UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

TAZIO ZAMBI DE ALBUQUERQUE

Arranjos dinâmicos: escritura, gesto e vocalidade na poética de Waly Salomão

Versão corrigida

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A345a Albuquerque, Tazio Zambi de
 Arranjos dinâmicos: escritura, gesto e vocalidade
 na poética de Waly Salomão / Tazio Zambi de
 Albuquerque ; orientador Roberto Zular. - São Paulo,
 2017.
 172 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
 e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Teoria Literária e Literatura
 Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
 Literatura Comparada.

 1. Poesia. 2. Enunciação. I. Zular, Roberto,
 orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

TAZIO ZAMBI DE ALBUQUERQUE

Arranjos dinâmicos: escritura, gesto e vocalidade na poética de Waly Salomão

Tese apresentada ao programa de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular

Versão corrigida

São Paulo
2017

Nome: ALBUQUERQUE, Tazio Zambi de

Título: Arranjos dinâmicos: escritura, gesto e vocalidade na poética de Waly Salomão

Tese apresentada ao programa de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*pra Susana,
com amor
humor*

Agradecimentos

Ao Reuben da Rocha, parceiro de invenção.

Aos amigos Bruno Schiavo, João Reynaldo, Ricardo Aleixo, Marcela Lucatelli, Rodrigo Lobo Damasceno, Clarisse Lyra, Eduarda Rocha, José Roberto Aguilar, Fabiano Calixto, Marcelo Marques, Thadeu C. Santos, Vinícius Melo e Renan Nuernberger pela força e pela leveza.

Ao professor Roberto Zular, interlocutor fundamental na elaboração das questões aqui apresentadas, que acolheu generosamente este projeto e que, ao longo desses anos, ampliou horizontes, instigando sempre novos saltos.

Aos professores Maurício Salles de Vasconcelos e, especialmente, Celso Favaretto, cuja obra foi determinante em minha formação como pesquisador, pelas leituras e sugestões na banca de qualificação.

Às professoras Betina Bischof e Irene Machado, que, em suas disciplinas, me motivaram a repensar questões importantes para o desenvolvimento desta tese.

À professora Viviana Bosi, pelos debates do Laboratório de Poéticas Contemporâneas.

Aos amigos do grupo de estudos sobre literatura e enunciação Livia Gomes, Eduardo Francisco e Fábio Roberto Lucas e, especialmente, Lucius Provase.

Aos funcionários da secretaria do programa de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, especialmente a Luiz de Mattos Alves.

A meus pais, Madalena e Fábio, e a meus irmãos, Ananda e André.

Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago* (1928)

*O texto-coisa me espia
Com o olho de outrem.*

Murilo Mendes, “Texto de consulta” (1965)

Resumo

ALBUQUERQUE, Tazio Zambi de. **Arranjos dinâmicos**: escritura, gesto e vocalidade na poética de Waly Salomão. 2017. 172 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Marcada pela exploração de suas próprias estruturas e condições de possibilidade, a obra de Waly Salomão (1943-2003) embaralha as fronteiras entre campos de produção, sob o signo do proteiforme. Entre meandros e amálgamas, suas práticas heterodoxas de composição operam um questionamento radical do estatuto do texto poético na contemporaneidade. Esta tese analisa as relações que se estabelecem entre escritura, gesto e vocalidade na poesia de Waly Salomão, especialmente nos livros *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972) e *Gigolô de bibelôs* (1983), e nas “performances poético-visuais”, realizadas entre 1974 e 1977 e reunidas em catálogo da exposição *Babilaques: alguns cristais clivados* (2007). Por meio da leitura e análise dos poemas, bem como de ensaios e entrevistas do autor, pretende-se discutir a especificidade da enunciação walyana nos entremeios dos contextos tecnoculturais a partir dos quais se projeta e contra os quais se insurge.

Palavras-chave: Waly Salomão. Escritura. Gesto. Vocalidade. Poesia experimental.

