezes, em diálogo com a tese de Araujo.

> No catálogo da exposição *Babilaques: alguns cristais clivados* são apresentados diversos modos de olhar sobre os babilaques, dentre os quais se destacam: "poemas-objeto" para Maria Arlete Gonçalves [...], "séries de fotografias" para Luciano Figueiredo [...], "tradução visual mais adequada da leitura oral que o próprio Waly fazia de sua poesia" para Arnaldo Antunes [...] e, por fim, "experiência de fusão da escrita com a plasticidade", como o próprio Waly Salomão indica em 2002 [...]. (CIPRIANI, 2016, p. 180)

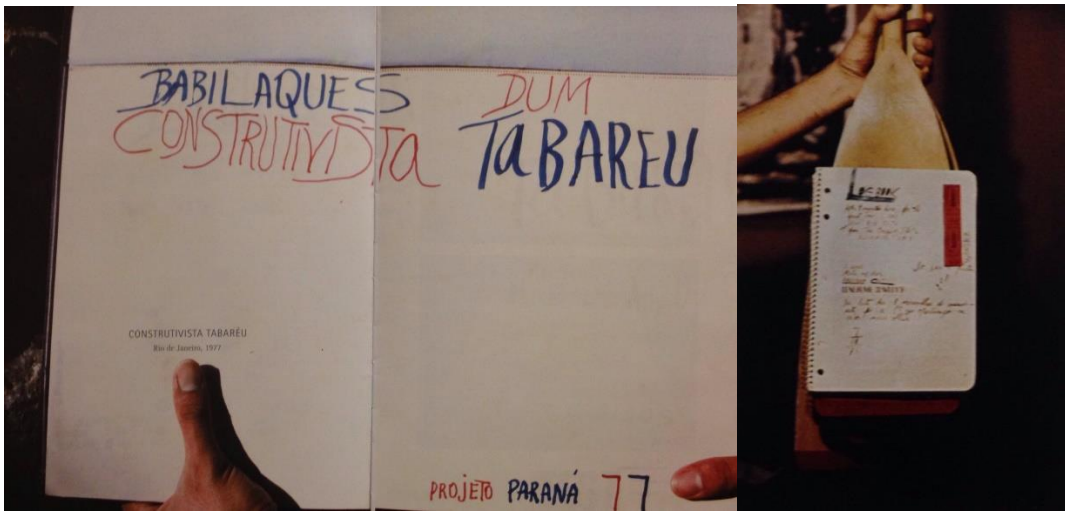
A heterogeneidade de olhares sobre os babilaques indica a complexidade do próprio objeto, sua inovação e, portanto, seu lugar instável, que escapa às definições elencadas. No entanto, alguns pontos convergem para sua inserção no campo das artes visuais – tendo em vista não o que Waly Salomão pretendia com os babilaques, mas a recepção contemporânea dessas produções. Em primeiro lugar, as exposições em museus e em demais espaços reservados às artes visuais e plásticas e a posterior elaboração de um catálogo inserem os babilaques no círculo institucional das artes visuais, contando, por exemplo, com a figura do curador na organização e nos modos de apresentação das peças. Como decorrência disso, tende-se a tomar os babilaques enquanto objetos, fotografia ou caderno, que priorizam, de um lado, os aspectos visuais e poéticos e tendem a transformar, por outro lado, os modos de apreensão de seu aspecto performático. Para Juliana Helena Gomes Leal, em sua tese *Literatura e performance*, a performance modifica a recepção do objeto ao se propor como uma "lente metodológica" (TAYLOR, 2013, p. 27), na esteira da definição de Diana Taylor apresentada no capítulo anterior:

> Essa dimensão plurissensorial, incitada pelas idiossincrasias do corpóreo inerente às artes performáticas, impulsiona um distanciamento do racional que favorece a realização de uma experiência cognitivo-intelectual da ordem do sensitivo e do perceptivo. Uma ordem que não só é experienciada pelo propositor do objeto ou da ação artística, mas pelo participante que se insere no acontecimento/experiência da arte, modificando-a por sua presença e modificando-se em razão de sua existência; mesmo que esse processo se dê numa perspectiva da estranheza, do embate, do conflito e do desconforto, lugar onde habitualmente se localiza o confronto visceral com o universo apresentado pela alteridade. (LEAL, 2012, p. 44)

Mesmo ignorando uma face do caráter performático dos babilaques, ou seja, enquanto produção de uma escrita ou um processo de composição tanto no papel quanto no cenário em que os cadernos são fotografados, a recepção contemporânea dos babilaques possibilita uma leitura da performance dos babilaques principalmente no sentido de presença do corpo – como se demonstra pela perspectiva de Araujo comentada anteriormente. Tendo em vista esse aspecto, são dois os babilaques em que o corpo de Waly Salomão – sua mão, mais especificamente – aparece como elemento de composição da obra: "Construtivista tabaréu" e "Logbook" (FIG. 7). Nesses exemplos, à primeira vista, o corpo pode parecer como um apoio,

sem significação para a leitura: em “Construtivista tabaréu” a mão segura o caderno para que ele permaneça aberto para o registro fotográfico e em “Logbook” Waly segura pá de remo na qual o caderno está colado. Por outro lado, a presença do corpo indica outras duas possibilidades de leitura: como metonímia do próprio fazer artístico, entendido enquanto empreendimento corporal – que se discutirá mais detidamente no subitem 2.2, tendo em vista a gestualidade de sua escrita – e como resistência, mostrando um corpo que, apesar de torturado, ainda se mantém inteiro e capaz de produzir arte. Anos mais tarde, em 1980, Fernando Gabeira ao voltar do exílio usa artifício semelhante ao vestir uma minúscula tanga de crochê para passear pelo Posto 9 de Ipanema.

Figura 7: Presença do corpo em “Construtivista tabaréu” e “Logbook”



Fonte: SALOMÃO, 2007, p. 38-39, 104.

Pode-se concluir, enfim, que a profusão de definições espelha não só a abertura de significados que propõem os babilaques, mas também – o que interessa neste momento – aponta para uma insistência de abordagens voltadas à sua visualidade[17]. Nesse sentido, seja refletindo acerca da noção de enquadramento da fotografia, da materialidade dos cadernos enquanto substrato ou da montagem de uma cena, os babilaques chamam a atenção para sua composição visual.

[17] No próximo capítulo a abordagem sobre os babilaques se voltará às definições que abarcam as marcas da oralidade e da voz – que apesar de serem menos evidentes, não deixam de apontar um aspecto fundamental dos babilaques.

2.1.3 As artes visuais como modelo para a escrita: Paul Klee e a natureza-morta

Interessante notar, ainda, a partir da constatação do subitem anterior, o papel da visualidade nos dois primeiros livros de Waly, nas apropriações e citações de referências às artes visuais identificadas ao fazer poético. Ressalte-se, assim, dois exemplos já discutidos pela crítica de Waly Salomão: o neologismo "KLEEMINGS", presente em *Me segura qu'eu vou dar um troço*, no texto "The Beauty And The Beast", e a menção à natureza-morta no poema "Nota de cabeça de página", de *Gigolô de Bibelôs*.

Em primeiro lugar, KLEEMINGS remete, tendo em vista o contato de Waly Salomão com o grupo paulista, ao processo de criação de neologismos que marca a poética concretista – como demonstra o termo WOODSTOCKHAUSEN, discutido no primeiro capítulo. O que diferencia os procedimentos, no entanto, é a aproximação, no caso de Waly Salomão, de dois artistas de campos opostos: Paul Klee[18] e e. e. cummings – ao contrário de Augusto de Campos, que provoca o encontro entre a música erudita e a música popular. O amálgama entre um pintor e um poeta dá a ver as aproximações entre a escrita e a pintura, e a importância desse diálogo na composição de Waly Salomão – ainda mais levando em conta que tal procedimento de formação de palavras foi adotado pelo concretismo a partir da influência da escrita ideogramática, "desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos." (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1958).

O termo aparece duas vezes, em fragmentos relacionados a uma noção de "limpeza":

> **LIMPEZA.**
> **KLEEMINGS = MOMENTO DE LIMPEZA**
> (SALOMÃO, 2003, p. 136)

É possível cogitar, por um lado, que Waly busca uma noção de limpeza que perpassa a poética de cummings, entendida em sua concisão como contraponto à própria escrita excessiva e acumuladora de Waly. Na verdade, os únicos exemplos analisados nesta dissertação que se aproximariam de uma contenção da escrita seriam os poemas "A palavra enquanto tao" e "Dia da criação", que compõem o díptico de abertura da última seção de *Gigolôs de Bibelôs*, além da série de babilaques "Koan". Desse modo, é estranho notar que, mesmo após a demonstração de uma aspiração a um estilo mais contido e minimalista, o texto siga com uma sequência

[18] É importante notar que Paul Klee, além de pintor, foi também poeta, apesar de não ter tido tanta notoriedade no campo da literatura. Para um aprofundamento nas relações poesia e pintura em Klee cf. AICHELE, 2006.

vertiginosa de justaposições de ações e imagens, em nada lembrando o estilo contido do autor de “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r”.

Com relação à obra de Paul Klee, a limpeza relacionada a KLEEMINGS pode estar ligada à própria concepção de arte para o pintor alemão. Em uma célebre palestra para a abertura de uma exposição em Jena, em 1924, Paul Klee traça um dos grandes discursos acerca da arte moderna, vista pelo olhar de um artista. Nesse texto, Klee compara o trabalho de arte ao de uma árvore, em que o artista, como um tronco, absorve as energias da raiz e as transforma em seu trabalho, metaforizado pela copa da árvore – num processo análogo ao de um filtro. O pintor assim conclui sua analogia:

> E ainda, permanecendo em seu local destinado, o tronco da árvore não faz nada a não ser recolher e passar adiante o que vem para ele das profundezas. Ele não serve nem comanda – ele transmite.
> Sua posição é humilde. E a beleza da coroa não é a sua. Ele é meramente um canal.[19] (KLEE, 1966, p. 15, tradução nossa)

Na acepção de Paul Klee, o poeta é como um transmissor, a quem se exige, portanto, um afastamento do eu para que a seiva[20] – a matéria bruta do mundo real – se transforme na beleza da copa – no produto final, a arte. É possível interpretar, portanto, que a limpeza a que se remete o termo KLEEMINGS pode se relacionar ao papel do artista moderno, que transfigura sua experiência no mundo em obra de arte.

A relação de Waly Salomão com e. e. cummings, por outro lado, é mais direta, dado que se trata de um poeta que influenciou diretamente o grupo *Noigandres*, com que Waly manteve um intenso contato, como já assinalado.

> l(a
>
> le
> af
> fa
>
> ll
>
> s)
> one
> l
>
> iness (CUMMINGS, 1991, p. 673)

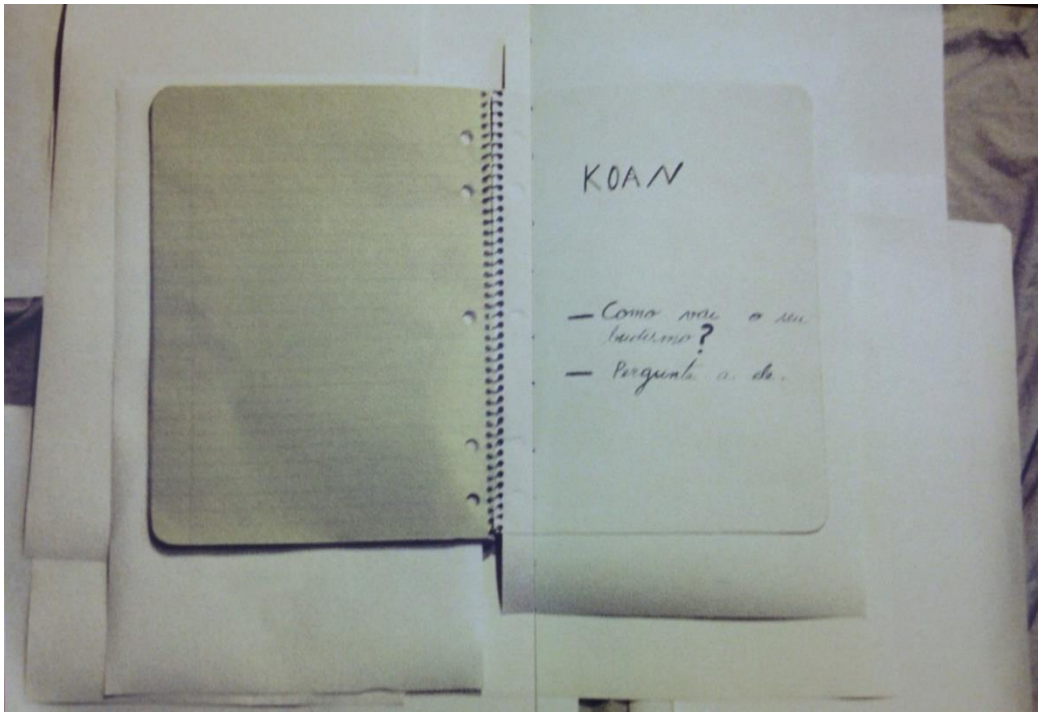
[19] No original: “And yet, standing at his appointed place, the trunk of the tree, he does nothing other than gather and pass on what comes to him from the depths. He neither serves nor rules – he transmits.
His position is humble. And the beauty at the crown is not his own. He is merely a channel.”
[20] É importante notar, de passagem, que seiva é uma das imagens centrais dos babilaques da série “Amalgâmicas”, discutido no subitem seguinte.

Nesse poema visual de cummings, por exemplo, a queda de uma folha, em uma imagem tipicamente outonal, se constrói na visualidade da página em um paralelismo com o movimento descendente da folha – ação entre parênteses que corta a palavra *loneliness* (solidão) ao meio, configurando uma composição visual do poema em que se sobressai a individualidade, tanto da palavra *one* (um), quanto das letras l, que se assemelham ao número um. Um procedimento de "limpeza" aqui pode ser relacionado à concisão própria à escrita de cummings, na qual a pequena fração verbal do poema e seu arranjo visual sutil engendram uma relação de isomorfismo na composição do movimento da folha.

Luciano Figueiredo associa os babilaques a esse momento de limpeza, já que, segundo ele, Waly iniciou a produção de seus babilaques em Nova Iorque "deixando para trás o peso dos conflitos ideológicos enfrentados no Brasil" (FIGUEIREDO, 2007, p. 18). Para Figueiredo, o distanciamento do contexto repressivo brasileiro marcaria uma nova etapa na produção de Waly Salomão, em um procedimento de purificação por meio da escrita. Nesse sentido, o processo de purificação pela escrita, ao contrário de produzir textos "purificados", serviria para compreender a escrita "suja" de Waly Salomão, com suas hipérboles, as sucessões vertiginosas de imagens e citações, a presença de vozes de diferentes registros, etc. – elementos que caracterizam sua poética de modo geral, mas se encontram de modo mais evidente em *Me segura qu'eu vou dar um troço*.

Um dos poucos exemplos de textos "puros", todavia, são babilaques da série "Koan" (FIG. 8) que, como indicado pelo título, fazem referência ao zen-budismo.

Figura 8: Babilaque da série "Koan"



Fonte: SALOMÃO, 2007, p. 58-59.

Trata-se de um babilaque que se destaca dos demais pela predominância do tom bege dos papéis e do lençol ao fundo e pela construção de um *koan*, como indicado pelo título, uma espécie de frase, diálogo ou conto budista complexo, às vezes paradoxal, que, em um primeiro momento, não é acessível à razão e intenta propiciar a iluminação (HEINE, 2014, p. 1). Nesse babilaque, a relação com o budismo e sua composição sóbria indicam, portanto, uma aproximação com a purificação de sua escrita que, como Figueiredo aponta, demonstra um afastamento da realidade repressiva e violenta que a marcavam. No entanto, os demais babilaques, produzidos tanto em Nova Iorque quanto após sua volta ao Brasil, não compartilham da mesma atmosfera ascética/asséptica de "Koan", o que complexifica ainda mais o lugar de KLEEMINGS em sua produção.

A limpeza não pode ser entendida, pois, como um procedimento de produção de um texto limpo que abra mão do traço de impureza de seus escritos. Para melhor compreender a noção de limpeza na escrita de Waly é necessário levar em conta a análise de Stephen Berg, que comenta que KLEEMINGS "além do sentido literal do momento de limpeza, também brinca com a gíria 'limpeza' (no sentido de "estar tudo certo", das coisas estarem "tranquilas", como usado no jargão dos marginais, que exerciam uma especial fascinação em Waly e em

Hélio Oiticica)[21]" (BERG, 2007, p. 121, tradução nossa). A partir dessa perspectiva, a noção de limpeza para Waly Salomão levaria em conta o *ethos* marginal, construindo uma relação dialética com o sentido de purificação, em que a limpeza entra em choque com a própria "impureza" moral do marginal, que compõe as falas dos detentos em *Me segura qu'eu vou dar um troço*.

Dessa maneira, como elencado até aqui a noção de limpeza relacionada ao termo KLEEMINGS pôde ser compreendida de cinco maneiras: enquanto filtragem, tendo em vista a imagem do artista para Klee; enquanto concisão, a partir da poética de cummings; enquanto purificação pelo meio da escrita, como proposto por Figueiredo; enquanto desejo de produção de um texto "puro", como observado a partir de "Koan"; e enquanto uma proposta de marginalidade, como observado por Berg.

Por fim, para que se compreenda melhor a relação de KLEEMINGS com a escrita de Waly Salomão, não se pode ignorar a grande marca da vivência do cárcere em sua obra, especialmente em seu livro de estreia. A aproximação com a imagem do artista para Paul Klee e o método de composição de e. e. cummings pode guiar erroneamente a leitura para uma falsa busca de formalismo ou apagamento da vivência na composição poética de Waly. KLEEMINGS indica, para utilizar do termo introduzido no primeiro capítulo, um protocolo corporal que ora aproxima ora escancara sua distância da produção de um texto "puro", no sentido formal. A marca da vivência, que em Waly se confunde com o próprio texto, não deixa de se mostrar o tempo todo em sua escrita, dado que, como bem aponta Antonio Cicero, vida e escrita são faces de uma mesma realidade "teatral": "O movimento de libertação de Waly, pela sua própria exuberância poética, tanto denuncia e supera a pobreza do teatro do fato quanto a desnuda, ao mesmo tempo em que revela o seu caráter cripto-teatral."(CICERO, 2003, p. 43). Sandro Ornellas, retomando a leitura de Cicero, acrescenta, ainda, a corporeidade à noção de teatro na obra de Waly Salomão:

> Real fora da superfície não existe. Só a morte. A imaginação poética produz o real. E esse real produzido é corpo – perecível, móvel, impermanente e mortal – em toda sua casualidade trágica, ostentando fulgores e fragilidades na e pela passagem do tempo. Ele é vivido como interpretação cega de um papel, sem diretor nem roteiro. E Waly constantemente (e)labora (n)esse papel de maneira bastante ciosa, pois sabe que a escrita é teatralização sui generis, grafismo mágico, encenação vital entregue ao acaso e à fatalidade cósmicos, às forças do corpo coletivo. (ORNELLAS, 2008, p. 143)

[21] which, in addition, to signifying a literal moment of 'clean[s]ing', also puns on the slang sense of 'limpeza' (the sense of 'all-rightness', of things being 'cool' as used in the argot of the outlaws who held a special fascination for Waly and for Hélio Oiticica.

KLEEMINGS, enfim, marca um lugar ambíguo entre um possível desejo de pureza e a marca da vivência e do corpo que não se separam de sua escrita, compreendendo que vida e obra se mesclam em sua artificialidade teatral, sem anterioridades metafísicas ou ontológicas – revelando um vazio por detrás da máscara. O montante dessa equação entre vida e obra, nas palavras de Cicero, é a "rejeição do espontâneo e da natureza" (CICERO, 2003, p. 49), em que a noção de "uma não naturaleza still alive", do poema "Nota de cabeça de página" demonstra de modo mais evidente:

> Contrariando o ditado latino e a canção brasileira,
> RECORDAR NÃO É VIVER.
> Segundo nós dois, eu e a Gertrude Stein.
> A composição enquanto PRESENÇA dalguma coisa
> e essa alguma coisa
> SURGE
> dentro da composição através dela pela primeira vez
>
> Natureza-não-morta.
>
> Não escrever sobre.
>
> Não descrever. Ou reproduzir.
>
> Escrever. Produzir.
>
> Q a primeira única vez volte a se fazer PRESENÇA.
>
> É o Q mais QUERO na vida.
>
> Uma não-naturaleza still alive (SALOMÃO, 1983, p. 138)

A recepção de Waly Salomão tende a compreender esse poema, e seu último verso em especial, como uma "arte poética", em que o poeta descreve seus princípios de composição e sua definição de poesia e arte. Para Antonio Cicero, a concepção de arte do último verso desse poema entra em choque com a pureza que KLEEMINGS aparenta buscar, já que se trata de um "verso já, ele mesmo, desnaturalizado pela mescla de línguas de que é composto" (CICERO, 2003, p. 49), fazendo referência ao uso do português ao lado do espanhol e do inglês. Com relação, ainda, à símile da árvore com que Paul Klee compara o trabalho do artista, a "não-naturaleza still alive" constrói uma imagem da arte na antípoda dos termos de Klee, já que reforça o papel do artifício do fazer artístico, em contraposição à noção do artista como *medium* entre a natureza e a obra. Nesse poema, ainda, pode-se entrever uma crítica à representação, já que se contrapõe a escrita e a produção – atos de criação de um novo mundo – à descrição e à reprodução – que nesse poema se ligam à lógica da representação. Para Araujo, a proposta criativa de Waly se demonstra também pela noção de presença:

> O poeta expõe sua busca em torno de uma composição enquanto PRESENÇA, palavra que ele mesmo destaca em caixa alta. Algo que, através da composição, por uma única vez, sugere ser o próprio momento/movimento da criação. Para isso, chama por uma natureza nãomorta, que SURGE no seio da vida, na primeira única vez, que imagino ser a insurgência, no aqui agora, da criação. (ARAUJO, 2015, p. 185)

Desse modo, a presença é entendida como a presentificação tanto do movimento de criação – a exposição dos procedimentos de escrita – quanto do momento de criação – o presente intempestivo da produção de Waly. Assim, pode-se compreender a presença que Waly, por um lado, em sua aproximação com a filosofia de Friedrich Nietzsche, como faz o estudo de Flávio Boaventura. Segundo Boaventura, a valorização nietzschiana da vida, da terra e do corpo – em sua contraposição ao pensamento platônico – promove a *naturização*, uma concepção de mundo que tenha em vista seu aspecto dinâmico, suas transformações, seu incessante processo de destruição e criação. Daí a concepção de filósofo-poeta no pensamento nietzschiano:

> Sem dúvida, essa é a grande ultrapassagem que realiza a filosofia nietzschiana: sobrepor a *natureza* ao *discurso*, reinscrevendo-o nos quadros de uma ruptura com a metafísica. Cabe ao filósofo-poeta, àquele que inscreve seu filosofar nesse movimento de *autocriação* (mediante a avaliação das formas em que melhor pode ser expressa) abandonar a *vis contemplativa* em favor de uma *vis creativa*. (BOAVENTURA, 2009, p.34)

O papel do filósofo-poeta, função que Boaventura alia à poesia de Waly Salomão, é de, ao se assemelhar ao fluxo de mudanças que marca a natureza, intervir no mundo e não apenas analisá-lo passivamente. Essa noção de natureza, portanto, não se alia àquela que Waly contrapõe à sua poética em "não-naturaleza still alive", mas evidencia a imagem de vida e mudança que esse verso transmite.

Por outro lado, a noção de presença é também cara à performance, se entendida enquanto presença de um corpo. As performances de Marina Abramovic, por exemplo, deixam essa concepção bem evidente, em especial na performance *The artist is present*, apresentada no MoMA em 2010. Na ocasião dessa performance, Abramovic se sentava em uma cadeira, em frente a uma mesa, com uma cadeira do outro lado da mesa. A performance consistia na participação do público: um participante de cada vez se sentava diante da artista e a encarava pelo tempo que desejasse. O elemento central dessa performance, assim, era a própria presença de Marina Abramovic, que apresentava seu corpo ao público, além da imprevisibilidade dos encontros, cada qual gerando diferentes resultados tanto para a artista quanto para o coparticipante da performance. Ainda na perspectiva da performance, Leal aponta como a escrita performática pretende, de modo semelhante ao ponto de vista da filosofia de Nietzsche,

uma intervenção no mundo e, para isso, faz um importante contraponto com as artes representativas:

> Essa organicidade, que reforça os sentidos, é proveniente de uma dicção vivencial presente no discurso literário que o revela como um organismo vivo, o que o afasta do legado da arte figurativa e representativa, cujo intuito é de apreensão, espécie de ambição totalizadora, do real. A escrita performática, ao contrário, direciona seus esforços para uma tradução interventiva no real, desejando ampliar outras e diferentes formas de percepção simbólica acerca do mundo e das coisas, o que se encontra, por exemplo, à margem ou fora do social e do estético. (LEAL, 2012, p. 150-151)

A performance e a perspectiva nietzschiana permitem, desse modo, uma compreensão do caráter "*still alive*" da escrita de Waly; não se deve deixar de lado, todavia, seguindo o objeto deste subitem, a alusão ao gênero de pintura natureza-morta, que o último verso do poema evoca. A natureza-morta – *still life*, em inglês – é um gênero de pintura que nasce na Renascença, mas se desenvolve sobretudo na pintura flamenca do século XVII, tendo sido taxado, no decorrer da história, como um gênero menor na hierarquia das artes – preconceito que se reflete na atual preterição de seu estudo na academia (BRYSON, 1990, p. 8). Segundo Norman Bryson, um dos motivos centrais do desprezo crítico pela natureza-morta se dá por seu aspecto radicalmente não-textual: "Talvez enquanto gênero mais afastado da narrativa, ela [a natureza-morta] seja o gênero mais difícil para o discurso crítico alcançar[22]." (BRYSON, 1990, p. 9, tradução nossa). No poema, Waly Salomão também se distancia do discurso crítico e reflexivo ao contrapor o "escrever" ao "descrever", ou seja, sua poesia, assim como a natureza-morta, está mais preocupada em se mostrar, em se tornar presente ao receptor e estabelecer outro modo de apreensão – um toque, uma iluminação, uma sensação – que não a interpretação, a descrição ou qualquer outra forma de discurso sobre a obra. Não se pode deixar de apontar que um dos aspectos centrais da natureza-morta é a reflexão sobre a efemeridade da vida e a pretendida perenidade da arte, que se reflete na noção de *Vanitas*, tipo de natureza-morta que domina a análise iconográfica do gênero. Estudos mais recentes no campo da história da arte, por outro lado, como o trabalho de Harry Berger Jr., compreendem que a leitura simbólica da iconografia tende a supervalorizar os elementos na composição que se ligam à noção de *Vanitas* – como a flor murchando e o crânio, por exemplo – transformando tais detalhes em "denotações textuais" que passam a servir de roteiro na compreensão da obra, se sobrepondo à própria composição geral da peça (2011, p. 14)

[22] No original: "Perhaps as the genre at the furthest remove from narrative, it is the hardest for critical discourse to reach."