Abstract

ALBUQUERQUE, Tazio Zambi de. **Dynamic arrangements**: writing, gesture, and vocality in Waly Salomão's poetics. 2017. 172 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Marked by the exploration of its own structures and the conditions of its possibility, the work of Waly Salomão (1943-2003) blurs the boundaries between production fields under the insignia of protean. Among meanders and amalgams, his heterodox compositional practices operate a radical questioning of the status of the poetic text in contemporaneity. This thesis analyzes the relationships established between writing, gesture, and vocality in Waly Salomão poetry, particularly in the books *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972) and *Gigolô de bibelôs* (1983), and in the "visual-poetic performances" between 1974 and 1977, collected in the catalog of the exhibition titled *Babilaques: alguns cristais clivados* (2007). Through reading and analyzing the poems, as well as the author's essays and interviews, I discuss the particularity of the Walyan enunciation amid the techno-cultural contexts from which it protrudes and against which it insurrects.

Keywords: Waly Salomão. Writing. Gesture. Vocality. Experimental poetry.

Lista de figuras

Figura 1: “As mandíbulas do tubarão imperialista versus sombra chinesa de capim caboclo” (Salvador, 1976).....	26
Figura 2: “Mosquito extraordinário” (1983).....	28
Figura 3: “ALFA-ALFAVELA-VILLE”: segunda e terceira capas de Navilouca (1974).....	60
Figura 4: Capa e contracapa de Me segura qu’eu vou dar um troço (2003a, 2a ed.).....	65
Figura 5: Anotação: “Where's my home?????” (Nova York, 1975).....	72
Figura 6: “Território Randômia” (Nova York, 1975) e detalhe.....	74
Figura 7: “Vertozigagens” (Nova York, 1975) e detalhe.....	82
Figura 8: “Por um novo catálogo de tipos” (1983).....	95
Figura 9: “Construtivista tabaréu” (Rio de Janeiro, 1977).....	97
Figura 10: “Trying to grasp the subway graffitti’s mood” (Salvador, 1976) e detalhe.....	106
Figura 11: “Alterar: Caltdernaro” (Nova York, 1975) e detalhe.....	111
Figura 12: “Alterar: Altduplicadernaro” (Nova York, 1975).....	113
Figura 13: “Mondrian barato” (Salvador, 1976).....	123

Sumário

Introdução: Roteiros.....	13
Capítulo 1: Invenção e saque.....	23
1.1 Tudo sentir total.....	23
1.2 Profecias do agora.....	34
1.3 <i>Tropicália</i> : “sintética pílula concepcional”.....	39
1.4 Só me interessa o que não é meu.....	45
1.5 Estruturas e explosões.....	49
1.6 Polinizações cruzadas.....	55
1.7 Modelo para desarmar.....	62
Capítulo 2: Território randômia.....	72
2.1 Where’s my home????.....	72
2.2 Arranjos dinâmicos: quiro/tipo/fotografia em performance.....	79
2.3 Mundo eletrônico.....	86
2.4 A procura patológica: escritura expandida.....	91
2.5 Experimentar o experimental.....	96
2.6 <i>Trying to grasp</i>	103
2.7 Alterar alterar alterar alterar alterar alterar alterar alterar.....	107
Capítulo 3: <i>Polivox</i>.....	115
3.1 Percussionista de palavras.....	115
3.2 Inconcluído, inconclusivo, inconclusível.....	119
3.3 Uma não-natureza still alive: leitura/escuta.....	125
3.4 Armadilha sonora: o texto fala.....	131
3.5 Palavras em liberdade: “pré-histórias do auditivo”.....	135
3.6 Virar vários: ritmos.....	145
3.7 Na esfera da produção de si-mesmo.....	152
Considerações finais: O alheio é a mensagem.....	158
Referências.....	162
1. Referências bibliográficas.....	162
2. Referências audiovisuais.....	172

Introdução: Roteiros

TRIPS: DEVORA-ME OU DECIFRO-TE.