Para dar continuidade ao diálogo entre a poética de Waly e as artes visuais, deve-se levar em consideração um breve apontamento sobre uma peça de natureza-morta de Paul Klee, de 1927, concatenando, pois, KLEEMINGS à noção de “não-naturaleza still alive”.

Figura 9: Natureza-morta de Paul Klee, 1927

Fonte: KLEE, 2016

Nesse quadro, Klee se distancia das formas mais tradicionais da natureza-morta, como apresentadas pelas obras renascentistas ou mesmo por Cézanne, já que, apesar da representação de objetos típicos do gênero – como o jarro e os cálices – a escolha de cores sólidas e a distorção de perspectiva configuram um desvio na composição; a própria escolha do suporte provoca outro desvio, já que se trata de uma pintura a óleo sobre gesso, no lugar que tradicionalmente se usaria tela. O pintor, assim como Waly, expõe um modo criativo, que intervém na tradição, propondo um modelo próprio de composição de natureza-morta. É interessante notar, ainda, o contraste entre os elementos centrais do quadro e o espaço em torno deles: fora do fundo marrom – uma possível representação disforme de uma mesa – há uma composição com inscrições no gesso que, pelo movimento linear, constante e repetitivo, se assemelha a uma escrita indecifrável. Tal escrita visual, puro significante, se constrói em um lugar intersticial já

que se localiza dentro do quadro, mas separado dos elementos principais da imagem, o que remete ao lugar do discurso como apontado por Bryson e Berger Jr. acima, sobre a dificuldade de apreender textualmente a natureza-morta. Sobre a escrita em Paul Klee, Maria do Carmo de Freitas Veneroso aponta: “Tudo isso mostra que Klee, ao trabalhar com a escrita, produz um conjunto gráfico que não faz parte de nenhum alfabeto ou código conhecidos. É como ler um texto escrito em uma língua que não se domina, mas da qual se pode intuir os significados.” (VENEROSO, 2012, p. 173). Tal contraste entre os elementos centrais e os periféricos no quadro de Klee, por fim, se assemelha às imagens dialéticas de KLEEMINGS e da “não-naturaleza still alive” de Waly Salomão: a noção de purificação, que se concretiza em alguns momentos da obra de Waly, não pode ser desassociada da impureza própria de sua escrita; assim como a imagem da natureza-morta serve de metáfora para a poética de Waly não pela representação figurativa do mundo, mas pelo recorte da reflexão existencial que ela veicula que, em sua escrita, se traduz na afirmação da vida em sua capacidade de mudança e renovação.

2.1.4 A escrita como processo de colagem

Último ponto de confluência entre a poética de Waly Salomão e as artes visuais que merece destaque, por fim, é o trabalho textual de colagem de citações que marca especialmente a escrita de *Me segura qu’eu vou dar um troço*. Como comentado no primeiro capítulo, há nesse livro uma constante apropriação de diversos escritos que passam por Nietzsche, Lévi-Strauss, Joyce, Cortázar, Stendhal dentre outros, cujo mapeamento mereceria um estudo à parte. A colagem de citações para Antoine Compagnon configuraria uma sobrevivência do trabalho manual de recortar e colar: “Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas. [...] A leitura e a escrita são substitutos desse jogo. (COMPAGNON, 2007, p. 11)”. Posteriormente, a aproximação entre o trabalho da citação e o fazer manual se mostra através da aproximação prazerosa do ler e do escrever, do mesmo modo com que a criança brinca de recortar e colar:

> A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoa na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança. (COMPAGNON, 2007, p. 29)

Como apontado no primeiro capítulo, ao compreender o aspecto do corpo na escrita – seja a partir de "protocolo corporal", "curtição", "performance" ou "prazer do texto" – há sempre uma confluência dos atos de escrita e leitura, que a citação, segundo Compagnon, torna ainda mais clara. Ao citar, Waly Salomão se mostra leitor – procedimento evidente em sua escrita através de citações tanto da tradição cultural quanto das diferentes falas e discursos que ele recorta do cotidiano, aspecto melhor investigado no capítulo seguinte, ao tratar dos diferentes registros de vozes em sua escrita. Neste momento, interessa os modos com que a citação remete ao ato de recortar-colar, que caracteriza o procedimento de bricolagem, presente tanto no Cubismo quanto na obra de Kurt Schwitters. Em ambos os casos, a colagem de materiais estranhos à arte visual até então – estopas, pedaços de madeira, areia, envelopes, "detritos da civilização" (VENEROSO, 2012, p. 140) em geral – não almejam uma "volta à cópia do real", ao contrário, mostram que "a pintura deixou de ser um meio de representação dos objetos para se tornar uma realidade gráfica, visual." (VENEROSO, 2012, p. 118). Assim como Waly Salomão, os textos de Schwitters, por exemplo, exploram o uso de citações e apropriações que Veneroso compara à sua composição visual: "Em suas poesias, ou colagens verbais, o artista também lançou mão dos materiais cotidianos e de dejetos linguísticos. Com sua atuação, ele destrói os limites rígidos entre as diferentes linguagens: não há uma fronteira nítida entre suas colagens verbais e visuais, já que o artista usa procedimentos análogos em ambos os casos." (VENEROSO, 2012, p. 140).

Tendo em vista essa perspectiva, pode-se aproximar, ainda, a colagem verbal de *Me segura qu'eu vou dar um troço* ao recorte de objetos e ângulos nos babilaques, composições análogas ao recortar-colar de Waly Salomão que entremeia seu procedimento de composição seja textual ou visual. Como Eneida Maria de Souza comenta, a bricolagem, ainda, é o modelo da crítica e da literatura contemporâneas, caracterizadas pela

> prática de um saber de segunda mão e afeito à bricolagem [...]. Preservados os limites da propriedade artística, mas incorporando à criação os acontecimentos inesperados e a improvisação, é possível considerar que a categoria do novo já se reveste de outras dimensões, menos vanguardistas e mais ligadas à releitura da tradição. (SOUZA, 2012, p. 9)

Desse modo, assim como a composição visual de Schwitters, a escrita de Waly Salomão se aproxima do "saber contemporâneo [que] se produz por meio da relação contraditória entre o traço impessoal do já feito, do já dito, do *ready-made*, objeto consagrado tanto pela vanguarda quanto pela prática experimental da bricolagem, e a singularidade da assinatura do sujeito capaz de reencontrar o novo e a invenção." (SOUZA, 2012, p. 9).

Por fim, as aproximações com as artes visuais na obra de Waly – seja em seus primeiros trabalhos visuais, em seus babilaques ou em nas reflexões sobre sua escrita através das artes visuais – propiciam uma porta de entrada para a discussão da visualidade em sua obra, já que escancaram o diálogo entre escrita e visualidade em sua obra. Cabe a partir de então, portanto, um aprofundamento da análise da visualidade na obra de Waly Salomão tendo em vista o traço visual de sua escrita – presente na escolha de caligrafia e tipografia – e a investigação dos procedimentos visuais de transposição das canções para o texto que compõem as duas próximas seções deste capítulo.

2.2 Gestos da escrita: caligrafia e tipografia

Para a investigação do aspecto imagético da escrita nos babilaques e nos poemas de Waly Salomão, considerando a visualidade do gesto através do uso da caligrafia e da tipografia, estabelece-se o seguinte percurso de análise: num primeiro momento, serão expostas as perspectivas acerca da aproximação entre escrita e imagem, tanto no campo histórico-antropológico quanto no estudo das artes e da literatura no século XX; posteriormente, será discutida a noção de gesto e sua relação com a escrita de Waly Salomão; por fim, analisam-se os casos de caligrafia e tipografia em sua obra, revelando os modos com que se demonstram tanto as aproximações entre escrita e imagem quanto o aspecto gestual de sua escrita.

As relações entre escrita e imagem podem ser delineadas a partir de dois paradigmas distintos e complementares que antagonizam a noção saussuriana que compreende a escrita como decalque da fala: um estudo de ordem histórica e antropológica sobre as relações entre escrita e imagem; e a arte moderna, em especial as inovações visuais de Mallarmé em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, que inauguram na modernidade um espaço de contaminação entre as artes visuais e a literatura. Em primeiro lugar, é necessário salientar que os pressupostos da linguística, como formulada por Ferdinand de Saussure, condensam a perspectiva que entende a escrita como um reflexo da fala, como na passagem seguinte em que Saussure expõe a razão de se voltar à escrita em muitos estudos sobre a língua:

> Mas a palavra escrita se mistura tão intimamente com a palavra falada, da qual é imagem, que acaba por usurpar-lhe o papel principal; terminamos por dar maior importância à representação do signo vocal do que ao próprio signo. É como se acreditássemos que, para conhecer uma pessoa, melhor fosse contemplar-lhe a fotografia do que o rosto. (SAUSSURE, 2006, p. 34)

O que Saussure não leva em conta, no entanto, é que tal relação de subordinação da escrita em relação à fala não se sustenta em um sistema de escrita ideográfica, por exemplo. A concepção saussuriana está ligada diretamente à valorização do alfabeto, entendido como forma mais nítida e evoluída de escrita, que "reflete a língua de maneira assaz racional" (SAUSSURE, 2006, p. 36), já que a letra serviria apenas para representar graficamente uma unidade de som da fala. Roland Barthes, analisando de maneira abrangente a escrita e se voltando ao próprio ato de "escrição" – ou seja, o gesto manual de escrever –, desfaz o alfabetocentrismo da proposta linguística e aponta os limites dessa perspectiva:

> Essa classificação, naturalmente, é plausível e sem dúvida cômoda, mas talvez também perigosa: pois, por um lado, abona a ideia de que, assim como houve – dizem – progresso do pictograma ao alfabeto grego (o nosso), um único movimento, o da Razão, organizou a história da humanidade, o desenvolvimento do espírito analítico e o nascimento de nosso alfabeto; por outro lado, ao reduzir as unidades da linguagem (falada) a certos tipos de mônadas "opacas", cujas inúmeras vibrações simbólicas somos obrigados a ignorar em favor apenas de sua natureza distintiva e comunicante, o que se reforça é o mito cientificista de uma escrita linear, puramente informativa – como se fosse um progresso incontestável achatar o signo escrito (volumoso no pictograma e no ideograma) num elemento puramente estocástico. (BARTHES, 2004a, 181)

A valorização tanto da razão como guia do progresso quanto do caráter informativo do alfabeto aponta o etnocentrismo que perpassa as análises linguísticas em que a escrita alfabética é concebida como culminação do procedimento escritural. Ainda sobre a crítica ao alfabetocentrismo e à noção da língua enquanto decalque da fala, Anne-Marie Christin comenta:

> Pois não há a menor dúvida: a escrita não constitui uma representação da fala; ela nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem, na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis com ela. A tese da "representação" repousa sobre dois postulados que visam negar à imagem – numa civilização onde, como sabemos, a linguagem é considerada como único vetor legítimo do pensamento – seu papel decisivo nas origens da invenção da escrita. (CHRISTIN, 2006, p. 64)

Para a autora, a análise histórica e antropológica da escrita leva a uma confluência entre escrita e imagem que remete aos grafismos primitivos que compõem o registro dos primórdios da civilização. Os grafismos serviriam para estabelecer comunicações de um povo tanto com o mundo dos deuses quanto com outros povos com que não dividiam a mesma língua, enquanto a linguagem oral tinha como função a comunicação interna dentro de um mesmo povo

(CHRISTIN, 2008, p. 339). Semelhante perspectiva é adotada por Vera Casa Nova, ao comentar a aproximação da escrita ao grafismo primitivo no seguinte excerto:

> Texto e imagem vivem e convivem há muitos séculos. Talvez mesmo vinte mil anos atrás, quando, em Lascaux, o homem traçou seus primeiros desenhos que narravam o que ele via. Desenhos-signos deixaram mensagens e iniciaram a história da escrita. Os signos primevos são contas agrícolas – livros de contas e jogos infantis, peças-chave da escrita. (CASA NOVA, 2008, p.78).

Ou seja, ao pensar a escrita como um gesto que remete ao ato de inscrição dos grafismos, abre-se a possibilidade para um olhar que contemple a sobrevivência da imagem na escrita. Foi somente na consolidação do alfabeto que, na história da escrita, pôde-se observar o rebaixamento do caráter imagético da escrita: "Do ideograma ao alfabeto, de fato, o visível perdeu sua função semântica e, sobretudo, social. A imagem polivalente da palavra foi substituída pela imagem fixa e abstrata da letra; a concepção transcendental e plurilingüística do escrito foi substituída pela concepção de sua eficácia laica e imediatamente comunitária." (CHRISTIN, 2008, p. 340). Christin aponta, desse modo, como o processo histórico de mudança das formas de escrita (do pictograma ao alfabeto, passando pelo hieróglifo e pelo ideograma) é marcado pelo rebaixamento do aspecto visual da escrita e, portanto, sua relação originária com a imagem.

Tal aproximação entre escrita e imagem ficou relegada a segundo plano na escrita ocidental até a virada do século XIX para o século XX, quando Stéphane Mallarmé lança em 1897 *Un coup de dés*. Maria do Carmo de Freitas Veneroso comenta que a aproximação entre literatura e artes visuais no século XX é uma forma de se resgatar a relação primeira entre escrita e imagem:

> Esse diálogo que a arte do século XX estabelece com a escrita, ao mesmo tempo que a escrita dialoga com a visualidade, reata, de certa maneira, antigos vínculos existentes entre a palavra e a imagem, entre o traço do desenho e o traço da escrita, revelando que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, mas uma realidade dupla, dotada de uma parte visual. (VENEROSO, 2012, p. 33)

Ou seja, a poesia visual de Mallarmé e a escritura visual que Paul Klee constrói, por exemplo, resgatam a relação originária entre escrita e imagem, e propõem uma nova perspectiva das relações entre as artes visuais e a literatura na qual se inscreve a obra de Waly Salomão.

A análise de Veneroso acerca do caráter imagético de *Un coup de dés* é especialmente interessante para este estudo, já que compreende o uso da tipografia e do díptico enquanto dispositivos visuais que aproximam a poesia à imagem:

> O aproveitamento da página como superfície, o uso de diferentes tipos tipográficos e a inserção da simultaneidade (ou "constelaridade") da leitura são aspectos que apontam para uma visualização e para a criação de um espaço autônomo da linguagem, em que o poeta faz silenciar sua própria enunciação, em nome de uma poesia material que não mais representa mas 'é'. (VENEROSO, 2012, p, 35).

A poesia de Mallarmé se apresenta ao olhar, de modo que a leitura, enquanto pura decodificação de signos verbais, é desafiada por um texto que se apresenta enquanto objeto visual. Ao trazer o "pensamento da tela" para o livro e a página, Mallarmé propõe um novo paradigma na poesia moderna, que se reflete na poesia de Waly Salomão, em especial em no jogo com a caligrafia e a tipografia que configuram procedimentos centrais em sua escrita. Christin chama de "pensamento da tela" a compreensão do suporte da escrita ou da pintura enquanto "uma superfície que permite reunir figuras em um conjunto visualmente significante e que desempenha a função de *tela* [*écran*] entre o visível e o invisível, no duplo sentido de ela construir ao mesmo tempo a fronteira e a placa sensível." (CHRISTIN, 2008, p. 338). Na obra de Waly Salomão, o pensamento de tela é especialmente trabalhado nos babilaques, dado que o suporte – o caderno – é, em muitos casos, o elemento visual de maior destaque, devido a sua colocação em lugares inusitados; além disso, em *Gigolô de Bibelôs*, o uso da tipografia chama a atenção para a materialidade da página, como nos dípticos analisados posteriormente neste subitem.

O segundo ponto de aproximação entre escrita e imagem que vale a pena ser melhor delineado para que se possa compreender a visualidade da letra em Waly Salomão é a leitura barthesiana do gesto na escrita e na pintura, em especial como exposto no ensaio dedicado à obra de Cy Twombly. O artista estadunidense se coloca, assim como Waly Salomão em seus babilaques, em um lugar entre a arte visual e a escrita, trabalhando com a noção de escrita no contexto visual da tela. Nesse sentido, o traçado da mão que na escrita é muitas vezes ignorado enquanto elemento de significação, ganha um valor acentuado na obra de Twombly, a partir da leitura de Barthes: "TW[23] diz à sua maneira que a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, deixando-a correr: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência." (BARTHES, 1990, p. 144). Portanto, a partir, da análise das obras de Cy Twombly, Barthes ressalta o papel do gesto na escrita, como exposto na passagem seguinte:

[23] Nesse ensaio, Roland Barthes utiliza TW para se referir a Cy Twombly, o que se repete em citações posteriores.

> TW, contrariamente a tantos pintores atuais, mostra o gesto. Não pede para ver, pensar, saborear o produto, e sim para rever, identificar, e, se assim podemos dizer, "gozar" o movimento que resulta *do gesto*. Ora, desde que a humanidade pratica a escrita manual, exceção feita à impressão, o trajeto da mão – e não a percepção visual de sua obra – é o ato fundamental pelo qual as letras são definidas, estudadas, classificadas: esse ato dirigido é o que se chama, em paleografia, o *ductus*: a mão conduz o traço (de cima para baixo, da esquerda pra direita, girando, apoiando, interrompendo etc.); evidentemente, é na escrita ideológica que o *ductus* é mais importante: rigorosamente codificado, permite classificar os caracteres de acordo com o número e a direção das pinceladas, cria a própria possibilidade do dicionário para uma escritura sem alfabeto. O *ductus* impera na obra de TW: não suas regras, mas seus jogos, suas fantasias, suas indagações, suas preguiças. Em suma, é uma escrita que apenas restaria a inclinação, a cursividade; (BARTHES, 1990, p. 148-149)

Do mesmo modo que a exposição da pincelada foi uma das marcas do modernismo na pintura, em especial no impressionismo, Cy Twombly faz visível o traçado da escrita, explorando o trajeto da mão, o que Barthes relaciona ao estudo do *ductus* pela paleografia. Assim como em Twombly, nos babilaques de Waly Salomão há um jogo com a cursividade da escrita manual. É nesse sentido que se prefere utilizar neste estudo o termo caligrafia para classificar a escrita manual de Waly Salomão e apontar seu traço de cursividade. No entanto, é importante salientar que a noção aqui trabalhada de caligrafia não se relaciona à noção de "bela escrita", "escritura formada, desenhada, apoiada, modelada, do que se chamava, no século XVIII, mão de artista (*la belle main*)." (BARTHES, 1990, p. 144).

Quando comparamos a escrita nas obras de Cy Twombly à escrita nos babilaques algumas claras diferenças têm de ser salientadas. Em Twombly, predomina uma estética monocromática, em que o traço se diferencia da tela por um evidente distanciamento tonal, enquanto nos babilaques há uma abundância de cores e formas que se relacionam à sua escrita igualmente excessiva; ainda, de modo análogo, nas obras do artista estadunidense geralmente há pouca informação verbal, ou seja, as poucas palavras que compõem sua obra formam "signos, por vezes, mas, empalidecidos, gauches (como já dissemos), como se fosse indiferente a TW que os decifrássemos" (BARTHES, 1990, p. 154), enquanto em Waly Salomão há uma elevada saturação de matéria verbal, repleta de neologismos e repetições que compõem um texto a ser lido. Nesse sentido, há uma contraposição estilística evidente entre Cy Twombly e Waly Salomão que poderia ser compreendida através da oposição entre as estéticas clássica e barroca – a referência a Virgílio em Twombly e a teatralização de Waly, que faz referência ao *theatrum mundi* barroco, escancaram essa polaridade.

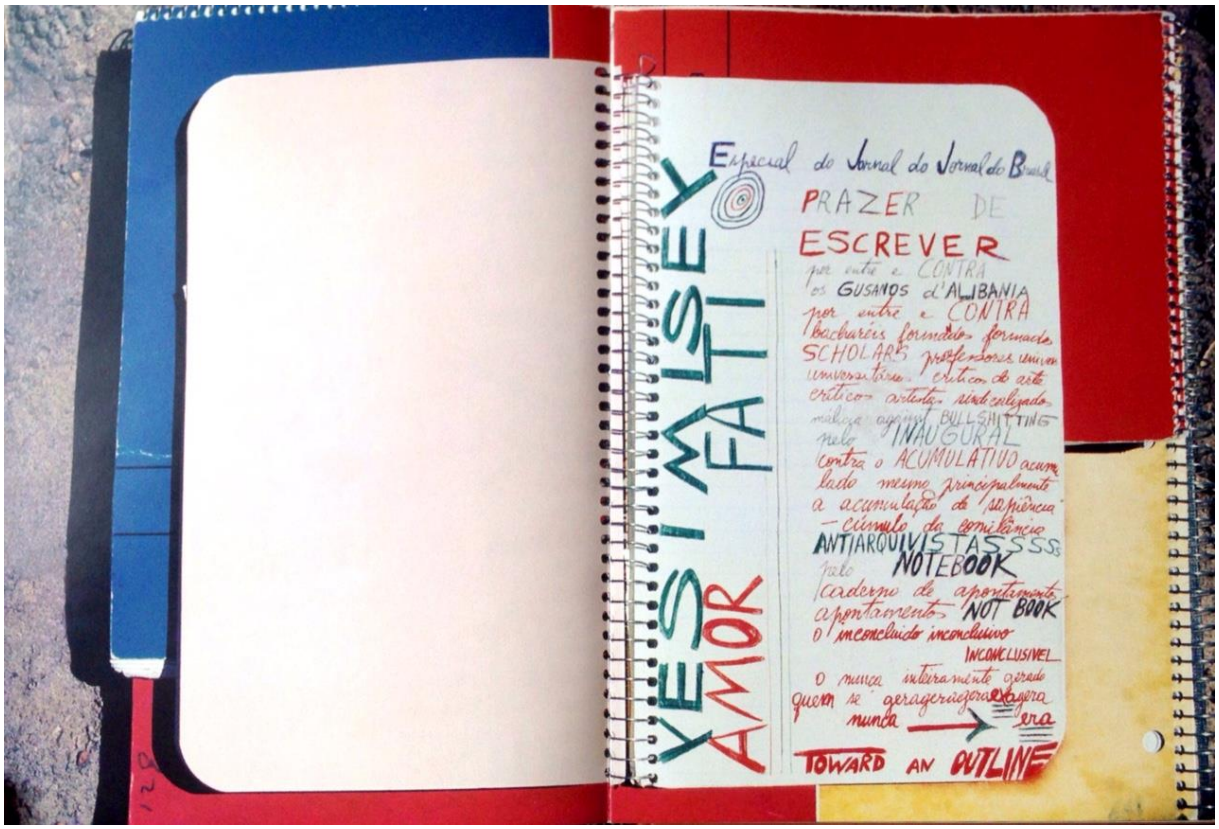
Por outro lado, o traço do corpo que Roland Barthes observa em Twombly se aproxima muito da escrita de Waly Salomão em seus babilaques. Um exemplo dessa proximidade se

apresenta no momento em que Roland Barthes chega à concepção da obra de Twombly enquanto produção e vestígio:

> Pois que (pelo menos para meu corpo), assim é a obra de TW: uma *produção*, delicadamente prisioneira, encantada nesse produto estético a que chamamos tela, desenho, cuja coleção (álbum, exposição) é apenas uma antologia de *vestígios*. Essa obra obriga o leitor de TW (digo: *leitor*, embora não haja a decifrar) a uma crítica filosófica do tempo: deve contemplar retrospectivamente um movimento, o antigo devenir da mão; mas, a partir desse momento, revolução salutar, o produto (todo produto?) parece como que um engodo: toda arte, enquanto armazenada, consignada, publicada, é denunciada como sendo *imaginária*: o real, a que nos leva, sem cessar, a obra de TW, é a produção: a cada traço, TW faz explodir o Museu. (BARTHES, 1990, p. 156)

Na obra de Waly Salomão, o babilaque "Mondrian barato", de 1976, se associa ao ponto de vista acima, ou seja, valorizando o traço de inacabamento da obra e desestabilizando concepções acerca da produção artística, que nesse babilaque se materializa a partir da crítica ao academicismo.

Figura 10: Babilaque da série "Mondrian barato"



Fonte: SALOMÃO, 2007, 68-69.

Nesse babilaque, que dialoga com a estética de Mondrian tanto na cor da capa dos cadernos quanto na tinta usada na escrita, Waly Salomão expõe as motivações de sua escrita, se colocando contra uma concepção de acabamento da obra de arte. A noção de prazer da escrita já se delineia na própria palavra "PRAZER" e na letra “o” que a antecede, que são escritas em azul, verde e vermelho, jogando com o gesto da escrita. A primeira parte do texto que se apresenta à direita, retoma a figura dos “GUSANOS d’ALIBANIA”, que surge no caderno de anotações composto no cárcere comentado no subitem 2.1 desta dissertação. No contexto deste babilaque, os vermes de tal país imaginário representam os professores, críticos e artistas que julgam deter o privilégio da compreensão do que é arte. Nesse sentido, o texto se volta especialmente contra o que Waly nomeia de “acumulação”: “pelo INAUGURAL contra o ACUMULATIVO”, na intenção de compreender a arte, no geral, e a escrita, mais especificamente, enquanto um ato em incessante renovação. Daí a contraposição do caderno ao livro: “ANTIARQUIVISTASSSS pelo NOTEBOOK caderno de apontamentos apontamentos NOT BOOK”. Tal antagonismo entre livro e caderno se reflete na própria composição de Waly, que produzia seus babilaques – nos quais o caderno se apresenta como elemento central – exatamente no hiato de mais de uma década entre a publicação de *Me segura qu’eu vou dar um troço* e *Gigolô de Bibelôs*. Entender o caderno de apontamentos enquanto imagem da criação artística se alia em muito ao que Barthes evidencia no traço de Twombly, já que em ambos se lida com a noção de vestígio e com a reflexão do fazer artístico, em oposição a uma noção de obra concluída. Ao se antagonizar com “artistas sindicalizados”, críticos e professores, Waly também “faz explodir o Museu” se colocando contra as bases da instituição artística e valorizando, assim como Twombly, as propriedades artísticas do traço e da produção – ainda, Waly “faz explodir o Museu” ao emular a composição de Mondrian e rebaixá-la, tirando-a do contexto institucional do museu e colocando-a no chão, compondo o pano de fundo do babilaque.

Ao trazer à tona a produção e o gesto da escrita em suas obras, Twombly e Waly dão visibilidade ao corpo que escreve. A revelação do corpo pela escrita se dá, para Barthes, pelo traçado da mão, a partir do qual se forma a imagem de um corpo em ação:

> O traço – todo traço inscrito na folha – desmente o corpo importante, o corpo de carne, o corpo de humores; o traço não nos leva à pele nem às mucosas; o que diz o traço é o corpo que arranha, que roça (podemos até dizer: que faz cócegas); pelo traço, a arte desloca-se; seu centro já não é o objeto de desejo (o belo corpo imobilizado no mármore), mas o sujeito desse desejo: o traço, por leve ou incerto que seja, remete sempre a uma força, a uma direção; é um *energon*, um trabalho que oferece à leitura o que ficou de sua pulsão, de seu desgaste. O trabalho é uma ação visível. (BARTHES, 1990, p. 154).

Desse modo, pode depreender da caligrafia o corpo que a inscreve e, remetendo à produção, o gesto do escritor. Leal, ao comentar a noção de corpo que surge nas leituras do aspecto performancial da literatura chega à seguinte concepção de corpo: "O corpo na letra seria identificável, nesse sentido, menos a partir da ideia de integridade e completude que como fluxo, fluido, eco, energia." (LEAL, 2012, p. 45). Nos babilaques de Waly Salomão, o fluxo ou *energon* de sua escrita são evidentes nos momentos em que a caligrafia extrapola a letra e faz a escrita se aproximar da imagem, como no babilaque "Trying to Grasp the Subway Graffitti's Mood", comentado abaixo. Nesse sentido, é importante salientar a perspectiva de Paul Zumthor acerca da caligrafia. Para o autor, a caligrafia seria um "fenômeno universal, como um esforço último para reintegrar a leitura no esquema da performance, fazer dela uma ação performancial. O que é, com efeito, caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia*, mas *olhe*; é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício." (ZUMTHOR, 2014, p. 72). Assim, para Zumthor, a caligrafia comporia a tentativa de sobrevivência, a partir do aspecto imagético da escrita, do contato performancial, do prazer do corpo que configura, para ele, a essência da poesia, como já discutido. Por fim, cabe comentar acerca da visualidade da escrita de Waly Salomão, a seguinte passagem de Luciano Figueiredo:

> À diferença da visualidade da poesia concreta e de seus postulados e programas, os Babilaques se inclinam para uma afirmação da subjetividade e da vida, de um ideário artístico individual que se constitui ao abraçar livremente a idéia de interação entre as artes. Algo bem próximo do sentido experimental assumido pela arte brasileira desde o Movimento Neoconcreto, com o qual Waly Salomão manteve diálogo estreito, em particular com Hélio Oiticica, um dos primeiros leitores e entusiastas do manuscrito que, em 1972, se tornaria o livro *Me segura qu'eu vou dar um troço*. (FIGUEIREDO, 2007, p. 16)

Como comentado no subitem anterior, sobre a proximidade tensa entre Waly e a estética concretista que se escancara no neologismo KLEEMINGS, há uma presença do corpo na visualidade de sua escrita, especialmente nos babilaques, nos quais a caligrafia encarna um papel central. A afirmação da vida, da subjetividade e do experimental que se mostram pelo gesto da escrita dos babilaques são, em última instância, uma afirmação do corpo – em uma clara confluência com que Cámara chamou de protocolo corporal, ao desviar tanto do formalismo da poesia visual concreta quanto de um puro subjetivismo desbundado.

Para explorar as aproximações entre escrita e imagem na escrita de Waly Salomão, se faz necessária a análise da caligrafia em dois babilaques, ambos produzidos em 1976:

"Amalgâmicas" e "Trying to Grasp the Subway Graffitti's Mood". Os dois babilaques compõem um painel elaborado pelo autor para a exposição de seus babilaques, indicando a proximidade que eles têm no projeto estético de Waly Salomão.

Figura 11: Painel de babilaques com "Alamgâmicas" e "Trying to Grasp the Subway Graffitti's Mood"

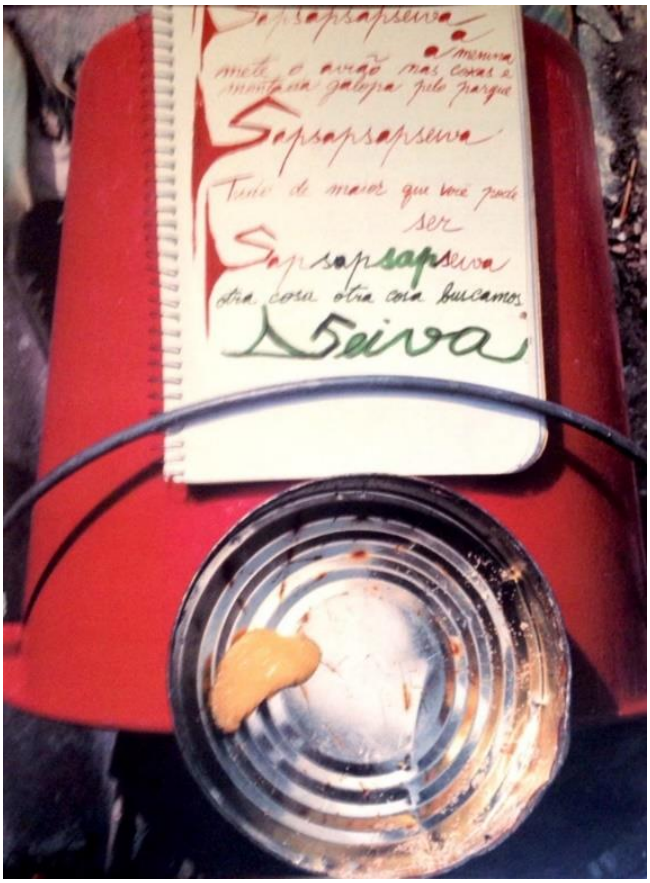
Fonte: SALOMÃO, 2007, p. 22.

Primeiramente, a série de babilaques "Amalgâmicas" (FIG. 12) – presente no canto superior esquerdo e inferior direito do painel acima (FIG. 11) – apresenta uma das composições mais inusitada dentre os babilaques: trata-se de um caderno, sobre o qual se mostra uma concha, com uma lata abaixo logo abaixo do caderno que contém, em uma das fotos da série, um pedaço de polpa de fruta – e abaixo desse amontoado de objetos, apoiando-os, um balde vermelho. Com relação à caligrafia de "Amalgâmicas", o elemento central é o termo "sapseiva", que une a palavra seiva a seu correlato em inglês – se repetindo com variações pela página. Todas as versões desse termo iniciam com a letra "s" que se constrói a partir de uma barra desenhada à esquerda, como se a letra fosse a continuação de um galho de árvore – o que é corroborado pela referência ao campo semântico vegetal, além da própria forma tortuosa da letra. A relação cromática na caligrafia é ainda significativa: predomina a cor vermelha no texto até que, na

parte inferior da página, a escrita passa por um processo de mudança do vermelho ao verde, indicando a própria confluência entre a escrita e a imagem de fluxo que se constrói:

> A repetição da palavra em inglês, de mesmo significado – *sap* – eclode na palavra em português – seiva. Como se a escrita fosse caminhando, em fluxo, para o acontecimento da palavra, pela ação do curso da seiva. Esta percorre um trajeto: começa em vermelho até chegar à cor verde. O vermelho é justamente o que a seiva representa para a planta, seu sangue. Sobe pelas veias das raízes até chegarem aos órgãos verdes, o caule e as folhas. Nas letras verdes do texto, observa-se uma palavra escrita com uma espécie de caneta hidrocor, o que possibilita ver a coexistência de dois traços, como se uma linha passasse por dentro da palavra, feito seiva. O balde emborcado para o lado vem ao encontro desse desejo de fluxo. Sua abertura condiz com o derramar dessa seiva. (ARAUJO, 2015, p. 187)

Figura 12: Babilaque da série "Amalgâmicas"



Fonte: SALOMÃO, 2007, p.89.

O vermelho se mistura ao verde no fim da página, criando uma imagem nova de confluência e interpenetração. Por um lado, o vermelho "é justamente a cor de sangue, o que nos remete ao encarnado, sendo possível relacioná-lo à cor do fogo e da lava. Sua vivacidade mostra-se altamente apropriada para o corte, princípio dessa escrita que já agora tomo como carne, como corpo." (ARAUJO, 2015, p. 192). Por outro, o verde remete ao natural, que,

predominando na última linha do babilaque, não deixa de se ligar à uma noção de pureza, já que ao mesmo tempo que se sobrepõe e cobre o vermelho, acaba com a impureza ao eliminar a presença do termo *sap* e substituí-lo por um elemento puramente visual.

Por fim, cabe comparar a relação entre cores e modos de escrita – da ordem, portanto, da imagem – ao trecho narrativo do babilaque, já que há uma relação de simetria entre o plano imagético da escrita e o plano verbal desse trecho. Repetindo o traçado do último "a" da primeira linha, logo abaixo se lê: "a menina que mete o avião nas coxas e montada galopa pelo parque". Trata-se de uma imagem, à primeira vista, de uma inocente brincadeira de criança pelo parque; por outro lado, ao lado da reiterada presença do fluido, a seiva, alguns elementos levam à leitura de que se trata de um momento de descoberta sexual por parte da personagem. Se o traçado verde é entremeado pelo vermelho, o mesmo se pode compreender da concha que, assim, como o balde, está vazia – ou se poderia dizer, "devassada", com seu talismã já tomado, numa alusão à perda da virgindade. Ainda, a imagem da menina que "mete o avião nas coxas" não deixa de adquirir traços sexuais, principalmente se for lida tendo em vista o poema "O monte de arabó", de *Gigolô de Bibelôs*. Nesse poema, a chegada do "progresso civilizatório" nas pequenas cidades brasileiras é representada pela perda violenta da virgindade, como se mostra nas primeiras estrofes do poema:

> O perigo da irmãzinha moça ter seu hímen rompido
> cabaço
> pelas rodas gigantes do trator progresso
> trazendo asfalto (SALOMÃO, 1983, p. 179)

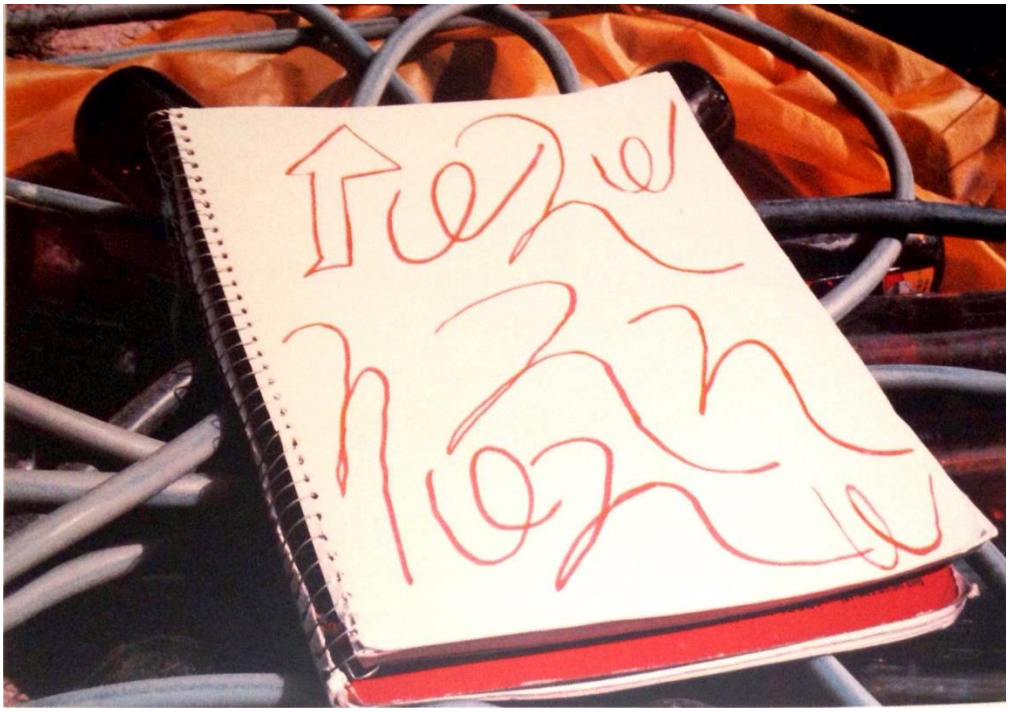
A relação, assim, entre a inocência de garotas e as máquinas características do progresso marcam a perda da virgindade que, ao mesmo tempo que é marcada pela violência, não ofusca completamente a descrição pueril das meninas. Tanto em "Amalgâmicas", em que a garota passeia pelo parque montada no avião, quanto em "O monte de arabó", em que a irmãzinha afirma "gosto de ver o trator porque eu gosto de mostrar o xibiu" (SALOMÃO, 1983, p. 180), prevalece um tom erotismo entremeado pela brincadeira e inocência na representação das jovens.

Voltando mais especificamente às aproximações entre letra e imagem, cabe enfatizar, por fim, a substituição do termo *sap* por um desenho na última linha do babilaque. De maneira análoga aos prolongamentos da letra "s" em "Sapseiva", essa figuração também remete a elementos vegetais, seja folha ou, ainda, broto. A leitura de Araujo, em sua tese, aponta para uma imagem de eclosão do verde, em que a seiva – representada pelo vermelho – culminaria

no verde das folhas, como apontado em sua citação acima; por outro lado, ao pensar esse desdobramento visual da letra enquanto broto, é possível relacionar dois outros elementos visuais à compreensão do babilaque: o movimento ascendente do desenho – diferentemente do prolongamento horizontal do "s" nas linhas acima no babilaque – remeteria ao próprio nascimento de uma nova planta, indicando a própria noção de persistente criação na obra de Waly, exposto nesse babilaque na linha logo acima em "otra cosa outra cosa buscamos"; por fim, relacionado a essa noção, o broto evidenciaria o caráter *still alive* desse babilaque – como comentado no subitem anterior –, compondo uma referência à natureza-morta, juntamente com a concha e a fruta elementos típicos desse gênero que também estão presentes no babilaque.

"Trying to Grasp the Subway Graffitti's Mood" (FIG. 13) é outro babilaque que faz visível a aproximação entre imagem e escrita. Trata-se de um babilaque em que Waly Salomão, possivelmente influenciado pelo *graffitti* que observou nos metrôs de Nova Iorque, produziu uma escrita em que privilegia o gesto em detrimento de seu aspecto comunicacional. A supervalorização da comunicação na escrita, para Roland Barthes, é mais uma face do alfabetocentrismo e do etnocentrismo do pensamento linguístico, que vacila diante de modificações históricas da escrita que tendem à abstração e não à clareza – como do pictograma ao cuneiforme. Nesse sentido, Márcia Arbex cita Barthes e aponta a ilegibilidade como traço essencial da escrita: "Valores modernos como a comunicação, a clareza, a eficácia e a abstração foram projetados nessa concepção da função original da escrita enquanto que, em sua essência 'a escrita às vezes (sempre?) serviu para *esconder* o que lhe foi confiado', sendo a criptografia a própria vocação da escrita e a ilegibilidade, sua verdade." (ARBEX, 2006, p. 24). O *graffitti* e, principalmente, seu correlato mais radical e marginal, o pixo, são formas de escrita que exploram tal verdade da escrita e estabelecem relações íntimas com a imagem que confundem o leitor não-iniciado. Na verdade, a ilegibilidade é um dos principais argumentos de ataque às pichações que se inscrevem nos muros das grandes metrópoles, o que escancara a própria proposta política do pixo, enquanto forma de comunicação cifrada voltada à própria comunidade de pichadores. A leitura de Jean Baudrillard é bastante esclarecedora nesse sentido, apontando no *graffitti* tanto a formação de uma comunidade de iniciados quanto o teor político de suas intervenções na cidade: "Os *graffitti* recobrindo todos os mapas do metrô de Nova York assim como os checos mudavam os nomes das ruas de Praga para desorientar os russos: trata-se da mesma guerrilha" (apud VENEROSO, 2010, p. 208).

Figura 13: Babilaque da série "Trying to Grasp the Subway Graffitti's Mood"



Fonte: SALOMÃO, 2007, p. 82.

O babilaque de Waly, enquanto tentativa de apreensão da atmosfera dos *graffitti* do metrô – como indica seu título –, também desafia a leitura e a compreensão da escrita. A escrita curvada e com movimentos repetitivos, com letras imprecisas, parece apresentar o seguinte texto: "Tone n n none", "tom e e nada" – corroborando a noção da escrita como um tom, uma pura materialidade, seja sonora ou cromática, um ritmo e mais nada, um vazio por trás do gesto, cujo movimento dialoga com o trançado da mangueira por trás do caderno. Como aponta Veneroso a respeito de Jean-Michel Basquiat, é necessário compreender a mudança de referência estética no trabalho com a visualidade da escrita: se as vanguardas do início do século XX se voltavam à publicidade, a obra de Waly Salomão, assim como a de Basquiat, por se apropriar do *graffitti*, revela uma valorização da escrita como puro significante:

> Enquanto os signos da mídia, publicitários, que também ocupam o espaço urbano, são signos funcionais feitos para ser decodificados, se esgotando com as decodificações, com o *graffitti* é diferente. Eles não têm conteúdo, não transmitem uma mensagem específica, não pretendem anunciar ou vender nada. É o vazio que faz sua força: o significante sem significado. (VENEROSO, 2012, p. 213)

A aproximação entre a caligrafia e o esvaziamento do sentido em Waly Salomão aparece em um trecho de "Self – Portrait": "Aqui desenho minha caligrafia declaro meu mal decreto minha morte." (SALOMÃO, 2003, p. 94). Nesse excerto, a escrita se alia à morte de

modo que o que importa na passagem entre vida e morte não se dá no nível do significado, mas do significante, da caligrafia enquanto gesto a partir do qual se declara a morte do escritor. A relação entre escrita e mal na obra de Waly Salomão, ainda, é trabalhada na letra de "Mal Secreto", cujo refrão afirma que toda a inquietude do eu-lírico se extravasa na escrita: "e tudo mais jogo num verso/ intitulado MAL SECRETO" (SALOMÃO, 1983, p. 153).

É nesse sentido que Waly tenta apreender a escrita dos *graffitti*: não para se inscrever na comunidade dos pichadores dos metrôs nova-iorquinos, mas para apreender o gesto da escrita em sua materialidade visual, livre de seu fundo estável de sentido e aberto à uma visualidade que lhe permita uma apreensão mais simbólica e imagética da escrita. Para Vera Casa Nova, o gesto seria a forma intransitiva e imprevista da escrita, que desviasse, portanto, da leitura enquanto simples decodificação: "O gesto é, 'por estatuto', um operador que quer produzir um efeito e ao mesmo tempo não quer; os efeitos que produz não foram obrigatoriamente desejados por ele; são efeitos, transformados, que vão e vêm provocando modificações, desvios do traço. A letra se transforma em signo visual." (CASA NOVA, 2008, p. 95-96). O gesto nesse babilaque de Waly compõe um alfabeto com um pequeno grau de distinção, em que as letras se confundem por sua proximidade, assim é com as letras "e" e "o", cuja diferença é marcada por uma pequena rotação. Outra letra que chama a atenção no babilaque é a letra "n", que em sua repetição remete a pássaros em voo, em um desenho minimalista, se assemelhando a um caligrama, representando apenas suas asas. A única letra que sobressai das demais na escrita é a letra "t", que inicia o texto, representada como uma seta para cima. Ambas as representações visuais das letras "n" e "t" ilustram a transformação da letra em signo visual, como posto por Casa Nova: são duas figuras de ascensão e, portanto, descolamento da letra de sua conotação puramente comunicacional e reflexo da fala, apontando a abertura de possibilidades interpretativas a partir da característica visual da caligrafia.

Portanto, se a caligrafia, enquanto escrita manual, faz visível o gesto da escrita e explora a visualidade da letra, cabe questionar como esses traços se constroem também na tipografia das poesias de Waly Salomão. Para tanto, é necessário salientar que as diferenças com relação ao uso da tipografia entre os dois primeiros livros de Waly é reflexo de uma questão material e econômica que implica, ainda, efeitos diversos nas obras. *Me segura qu'eu vou dar um troço*, publicado pela editora José Álvaro em 1972, conta com poucas inovações no campo da tipografia, com experimentações que se resumem às variações entre negrito, itálico e romano em uma mesma fonte. Não se pode afirmar, todavia, que se trata de uma edição de baixo custo, já que conta com a reprodução de fotografias em preto e branco, por exemplo, tanto no corpo do livro quanto na capa e na quarta capa. Logo, tal economia tipográfica não só serve para a

diminuição do custo de produção do livro como também confere ao livro um aspecto de precariedade, que é reforçado no texto pelo relato da experiência no cárcere, entendida como um microcosmo do contexto histórico-político nacional.

A escassez de recursos tipográficos se faz evidente em *Me segura qu'eu vou dar um troço* sobretudo em sua comparação com os babilaques e com *Gigolô de Bibelôs*, nos quais se explora a iconicidade da escrita. Em "Roteiro turístico do Rio", de *Me segura qu'eu vou dar um troço*, por exemplo, há uma passagem em que a descrição estereotipada de um jovem literato romântico é marcada pela referência à linguagem cinematográfica – "câmara percorre bairro tranquilo" – que culmina em uma intervenção tipográfica entremeada de referência do cânone literário, como a menção ao personagem principal de *Le Rouge et le Noir*, de Stendhal, e o trecho do encerramento de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce.

Figura 14: Trecho de "Roteiro turístico do Rio"

Plano do rapaz do bar da esquina lendo livro de aventuras de Rafael Sabatini/ câmara percorre bairro tranqüilo.

Meu Deus — a letter of advice — deixei o livro aberto no poema — marca de fita vermelha — pra ela perceber as lágrimas roçando minha face — gesto furtivo corrente no meu procedimento atual.

X X X X

Fase das belas resoluções. Palidez altiva de Julien Sorel.

X X X X

Welcome o life.

X X X X

Fonte: SALOMÃO, 2003, p. 130.

O uso dos "X" forma um enquadramento que compreende as menções à literatura, num trecho que evoca o cinema, mas não busca reinterpretar a linguagem cinematográfica no texto: o uso da tipografia nesse trecho procura marcar uma diferença de efeito na leitura, que confunda, como dito acerca de sua caligrafia, o ver e o ler. Não se trata, portanto, de uma

"referência intermidiática", em que se intentasse produzir literatura "como se" fosse um filme, criando uma ilusão cinematográfica no texto (RAJEWSKI, 2012, p. 28). Waly usa da própria materialidade da escrita, a partir da tipografia, para marcar um efeito de quebra na leitura – não emulando a técnica cinematográfica, mas explorando a visualidade da página e o uso incomum da tipografia, fazendo ainda mais visível a "fenda intermidiática" (RAJEWSKI, 2012, p. 28) que separa o cinema da literatura.

Recurso tipográfico semelhante é utilizado em "Self – Portrait", também do livro de estreia de Waly Salomão, em que, depois de comentar o uso da letra "M" nas transmissões da Copa do Mundo de Futebol, em 1970, no México, apresenta-se uma repetição da letra: "M M M M M M M M M M M M M M" (SALOMÃO, 2003, p. 87). Nesse trecho, a transposição da transmissão de TV para o livro se volta à experiência de recepção, remetendo à vertigem das imagens da primeira transmissão ao vivo e em cores da televisão brasileira e à sufocante euforia com que se pintava o momento político ditatorial, a partir da vitória brasileira na competição. É curioso notar que a letra "M" também aparece como elemento tipográfico central no poema "Mise-en-page", de *Tarifa de Embarque*, publicado em 2000. Nesse poema, a própria iconicidade da letra contribui para a significação, já que o poema discorre acerca da passagem e do movimento pendular da identidade possibilitados pela ficção – numa atualização do procedimento de teatralização. O pêndulo ou a gangorra – imagens associadas no poema à letra "M" – explicam a alternância apresentada nos primeiros versos:

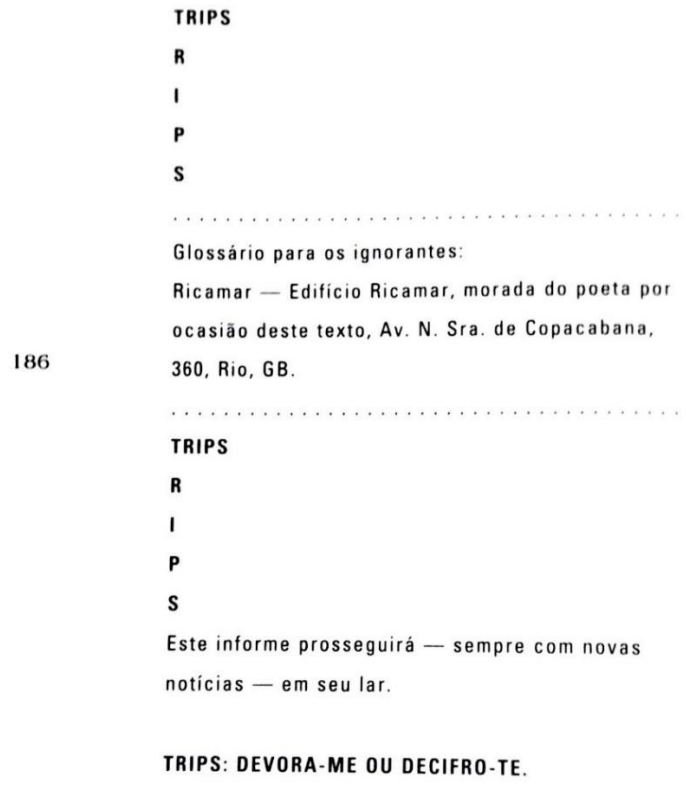
> Fora da fábula,
> nenhum mendigo vira milionário.
> Fora da fábula,
> nenhum milionário vira mendigo.
> (SALOMÃO, 2014, p. 385)

Voltando aos exemplos de *Me segura qu'eu vou dar um troço*, apesar dos poucos recursos utilizados, a tipografia ali empregada não se realiza enquanto uma "tipografia menor", nos termos de Michel Butor, mas se aproxima mais fortemente daquilo que o escritor francês chama de "tipografia 'de choque'" (BUTOR, 2013, p. 2), mais próxima à publicidade e aos letreiros das grandes cidades. O uso que Butor faz da tipografia, em termos gerais, se aproxima da proposta de Mallarmé, por uma sutileza do uso tipográfico, utilizando-se de apenas uma fonte em seus livros, como Waly Salomão em seu livro de estreia. A tipografia de Waly Salomão, por outro lado, apesar do uso restrito de fontes, se aproxima à de choque, mais próxima aos futurismos italiano e russo, se valendo da estética publicitária, de maior impacto visual. Tal marca é mais evidente em *Gigolô de Bibelôs*, em que há uma exuberância de fontes

e modificações tipográficas, do que em *Me segura qu'eu vou dar um troço*, que apesar de se valer de poucos recursos, intenta efeitos visuais chamativos.