— Waly Salomão, *Me segura qu'eu vou dar um troço*

A escritura de Waly Salomão se faz como projétil ao encontro do desconhecido: palavra que irrompe da página e “toma os céus de assalto” (1983, p. 11), produzindo abalos profundos no sistema de coordenadas que baliza os modos de aproximação do texto poético. Enquanto se lança ao encontro do alheio, explora continuamente suas próprias estruturas e modos de articulação, num gesto que poderia subscrever o seguinte programa: “Não permitir permanência de nenhuma imagem: um rádio entrando em sintonia tocando todos os hinos do mundo” (1983, p. 55). Enquanto investiga as virtualidades de seu meio, o poeta baiano revolve as engrenagens da maquinaria normalizadora que sitia o ato enunciativo, e aciona táticas heteróclitas de composição, que, operando como linhas de fuga, ensejam a irrupção de textualidades singulares.

Este texto é uma cartografia do convívio com uma poética cujos caminhos sinuosos incorporam uma série radicalmente heterogênea de códigos, repertórios e práticas, evadindo-se de categorizações tradicionais, e uma tentativa de apreender os modos de operação de uma “engenharia enunciativa” fundada sobre *meandros* e *amálgamas*. O impulso que me levou a essas paisagens conturbadas surgiu no processo de elaboração de minha dissertação de mestrado¹, na qual investiguei os procedimentos de construção do álbum *Araçá azul* (1973), de Caetano Veloso, gravado em 1972 (mesmo ano em que *Me segura qu'eu vou dar um troço* foi publicado), e o paradigma compositivo do poema que emerge com a indústria informacional, a partir das relações que se estabelecem entre palavra e som sob os influxos das mutações da oralidade/auralidade no século 20. As rupturas dos sistemas técnicos engendrada pelo empenho de “domesticação” do universo sonoro promove um deslocamento dos valores da cultura videocêntrica, que repercute no poema enquanto artefato tipográfico. O álbum de Caetano Veloso se mostrou um lugar propício para pensar como as metamorfoses do texto poético, produzidas na oscilação entre diversas séries (histórica, cultural, técnica etc.), que se friccionam e se des/re/territorializam por meio de rupturas drásticas ou flutuações sutis,

¹ *Poesia e tecnologia em Araçá Azul*, de Caetano Veloso (2011) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, na área de concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Alagoas.

se exibem em sua historicidade. Com o surgimento da poesia concreta e de seus desdobramentos, o neoconcretismo e o poema/processo, e em meados de 1970, do tropicalismo e do complexo de “anti-programas” do momento conturbado que lhe sucede, delimita-se o território das poéticas experimentais brasileiras do pós-Guerra, assinalado pela política de repressão da ditadura civil-militar brasileira, que restringe o campo de ação poética entre 1964 e 1985, promovendo como resposta uma poética táctica, que pretende se infiltrar nas brechas das estruturas institucionais para erigir um campo de virtualidades desviantes no seio dos dispositivos de controle. A obra de Waly Salomão parece emergir como o reverso de *Araçá azul*: produto de uma fabricação que, a partir do sistema de fixos do código escritural, impõe rupturas a esse sistema, tecendo uma crítica implosiva de seus modos operacionais a fim de desobstruir seus devires vocais, enquanto revisita os repertórios poéticos, desierarquizando-os. Ao regime de homogeneidade do campo gráfico-visual, Waly Salomão impõe um regime de simultaneidade de estratos heterogêneos, que foge aos limites convencionais do que se costuma chamar “poema”, e inaugura um campo inaudito no território da invenção.