A precariedade tipográfica se alia ao uso das fotografias e cria uma imagem paradoxal, entre a falta e o excesso. Tal paradoxo é fundador da poética do livro, como ilustrado pela seguinte frase em "Apontamentos do Pav Dois": "Na cadeia tudo é proibido e tudo que é proibido tem" (SALOMÃO, 2003, p. 60). Trata-se de um paradoxo que se reflete na vivência de Waly e de sua geração no período dos anos 1970, período fértil de produções culturais embora marcado pela repressão e pela censura. No penúltimo texto de *Me segura qu'eu vou dar um troço*, "Unidade Integrada de Produção RICAMAR informe", os apontamentos acerca da viagem são marcados por um paradoxo: a viagem é pensada a partir da localização precisa da casa do poeta – como informado no fim do poema –, em que chama a atenção a repetição do termo "TRIPS", que se apresenta tanto no sentido horizontal da página quanto no vertical. Nesse sentido, o final do poema é relevante na composição da contraposição entre a viagem e o lar:

Figura 15: Trecho final de "Unidade Integrada de Produção RICAMAR informe"



TRIPS
R
I
P
S

Glossário para os ignorantes:
Ricamar — Edifício Ricamar, morada do poeta por ocasião deste texto, Av. N. Sra. de Copacabana, 360, Rio, GB.

186

TRIPS
R
I
P
S

Este informe prosseguirá — sempre com novas notícias — em seu lar.

TRIPS: DEVORA-ME OU DECIFRO-TE.

Fonte: SALOMÃO, 2003, p. 186.

Nessa passagem, a divergência entre os sentidos do termo TRIPS realizam visualmente a duas acepções de viagens trabalhadas no poema: a viagem exterior – a partir do uso de diferentes línguas no poema – e a viagem interior – representada pelas imagens de lar e de descoberta pessoal. A dupla disposição da palavra "TRIPS" no poema, na horizontal e na vertical, realizam visualmente as duas possibilidades de viagem, seja enquanto deslocamento espacial ou enquanto introspecção, num percurso interior. A viagem, então, se mostra como uma forma de experimentação, seja no campo linguístico/formal – através do uso da tipografia e da mescla de línguas – ou no campo do corpo – relacionado tanto ao processo de aprendizado interior, pelo texto, quanto pela "viagem" proporcionada pelo uso de drogas.

Merece destaque, por fim, o trecho que aparece tanto na abertura de *Me segura qu'eu vou dar um troço*, nas primeiras linhas de "Profecia do Nosso Demo", quanto no fechamento do último texto do volume, o poema "Huracan":

> O céu retirado como livro que se enrola o céu
> retirado como livro que se enrola o céu retirado
> como livro que se enrola o céu retirado como livro
> que se enrola o céu retirado como livro que se
> enrola o céu retirado como livro que se enrola o
> céu retirado como livro que se enrola (SALOMÃO, 2003, p. 57),

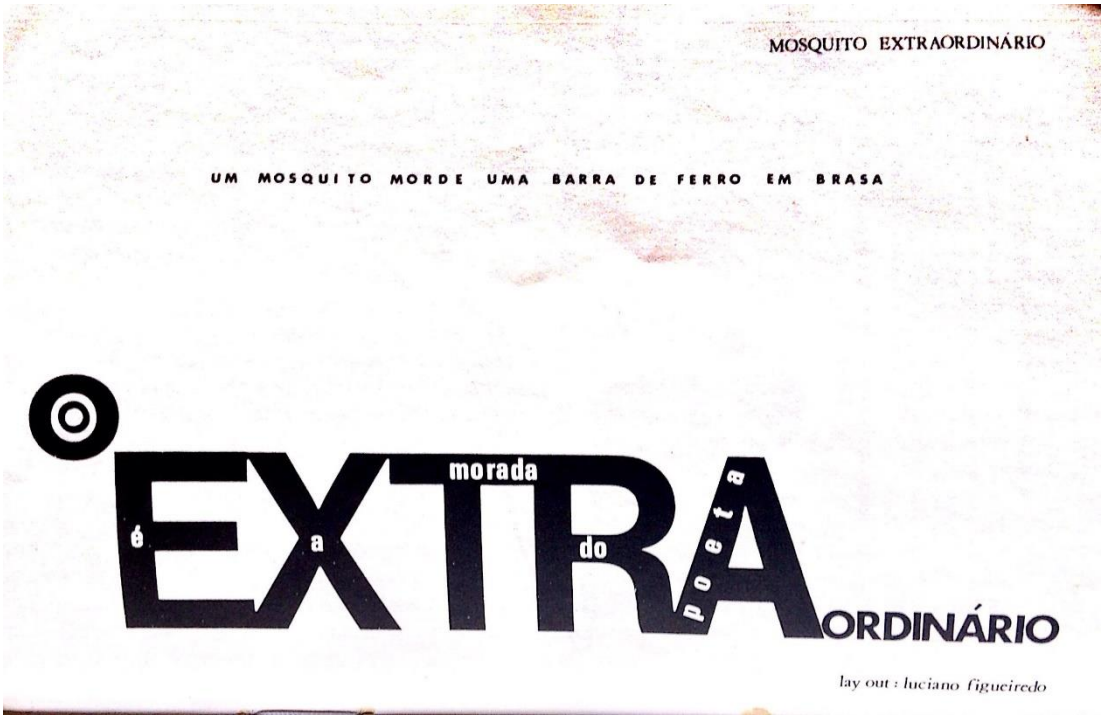
O trecho, retirado do livro do Apocalipse 6:14, marca a missão espiritual do personagem Lino Franco, que assina essa passagem, e convém com a exposição de Barthes acerca da leitura de signos no céu, em especial na astrologia: "*O céu se escreve*, ou ainda: passando por cima da linguagem, a escrita é a linguagem pura dos céus" (BARTHES, 2004a, p. 218). Márcia Arbex relaciona tal passagem de Barthes à obra de Mallarmé (ARBEX, 2006, p. 26), em especial na seguinte passagem de *Divagations*: "Você notou, não se escreve, luminosamente, sobre campo obscuro, o alfabeto dos astros, só ele, assim se indica, esboçado ou interrompido; o homem prossegue preto sobre branco." (MALLARMÉ, p. 170, 2010). Roberto Zular, por outro lado, associa a mesma passagem de Waly Salomão a outro livro de Mallarmé: "Depois da reiteração de 'o céu retirado como livro que se enrola o céu retirado...' que traz a assinatura de Lino Franco, um habitante parte para realizar a OBRA, entre o irônico e o sério, essa versão tupiniquim do *Igitur* de Mallarmé depara com obstáculos inimagináveis para o mestre de Valvins. (ZULAR, 2005, p. 52). O fato de tal passagem iniciar e terminar *Me segura qu'eu vou dar um troço* pode, por fim, remeter à leitura de Maurice Blachot do projeto inacabado de Mallarmé, *Livre*, que assim como *Un coup de dés*, remete à própria circularidade da experiência literária, que se renova a cada gesto:

> "*Todo pensamento emite um Lance de Dados*." É a cláusula e é a abertura, é a invisível passagem em que o movimento em forma de esfera é constantemente fim e começo. Tudo está acabado e tudo recomeça. O Livro é assim, discretamente, afirmado no devir que é talvez eu sentido, sentido que seria o próprio devir do círculo. O fim da obra é sua origem, seu novo e seu antigo começo. (BLANCHOT, 2005, 359).

A aproximação, portanto, de tal trecho de *Me segura qu'eu vou dar um troço* e as definições de escrita para Mallarmé auxilia a compreender a importância da escrita enquanto composição tipográfica – principalmente se levado em conta o nome do personagem que parece remeter à linotipo, e o enrolar dos céus que se assemelha à impressão na presa de tipos móveis. Desse modo, tal aproximação entre as primeiras e últimas linhas do livro e a escrita de Mallarmé evidenciam a relevância da tipografia e da visualidade da letra enquanto elementos de significação de *Me segura qu'eu vou dar um troço*.

A edição de *Gigolô de Bibelôs*, por outro lado, faz da tipografia um dos principais elementos de significação da obra. Diferentemente de *Me segura qu'eu vou dar um troço*, o segundo livro de Waly teve a felicidade de ser produzido pela Editora Brasiliense, iniciando a coleção "Circo de Letras", durante um período em que essa editora se modernizou e buscou atrair o público jovem e universitário, entendendo as demandas estéticas e políticas da juventude da década de 1980 (ROLLEMBERG, 2008, p. 4). Essa coleção, em que posteriormente se publicariam Charles Bukowski, John Fante, Hélio Oiticica e Caetano Veloso, possibilitou a Waly o trabalho com a diagramação e edição de seus textos, de modo que suas experimentações tipográficas pudessem ser postas em prática. Na abertura do livro, por exemplo, com layout de Luciano Figueiredo, "Mosquito Extraordinário" apresenta uma imagem poética insólita de um mosquito mordendo a barra de ferro em brasa, sendo complementada pela afirmação do extraordinário como lugar do poeta e da poesia. Tipograficamente, o destaque se dá para o prefixo "extra" de "extraordinário", em que cada letra abriga uma palavra, indicando graficamente a lugar do poeta dentro da letra e da escrita. Ressalte-se ainda o uso da letra "o" em círculos concêntricos, que se repete em demais momentos da escrita Waly, em seus poemas, babilaques e nas letras de música.

Figura 16: “Mosquito Extraordinário”



Fonte: SALOMÃO, 1983, p. 8.

Outro aspecto em que a tipografia é trabalhada visualmente em *Gigolô de Bibelôs* se dá na criação do que no jargão publicitário se chamaria de logotipo, para compor os títulos de alguns poemas e letras de música, ao trabalhar a tipografia de modo a estabelecer uma marca visual para o texto. Como comenta Claus Clüver, o logotipo é uma forma de combinação de “sistemas sígnicos diferentes” (CLÜVER, 2006, p. 30) – no caso o texto verbal e o texto visual –, que transmite uma “mensagem verbovisual” (CLÜVER, 2006, p. 25) ao explorar, dentre outras características, as “tendências iconicizantes das próprias letras” (CLÜVER, 2006, p. 30). No caso do livro de Waly Salomão, os logotipos que compõem os títulos dos poemas, através das relações entre palavra e imagem, participam da significação geral dos textos. Exemplo dessa utilização se dá no poema “Olho de Lince”, em que o trabalho artístico de Jacob Levitinas sobre o título reflete visualmente aspectos textuais do poema.

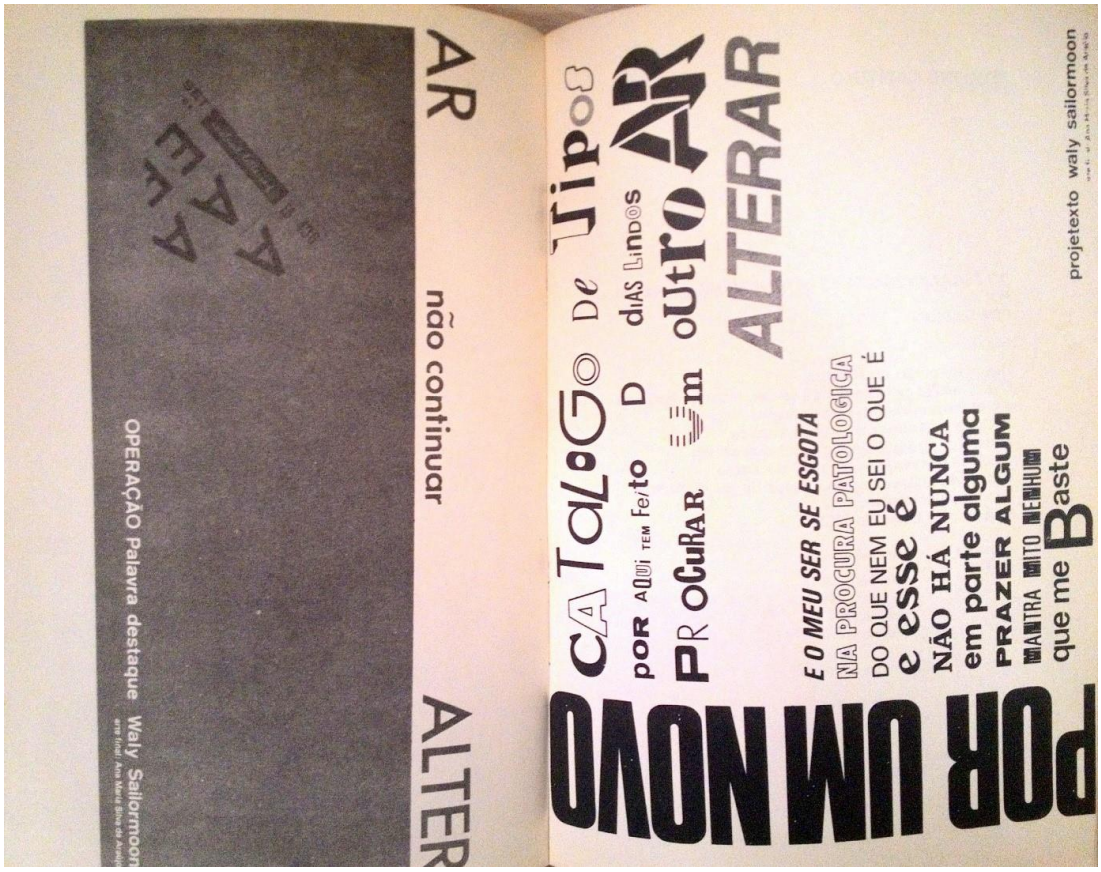
Figura 17: Logotipo de “Olho de Lince”

Fonte: SALOMÃO, 1983, p. 11.

Nessa intervenção de Levitinas, a figuração de dois "olhos" a partir das letras “o”, fazendo do logotipo uma espécie de rosto, tece ainda um intertexto com os outros usos da letra “o” em círculos concêntricos, motivo recorrente em Waly como no exemplo acima, “Mosquito Extraordinário”, e na letra de “Negra melodia”, já citada. Nesse sentido, não só a semelhança icônica entre a letra e o objeto representado se mostra nesse logotipo, mas se apresenta também a construção de uma poética visual da escrita de Waly Salomão, marcada por recorrências de formas e temas que se relacionam com seu texto. O olhar configura o centro do título, apesar de não ser diretamente mencionado no corpo do poema. O poema, por outro lado, procura delinear a figura do poeta enquanto um interventor no mundo, “experimento invento tudo nunca jamais me iludo” (SALOMÃO, 1983, p. 9), o que antagoniza com a noção do olhar enquanto contemplação. Para Waly, na verdade, o olhar está ligado à ação e à experimentação, compreendendo a interpretação como ato criativo, o olho como instrumento de criação.

Por fim, cabe comentar acerca do uso da tipografia nas páginas 134 e 135 de *Gigolô de Bibelôs*, que exploram de maneira ainda mais evidente a visualidade da escrita tipográfica.

Figura 18: Díptico "ALTERAR" das páginas 134 e 135



Fonte: SALOMÃO, 1983, p. 134-135.

Trata-se de um díptico em que se apresentam dois textos unidos pelo mesmo signo central, "ALTERAR", utilizando para isso a mesma fonte para ambas as páginas – sofrendo uma pequena alteração na página 135, com o uso do negrito e do itálico. Contando com o trabalho da arte finalista Ana Maria Silva de Araújo, cada um dos textos foi composto de tal maneira que se faz necessária a rotação da página em seu eixo, indicando a alteração de leitura e de manejo do livro para serem lidas. Trata-se de trabalhos que se aproximam das artes visuais, tanto por sua execução – que se aproxima à tipografia das vanguardas europeias –, quanto pela nota no canto da página à esquerda, informando a natureza do trabalho e o autor – como as etiquetas de pinturas em uma exposição, por exemplo. Como se trata de dois textos que dialogam entre si, nessas páginas, Waly Salomão trabalha com a noção de díptico e suas funções dentro de um livro. Como comenta Michel Butor, trata-se de uma característica imanente à forma do livro: "A primeira característica do livro ocidental atual, a esse respeito, é sua apresentação em díptico: vemos sempre duas páginas ao mesmo tempo, uma em face da outra." (BUTOR, 1974, p. 229). Assim, o modo como o texto se apresenta diante dos olhos do leitor, criando um elo entre dois textos aparentemente desconexos, no livro de Waly Salomão, chama a atenção para o fato de que o díptico suplementa a noção da página e seu espaço como unidade

significativa do poema, criando um espaço de tensão e diálogo entre as páginas. Diferentemente de Mallarmé em *Um Lance de Dados*, cujo díptico se apresenta como uma página estendida, com versos que se complementam em ambas as páginas, nesses dois textos de Waly Salomão a divisão de páginas é marcada, indicando um ponto de clivagem e aproximação entre os textos. Ainda para Michel Butor, "O díptico é uma colagem" (apud SAMPAIO, 1992, p. 47), ou seja, ao enfatizar a dobra e o trânsito de sentido entre suas partes, valoriza-se as potencialidades visuais e materiais do díptico.

Com relação aos títulos dados por Waly nas páginas do díptico apresentado acima, do lado esquerdo tem-se a "OPERAÇÃO Palavra destaque Waly Sailormoon" e do lado direito: "projetexto waly sailormoon", e abaixo a indicação da arte finalista. O termo "palavra-destaque", como já comentado, havia sido utilizado anteriormente em obras de Waly Salomão para caracterizar letreiros móveis que ele havia desenvolvido com Luciano Figueiredo e Óscar Ramos, que compunham o palco do espetáculo Gal Fatal, show de Gal Costa que Waly dirigiu no início da década de 1970. Dentro de um livro, uma palavra-destaque perde tanto em mobilidade quanto em grandeza, o que parece indicar que se trata de uma exposição dos bastidores do procedimento artístico, semelhante ao que Salomão faz em seus babilaques. Desse modo, assim como os babilaques – que se transformam de rascunhos de poesia em produtos artísticos, tanto pela sua exposição quanto pelo esmero com que Waly passa a lidar com seus escritos –, essa "operação palavra destaque", dada a materialidade do livro e da página, se transforma em outro objeto, que, imóvel, frustra o leitor que busca construir a palavra "alterar". A faixa vertical de cor escura abaixo do texto parece indicar ainda a possibilidade de criação de um objeto cilíndrico, ao recortar a página, unir as extremidades e reunir a palavra "alterar"; ao girar esse objeto potencial, assim, provocando um efeito de vertigem da mudança, com as expressões "não continuar" e "ALTERAR" se sucedendo de forma ininterrupta. Para construir esse objeto, evidentemente, seria necessário desmontar o livro, um movimento transgressor a partir do qual o leitor passa a ser agente também dentro da materialidade do livro.

Na página da direita, observa-se de maneira ostensiva a utilização da "tipografia 'de choque'" (BUTOR, 2013, p. 2), como já comentado. Poeta hiperbólico, Waly Salomão exige um uso imoderado de fontes e tipos que se mostra coerente com a proposta do poema, como se apresenta em suas primeiras linhas: "Por um novo catálogo de tipos". A ideia central da alteração, um dos eixos possíveis de *Gigolô de Bibelôs* exatamente porque prevê sua constante mudança de tom e assunto nas seis seções que o compõem, se realiza, portanto, na escolha anárquica dos tipos, tamanhos e estilos com que as palavras, em especial nas linhas mais próximas à margem esquerda da página, se constroem. Por fim, nas últimos nove versos, de

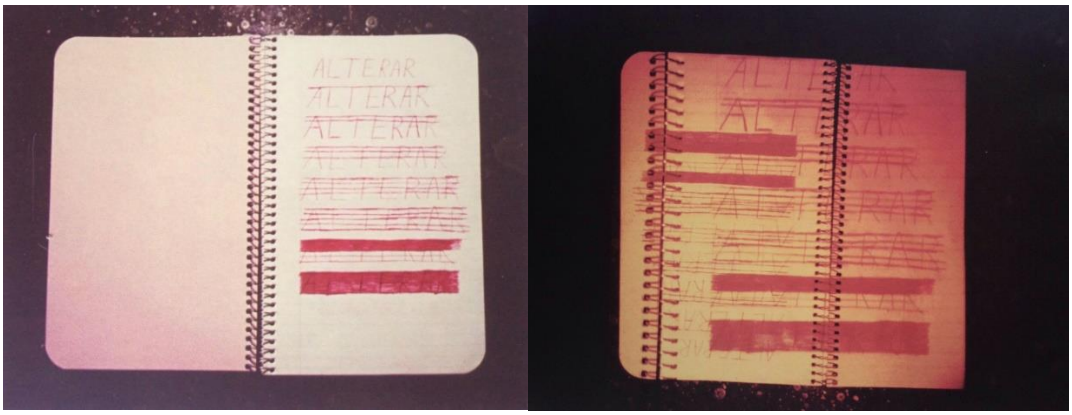
legibilidade maior, cada qual utilizando um tipo diferente, remonta à noção de incompletude apresentada em “Ao leitor, sobre o livro”:

> 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, transmudar-se, não restar sendo si-mesmo, virar ou-tros seres. Móbil. (SALOMÃO, 1983, p. 9)

Entendendo a impossibilidade de produzir um poema sob mudança constante, dado que após a publicação esse texto é obrigado a se fixar sobre a página, Waly afirma que o poema é fruto de um esgotamento de forças. Desse modo, o texto como é apresentado no livro poderia ser entendido como o retrato de um momento de exaustão da mudança; retrato incompleto, no entanto, já que não consegue abarcar o projeto artístico nem a e filosofia de vida proposta no texto de sempre se reinventar, que Waly deixa transparecer.

Assim como a presença da letra “o” com círculos concêntricos – em “Mondrian Barato”, “Mosquito Extraordinário” e “Olho de Lince” – o signo ALTERAR, sempre em caixa alta também é recorrente na escrita de Waly e marca outro ponto central de sua poética visual, como se observa no babilaque da série “ALTERAR”, de 1975.

Figura 19: Babilaques da série ALTERAR: “Caltdernaro” e “Altduplicadernaro”



Fonte: SALOMÃO, 2007. p. 50, 52.

Nesse babilaque a própria noção de alteração é realizada pela obra, a partir tanto dos sucessivos riscos que acabam impossibilitando a leitura em "Caltdernaro" – à esquerda –, quanto pela manipulação da imagem fotográfica realizada em "Altduplicadernaro" – à direta, execução de Hélio Oiticica que modifica a estrutura do caderno, fazendo com que apareçam duas espirais e assim desarranjando e alterando seu conteúdo. A escrita manual desse babilaque – que se afasta da cursividade pela utilização da caixa alta e da letra de forma, mas cuja iconicidade ainda permite sua classificação enquanto caligrafia – promove uma relação de descontinuidade entre o significante imóvel e o sentido de mudança que transmite. Assim como no díptico apresentado pela Figura 15, ALTERAR se escreve de maneira sóbria, com traços rígidos e retos, sem modificação nas oito vezes que aparece em "Caltdernaro". Tal escolha caligráfica é contrastada pelos sucessivos riscos, revelando um choque entre a rigidez de "ALTERAR" e o efeito de mudança visualmente evocado pelos traços sobre a palavra – além da evidente transformação em "Altduplicadernaro", através da manipulação fotográfica. No caso do díptico "ALTERAR" de *Gigolô de Bibelôs* (FIG. 18) o sentido de transformação e mudança é visualmente composto no "projetexto" a partir da inconstância tipográfica e na "operação palavra-destaque" pelo desmembramento da palavra ALTERAR. Entrevê-se, portanto, seja a partir do uso da letra "o" com círculos concêntricos ou pela presença de ALTERAR em sua obra, que Waly Salomão compõe uma poética visual própria, em que se traça uma constância visual que corrobora pontos centrais de sua poética, no caso a vertigem evocada pelos círculos da letra "o" e a ânsia de mudança que transmite os usos de ALTERAR.

A visualidade da escrita de Waly Salomão, por fim, perpassa tanto seu trabalho com a caligrafia – em que o gesto da escrita se mostra mais evidente – quanto as inovações tipográficas, a partir dos quais novas possibilidades de aproximação entre letra e imagem surgem, como demonstrado. Cabe, para dar cabo à investigação da visualidade na escrita de Waly Salomão, a análise mais aprofundada dos procedimentos visuais usados para a transcrição de suas letras de música em *Gigolô de Bibelôs*, mapeando as escolhas de transposição da canção para o livro.

2.3 Da canção à letra

Esta última parte do capítulo sobre a visualidade na obra de Waly Salomão se volta às letras de música presentes em *Gigolô de Bibelôs*, buscando compreender tanto os modos com

que se deu a transposição da canção ao livro, quanto os efeitos que a presença da letra de música no livro traz para a escrita de Waly.

Cabe, primeiramente, salientar que Waly Salomão se dedicou, no meio musical, quase exclusivamente à composição de letras de música. Nesse sentido, seu trabalho na canção se compõe de duas características significativas para a análise: Waly encarna o papel de letrista, importante função na canção popular nacional; e suas composições são coletivas, contando com a participação de algum músico enquanto coautor da canção. Waly Salomão começou a escrever suas composições de letra de música num momento de consolidação da figura do letrista na MPB. Como aponta Ana Maria Bahiana, foi a partir das composições de letras de Vinicius de Moraes que o papel do letrista passa a se consolidar no Brasil – apesar da autora apontar importantes letristas no cancioneiro nacional desde o século XIX (BAHIANA, 1980, p. 183-184). Waly Salomão é ciente do papel do poeta carioca como marco histórico do papel do letrista, afirmando o seguinte: "Somos nós letristas de música popular brasileira, participantes de um bloco – um afoxé, uma escola de samba, uma banda de rock ou de reggae ou de funk – intitulado não Filhos de Gandhi, mas FILHOS DE VINÍCIUS DE MORAIS" (SALOMÃO, 2005, p. 122-123). Posteriormente às parcerias de Vinicius de Moraes que compõem os grandes clássicos da Bossa Nova, a Tropicália foi um segundo momento de efervescência do papel do letrista, em especial o trabalho de Capinam – que escreveu a letra de "Miserere Nobis", musicada por Gilberto Gil – e Torquato Neto – que compôs junto a Gilberto Gil "Geléia Geral".

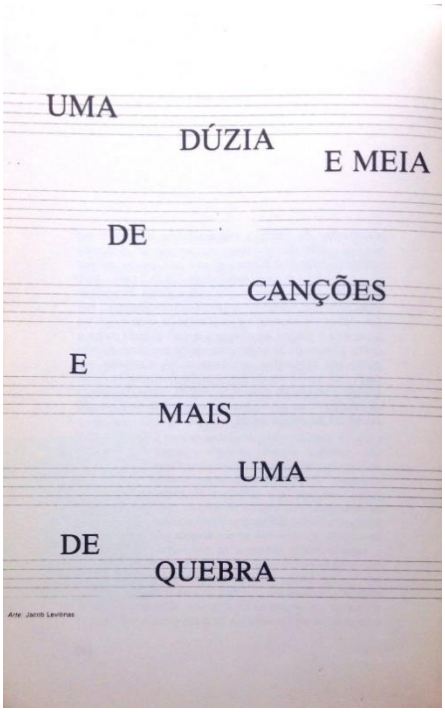
Waly Salomão se situa no conjunto de letristas que compuseram nos anos 1970 e 1980, aquilo que Bahiana caracteriza enquanto consolidadores da "função letrista" no cenário nacional (BAHIANA, 1980, p. 183). Quase a totalidade dos letristas que compõem essa geração – assim como seus antecessores Vinicius de Moraes e Torquato Neto – também atuavam no campo da poesia, publicando livros e coletâneas de poemas, o que indica a óbvia convergência entre letra de música e poesia. Assim, se por um lado é possível estabelecer relações entre poesia e canção no cenário cultural nacional, por outro lado, Nelson Barros da Costa, em sua tese, busca tratar das diferenças entre esses dois gêneros discursivos, apontando a "anexação excludente" que opera a poesia com relação à letra de música, compreendendo a absorção da letra de música para o campo poético e sua subsequente alocação um lugar periférico (COSTA, 2001, p. 377-379). Ou seja, a letra de música é muitas vezes compreendida como uma poesia menor, o que explica porque notórios letristas são considerados "poetas", tanto pelo público

quanto pela crítica – como se, ao criar uma letra de música de qualidade estética superior, seria possível elevá-la ao mesmo patamar da poesia[24].

Em *Gigolô de Bibelôs*, Waly Salomão dedica uma seção, "Uma dúzia e meia de canções e mais uma de quebra", (FIG. 20) para a publicação de suas letras de música, com algumas anotações técnicas e pessoais, elencando as parcerias nas composições e expondo alguns apontamentos sobre as canções. Tal atitude parece corroborar a teoria da "anexação excludente" de Costa: se por um lado, Waly escolheu trazer para seu livro as letras de música, por outro, preferiu separá-las do restante do livro, indicando sua diferença com relação aos poemas. Existe, no entanto, um trabalho visual presente em algumas letras de músicas que indica uma continuidade visual em relação ao restante do livro. A seção dedicada às letras de música segue uma pequena parte do livro, "PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA", dedicada a poemas em que a exploração sonora das palavras se torna um dos principais elementos de significação – como se analisará no capítulo seguinte. É possível traçar, assim, no livro, um movimento de aproximação à musicalidade, do poema sonoro à letra de música, em que "PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA" ajuda a criar a atmosfera musical que se realiza em "Uma dúzia e meia de canções e mais uma de quebra".

[24] É interessante notar, nesse sentido, a recente premiação do Nobel de Literatura de 2016 a um cancionista, Bob Dylan, o que, por um lado, reforça a proposta de Costa acerca da anexação da letra de música pela poesia, mas, por outro lado, aponta para sua relocação em um lugar privilegiado.

Figura 20: Abertura da seção "Uma dúzia e meia de canções e mais uma de quebra"



Fonte: SALOMÃO, 1983, p. 148.

O título dessa seção veicula uma noção de incompletude, já que não se apresenta a totalidade das letras que ele escreveu, mas apenas uma seleção – o que é evocado ainda pelos termos "meia" e "quebra" –; incompletude que visualmente se realiza pelas quebras de linha entre as palavras, diminuindo o ritmo da leitura, marcando pausas entre as linhas. A pauta que serve de fundo para o título é também significativa ao fazer visível a imagética da música – ainda que esteja preenchida apenas por algumas letras, reforçando a falta da contraparte musical da canção no livro. Tais referências à ausência da música, indicadas pela disposição visual da página, demonstram que a transposição da canção para o livro é sempre marcada por uma falta, a qual os aspectos visuais da letra de música procuram suprir.

Para melhor compreender a noção de falta aqui empregada, é necessário retomar a tipologia de processos intermidiáticos de Irina Rajeswki (2012). Para Rajewski, a canção seria classificada enquanto uma "combinação de mídias", relação intermidiática descrita da seguinte maneira:

> A qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas

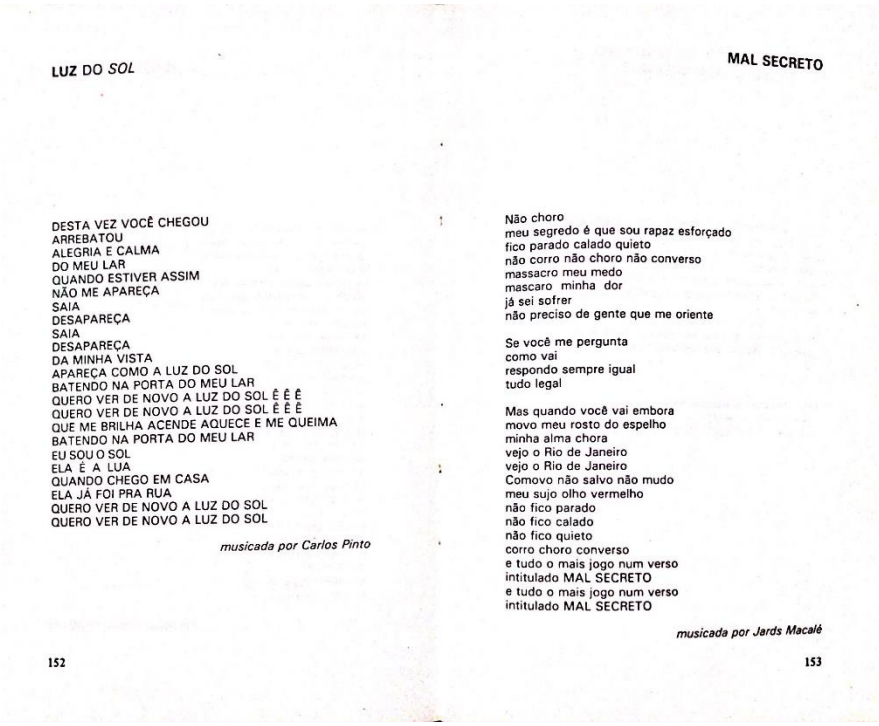
> midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto. (RAJEWSKI, 2012, p. 24)

Tendo em vista essa definição, pode-se afirmar que a canção é uma combinação de mídias, composta tanto pelo texto verbal quanto pela música. Assim, ao transpor as canções para o livro, a contraparte musical se perde, efeito que é evidenciado pelo título da seção. É interessante notar, nesse sentido, a escolha de título da seção, já que ao usar "canções" ao invés de "letras de música", Waly Salomão parece indicar que está realizando um processo de "transposição midiática", ou seja, "a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia." (RAJEWSKI, 2012, p. 24). No caso das canções presentes em *Gigolô de Bibelôs*, o processo de transposição da canção para a mídia verbal impressa é marcado pela valorização da visualidade, em especial nas relações visuais presentes nos dípticos da seção.

Tendo isso em vista, o uso do díptico se mostra especialmente importante nessa seção ao promover o movimento de aproximação e refração seja de elementos textuais presentes nas letras ou de características visuais presentes nas duas páginas. O díptico da página 152 e 153 (FIG. 21), por exemplo, explora essa tentativa de "compensação visual": as duas letras apresentadas, "Luz do Sol" e "Mal Secreto", são composições de Waly Salomão interpretadas por Gal Costa no espetáculo de 1971, marcando o início de sua produção enquanto letrista. Além da proximidade temporal de ambas letras, a clivagem do díptico apresenta um distanciamento tipográfico evidente em que "Luz do Sol" se apresenta toda em caixa alta, enquanto em "Mal Secreto" predominam as minúsculas. Trata-se de uma relação que espelha tanto a diferença de execução de ambas as canções quanto a imagem do eu-lírico ali presente. "Luz do Sol" é interpretada por Gal de modo agressivo, demonstrando a insatisfação do sujeito apresentado pela letra, que se dirige ao personagem com quem tem um envolvimento amoroso marcado pelo desencontro: "QUANDO ESTIVER ASSIM/ NÃO ME APAREÇA/ SAIA/ DESAPAREÇA [...]/ DA MINHA VISTA" (SALOMÃO, 1983, p. 152). Por outro lado, em "Mal Secreto", a música se constrói nos primeiros versos de maneira intimista, mais próxima do Blues – contrastando com o Rock de "Luz do Sol" –, o que convém com o "tom menor" da caracterização do eu-lírico: "Não choro/ meu segredo é que sou rapaz esforçado/ fico parado calado quieto/ não corro não choro não converso" (SALOMÃO, 1983, p. 153). A apresentação em díptico, portanto, de duas canções que, apesar de comporem o mesmo espetáculo e o mesmo álbum de Gal Costa, diferem com relação à performance musical e à caracterização do eu-lírico, é evidenciada pelo diferente uso da tipografia nas páginas. Cabe, ainda, notar que o próprio título de "**Luz** do *Sol*", em que Luz aparece em negrito enquanto Sol é marcado pelo itálico,

demonstra o contratempo representado pelo casal na letra, evidenciado pelo intertexto com o samba de carnaval "Fala de amor", de A. Mendonça, Aluisio Marins e Waldir Ferreira, interpretada por Orlando Silva, em 1964[25]: “EU SOU O SOL/ ELA É A LUA/ QUANDO CHEGO EM CASA/ ELA JÁ FOI PRA RUA” (SALOMÃO, 1983, p. 152).

Figura 21: Díptico das páginas 152 e 153



LUZ DO *SOL*

DESTA VEZ VOCÊ CHEGOU
ARREBATOU
ALEGRIA E CALMA
DO MEU LAR
QUANDO ESTIVER ASSIM
NÃO ME APAREÇA
SAIA
DESAPAREÇA
SAIA
DESAPAREÇA
DA MINHA VISTA
APAREÇA COMO A LUZ DO SOL
BATENDO NA PORTA DO MEU LAR
QUERO VER DE NOVO A LUZ DO SOL Ê Ê Ê
QUERO VER DE NOVO A LUZ DO SOL Ê Ê Ê
QUE ME BRILHA ACENDE AQUECE E ME QUEIMA
BATENDO NA PORTA DO MEU LAR
EU SOU O SOL
ELA É A LUA
QUANDO CHEGO EM CASA
ELA JÁ FOI PRA RUA
QUERO VER DE NOVO A LUZ DO SOL
QUERO VER DE NOVO A LUZ DO SOL

musicada por Carlos Pinto

152

MAL SECRETO

Não choro
meu segredo é que sou rapaz esforçado
fico parado calado quieto
não corro não choro não converso
massacro meu medo
mascaro minha dor
já sei sofrer
não preciso de gente que me oriente

Se você me pergunta
como vai
respondo sempre igual
tudo legal

Mas quando você vai embora
movo meu rosto do espelho
minha alma chora
vejo o Rio de Janeiro
vejo o Rio de Janeiro
Comovo não salvo não mudo
meu sujo olho vermelho
não fico parado
não fico calado
não fico quieto
corro choro converso
e tudo o mais jogo num verso
intitulado MAL SECRETO
e tudo o mais jogo num verso
intitulado MAL SECRETO

musicada por Jards Macalé

153

Fonte: SALOMÃO, 1983, p. 152-153.

Outro díptico que chama a atenção na seção de letras de música de *Gigolô de Bibelôs* é o das páginas 160 e 161, em que ambas as letras ressaltam o delírio e o prazer: “Tarasca Guidon” e “Negra Melodia”. Do lado esquerdo, “Tarasca Guidon”, a única que conta com composição de letra e música de Waly Salomão, cujo título cifrado indica a atmosfera experimental dessa canção, que mistura, na interpretação de Os Doces Bárbaros, os atabaques do candomblé a efeitos psicodélicos do teclado. Os primeiros versos da letra dão o tom de alucinação, em que a “piração” é ressaltada pelas assonâncias em “i” e “u” e as aliterações de “p” e “t”: “Piiiii/ Pira tudo quanto é pitu/ Quando eu em Pituaçu pintar” (SALOMÃO, 1983, p. 160). Com relação à visualidade, a letra de “Tarasca Guidon” deixa em muito a desejar se comparada às experimentações vocais presentes na musicalização de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa

[25] Informações retiradas do blog de César Gravier (http://cesargravier.zip.net/) dedicado à catalogação de músicas de carnaval.

e Maria Bethânia no álbum *Doces Bárbaros*. Diferentemente da interpretação do grupo baiano, que é repleta de inovações no campo vocal e melódico, o texto apresentado em *Gigolô de Bibelôs* não se vale de nenhum recurso visual que evoque a atmosfera experimental da canção. Com relação, ainda, à performance ao vivo registrada no álbum, a letra apresentada no livro não consta com as duas referências ao cancioneiro popular nordestino, que evidenciam a noção de intervocalidade presente em sua obra, como se comenta no próximo capítulo.

Por outro lado, "Negra Melodia" explora visualmente a noção de delírio a partir, primeiramente, da disposição do texto na página: trata-se da única letra em que o texto se alinha ao centro e não à esquerda, revelando visualmente as diferenças de metro e ritmo entre os versos, que caracterizam o ritmo sincopado da canção, típico dos gêneros musicais de influência africana – "Negra Melodia" se aproxima em especial dos ritmos caribenhos, como anotado no fim da página. Como todas as canções apresentadas na seção, "Negra Melodia" apresenta informações sobre a composição logo abaixo da letra; no entanto, aparecem outras informações, como se transcreve abaixo:

> *Homenagem a Luís Melodia, Itamar Assumpção e Black Brasil.*
> *Intertexto de Bob Marley.*
> *musicada por Jards Macalé*
> *BANCO DE DADOS: 1.º Reggae brasileiro*. (SALOMÃO, 1983, p. 161)

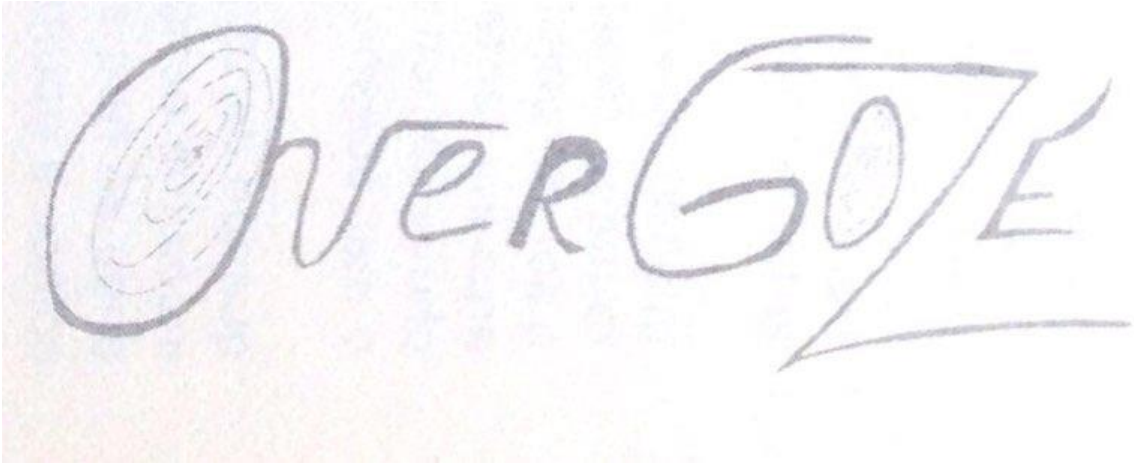
A corrente nota técnica da parceria musical é entremeada de outras informações que localizam a canção na "black music", evidenciando a referência à Bob Marley na letra, homenageando músicos negros que gravaram a canção e se apresentando como o primeiro reggae brasileiro. Por se colocar em itálico, essas notas se agregam de maneira irônica às demais informações técnicas presentes em outras letras, revestindo-se de um caráter factual – em especial na delegação da canção enquanto primeiro reggae brasileiro, informação de difícil comprovação histórica. Ainda com relação aos paratextos, a letra de "Negra Melodia" é a única que apresenta um subtítulo, o que não consta nos créditos nos álbuns em que está presente: "(*Soul Train Domingueira*)" (SALOMÃO, 1983, p. 161). Esse subtítulo faz referência a Soul Train, programa da televisão estadunidense, que se iniciou na década de 1970 e se caracterizou pelas performances de música e dança da cultura negra. O subtítulo parece indicar que Soul Train, juntamente com o reggae de Bob Marley, foi uma influência na composição, o que é demonstrado pela centralidade da dança na letra, que é ainda hoje um dos atrativos mais lembrados do programa. Como apontado por Sandro Ornellas, a musicalidade afro-baiana

presente na escrita de Waly Salomão é acompanhada pelo ritmo do corpo, que em "Negra Melodia" se apresenta a partir da dança:

> Baiano, Waly sabe que a música negromestiça de extração africana não é autônoma, mas plasmada a outros meios de comunicação religiosa nos cultos, como os cantos e as danças. Também sabe que a síncope – característica marcante do sistema musical negro-africano – é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) repercutindo em um outro tempo (forte), sendo esse espaço vazio preenchido com o corpo, que dá ao tempo vazio a dinâmica e a mobilidade do espaço (SODRÉ, 1998, p. 11). (ORNELLAS, 2008, p. 132)

O corpo que preenche a síncope em "Negra Melodia" é um corpo de gozo, que afirma o prazer da dança sobre a dificuldade, a tristeza e a doença. É impossível dissociar os problemas mencionados na letra ao racismo, entendido sob uma perspectiva global, compondo uma imagem transnacional do lugar periférico dos negros na sociedade: "american black do Brás do Brasil" (SALOMÃO, 1983, p. 161). Ao relevar as mazelas do povo negro através da incitação à dança, a letra transmite uma postura semelhante à de Bob Marley em "Three Little Birds" ou "No Woman, No Cry" – canções mencionadas na letra –, em que a esperança de um futuro melhor ameniza o sofrimento presente. Na letra de Waly, a dança, ao invés de indicar uma possibilidade de mudança futura, promove o prazer corporal momentâneo, figurando uma forma de escapismo dos problemas sociais e raciais enfrentados. Nesse sentido, a postura hedonista é o que motiva a caligrafia presente na margem da página, em que se lê "overgoze".

Figura 22: Detalhe "Overgoze"



Fonte: SALOMÃO, 1983, p. 161.

Tal neologismo, que utiliza do procedimento de junção de palavras como havia feito em KLEEMINGS, é formado pela aglutinação das palavras "overdose" e "goze", junção que, ao se

aproveitar apenas do prefixo da primeira palavra indica, ainda, no imperativo, um convite à abundância de gozo. O motivo da dança na letra, portanto, se associa tanto ao prazer corporal, expressado pela imagem do gozo, quanto pela vertigem, que a aproximação sonora de "overgoze" com *overdose* revela. Visualmente, a alucinação é remetida pelos círculos concêntricos na letra "o" que, como já comentado, marcam um elemento visual recorrente na obra de Waly Salomão. A presença dessa escrita na página parece compensar a falta que acomete a canção ao ser transposta para o livro. Se levada em conta a versão original da canção, que surge no álbum *Contrastes*, de 1977, de Jards Macalé, é possível relacionar aspectos visuais de "overgoze" a escolhas melódicas ou rítmicas ali presentes: nessa versão, Jards Macalé explora de maneira mais evidente a rítmica característica do reggae, em que a repetição incessante do verso "dance" por um coral feminino cria a atmosfera de erotismo e de alucinação. Sobre a repetição, comenta Roland Barthes: "a repetição engendraria ela mesma [o gozo]. Os exemplos etnográficos abundam: ritmos obsessivos, músicas encantatórias, litanias, ritos, *nembutsu* búdico, etc.: repetir até o excesso é entrar na perda, no zero do significado." (BARTHES, 1987, p. 56). Visualmente, o sentido de repetição seria associado tanto ao prefixo "*over*" quanto aos círculos da letra "o", que levariam ao gozo, na segunda metade da palavra.

Ao promover a transposição das letras de música ao livro, Waly Salomão deixa claro não somente o permanente diálogo entre suas diferentes produções artísticas quanto busca alternativas textuais e visuais para suprir a falta da contraparte musical da canção. O trabalho visual da página – em que se destacam o uso crítico das aproximações e afastamentos do díptico e a aparição da caligrafia em "overgoze" – demonstra que Waly Salomão é ciente das diferentes características materiais da canção e do poema. No capítulo seguinte, tais relações serão destacadas, porém em seu sentido inverso, apontando os modos com que elementos sonoros, como a voz e a oralidade, adentram sua escrita.

CAPÍTULO 3: ORALIDADE E VOCALIDADE

eu nasci num canto
(SALOMÃO, 1983, p. 141)

Voz que transparece
Uma forma vitoriosa de SER
E VIVER
(SALOMÃO, 1983, p. 163)

Para tratar da marca de oralidade na escrita de Waly Salomão, faz-se necessária, primeiramente, a exposição de conceitos centrais de sua poética. Dois conceitos que merecem destaque são babilaque e algaravia: o primeiro caracterizando uma parte específica de sua obra, como apontado no capítulo dois; e o segundo, que dá título a seu livro de 1996, que aproxima a poesia de Waly tanto à sua ancestralidade árabe quanto ao palavrório a que o termo algaravia comumente se refere. Em seguida, a partir de exemplos textuais da obra de Waly Salomão, serão considerados os mecanismos de oralidade e vocalidade, entendendo-os como procedimentos centrais na sua escrita. E, por fim, analisa-se o lugar da voz nos seus poemas, letras e canções, tendo em vista o aspecto musical da oralidade.

3.1 Babilaque, algaravia

Se no subitem 2.1 o foco se voltou à visualidade dos babilaques, fazendo com que a análise se concentrasse em alguns momentos nas relações entre babilaque e poesia visual ou entre babilaque e fotografia, cabe neste momento se debruçar sobre as aproximações entre babilaque e a marca da oralidade na escrita de Waly Salomão. Duas possibilidades se abrem para a compreensão da palavra "babilaque": em primeiro lugar, o fato de a própria palavra babilaque ter sua origem na gíria; posteriormente, a perscrutação do tom babélico a que remete a denominação de Waly Salomão atribuída ao objeto artístico. A aparição mais antiga de "babilaque" encontra-se no já mencionado caderno manuscrito, escrito na prisão em 1972. Babilaque aparece, nesse caderno, no sentido de conjunto de documentos e pertences, como expresso nos quadros em que são exigidos para uma averiguação policial (FIG. 23).

Figura 23: Menção a babilaques no caderno de manuscritos de 1972

Fonte: SALOMÃO, 2003.

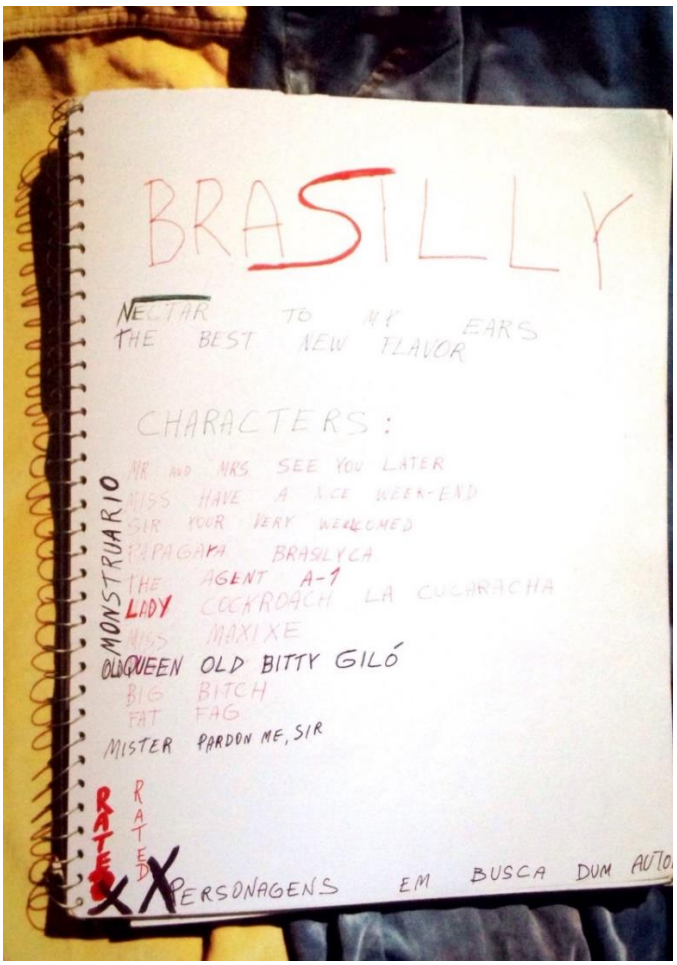
Em 1989, Bezerra da Silva lança a canção “Se não fosse o samba”, do disco homônimo, cuja letra também associa babilaque à forma com que a polícia no Rio de Janeiro se referia aos pertences de algum suspeito:

> A minha babilaque era um lápis e papel no bolso da jaqueta,
> Uma touca de meia na minha cabeça,
> Uma fita cassete gravada na mão
>
> E toda vez que descia o meu morro do galo
> Eu tomava uma dura
> Os homens voavam na minha cintura
> Pensando encontrar aquele três oitão (DA SILVA, 2016)

A letra de Bezerra da Silva, indica que babilaque seria uma gíria carioca de circulação no ambiente policial, que remeteria a pertences revistados pelos policiais, cobrindo desde objetos sem importância – a partir do qual se pode pensar na origem de babilaque enquanto corruptela de badulaque – a produtos potencialmente criminosos, como a arma apontada no final do trecho selecionado. Nesse sentido, a própria composição dos babilaques de Waly Salomão remeteria ao badulaque, ao objeto sem valor, já que incorpora a seu arranjo visual baldes, mangueiras e lixos de maneira geral.