Na tentativa de capturar os vestígios da poética walyana, me vi reiteradamente em lugares insuspeitados, aos quais precisei me adaptar. O repertório multifário que constitui o polo de interlocução teórico-crítico desta tese aponta as dificuldades de circunscrever esse *corpus* avesso ao sequestro analítico. A lucidez quase excessiva do texto de Waly Salomão, em seus poemas, em seu ensaísmo heterodoxo, e em entrevistas e depoimentos sobre seus próprios processos de elaboração, desafia o pesquisador a encará-la de frente, sob o risco de se ofuscar. Demovido de muitas das certezas com as quais se inicia um itinerário crítico, tentei me dispor ao diálogo com esse *objeto-intervalo*, instalado em meio às flutuações de séries heterogêneas e que se encarna em trânsito. Tentei estabelecer limites para que essas imbricações não extinguissem o ímpeto de leitura/escuta, isto é, para que esse discurso não se transformasse numa espécie de emulação, relegando o texto walyano à condição acessória. O empenho de análise, atravessado pelo “prazer de escrever”, foi propelado pelo impulso exógeno dessa textualidade, com a qual tentou firmar alianças. Daí que a forma ensaística, movida por oscilações entre *closes* e planos gerais, se mostrou como a melhor estratégia escritural para tentar capturar essa poética furtiva, tendo em vista que uma decomposição de viés estruturalista, interromperia as formações em fluxo da obra walyana, tornando-a apenas uma representação esmaecida em sua imobilidade. Assim, todos os capítulos foram

construídos na expectativa de produzir configurações constelares, arranjadas como um aglomerado variável de pontos de vista a fim de compor uma experiência de fruição “ambiental”. Ao dizer em depoimento à *Folha de São Paulo*, em 1983, “eu preciso de leitores que tenham olhos livres, propulsores como um míssil, leitores que deem *habeas corpus* para seus olhos”², o poeta profere o desafio, quase inexequível, que se instala no centro desta tese.

O objetivo aqui é analisar as explorações das práticas escriturais de Waly Salomão, no período que vai da publicação de seu primeiro livro, *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de 1972, a seu segundo livro *Gigolô de bibelôs*, de 1983, que reúne grande parte de sua produção nesse intervalo de onze anos, passando pelas “performances poético-visuais” (2007b, p. 21), reunidas sob o nome de *babilaques* (ou “-B-A-B-I-L-A-Q-U-E-S-”, como também grafou o autor, como a enfatizar a variedade de seus componentes), realizadas entre 1974 e 1977³, no intuito de discutir a especificidade de sua enunciação. Nesse período entre o primeiro e o segundo livros, Waly Salomão se lançou a uma indagação radical das fronteiras do campo poético, abdicando de seu abrigo institucional. Tal “anti-programa” escritural é formado por uma rede extensa de remissões, retomadas, paródias, negações dos próprios poemas ou “*slogans*”, configurando um sistema de reiterações que não se pode interromper ao custo de imobilizar o vigor do texto walyano. Por isso, em alguns momentos, recorro a ensaios e poemas que se encontram fora dos limites desse *corpus*, mas que a ele se referem, ajudando a tornar um pouco mais claro o labirinto esculpido por seus passos, que denomino *zona experimental*, sem, com isso, pretender fixá-lo num quadro analítico rígido, historicamente determinado e caudatário de uma periodização de amplo espectro. Tento, portanto, não proceder a uma restrição da dimensão exploratória de sua poética a esse momento inicial, subestimando a validade de seu multifacetado trabalho posterior, mas explicitar questões pulsantes em sua escritura desse momento, que acredito rico em “polinizações cruzadas”. O recorte tem o intuito exclusivo de vislumbrar um território informado por vetores disruptivos, que colocam em variação contínua as noções de gesto, escritura e vocalidade, amalgamadas na enunciação de Waly Salomão, que afirmou em seu “Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença”:

Sempre tomei o que estava produzindo naquele momento [anos 70] como os primeiros passos, os primeiros passos de uma longa marcha, os primeiros passos mesmo, quer dizer, não constitui nenhum ponto final, muito menos de

2 Texto de Leão Serva, “Waly, um meteoro incontível na poesia”, **Folha de São Paulo**, 31 jul. 1983, p. 68.

3 De acordo com anotação de Waly Salomão de março de 1979 (2007b, p. 21).

culminância. O que continuo fazendo são desmentidos, reiterados desmentidos dessa concepção, desse ponto final, desse fim da picada (2005, p. 80).

Ao tornar a metamorfose a condição de possibilidade de sua enunciação, Waly Salomão induz à pane as estratégias de fixação do discurso crítico, que se depara com a voz de um “Huracán”: “coragem é CAMBIAR de coração para / a alma não ter sede onde pausar” (1983, p. 115).