Os babilaques marcam um dos pontos altos da apropriação da fala das ruas enquanto material poético, ao lado de *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Se no primeiro livro de Waly, os recortes se valem especialmente das conversas no presídio, em que o mundo marginal e suburbano emerge em meio a sua escrita, nos babilaques são as ruas de Nova Iorque que se mostram, expondo tanto as perspectivas dos nova-iorquinos quanto o ponto de vista do estrangeiro sobre os habitantes da cidade. O babilaque em que mais se evidencia o recorte das falas das ruas nova-iorquinas é "Brasilly" (FIG. 24), composto em 1976, após sua volta ao Brasil. Nesse babilaque, em que Waly Salomão explora a noção de pertencimento à cidade e de sua própria brasilidade frente ao olhar do estrangeiro, há uma apresentação de personagens, como num *dramatis personae*, típico do gênero dramático, mas que ao contrário de servir de prelúdio a um drama, compõe o texto do babilaque. A origem das expressões que o compõem é marcada no alto da página: "Nectar to my ears" – uma forma de expressar poeticamente o método da "orelha que recorta o que ouve", como citado no primeiro capítulo. O recorte do falar das ruas de Nova Iorque compõe o "monstruário", um mostruário de monstruosidades em que estereótipos de estrangeiros se misturam a figuras absurdamente educadas e polidas, criando uma imagem da metrópole estadunidense. Textualmente, os estadunidenses são caracterizados por discursos corteses, como "Mr and Mrs See You Later", "Miss Have a Nice Week-end", "Sir Your Very Wellcomed" e "Mister Pardon Me, Sir"; enquanto os estrangeiros são animalizados, como "Papagaya Brasilyca" e "Lady Cockroach La Cucaracha", ou são transformados em frutos típicos da culinária brasileira, como "Miss Maxixe" e "Old Queen Bitty Giló". O modo grotesco com que os latino-americanos, em especial os brasileiros, são nomeados se reflete na própria utilização de Waly Salomão da língua inglesa, perpassada por desvios ortográficos, revelando seu lugar como sujeito deslocado na cidade, compondo uma autoimagem irônica enquanto estrangeiro.

Figura 24: Babilaque da série “Brasilly”



Fonte: SALOMÃO, 2007, p. 93.

Outra possibilidade de compreensão do termo babilaque, leva em consideração a aproximação com o caráter “babélico” que perpassa sua escrita, povoada por uma confusão de vozes e línguas. Com relação à história da Torre de Babel, os babilaques – assim como a escrita de Waly de modo geral – apresentam uma proximidade bastante evidente no uso de variadas línguas e de diferentes registros sociais e geográficos do português. O termo “babel” designa a confusão imposta pelo deus bíblico aos descendentes de Noé, que buscavam subir aos céus e evitar sua dispersão pela terra. Não coincidentemente, Noé é personagem central de *Me segura qu’eu vou dar um troço*, em especial de “Apontamentos do Pav Dois”, cuja presença ressoa nos demais textos do livro sob a figura do Profeta.

A figura de Noé no texto de Waly é relacionada ao ofício do poeta, em especial à imagem do poeta como “antenas da raça”, como definido por Ezra Pound, em que o artista, atento aos avisos de sua intuição e de sua sensibilidade, como um louco, vê o que as pessoas

não conseguem enxergar (POUND, 2006, p. 77-78). No início da primeira seção de "Apontamentos do Pav Dois", intitulada "Dilúvio", merece destaque a seguinte estrofe:

> Confusão da aflição do momento com o **DILÚVIO**
> **O DILÚVIO** em cada enchente. reencarnação.
> **NOÉ** = intérprete de sinais. O sacasinais. O
> mensageiro da advertência.
> 500 anos = **BR**.
> 500.000 anos = idade aproximada da
> espécie humana. (SALOMÃO, 2003, p. 59)

A vocação e prática profética de Noé, nesse excerto, são associadas à decifração de sinais divinos. De maneira análoga a Noé, Waly trabalha como um "sacasinais" de diversos falares da língua, atualizando o procedimento profético para sua realidade. É preciso comentar, ainda, que o modo com que Waly Salomão teatraliza sua passagem pelo presídio, em "Apontamentos do Pav Dois", quando refletido à luz da narrativa bíblica, volta-se em diversas passagens à cena do dilúvio, como na seção "Oceano", que se segue a "Dilúvio", em que a cela se enche de água e o poeta passa a listar e apresentar os demais presos:

> A vida abençoada em circunstâncias
> malditas. O cara estuprado por seis. O zinco. A cela
> forte que se enche d'água. [...] O carioca legal
> que emprestou o carro pro amigo, preso na boca. O
> detento pequeno-burguês que manda cartas pra
> noiva como se estivesse acidentado num hospital
> da Argentina. A limpeza e os ideais do xadrez 506.
> O débil mental que perdeu a calça prum passista de
> Escola de Samba. Os bunda mole. O que dedurou
> quem roubou sua camisa. Os bunda mole fazendo
> faxina trazendo água tomando porrada. O tarado da
> menina de 9 anos esbofeteado pelo tiras e pelos
> marginais e torturado na delegacia. [...] (SALOMÃO, 2003, p. 61)

Nessa passagem, o "xadrez 506", como a arca de Noé, reúne um número variado de personagens que vão desde figuras românticas e inocentes até traficantes e pedófilos. A longa enumeração, como indica o recorte apresentado acima, se aproxima de uma tagarelice, um palavrório caótico que, apesar de aparentar espontaneidade, reflete de modo arguto o caos do ambiente carcerário.

A confusão babélica, de fato, marca a poética de Waly Salomão enquanto método de composição, como demonstra a escolha do termo "algaravia" como título de seu livro de poesias de 1996. Em *Algaravias: Câmara de Ecos*, posteriormente à epígrafe e anterior ao primeiro poema da coletânea, Waly Salomão insere uma definição do termo utilizado para o título, tirada de um dicionário etimológico do humanista espanhol Pedro Felipe Monlau.

> ALGARABÍA. Del. á. [árabe] *al-garb*, el occidente: algarabia, el poniente, cosa de poniente, gente que vive hacia el poniente, lengua de los alárabes que morában hacia el poniente: Y como esa lengua de los alárabes era un á. [árabe] corrompido, poco inteligible para los castellanos, de ahí que traslaticiamente pasase *algarabía* a sígnificar cosa dicha o escrita de modo que no se entiende, y gritería de varias personas que por hablar todas a un tiempo, no se puede comprender lo que dicen. – Otros dicen que salió de *alarabiya*, la lengua á. [árabe] – *Algarabía* es también nombre de planta, y parece que se le dio por la confusión de sus ramas, aludiendo al significado con que está comúnmente recebida la voz *algarabía* (Academia Española). (apud SALOMÃO, 2014, p.216)

Assim como babilaque, que traz a referência a Babel colada a uma gíria carioca, algaravia, como apontado na primeira definição apresentada por Monlau, refere-se tanto à língua quanto ao povo árabe que vivia no ocidente, ou seja, uma identidade em contato com a alteridade, já que os árabes que habitavam a península ibérica eram estrangeiros tanto para os espanhóis e portugueses quanto para os árabes que permaneciam em sua terra natal. A segunda definição de algaravia é o que interessa mais centralmente à perspectiva adotada neste subitem, ou seja, a confusão de vozes, a fala que não se entende. Assim como babel, algaravia – apesar de adotada por Waly décadas depois – sintetiza os procedimentos de escrita em *Me segura qu'eu vou dar um troço*, seu caráter fragmentário e sua multiplicidade de registros da fala – características englobadas pelo termo intervocalidade, no próximo subitem. A confusão de falas sobrepostas é central na poética do primeiro livro de Waly Salomão, transpondo o rumor e o burburinho de falas sobrepostas para o texto, recurso que parece se inspirar no ambiente babélico das celas superlotadas do Carandiru.

Algaravia e babilaque, nesse sentido, apresentam aproximações semânticas e simbólicas que evidenciam traços da escrita de Waly Salomão. Além de apresentarem o já evidenciado aspecto de "tagarelice", são termos que se referem – diretamente no caso de algaravia e indiretamente em babilaque – ao Oriente Médio, fato que se relaciona com a biografia do autor, descendente de família árabe, como exposto em "Arauto Escola": "meu pai era um árabe imigrante do crescente fértil" (SALOMÃO, 1983, p. 175). A escrita do "baianárabe Waly", como definido por Antonio Risério (RISÉRIO, 2014, p. 474), é marcada pelo hibidrismo e pelo choque de opostos, entre alta cultura e baixa cultura, entre oriente e ocidente:

> Waly é uma verdadeira montanha-russa de grossura e de finesse, indo das baixarias de botequim à suprema limpeza do construtivismo de Maliévitch. [...] Filho de Xangô, o deus que se acende na chuva, mas também o senhor das línguas e das linguagens, senhor dos códigos, Waly é leitor de Rimbaud e Nietzsche circulando pelo morro do Estácio, da Mangueira, ou em meio aos tambores sagrados do candomblé ("atabaque", de resto, é palavra de origem árabe). (RISÉRIO, 2014, p. 474-475)

Cabe ressaltar que Waly Salomão, ao trabalhar com tais conceitos, evidencia a aproximação entre fala e escrita de modo criativo, escrita entendida aqui não como um decalque da primeira – como a exposição do subitem 2.2 buscou demonstrar. Nesse sentido, esses dois termos servem como ponto de partida da discussão deste capítulo, indicando a centralidade da oralidade e da vocalidade em sua escrita. Assim, a partir desses dois conceitos, babilaque e algaravia, é possível relacionar a escrita hiperbólica de Waly Salomão à oralidade e à vocalidade, conceitos que serão delineados mais claramente no subitem seguinte.

3.2 Mecanismos de oralidade e vocalidade na escrita de Waly Salomão

Antes de concentrar nos casos em que a oralidade e a vocalidade são postos em prática na escrita de Waly Salomão, se faz necessária uma definição de ambos os termos, tendo em vista, por um lado, a proposta de Paul Zumthor em *Introdução à Poesia Oral* e, por outro lado, a leitura de Sandro Ornellas no artigo "Waly Salomão e o teatro do corpo".

O termo vocalidade utilizado neste estudo se baseia, em primeira instância, na definição de Ornellas, que compreende a presença da voz na poesia de Waly como um traço de transgressão à escrita enquanto um sistema repressivo, um instrumento de poder.

> Essa voz que mina o texto e lhe conforma é a marca de uma alteridade que o sistema-escrita prefere excluir. Em nome do corpo civilizado, em nome da paz social, em nome de Deus, a violência da palavra fundadora – tão impregnada do e própria ao mundo da oralidade – é banida. Mas Waly a reabilita em sua escrita tumultuária, dir-se-ia que o corpo não sussurra em seu texto, mas grita, se contorce, toca seu instrumento até que o ouçam e reajam à sua presença. Esse é o principal traço da vocalidade no texto de Waly: a potência da voz corpórea que o impregna e o movimenta, fazendo-o verdadeiramente existir junto, mas não dentro, à visualidade diagramada da página, aspirando à condição de música [...]. (ORNELLAS, 2008, p. 135)

É interessante notar, na conceituação de Ornellas, que a vocalidade não se opõe à visualidade, ao contrário, para ele a visualidade é uma das formas a partir das quais a vocalidade se evidencia na escrita de Waly Salomão, em especial se compreendida a partir da proposta de aproximação com a partitura musical, tal como Mallarmé efetua em seu *Un coup de dés*, que será detalhada no próximo subitem.

A voz corpórea de Waly, para Ornellas, se apropria ainda de outras vozes, compondo a intervocalidade, ou seja, "citações-bomba que minam esses textos escritos [e que] provêem de um corpo que se estabelece a partir de um ambiente fortemente oralizado" (ORNELLAS, 2008,

p. 136), compondo uma tessitura textual marcada por apropriações de diversas fontes culturais nacionais ou estrangeiras, que aproximam a musicalidade à escrita de Waly Salomão:

> Algumas das citações de vozes com que Waly mina seus textos assomam bruscamente à superfície escrita de alguns, formando um espaço muito particular para o poeta junto aos poetas que aspiram "à condição de música" com sua poesia. A música a que seu texto escrito aspira é a de extração francamente popular – a música menor que turbilhona harmonia, cadência e tonalidade tradicionalmente cultas. Essa escrita tanto se vale da musicalidade popular de viés mais percussivo e timbrístico[...] quanto também é amante e compositora de canções (ORNELLAS, 2008, p. 136)

Para Sandro Ornellas, por fim, a noção de vocalidade está aliada à musicalidade baiana, cujo hibridismo de tradições africanas, europeias e indígenas cria uma forma particular de intervocalidade atualizada pela escrita de Waly Salomão: "O que se exercita precisamente aí é a riquíssima intervocalidade que pulsa no corpo coletivo da Bahia e que é responsável direta pela particular mestiçagem que percorre muito dos textos escritos e orais dos escritores-cantores e dos cantores-escritores da tradição baiana." (ORNELLAS, 2008, p.138).

Por outro lado, para Zumthor, o termo oralidade vem a substituir e englobar as expressões já desgastadas "folclore" e "cultura popular". Folclore, como Zumthor aponta, foi um conceito central nos estudos sociológicos e antropológicos do século XIX, mas já no fim do século XX, "a tendência dominante consiste em atribuir à palavra a acepção mais larga, na perspectiva sociológica de um "folclore-em-situação", o qual é, em sua essência, um processo de comunicação." (ZUMTHOR, 2010, p. 19).

Já "cultura popular" e seus correlatos – "literatura popular", "canção popular" e "poesia popular" –, para Zumthor, não evidenciam nada além das "tensões entre cultura hegemônica e culturas subalternas" (ZUMTHOR, 2010, p. 20), sem que nenhum traço fundamentalmente distintivo se apresente entre, por exemplo, um texto da "literatura popular" e um a que se convencionou chamar simplesmente literatura. Zumthor sintetiza esse preconceito da seguinte maneira:

> Davenson, em seu belo livro sobre a canção francesa tradicional[26], adota a postura do observador: só há canção 'popular' porque existem letrados que, ao mesmo tempo em que a sentem como alheia, com ela se preocupam ou por ela se interessam. Eis por que sua noção não remete a nenhuma realidade delimitável, nem sua extensão cessa de se modificar no decorrer do tempo. (ZUMTHOR, 2010, p. 22).

Oralidade, portanto, substitui os termos tornados obsoletos e atravessados por julgamentos de valor que já não conseguiam abarcar a realidade dos anos 1980, e propõe um

[26] Nessa passagem, Paul Zumthor cita a livro *Le livre des chansons*, de Henri Davenson.

olhar mais voltado à voz e aos aspectos da oralidade. Para Zumthor, a oralidade é ligada à cultura e ao contexto a que pertence, proposição que permite ao autor vislumbrar três diferentes formas de oralidade: a "oralidade primária", relacionada às culturas ágrafas; a "oralidade secundária", que caracteriza a civilização da escrita; e a "oralidade mediatizada" que permite não somente a transcrição da fala em escrita, mas sua gravação e reprodução através de aparelhos tecnológicos (ZUMTHOR, 2010, p. 28). A "oralidade secundária" – tipo de oralidade compatível com a análise da escrita de Waly Salomão – é ainda dividida em duas categorias: oralidade mista e oralidade segunda – sendo a primeira característica de um maior distanciamento entre escrita e fala, que Zumthor relaciona ao analfabetismo, por exemplo; e a segunda, que interessa à análise aqui empreendida, relacionada a uma "cultura *letrada*", em que a escrita "predomina sobre os valores da voz na prática e no imaginário" (ZUMTHOR, 2010, p. 36). Oralidade, na verdade – como exposto por Zumthor –, é o termo guarda-chuva que engloba procedimentos orais variados, dentre os quais a vocalidade, o resgate da comunicação oral em contraposição ao escrito e as referências à fala cotidiana – todas presentes na escrita de Waly Salomão, seja na utilização da "reiteração aditiva", nas repetições ou nas apropriações da linguagem coloquial.

Se for tomado como referência o conceito de oralidade como elaborado por Paul Zumthor em *Introdução à Poesia Oral*, é possível estabelecer relações com a escrita de Waly Salomão que provém de uma perspectiva diversa à de Ornellas. Apesar da clara convergência entre vocalidade e oralidade, dado que ambos conceitos se voltam a procedimentos que envolvem a comunicação oral e sua influência na escrita, para melhor definir os procedimentos orais e vocais da poética de Waly Salomão, é oportuno marcar alguns pontos de divergência entre os termos, afim de compor um instrumental analítico mais pertinente à análise empreendida nesta dissertação.

Tendo isso em vista, o termo vocalidade será utilizado de acordo com a primeira definição apresentada por Ornellas, ou seja, "a potência da voz corpórea". Como se trata de uma perspectiva central nessa discussão sobre a escrita de Waly Salomão, é necessário que se defina mais claramente o traço da vocalidade, distinguindo-a dos demais procedimentos orais. Vocalidade significaria, portanto, a sobrevivência da voz na escrita que remetesse, ainda, a um corpo – fazendo de vocalidade um conceito próximo ao "grão" barthesiano, compreendendo a voz em seu aspecto carnal, que "chega a nossos ouvidos, vindo do fundo das cavernas, dos músculos, das mucosas, das cartilagens, e do fundo da língua [...], como se a mesma pele recobrisse a carne interior do executante e a música que canta" (BARTHES, 1990, p. 239).

Desse modo, o conceito de oralidade é compreendido neste estudo de maneira ampla, baseando-se não só nas proposições de Zumthor, mas incorporando também a noção de intervocalidade identificada por Ornellas na obra de Waly Salomão – tendo em vista as citações e apropriações, sejam elas da cultura popular, do universo literário ou das falas de diferentes registros – que são aproximadas exatamente por não apresentarem barreiras entre si, mesclando-se no "labirinto barato como trançado das bolsas de fios plásticos feita pelos presidiários" (SALOMÃO, 2003, p. 69) de sua escrita.

Resumindo a diferenciação proposta, o termo vocalidade passa a designar aqui os mecanismos de presentificação de uma voz corpórea na escrita; enquanto oralidade se refere a dois procedimentos distintos: o já comentado resgate dos registros orais da língua e os recortes de falas das ruas, que Ornellas caracteriza como intervocalidade. Não se pode deixar de ressaltar, por fim, que tanto Ornellas quanto Zumthor exploraram de maneira complexa e abrangente os elementos vocais e orais da poesia. A dicotomia apresentada aqui, com base nos termos por eles cunhados, como desdobramentos das proposições iniciais dos referidos autores, pretender forjar uma diferenciação entre vocalidade e oralidade para evitar a imprecisão terminológica, fazendo com que seja possível analisar os procedimentos orais e vocais de Waly Salomão através de duas leituras distintas, ainda que conceitualmente próximas.

O exemplo mais evidente da vocalidade na poesia de Waly Salomão encontra-se nos textos da seção "PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA", do livro *Gigolô de Bibelôs*. Como já comentado no subitem 2.3, o livro de 1983 é dividido em seis partes, sendo "PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA" a quarta, antecedendo a seção dedicada às letras de música. Há um evidente percurso que se constrói dos poemas de exploração sonoros que compõem a quarta seção até as letras de música que se apresentam na seção seguinte, percurso marcado por um crescendo da presença da voz. O primeiro indício da presença da voz na leitura desses textos se dá na incitação proposta na nota introdutória da seção:

> *Aviso:*
> *Para ser lido alto. Para ser lido*
> *bem alta voz para ser lido para*
> *dentro. Para ser um incêndio*
> *LUZ FOGO CALOR*
> *q se acenda através de todos os órgãos*
>
> *ALASTRAR*
>
> *Ou não quer?????*
> *Ou não quer?????*
> *Ou não quer?????*
>
> *PARA SER LIDO ALTO. AFÃ* (SALOMÃO, 1983, p. 140)

Pode-se dizer que a leitura indicada nessa nota faz o caminho inverso da história da leitura no ocidente, considerando as afirmações de Paul Zumthor. Para o autor, a poesia não se conformou à leitura solitária e silenciosa, proveniente da *devotio moderna* – prática de leitura cristã medieval que pregava a leitura puramente visual, não declamada (ZUMTHOR, 2014, p. 67). Isso explicaria, por exemplo, a força das canções populares dos festivais de canções dos anos 1960, que conservavam a voz enquanto forma de transmissão poética – além de exemplos mais recentes em que a poesia atinge o público mais jovem, como a *slam poetry*. Nos textos de "PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA", portanto, Waly Salomão busca o resgate da voz corpórea, "q se acenda através de todos os órgãos", em uma proposta de aproximação entre dois corpos, ciente de que "o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências." (ZUMTHOR, 2010, p. 13).

Waly Salomão é, ainda, ciente do desafio que perpassa os gêneros poéticos orais – como o já citado *slam poetry*, além dos duelos de MCs e dos repentes –, daí a insistência "Ou não quer?????" que incita o leitor a tomar parte no processo. No contexto da poesia oral, como nos exemplos apontados acima, Zumthor comenta que o leitor adquire função de coautor, já que o ouvinte não somente interioriza a forma, mas nela imprime mudanças idiossincráticas, tornando-se, em outra situação, também intérprete de uma atualização pessoal da poesia (ZUMTHOR, 2010, p. 258), situação a que Waly Salomão parece remeter nessa passagem. O "calor" mencionado no trecho, por outro lado, além de corroborar com a proposta de uma voz aquecida pelo corpo, aponta ainda para o que Liz Almeida chama em sua dissertação de "*linguagem ígnea*" (ALMEIDA, 2011, p. 63) que marca os usos da oralidade na escrita do autor. Sobre as aproximações entre calor e oralidade na poética de Waly, Sérgio Carvalho de Assunção, em sua tese, comenta:

> Ao evocar a força da oralidade, evocam-se suas altas temperaturas. O calor aquece as palavras até soltarem sua seiva e seu vapor, depurando sua porosidade e fundindo-as, melodiosamente ao verso. As palavras aderem ao fluxo rítmico e dramático do poema, para logo serem novamente servidas, num sonoro banquete. Um banquete dos mendigos, ao ar livre das ruas, praças, parques e praias. (ASSUNÇÃO, 2008, p. 41)

Todos os seis textos que compõem a seção são nomeados "Teste sonoro" e são numerados, sendo o subtítulo do primeiro "Relevo zero" e do último "Relevo 5". Não se trata, no entanto, de uma gradação; antes são diferentes propostas em que a exploração sonora e os artifícios de oralidade e vocalidade ganham protagonismo na construção de sentido. "Relevo zero", por exemplo, é iniciado pela palavra-valise "ANAMNÉSIA", indicando que a

apresentação que a poeta faz de si – como numa anamnese clínica, um relato do corpo – é marcada pelo esquecimento e pela mudança.

ANAMNÉSIA
SALIVA PRIMA

ANAMNÉSIA

eu nasci num canto
eu nasci num canto qualquer duma cidade pequena fui pequeno
qualquer duma 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 uma 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 duma cidade pequena fui
qualquer duma cidade pequena fui pequeno depois nasci de novo numa
pequeno depois nasci de novo numa cidade maior dum odo 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 e 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 (SALOMÃO, 1983, p. 141)

O primeiro verso do poema é destacado dos demais, distanciando-se do ritmo prosaico dos versos seguintes, e indica a centralidade da musicalidade e da voz: “eu nasci num canto”. Waly Salomão, portanto, a partir da noção de canto apresentada no primeiro verso do poema e repetida ao longo do texto, aproxima a voz à imagem do(s) nascimento(s), indicando tanto uma relação primordial, de uma “língua-mãe” (SALOMÃO, 2003, p. 60), quanto o processo de transformação pelo qual o poeta passou nas diferentes cidades em que viveu – cujas vozes ecoam em sua escrita. A associação de Waly Salomão entre o "canto" e uma imagem primordial, “antediluviana” da poesia, dominada pela presença da voz, remete às observações de Paul Zumthor acerca do lugar da voz na poesia:

> O desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita. O poeta é voz, *kléos andrôn*, segundo uma fórmula grega cuja tradição remonta aos indo-europeus primitivos; a linguagem vem de outra parte: das musas, para Homero. Daí a ideia de *épos*, palavra inaugural do ser e do mundo: não o *logos* racional, mas o que a *phôné*

> manifesta, voz ativa, presença plena, revelação dos deuses. (ZUMTHOR, 2010, p. 178-179)

Waly parece subscrever à reflexão de Zumthor, associando à sua escrita uma imagem de poesia primeira, próxima à voz, ao passo que não cessa de marcar seu lugar de enunciação, sempre em deslocamento. Isso é evidente em "PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA", primeiramente, pela menção no próprio título da seção à Itapuã, além dos nascimentos em diferentes localidades no primeiro poema: "depois nasci de novo numa cidade maior dum modo completamente diverso do/ nascimento anterior [...]" (SALOMÃO, 1983, p. 141).

O canto, nesse texto, portanto, refere-se duplamente à canção e ao local de nascimento que, como o próprio termo "canto" indica, é um lugar de encontro e de fronteira. Associando os nascimentos apresentados em "Relevo zero" à biografia de Waly Salomão, os sucessivos nascimentos em cidades cada vez maiores são referências ao itinerário que ele percorreu: nascendo em Jequié, interior baiano, faz faculdade em Salvador, para posteriormente ir morar no Rio de Janeiro – passando por São Paulo – e, por fim, passando uma temporada em Nova Iorque. É pertinente notar, ainda, que os sucessivos nascimentos de Waly Salomão nas diferentes cidades em que viveu podem ser notados em sua escrita a partir da apropriação de procedimentos de oralidade de cada um desses lugares, compondo o traço de intervocalidade em sua obra. Desse modo, assim como apresentado no subitem anterior, a vivência em Nova Iorque, por exemplo, é apresentada nos babilaques a partir dos recortes das falas dos nova-iorquinos, como é evidente no babilaque "Brasilly"; de maneira semelhante, a musicalidade regional da Bahia e do folclore nacional é um elemento recorrente de sua poesia, como em "Teste Sonoro: Relevo 3", em que a cantiga "Peixe Vivo" serve de ponto de partida para a reflexão acerca do sentimento de vazio pela qual um sujeito passa ao sentir-se destituído de qualquer metafísica: "há uma hora que deus falta igual falha o ar nas guelras dos peixes vivos" (SALOMÃO, 1983, p. 144); por fim, em "Apontamentos do Pav Dois", as gírias paulistanas se destacam para o poeta, mais uma vez, indicando que a relação de Waly com os diferentes lugares se dá em grande parte através da linguagem oral: "Linguagem paulista: pissa e semáforo." (SALOMÃO, 1983, p. 66).

Outro procedimento oral presente em "PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA" é o processo de "reiteração aditiva"[27], que consiste na repetição de termos, versos e sons, de modo que cada repetição consista em uma atualização do que foi dito anteriormente, no intuito de

[27] Tal descrição do procedimento de reiteração aditiva é uma atualização do que o autor desta dissertação havia proposto em sua monografia, apresentada em 2014.

criar uma imagem poliédrica, com diferentes perspectivas paralelas, que complexificam a imagem poética. Um dos exemplos mais característicos desse procedimento podem ser percebidos nos primeiros versos de “Exterior”, de *Lábia*.

> 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 espraiar em pleno grude
> além da grade
> do sol nascido quadrado? (SALOMÃO, 2014, p. 300)

A aproximação sonora, enfatizada pela diagramação na página, dos termos “grelo”, “greta”, “gruta”, “grude” e “grade” se assemelham ao mecanismo comum à comunicação oral em que o falante, não conseguindo circunscrever o objeto desejado, passa a elencar diferentes termos que melhor definiriam o que ele gostaria de dizer. Tal procedimento poético, portanto se aproxima do fenômeno da correção na fala, como aponta Adão Aparecido Molina, em seu artigo: “O falante precisa ser claro; o seu discurso tem que ser compreendido. Para que isso ocorra, então, muitas vezes ele faz interrupções, retoma alguns pontos e tenta explicar, corrigir ou modificar, para que haja interação.” (MOLINA, p. 96, 2001).

Ainda em “PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA”, o procedimento de reiteração aditiva é trabalhado a partir da aproximação com a poesia sonora, já que há um enfoque na exploração dos sons nos textos que compõem essa seção. Vinícius Silva Lima, em “Polipoesia e recuperação da performance da voz”, de 2006, comenta que a poesia sonora é um gênero poético que ganha força nas vanguardas europeias – apesar de apresentar origens na literatura latina –, dando ênfase à experimentação sonora e à declamação dos poemas. Lima sintetiza da seguinte maneira os traços da poesia sonora hoje: “Nos dias atuais, o termo Poesia Sonora é usado para designar toda manifestação poética experimental baseada nas possibilidades expressivas da voz humana. Desta forma, é dada a primazia à voz e às características rítmicas, fônicas e plásticas dos sons emitidos pela boca do poeta ou performer.” (LIMA apud GABECH, 2014, p. 41-42). “Teste Sonoro: Relevo 2”, o mais curto dos textos da seção, se apresenta como uma continuação do texto anterior, retomando brevemente o tema de “Teste Sonoro: Relevo 1” ao mencionar a figura do “mestre”, mas se realiza de forma a enfatizar o aspecto sonoro:

o mestre um mestre o o o o o UM
um mestre o mestre um um um um um O
quem tem um tem um
quem tem um tem o um
quem tem um tem um o um
quem tem o tem o
quem tem o tem um o
quem tem o tem o um o (SALOMÃO, 1983, p. 134)

O poema consiste em uma repetição vertiginosa de apenas quatro palavras, que compõem a breve discussão acerca do papel do mestre, num jogo de palavras. Pode-se associar a esse texto, duas das tendências próprias à oralidade que Paul Zumthor elenca em seu estudo (ZUMTHOR, 2010, p. 150-161). Em primeiro lugar, o uso da parataxe, que elimina as conjunções entre as orações e auxiliam na formação do que se chama, neste estudo, de reiteração aditiva. A respeito da parataxe na lírica, Zumthor comenta: "O registro lírico, cortando o discurso em afirmações breves, os cortes de exclamações, de expressões imperativas, em séries cumulativas descontínuas; em último caso, os verbos se eclipsam, não há mais frases, mas um cotejo de elementos nominais liberados." (ZUMTHOR, 2010, p. 151). As orações são encadeadas no poema apenas a partir da presumida entonação declamatória, que torna possível a leitura do texto, enfatizando a alternância das palavras "o" e "um" em função de, ora artigos, ora pronomes, para substituir o termo "mestre", que é elipsado em todos os versos a partir do segundo. Ainda, o poema estrutura-se em "regras fônicas", já que se busca transmitir uma mensagem poética a partir de uma quantidade limitada de palavras e sons. Em "Teste Sonoro: Relevo 2", observam-se ainda dois dos exemplos de regras fônicas citadas por Zumthor: tanto "a acumulação em litania de palavras isoladas, sem contexto" (ZUMTHOR, 2010, p. 156), nos dois versos destacados à direita; quanto o "emprego de monossilábicos ambíguos, interpretáveis como palavras significantes ou como interjeições, onomatopeias, gritos" (ZUMTHOR, 2010, p. 156) com a recorrência dos artigos "o" e "um". Tal fenômeno também ocorre em demais textos da seção, como em "Teste Sonoro: Relevo 3", cuja última linha é composta apenas de repetições em caixa alta do termo "PÃ", que pode tanto se referir ao deus dos bosques da mitologia grega – uma personificação do sujeito deslocado a que se refere o texto – quanto ao eco da palavra "companhia" que encerra a penúltima linha do texto.

O U OS US
CÉO CÉU CÉOS CÉUS
sem a tua sem a tua sem a tua com
há uma hora que deus falta igual falha o ar aos
pulmões dos vivos e neste mei tempo falta faz falha
falta e quem tem tem de ter tem de ter tem de ter

> tem um tanque de reserva de oxigênio qual que for
> pra varar o bréu sobresi condição semelhante ao
> peixe enquanto nada na água fria há uma hora que
> deus falta igual falha o ar nas guelras dos peixes
> vivos e neste mei tempo falta faz falha falta e quem
> tem tem de ter tem de ter tem de ter de ter de ter tem
> um tanque de reserva de qual oxigênio de qualquer
> espécie de gás de qualquer gasolina óleo os santos
> óleos igual ao peixe vivo que nada enquanto a
> condição dada nadada é de água fria céu de peixe
> vivo é viver dentro é viver perto da tua companhia
> PÃ PÃ PÃ PÃ PÃ PÃ
> (SALOMÃO, 1983, p. 144)

Para Zumthor, por fim, as repetições seriam os traços fundadores da poesia oral, apesar de presentes também em situações não relacionadas inicialmente à oralidade:

> Segundo a opinião mais comum entre os etnólogos (e os raros estudiosos de poesia a par de seus trabalhos), o traço constante, e talvez universalmente definidor, da poesia oral é a recorrência de diversos elementos textuais, "fórmulas" no sentido de Parry-Lord e, de modo mais geral, toda a espécie de repetição ou de paralelismo. Certamente, nenhum destes procedimentos é propriedade exclusiva da poesia oral: Jakobson via neles o fundamento de toda linguagem poética; de maneira limitativa R. Schwab os considera como característicos das poesias não europeias, o que não impede que uma ligação íntima, e sem dúvida alguma funcional, os relacione ao exercício da voz. (ZUMTHOR, 2010, p. 157)

Tal perspectiva corrobora a noção, por um lado, do "desejo de voz viva" que permaneceria, para Zumthor, mesmo na poesia escrita, ao passo que deixa claro, a partir dos exemplos de "PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA", o destaque dado aos aspectos da oralidade na poética de Waly Salomão.

Outro ponto que merece destaque nessa poética é o uso de diferentes registros de linguagem que marcam o caráter multivocal de *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Há nesse livro um complexo entrelaçamento de vozes, que não diferencia as apropriações da cultura letrada das frases-feitas dos presidiários, por exemplo. Como comenta Liz Maria Teles de Sá Almeida:

> O uso da oralidade, de uma linguagem coloquial, não deve ser confundido como afirmação de uma vertente marginal, pois, no texto em que esses registros aparecem, do mesmo modo emergem as referências eruditas, citadas, parafraseadas. Os intertextos fazem ressoar as vozes de Goethe, Pound, Drummond, Walter Pater, Paul Celan, Ashbery, entre muitos outros. (ALMEIDA, 2011, p. 64).

A mescla de diferentes discursos é o que dá "ao texto um tom que forja uma conversa" (ALMEIDA, 2011, p. 62), compondo um estilo de escrita que promove um efeito de confusão na leitura – o que Armando Freitas Filho chama de "escrita dinâmica" (FREITAS FILHO, 2014,

p.473) e Paulo Leminski “prosa destrambelhada” (LEMINSKI, 2014, p. 471). A intervocalidade, portanto, agrega tanto as apropriações da fala coloquial, as frases feitas e trechos do cancioneiro popular quanto citações da cultura letrada – como apontado por Almeida –, compondo o tom de “conversa” da escrita caótica de Waly Salomão. A aglutinação de citações e apropriações, seja das referências eruditas ou da linguagem coloquial, se alia, ainda, à imprecisão de gêneros de *Me segura qu’eu vou dar um troço*, traço que, para Antonio Candido, seria característico da poesia brasileira dos anos 1970:

> É natural que muitas produções dos jovens, rebeldes às tradições, às definições e por vezes à própria cultura, revelem essa confusão de gêneros que permite todas as liberdades. É o caso de um tipo de literatura violentamente anti-convencional, que parece feita de sucata da cultura, como, entre outros, o curioso *Me segura que Eu Vou Dar um Troço*, recentemente publicado por Wadi Sailormoon [sic] (pseudônimo trocadilhesco, de acordo com a moda, de Wadi Salomão [sic]). Nele se cruzam o protesto, o desacato, o testemunho, o desabafo, o relato, – tudo numa linguagem baseada geralmente na associação livre e na enunciação caótica, formada de frases coloquiais, gíria “hippie”, obscenidades, períodos truncados, elipses violentas, transições abruptas, resultando um movimento bastante vivo cuja matéria é a experimentação pessoal do autor. Aqui, não podemos falar de memórias, nem de relato, nem de ficção, nem de poesia, nem mesmo de estilo. É a literatura anti-literária, traduzindo uma espécie de erupção inconformista. (CANDIDO apud ZULAR, 2005, p. 49-50)

É interessante notar, por um lado, como Candido compreende a escrita de Waly Salomão, “que parece feita de sucata da cultura”, em uma imagem que não só reflete a profusão de gêneros e discursos do livro comentado quanto adianta a estética utilizada anos depois nos babilaques, no uso literal do lixo e do objeto sem valor como elementos de composição. Por outro lado, o crítico mapeia o inconformismo da escrita de Waly Salomão, em grande parte, através de mecanismos de oralidade como comentados neste estudo – como “enunciação caótica” e “elipses violentas, transições abruptas”, que remeteriam ao processo que aqui se convencionou chamar de reiteração aditiva; e “frases coloquiais, gírias ‘hippie’, obscenidades” que aludem à intervocalidade.

Referindo-se mais especificamente à oralidade, Flávio Boaventura atribui o hibridismo de gêneros aos procedimentos orais da poesia de Waly: “O poeta procura dissipar o conceito de 'gênero', uma vez que sua oralidade confunde os registros da prosa e da poesia, do ensaio e da ficção – Waly é um incansável reinventor de novas possibilidades de sons e cores, desde Jequié até sua capa fenícia, desde o candomblé até o hinduísmo: 'WALY SALUT AU MONDE'.” (BOAVENTURA, 2009, p. 55). A oralidade, portanto, é o que produz o amálgama entre os diferentes discursos, como se observa no seguinte excerto de “Roteiro Turístico do Rio”:

> Vício: estou começando a pegar o jeitão largadão de Ascenço Ferreira e sei imitar perfeitamente a voz de João Cabral na faixa Pregão Turístico de Recife do seu disco de poesias – o mar aqui é uma montanha regular redonda e azul mais alta que os arrecifes e os mangues rasos ao sul – estou denunciando j'accuse meus primeiros traços senis, cumpadre... mal da latinidade... e o rock come solto lá fora. (SALOMÃO, 2003, p. 121)

Nesse trecho, a oralidade é aludida, por um lado, pela menção à Ascenço Ferreira, poeta do modernismo brasileiro, reconhecido pelo uso da linguagem do matuto pernambucano; de outro, há uma citação extraída do poema de João Cabral de Melo Neto, transcrevendo as primeiros versos para evocar a leitura em voz alta – o que, dado o desvio com relação ao poema original, remete à reprodução oral do próprio Waly, e não à transcrição literal. O uso das palavras "cumpadre" e "come solto", ainda, indicam a linguagem coloquial que perpassa a escrita de Waly, que, como já comentado, se mistura a seu repertório da cultura letrada – como na menção ao famoso texto de Émile Zola, *J'accuse*, de 1898.

Tendo em vista a aproximação com a leitura em voz alta, é importante notar como, em especial em *Me segura qu'eu vou dar um troço*, essa poética, apesar de apresentar diferentes gêneros discursivos – ora se apropriando do discurso jornalístico em "Ariadnesca" ora se aproximando do gênero dramático em "Me segura qu'eu vou dar um troço", por exemplo – mantém uma dicção coerente – até mesmo uniforme. Se comparadas às gravações de Waly Salomão declamando seus poemas, suas atuações ou mesmo entrevistas é possível perceber semelhante procedimento, quando Waly sabia estar sendo gravado e, portanto, forjando um personagem, traço de sua persona pública que o documentário "Pan-cinema Permanente", de 2008, dirigido por Carlos Nader, enfatiza. Nesse sentido, vale retomar as seguintes observações de Sandro Ornellas:

> Pois bem, Waly Salomão não existe, mas é apenas o efeito de um corpo em movimento – às vezes lento e cuidadoso, às vezes ágil e contundente – entre livros, páginas, estrofes, parágrafos, versos, linhas, pontuações, espaçamentos, discursos, letras, tatibitates, be-a-bás. Seu corpo fala o tempo todo nesses movimentos, mas só se ouve ruídos, murmúrios, cicios que se busca aqui e ali apanhar – feito pássaro em pleno vôo. (ORNELLAS, 2008, p. 132)

Para um leitor que já tenha tido contato com sua figura pública, as aparições públicas de Waly, sempre hiperbólico e exuberante, e o modo recitativo com que pronunciava seus poemas ou opiniões fazem com que vida e obra se mesclem e a leitura se torne impregnada de sua voz. Assim, a vocalidade na poesia de Waly Salomão se apresenta também no tom

declamatório de seus textos, fazendo com que remetam à sua própria voz. Como comenta Sandro Ornellas: "É sabido dos seus leitores e admiradores o quanto sua escrita se confunde com a visível vitalidade das suas aparições públicas. Sua exuberância textual e essas vivências são condensações de uma sensibilidade geracional eminentemente transgressora e de uma insaciabilidade em ler poetas, pessoas e mundos diversos." (ORNELLAS, 2008, p. 130).

Tendo em vista a relação entre literatura e performance, Paul Zumthor havia questionado, no fim da apresentação de *Performance, recepção, leitura*: "Toda 'literatura' não é fundamentalmente teatro?" (ZUMTHOR, 2014, p. 21). Waly Salomão é um claro exemplo da perspectiva apontada por Zumthor, como confirma a já mencionada análise do caráter teatral de sua poesia, por Antonio Cicero; o que interessa aqui acerca da teatralidade na escrita de Waly Salomão é que, Waly "nunca esquece que o 'fato' social é o teatro que se enrijeceu ou esclerosou a ponto de olvidar a sua natureza teatral" (CICERO, 2003, p. 40), ou seja, as fronteiras entre a realidade e a ficção se misturam na obra de Waly Salomão a ponto de não se poder discerni-las ou, de modo mais preciso, é preciso tomar a biografia do autor – sua história de vida, suas entrevistas, suas opiniões – como componente de sua obra, num exemplo extremo do postulado de Barthes acerca da biografia enquanto "fábula concorrente com a obra" (BARTHES, 2004b, p. 72).

Compreende-se, por fim, que tanto os mecanismos de oralidade quanto a vocalidade aqui analisados apontam para a centralidade da voz e dos aspectos da comunicação oral em sua obra. É necessário, então, mapear alguns dos dispositivos textuais de aproximação com a musicalidade, para expor outra face da relação entre escrita e oralidade na obra de Waly.

3.3 Da letra à canção

Cabe, no momento, analisar a partir dos poemas, das letras e das canções de Waly Salomão, o lugar da voz tendo em vista o aspecto musical da oralidade. Para isso será retomada a discussão sobre a oralidade a partir das aproximações entre a escrita de Waly Salomão e a música, com relação ao projeto de Mallarmé em *Un coup de dés* e à inserção de Waly na MPB.

Primeiramente, a proposta de Mallarmé de aproximação entre música e poesia em *Un coup de dés* é explicitada no prefácio do livro, em que o poeta afirma que a partitura musical serve de modelo aos recursos tipográficos empregados no poema:

> Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queria ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou descer da entonação." (MALLARMÉ, 1991, p. 151)

Ao propor o modelo da partitura, Mallarmé está ciente de que a música não se concretiza na partitura, mas a partir dela; ou seja, assim como a pauta musical, o poema de Mallarmé, para ser efetivado, na hipótese de leitura em voz alta citada acima, necessitaria de um intérprete que executasse a peça, respeitando as diferenças de timbre, altura e dinâmica, que os jogos tipográficos indicam. É evidente que, ao contrário da notação musical, cuja proposta é a de transmitir os modos de execução através da partitura da maneira mais clara o possível, no poema de Mallarmé, apesar da menção ao posicionamento da página ser relativo à altura da nota a ser executada, não se pode imaginar que haja semelhante rigidez de execução. Nesse sentido, compreende-se tal característica como uma abertura a diferentes interpretações vocais da obra, cedendo espaço ao leitor-intérprete do poema, para que imprima suas entonações e impressões na execução vocal.

Cabe ressaltar ainda na composição de *Un coup de dés* a influência da sinfonia, indicando, nesse sentido, a necessidade de mais de uma voz na leitura do poema para executar os momentos de simultaneidade em que, por exemplo, versos na mesma posição relativa na página, apresentados num mesmo díptico, deveriam ser declamados ao mesmo tempo.

> Sua reunião se cumpre sob uma influência, eu sei, estranha, a da Música ouvida em concerto; encontrando-se nesta muitos meios que me parecem pertencer às Letras, eu os retomo. O gênero, que se constitua num, como a sinfonia, pouco a pouco, a par do canto pessoal, deixa intacto o antigo verso, ao qual conservo um culto e atribuo o império da paixão e dos devaneios; enquanto que seria o caso de tratar, de preferência (assim como segue), certos assuntos de imaginação pura e complexa ou intelecto: não subsiste razão alguma para excluí-los da Poesia – única fonte. (MALLARMÉ, 1991, p. 152)

Além da simultaneidade de execução, Mallarmé deixa claro que sua proposta, apesar de influenciada pela música, é ainda uma proposta poética: se mantém a unidade do "antigo verso" e se toma de empréstimo à música elementos "que me parecem pertencer às Letras". A menção ao concerto e à sinfonia, por fim, indicam que Mallarmé se aproxima da música erudita instrumental, ao invés da canção, o que compõe a novidade da aproximação entre música e literatura proposta no célebre poema.

Já para Waly Salomão, como já citado anteriormente, "a música a que seu texto escrito aspira é a de extração francamente popular" (ORNELLAS, 2008, p. 136) e suas influências

residem mais especificamente no cancioneiro nacional. Como já comentado, ele participou ativamente da MPB desde os anos 1970 até seu falecimento em 2003, marcando sua presença na música popular brasileira através de gerações, como as parcerias com Jards Macalé nos anos 1970; as diversas letras de sucesso na voz de Maria Bethânia, que compôs com Caetano Veloso nas décadas de 1970 e 1980; o trabalho, ao lado de Antonio Cicero, com João Bosco no álbum *Zona de Fronteira*, de 1991; e os projetos mais recentes, nos anos 1990 e 2000, com Adriana Calcanhotto e o grupo O Rappa. Apesar de reconhecido sucesso no âmbito da música popular, Waly Salomão comenta, em entrevista concedida em 1998, que a música serve a ele apenas como fonte de renda, sendo a poesia seu verdadeiro objetivo:

> Letra de música, direção de show, produção de disco eu faço para me sustentar, para o leite das crianças, para esse lado monetário. Cada pessoa tem que ter uma forma de ganhar a vida, é a minha forma de levar o pão para a casa. Já a poesia é como se fosse a minha ambição maior, a minha concentração maior de desejo está aplicada à poesia. (PAN-CINEMA, 2008).

Semelhante inclinação é percebida em "Clandestino", do livro *Lábia*, do mesmo ano da entrevista, na seguinte estrofe:

> já não me habita mais nenhuma utopia.
> animal em extinção,
> quero praticar poesia
> - a menos culpada de todas as ocupações. (SALOMÃO, 2014, p. 296)

No entanto, em um texto posterior a essa entrevista, Waly apresenta outro lado de sua máscara e revela ser "entranhado" da música popular, não podendo dela se separar:

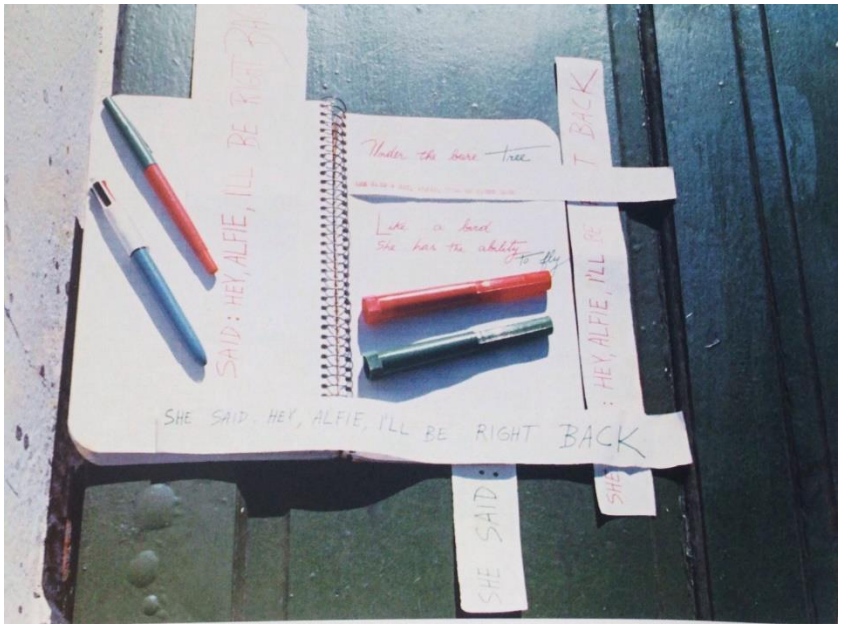
> O mercado musical não me sustenta, então outro dia declarei que para a música popular meu coração ficou frio. Mas logo depois percebi o quão entranhado estava o meu ser de música popular, pois não tinha feito mais que uma citação involuntária de um verso de Cartola. Então para rebater um poeta só o salva-vida de outro, T.S. Eliot, quando diz que "todos estes sentimentos inexatos, o granizo e as nevascas das imprecisões verbais... do oceano do som emerge a polifonia". (SALOMÃO, 2005, p. 122)

Como comenta o filho de Waly, Khalid Salomão, no documentário de Carlos Nader, foi nesse período que Waly Salomão passou por problemas cardíacos e, a partir de então, decidiu voltar suas atenções integralmente à poesia (PAN-CINEMA, 2008). O que se observa, no entanto, do final dos anos 1990 até sua morte, é que Waly ainda participou de gravações com Adriana Calcanhotto e O Rappa, por exemplo, ao passo que escreveu em três livros de poesia – o que, tendo em vista os longos hiatos no começo de sua carreira, indica uma alta

produtividade no âmbito editorial. É possível concluir, portanto, que Waly Salomão não deixou de lado a música popular, apesar de ter se empenhado mais na publicação de livros de poesia.

São nos babilaques, por outro lado, que se observa na escrita de Waly Salomão procedimentos que se aproxima aos de Mallarmé – apesar da mudança da tipografia para a caligrafia –, em que se promove a espacialização das palavras na página, produzindo efeito de musicalidade. Nesse sentido, ao contrário do poeta francês que se baseia na música instrumental, os babilaques se aproximam do canto e da oralidade – como apontam as definições de babilaque de Arto Lindsay, "poemas vocais" (LINDSAY, 2007, p. 81), e de Arnaldo Antunes "tradução visual mais adequada da leitura oral que o próprio Waly fazia de sua poesia" (ANTUNES, 2007. p. 35). O babilaque "Under The Bare Tree", por exemplo, se aproxima da noção de musicalidade de Mallarmé, fazendo sobreposições do refrão "She said: Hey, Alfie, I'll be right back", especializando-o pelo caderno e até mesmo de fora dele.

Figura 25: Babilaque da série "Under The Bare Tree"



Fonte: SALOMÃO, 2007, p. 54.

A repetição da frase, destacada do caderno em tiras, opera como um refrão no babilaque, ecoando a voz da personagem, que, como apresentado na descrição no caderno, está sob uma árvore, mas que tem a habilidade de voar como um pássaro: "Under a bare tree/ Like a Bird/ She has the ability/ to fly". Se em *Un coup de dés*, o díptico se apresenta como uma página expandida, nesse babilaque as tiras se sobrepõem e se cortam, indicando a simultaneidade do eco das vozes, não se limitando às margens da página e desdobrando-se além do caderno –

evocando o próprio movimento da personagem que voa como um pássaro, como evocado no texto.

O último ponto de contato entre a proposta de Mallarmé e a musicalidade de Waly Salomão é o já citado trecho que abre e fecha o *Me segura qu'eu vou dar um troço*, que alude à poética de Mallarmé, como comentado no subitem 2.2. O movimento de se "enrolar" o céu como um livro remete a um movimento linear e contínuo, como um desenrolar do fio de um carretel – movimento próprio do discurso falado que, fadado à linearidade do signo sonoro, é composto de um som após o outro, num fluxo temporal unidirecional. Desse modo, grande parte dos poemas em que a oralidade se apresenta de modo mais contundente parece seguir tal modelo, como um discurso oral que se desenrola linearmente, geralmente desprovido de pontuação e de quebras de linha que marcariam versos ou parágrafos. Exemplos desse procedimento são presentes em *Gigolô de Bibelôs,* na última parte do poema "Na esfera da produção de si-mesmo", na maioria dos textos de "PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA" e no texto "Arauto Escola" – além dos longos trechos em *Me segura qu'eu vou dar um troço*.

A musicalidade na obra de Waly Salomão pode ser compreendida a partir de uma passagem de "Um minuto de comercial", em que o poeta ao expor as características de *Me segura qu'eu vou dar um troço* afirma o seguinte: "Morte dos valores liberais (a festa acabou...) e sacação dos swinguinificados novos." (SALOMÃO, 2003, p. 172). Sobre esse trecho, a leitura apresentada por Silviano Santiago no primeiro capítulo se faz certeira: o Som, "swinguinificados novos", como substituto à Palavra, representando o que Santiago chamou de "valores liberais": a música surge como novo modelo para a literatura na década de 1970, aproximando-a do corpo e da dança. Como comentado no subitem 2.3, os anos 1970 e 1980 na cultura brasileira são marcados pela aproximação da poesia com a música popular, em especial a partir da figura do letrista. Além disso, a própria carreira artística de Waly Salomão aponta para a aproximação entre música popular e poesia, seja graças às suas composições de letras ou a trabalhos como diretor de espetáculos musicais. Em tal contexto, portanto, não é de se estranhar que a obra de Waly Salomão seja repleta de referências à música popular, como se desenvolve a seguir.

O livro de estreia de Waly é repleto de referências à música popular, algumas das quais recorrentes, como a menção a "Groovy Promotion", uma produtora ficcional que seria responsável tanto pelo livro quanto por outros projetos. O nome escolhido para essa empresa tem origem na gíria em inglês "groove", que descreve a qualidade rítmica de uma música, em especial da música negra norte-americana dos anos 1970, caracterizada por uma cadência convidativa à dança – nesse sentido, o "groove" seria análogo à síncope dos ritmos brasileiros,

como o samba. O personagem “Guerreiro” de “Me segura qu’eu vou dar um troço” explicita, em uma perspectiva, o que seria essa empresa: “Vou fundar uma empresa **GROOVY PROMOTION** que ofereça serviço de tradução às editoras, série de reportagens aos grandes jornais, bole faixas slogans frases pra camisas, glossários para pesquisadores, resenhas, copidescagens etc.” (SALOMÃO, 2003, p. 158). Em outro momento, Groovy Promotion parece ser uma teatralização da própria cadeia, como no fim de “ – Fa - Tal –: Luz Atlântica Embalo 71”: “(extraído de ‘**A HORA E A VOZ DO CONTENTAMENTO**’ órgão da cadeia **GROOVY PROMOTION**).” (SALOMÃO, 2003, p. 167). Em ambos os casos, Waly se vale da ironia ao “groove”, em situações que nada se assemelham à atmosfera da dança e da festa.

Outro exemplo mais explícito do contato entre música e poesia na obra de Waly Salomão é a apropriação da canção “Dead Man’s Chest” no poema “Ilha do bizu-besouro”, de *Gigolô de Bibelôs*. Trata-se da canção que se repete por todo o clássico de Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, de 1883 – a que o próprio título do poema de Waly Salomão alude.

YO – HO – HO ... RUM
Ah, o coração desgraçado
meu amor estancado
pelo ditado
só confio em quem sofreu
tanto quanto eu
e nem e nem e nem
faz falta sua voz
que me diga
“ – não fique triste,
não fique triste.”
ninguém me ama
ninguém me chama
são coisas do passado
e nem e nem e nem
eu não sou mais Rei do Mundo
logo portanto Raimundo
me traga uma taça e uma garrafa de rum
YO – HO – HO ... RUM
me traga uma taça
que eu bebo num trago
essa taça de rum ... RUM
me traga essa taça
que eu bebo tomo entorno
garrafa garrafão garrafum
afundo a nave
numa risada cavernosa
ÊH ÊH ÊH ÊH ÊH ÊH ÊH ÊH ÊH ÊH
numa risada de RUM!
fifteen men on The Dead Man’s Chest
Yo – ho – ho, and a bottle of rum!
A – fun – do a nave
numa risada CA – VER – NO – SA
ÊH ÊH ÊH ÊH ÊH ÊH ÊH ÊH ÊH ÊH
numa risada de

R U M !
(SALOMÃO, 1983, p. 129-130)

Nesse poema, não só parte da canção presente na obra de Stevenson é retomada, mas ainda são acrescidos elementos do cancioneiro nacional, fazendo de seu poema uma mescla de temas do romance de aventuras inglês com elementos típicos da música popular brasileira. Há, por exemplo, a apropriação da canção "Ninguém me ama", de Fernando Lobo e Antonio Maria, cantado por Nora Ney em 1952 – consagrada intérprete de samba-canção, gênero marcado pelo sentimentalismo exacerbado. Ainda com relação à aproximação de Waly com a música popular brasileira, é possível identificar, nesse poema, traços semelhantes aos apresentados nas canções da "linha morbeza romântica", série de composições de Waly Salomão com Jards Macalé, que compuseram, em sua maior parte, o terceiro disco do músico carioca, *Aprender a nadar*, de 1974. A "morbeza romântica", composta pelo neologismo que aglutina morbidez com beleza, se refere ao próprio procedimento de pastiche que Waly e Jards empregam com relação às canções afetadas e sentimentalistas da música nacional. Para Lia Duarte Mota, o pastiche da "linha de morbeza romântica" no disco de Jards Macalé se apresenta a partir de dois procedimentos:

> em primeiro lugar, reúne novas composições a canções antigas, interligando-as por meio de manipulação de imagens, colagens e bricolagens, no sentido de mesclar fontes distintas, criando algo novo que nada se parece ao original. Em segundo lugar, a interpretação particular, poderia dizer até mesmo afetada, de um exagero que beira ao humorístico, caracteriza o pastiche das canções românticas, da era do rádio, cuja finalidade paródica e estética revela o que seus compositores já haviam anunciado: morbidez e beleza, amor e humor. (MOTA, 2012)

O humor e o exagero são os pontos que mais chamam atenção nessas letras, revelando o sofrimento e o ciúme do eu-lírico de modo caricato – como "Dentro da escuridão do quarto/ Rasguei no dente seu retrato" (SALOMÃO, 1983, p. 155), em "O senhor dos sábados"; e "não digo com certeza/ mas posso me arruinar/ veja/ jatos de sangue/ espetáculos de beleza" (SALOMÃO, 1983, p. 158), em "Rua Real Grandeza". Há, ainda, nas letras da "linha da morbeza romântica", o uso de frases feitas e construções *kitsch* que evidenciam o caráter cômico dessas releituras da tradição da canção brasileira, como o repetido verso em "Anjo exterminado": "me queimo num fogo louco de paixão" (SALOMÃO, 1983, p. 156); e o início de "Dona do Castelo", que remete a um sentimentalismo próximo ao da notória composição de Pixinguinha e Otávio de Souza, "Rosa": "amor perfeito/ amor quase perfeito/ amor de perdição que cobre/ todo o meu pobre peito pela vida afora" (SALOMÃO, 1983, p. 157).

No intuito de introduzir tais canções na seção “Uma dúzia e meia de canções e mais uma de quebra”, Waly Salomão apresenta o texto “Mal secreto da linha de morbeza romântica???”, em que expõe a motivação por trás de uma dessas composições.

> Ao escrever SENHOR DOS SÁBADOS, musicada por Jards Macalé, me identifiquei com o amor feminino das santas mulheres especialmente a devota Santa Terezinha suplicante por ser abrasada penetrada pelo amor divino e ser submergida num ardoroso abismo e onde é evidente a analogia entre a linguagem erótica e a linguagem mística[28].
>
> Me tornei SERVA DO SENHOR, naquele tempo once upon a time naquele então da linha de da linha de da LINHA DE MORBEZA ROMÂNTICA.
>
> Hoje: me libertei daquela vida vulgar...
> Amanhã: He’ll be big and strong.
> Assinado: O FAQUIR DA DOR (SALOMÃO, 1983, p. 154)

Nesse texto, ao contrário dos comentários anteriores de Mota, que focavam no diálogo das canções da linha de morbeza romântica com o cancioneiro nacional, Waly Salomão comenta a influência dos escritos de Santa Terezinha, provindos da tradição literária e cristã. É preciso notar, no entanto, que o autor deixa pistas da influência da canção nessas composições, já que a intervocalidade que se apresenta nas canções da linha da morbeza romântica não deixa de aparecer também nessa introdução: Waly Salomão, no final de seu texto, descreve sua relação com o sofrimento que motivou as canções através de citações de “Agora só falta você”, de Rita Lee e Luís Sérgio Carlini, e “The Man I Love”, clássico dos irmãos George e Ira Gershwin.

A aproximação entre a obra de Waly Salomão e a musicalidade, portanto, como discutido neste subitem, é construída a partir do modelo da canção popular – como demonstra a contraposição com a proposta de Mallarmé e as apropriações do cancioneiro nacional. Se a já tradicional leitura da teatralização na obra de Waly Salomão postula que a linha de fronteira entre ficção e vida já se rompeu, é possível afirmar, enfim, que os territórios da literatura e da música popular também se misturam e se interpenetram, aproximando cultura letrada e cultura popular, canção e literatura.

[28] Waly Salomão, nessa passagem, parece fazer alusão às três formas de erotismo cunhadas por Georges Bataille – erotismo dos corpos, dos corações e erotismo sagrado – sendo que “em sua forma familiar no Ocidente, o erotismo sagrado se confunde com a busca, exatamente com o *amor* por Deus” (BATAILLE, 2014, p. 39), relação evidente nos escritos de Santa Terezinha.

CONCLUSÃO

Tendo percorrido a produção de Waly Salomão até meados dos anos 1980, em diferentes suportes e mídias, pôde-se perceber quão relevantes são os traços da oralidade e da visualidade nessa obra. O movimento da dissertação foi o de expor as aproximações entre a corporeidade e a escrita para em seguida apreender — textualmente — as nuances do corpo em sua obra, tanto no eixo visual quanto no eixo da oralidade, entendidos como procedimentos que se suplementam na escrita de Waly.

A partir da pesquisa foi possível compreender a visualidade e a oralidade como mecanismos próprios da escrita que compõem a resposta de Waly Salomão às demandas estéticas e políticas do momento contracultural brasileiro; contudo, eles não se restringem apenas ao momento histórico da ditadura militar, criando ramificações também nos trabalhos posteriores ao escopo desta pesquisa. Desse modo, a escrita do corpo, que se traduz textualmente através da oralidade e da visualidade nas obras estudadas, além de indicar a tomada de posição do autor num determinado momento histórico, ainda compõe o traço central da poética de Waly Salomão durante todo seu percurso artístico, como demonstram eventuais exemplos posteriores aos anos 1980 que foram ressaltados neste estudo.

Foi possível compreender, no decorrer do trabalho, que nos estudos sobre Waly Salomão há um grande desequilíbrio entre o lugar/papel da oralidade e da visualidade como componentes centrais de sua obra. Se, por um lado, grande parte da fortuna crítica levantada se volta aos mecanismos de oralidade em sua escrita[29], por outro lado, foi apenas na tese de Laura Castro de Araujo (2015) que se observou análises de elementos visuais – com enfoque especial, neste caso, nos babilaques. A propósito, como se observou a partir dos apontamentos retirados dos ensaios publicados no catálogo da exposição *Babilaques*: alguns cristais clivados (SALOMÃO, 2007), foi a partir da maior divulgação dos babilaques, bem como sua inserção no círculo das artes visuais, que a contraparte visual da escrita de Waly Salomão ganhou maior notoriedade, como já comentado. Nesse sentido, constatada a assimetria entre esses dois focos na recepção crítica de Waly Salomão, dado que muito da discussão da oralidade em sua escrita já foi estudada e que muito havia de ser dito sobre os aspectos visuais, é que se justifica a maior

[29] Se voltaram de modo mais detido aos aspectos de oralidade a dissertação de Gabech (2014), a tese de Assunção (2008) e o ensaio de Ornellas (2008). Além disso, os apontamentos de Santiago (2000) e Hollanda (1980), comentados no primeiro capítulo, também se voltam à oralidade, ainda que não seja o assunto central de seus estudos.

extensão da discussão sobre a visualidade nesta dissertação. Compreende-se, assim, que o estudo aqui efetuado teve muito mais a acrescentar à fortuna de Waly Salomão com reflexões acerca da visualidade de sua escrita, enquanto que, com relação à oralidade, procurou abarcar novas perspectivas, evitando a repetição de análises presentes nos demais estudos sobre sua obra.

Para ressaltar alguns dos traços da visualidade da escrita que foram relacionados na pesquisa, vale comentar o uso particular dos dípticos nos livros de Waly Salomão, em especial em *Gigolô de Bibelôs*, em que geralmente se contrapõem dois textos nas páginas que compõem o díptico. Ciente de que a abertura do livro permite tanto uma aproximação quanto um afastamento das páginas que se apresentam simultaneamente à leitura, Waly Salomão explicita visualmente as aproximações e diferenças dos textos apresentados, a partir especialmente da tipografia, como comentado. Há ainda a exploração do caráter imagético da escrita, seja a partir da caligrafia nos babilaques, que faz visível o gesto da escrita, ou da tipografia, como os títulos presentes em *Gigolô de Bibelôs*, que exploram a iconicidade da escrita. A partir dos casos estudados na dissertação, assim, a visualidade é apresentada como um componente central da poética do autor, embora geralmente ignorada nas análises da obra de Waly Salomão.

Todavia, não seria frutífero restringir o aporte desta pesquisa apenas à discussão sobre visualidade, devido às intercessões entre os dois traços na escrita de Waly Salomão, como se intentou demonstrar no decorrer da dissertação. Para destacar dois momentos em que o encontro da visualidade e da oralidade se fez evidente, por exemplo, vale recapitular as aproximações entre o procedimento de colagem e o da intervocalidade; além dos subitens finais dos dois últimos capítulos que, voltados às canções presentes em *Gigolô de Bibelôs*, inevitavelmente transitavam entre a materialidade visual das letras de música no livro e o aspecto oral da canção. É no encontro e no contraponto da perspectiva da visualidade com a oralidade, portanto, que foi possível compreender melhor a escrita de Waly Salomão.

Pode-se declarar que o maior êxito desta pesquisa foi o mapeamento dos dispositivos de oralidade e visualidade na escrita de Waly Salomão, munindo futuros estudos com novas perspectivas de análise de sua obra. A partir da descrição dos procedimentos visuais e orais presentes na escrita de modo transversal – ou seja, presentes nas diferentes mídias com que ele trabalhou –, as futuras pesquisas acerca de sua obra poderão partir dos exemplos aqui apresentados e buscar atingir novos objetivos, seja a partir de um novo recorte de obras ou buscando compreender outras facetas da escrita de Waly Salomão. A partir da descrição dos fenômenos de oralidade e visualidade, portanto, acredita-se que a pesquisa aqui empreendida pode fomentar os estudos sobre a obra de Waly Salomão, que, apesar de ainda minoritário nos

estudos literários, parece estar ganhando força graças às novas publicações que vêm facilitando o acesso a sua obra nas últimas décadas[30].

Com o término desta dissertação foi possível depreender, por um lado, como a obra de Waly Salomão é motivada por um corpo que escreve, seja esse corpo presente no gesto, em sua aparição nos babilaques ou, como apontaram as análises do primeiro capítulo, através do "protocolo corporal" e da "curtição". Tendo em vista o momento histórico em que se inserem as produções analisadas, trata-se de um corpo político que se evidencia em sua escrita: seja pela relação com a tortura, nos casos das fotografias em que Waly Salomão apresenta seu corpo; pela nova repartição das fronteiras entre a escrita e a imagem, proposta pela gestualidade de sua escrita caligráfica; ou, de modo semelhante ao anterior, pelo traço da vocalidade de seus textos, que desestabiliza o discurso poético e propõe uma forma própria de escrita.

A pesquisa acerca do aspecto político das propostas acima listadas, tendo em vista a noção de "partilha do sensível" de Jacques Rancière, por exemplo, se apresenta como um possível desdobramento futuro desta pesquisa, compreendendo o aspecto político da produção de Waly Salomão em seus modos de distribuição dos lugares[31]. É frutífero, tendo isso em vista, pensar sobre a democracia da escrita a partir dos mecanismos de visualidade e oralidade na obra de Waly Salomão, exatamente porque, como observado no decorrer deste estudo, sua escrita complexifica as relações entre texto, voz e imagem.

Outras possibilidades de estudo provocadas por esta dissertação residem na análise mais detida de demais mídias e produções de Waly Salomão. Como estudo aqui apresentado se voltou mais especificamente a uma análise a partir dos livros do autor, vale a pena questionar se resultados semelhantes seriam obtidos se o foco se voltasse às canções – com uma análise orientada aos aspectos musicais, por exemplo – ou se voltasse às apresentações públicas, recitações e atuações de Waly – a partir dos quais outras possibilidades de pensar a gestualidade e a voz se apresentariam. Desse modo, abre-se a oportunidade para novas abordagens da múltipla produção de Waly Salomão que possam se basear nas discussões da presente dissertação.

---

[30] Tal constatação remete ao "panfleto" que Waly Salomão declama no documentário *Assaltaram a Gramática*, de Ana Maria Magalhães, em 1984: "É preciso parar com essa ópera bufa de só dar importância aos poetas depois de mortos. Eu vi isso acontecer com Torquato Neto, vejo agora com Ana Cristina César [...]" (apud ASSALTARAM, 1984). Apesar de seu protesto, a indústria editorial não mudou seu *modus operandi* e posteriormente à morte de Waly Salomão pode-se observar a abundância de reedições e coletâneas de sua obra.

[31] Nesse sentido, vale a pena salientar o seguinte apontamento de Rancière sobre o aspecto político da escrita: "a escrita é aquilo que, ao separar o enunciado da voz que o enuncia legitimamente e o leva a destino legítimo, vem embaralhar qualquer relação ordenada do *fazer*, do *ver* e do *dizer*. A perturbação teórica da escrita tem um nome político: chama-se democracia" (RANCIÈRE, 1995, p. 9)

Por outro lado, as relações entre a visualidade e a oralidade na escrita de Waly Salomão demonstram como ele não só atua em diferentes formas de criação artística, mas também provoca um embaralhamento entre as diferentes artes e mídias. Com relação aos aspectos distintivos da mídia verbal impressa, pode-se afirmar que toda escrita é perpassada por uma face visual – dado sua materialidade, enquanto riscos num papel – e uma face oral – graças a sua relação com a fala. Na obra de Waly Salomão, todavia, tais características da escrita são exageradas a ponto de atingir sua indiscernibilidade, como nos exemplos da poesia sonora em "Teste Sonoro: Relevo 1" e da escrita-imagem em "Trying to Grasp the Subway Graffitti's Mood". No conjunto da obra, finalmente, as fronteiras da escrita e do literário estão sob permanente tensão, possibilitando afirmar que a visualidade e a oralidade são elementos textuais responsáveis pelo traço experimental e transgressor da escrita de Waly Salomão.

REFERÊNCIAS

AICHELE, Kathryn Porter. *Paul Klee*: poet/painter. Rochester, NY: Camden House, 2006.

ALMEIDA, Liz Maria Teles de Sá. *Waly Salomão*: a fabricação da poesia. 2011. 97f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade do Estado da Bahia, Salvador.

ANTUNES, Arnaldo. Interfaces da linguagem poética. In: SALOMÃO, Waly. *Babilaques*: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Kabuki Produções Culturais, 2007. p. 31-37.

ARAÚJO, Inês de; BARTHOLOMEU, Cezar; DUARTE, Ronald. Dossiê Navilouca. *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 21, p. 140-147, dez. 2010.

ARAUJO, Laura Castro de. *A ação da escrita e a escrita em ação:* experiências de performance em literatura. 2015. 237f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível*: ensaios sobre escrita e imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 17-62.

ASSALTARAM a gramática. Direção: Ana Maria Magalhães, Rio de Janeiro: Nova Era Produções de Arte, 1984.

ASSUNÇÃO, Sérgio Carvalho de. *Ficção e fricção em Waly Salomão*. 2008. 104f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BABILAQUES [Waly Salomão]. Disponível em: <http://www.rioecultura.com.br/expo/expo_antigas2.asp?expo_cod=1380>. Acesso em: 08 out. 2016.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes*: MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Trad.: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *Inéditos, vol. 1*: Teoria. Trad. Ivone Castrilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 2004a.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad.: Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2004b.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BERG, Stephen. Cambiar de idioma pour provoquer systématiquement le délire. In: SALOMÃO, Waly. *Babilaques*: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Kabuki Produções Culturais, 2007. p. 118-123.

BERGER JR., Harry. *Caterpillage*: reflections on seventeenth century Dutch still life painting. New York: Fordham University Press, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOAVENTURA, Flávio. *O amante da algazarra*: Nietzsche na poesia de Waly Salomão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BOSI, Viviana. Artes plásticas e poesia no Brasil nos anos 70. *Via Atlântica*. São Paulo, n. 15, p. 67-86, jun. 2009.

BRYSON, Norman. *Looking at the overlooked*: four essays on still life painting. London: Reaktion Books, 1990.

BUTOR, Michel. Considerações sobre a escrita e a tipografia. Tradução de Guilherme da Cruz e Zica. In: ZICA, Guilherme da Cruz e. Michel Butor na tipografia: desenredando da escrita. 2013. 60 f. Monografia (Graduação em Letras) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. e org. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CÁMARA, Mario. *Corpos pagãos*: Usos e figurações na cultura brasileira (1960 – 1980). Trad.: Luciana di Leone. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Plano-Piloto para Poesia Concreta. *Noigrandes,* São Paulo, n.4, 1958. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/plano-piloto-para-poesia-concreta>. Acesso em: 28 set. 2016.

CARROLL, Lewis. *Alice's adventures in wonderland & other stories*. New York: Barnes and Noble, 2010.

CASA NOVA, Vera. *Fricções*: traço, olho e letra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem e a letra. Trad.: Julio Castañon Guimarães. *Estudos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 337-349, 2008.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. Trad.: Márcia Arbex. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível*: ensaios sobre escrita e imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 63-105.

CICERO, Antonio. A falange de máscaras de Waly Salomão. In: SALOMÃO, Waly. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Biblioteca Nacional, 2003. p. 28-55.

CIPRIANI, Augustto. A oralidade nos poemas e nas canções de Waly Salomão. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, n.6, p. 61-72, jul-dez 2014.

CIPRIANI, Augustto. Políticas da escrita, políticas do corpo nos babilaques de Waly Salomão. In: V SPLIT - Seminário de Pesquisa Discente do Pós-Lit/UFMG, 2016, Belo Horizonte. *Anais do V SPLIT*: Seminário de Pesquisa Discente do Pós-Lit/UFMG. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2016. p. 179-195.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad.: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COSTA, Nelson Barros da. *A. produção do discurso lítero-musical brasileiro*. 2001. 486f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, São Paulo. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/LinguaPortuguesa/tese_nelson.PDF> Acesso em: 31 mai. 2016.

CUMMINGS, e. e. *Complete poems, 1904-1962*. New York: Liveright: 1991.

DA SILVA, Bezerra. *Se não fosse o samba*. Disponível em: < https://www.letras.mus.br/bezerra-da-silva/1181895/>. Acesso: 10 nov. 2016.

FIGUEIREDO, Luciano. Babilaques: poesia e arte. In: SALOMÃO, Waly. *Babilaques*: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Kabuki Produções Culturais, 2007. p. 10-18.

FREITAS FILHO, Armando. Gigolô de bibelôs: a poesia começa quando você chega. In: SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 472-473.

HEINE, Steven. *Zen koans*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

KLEE, Paul. *On modern art*. London: Faber and Faber, 1966.

KLEE, Paul. *Still Life*. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/483168>. Acesso em: 08 out. 2016.

LEAL, Juliana Helena Gomes. *Literatura e performance*: incursões teóricas a partir da escrita de Lemebel, Lispector, Prata e Saer. 2012. 175f. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

LEMINSKI, Paulo. Poesia-limite. In: SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 470-471.

LINDSAY, Arto. John Ice get in touch with Jack No Ice. Trad.: Stephen Berg. In: SALOMÃO, Waly. *Babilaques*: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Kabuki Produções Culturais, 2007. p. 78-81.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad.: Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. Trad.: Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 146-174.

MOLINA, Adão Aparecido. Ocorrências das correções e reconstruções na fala. *Philologus*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 20, p. 92-110, maio/ago., 2001.

MOTA, Lia Duarte. Morbidez e beleza, amor e humor – a estética presente em Aprender a Nadar. *Fonogramas*, Rio de Janeiro, n.1, 2012.

OLIVEIRA, Alice Bicalho de. *Ensaios sobre corpo e grafia*: figura, grão e gesto em Roland Barthes. 2009. 118f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ORNELLAS, Sandro. Waly Salomão e o teatro do corpo. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 129-143, jul./dez., 2008.

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

POPPE, Gláucia. Hoje, 21 de setembro, aniversário de Alphaville. Aqui, sua história. *Diário de Alphaville*. Barueri, 21 set. 2013. Disponível em: <http://diariodealphaville.com.br/barueri/hoje-21-de-setembro-aniversario-de-40-anos-de-alphaville/>. Acesso em: 14 set. 2016.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad.: Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermédialités*, Montréal, n. 6, p. 43-64, automne 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ROLLEMBERG, Marcello Chami. Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80. In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal: *Intercom* – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. p.1-14, 2 a 6 set. 2008.

RISÉRIO, Antonio. Qwalyssignos. In: SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 474-475.

SAID, Roberto. Museus e babilaques: um mundo de singulares afinidades. In: SOUZA, Eneida

Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 176-191.

SALOMÃO, Waly. *Armarinho de miudezas.* Ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SALOMÃO, Waly. *Babilaques*: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Kabuki Produções Culturais, 2007.

SALOMÃO, Waly. *Gigolô de bibelôs*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SALOMÃO, Waly. *Me segura que'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: Aeroplano, Biblioteca Nacional, 2003.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SAMPAIO, Marcos. Parcerias artísticas de Michel Butor. *Mac Revista*, São Paulo, n. 2, p. 37-50, dez. 1993.

SANTIAGO, Silviano. A democratização no Brasil (1979 – 1981): cultura versus arte. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Os abutres. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies*: an introduction. 2nd ed. New York, London: Routledge, 2006.

SOUZA, Eneida Maria de. Entre arte e ciência, a invenção. *Estudos*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 7-14, 2012.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural nas Américas. Trad.: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2012.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras*: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

WALY Salomão. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa55/waly-salomao>. Acesso em: 01 out. 2016.

ZULAR, Roberto. O que fazer com o que fazer? Algumas questões sobre Me segura qu'eu vou dar um troço de Waly Salomão. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 46-59, 2005.

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

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.