Nascido em Jequié, no interior da Bahia, em 1943, filho de pai sírio e mãe sertaneja, Waly Salomão migra para o Rio de Janeiro em 1967, onde falece em 2003. Os deslocamentos geográficos que marcam sua trajetória biográfica parecem disparar outros deslocamentos que dão corpo a sua poética: “Where’s my home?????”, escreve em várias direções num de seus cadernos reunidos na exposição *Babilaques: alguns cristais clivados* (2007b, p. 4). Ao permitir que o questionamento ecoe sem uma resposta definitiva, a escritura de Waly Salomão habita seu próprio nomadismo, como uma máquina de guerra a tensionar as formas estratificadas dos modos enunciativos convencionais, e dá a ver um processo no qual o sujeito da enunciação vai “virando uma pessoa que vai variando seu / virando uma pessoa que vai variando seu local de nascimento e vai virando vária” (1983, p. 141). Dialogando com os limites da operação escritural, essa poética consegue desarticulá-los, conferindo, ao gesto enunciativo, inscrição contextual produzida sob a pressão de forças que ultrapassam o espaço tipográfico, um estatuto transeunte e compósito. No *transespaço*, entre o olho e a voz, e suas respectivas espacialidades e temporalidades, composto pela heterogeneidade exuberante da experiência vivencial, a alteridade se torna um componente central da experimentação, alentando formações que se expandem e põem em colapso a exclusividade do campo verbal.

Me segura qu’eu vou dar um troço, seu primeiro livro, publicado em 1972, irrompe no cenário literário brasileiro como um acontecimento anômalo, movido pelas rupturas comportamentais e pela ampliação do espectro procedimental de produção do texto poético. Aglomerado de “arranjos dinâmicos” onde gravitam vestígios das disjunções operadas pelas transformações técnicas, culturais e políticas que ocorriam à época, o livro resiste às tentativas de delimitação de gênero ou de vinculação a programas estéticos, frágeis diante da multiplicidade de registros, exigindo uma produção de modos singulares de leitura/escuta. Diante do contexto adverso promovido pelas políticas repressivas da ditadura, o livro dá voz e vez a uma nova qualidade de experiência de fruição, ensejada por um apurado senso

construtivo e por uma sensibilidade apocalíptica projetada sobre o tempo presente, em que procedimentos paródicos e citacionais aliam-se a uma poética das condutas que desencadeia a supressão das fronteiras entre obra/vida.

Após a publicação de *Me segura...*, Waly Salomão parte para a exploração de outros campos de invenção, como a canção popular, frente já inaugurada com “Vapor barato”, composta com Jards Macalé e lançada, em single de 1971, por Gal Costa⁴. Além disso, também incursiona na produção de espetáculos musicais e discos, como o *–FA–TAL–* (que viraria o álbum ao vivo *Gal a todo vapor*), também de Gal Costa em 1971; filmes em super-8, em parceria com José Simão, como *Alfa Alfavela Ville*; e, como editor e organizador, publicaria as obras de Torquato Neto (*Os últimos dias de Paupéria*, com Ana Duarte, em 1973), Hélio Oiticica (*Aspiro ao grande labirinto*, com Lygia Pape e Luciano Figueiredo, em 1986) e Caetano Veloso (*Alegria, alegria*, em 1977), além de co-editar em parceria com Torquato Neto o número único da revista *Navilouca: almanaque dos aqualoucos* (1971-74), acontecimento fundamental para a “convergência dissonante” das poéticas experimentais no Brasil. É também durante este período que o poeta baiano empreende sua viagem para Nova York, reiteradamente anunciada em *Me segura...*, sob os influxos do mito andino do Guesa, reelaborado em viés autobiográfico pelo poeta maranhense Sousândrade: “memórias novayorquinas numa língua porto/guesa errante” (1983, p. 105). Durante esse período, entre Nova York, Salvador e Rio de Janeiro, Waly Salomão produz séries fotográficas, em sua maioria capturadas por sua mulher, Marta Braga, e uma por Hélio Oiticica⁵, chamadas *babilaques*, gíria que designa um amontoado de pertences ou documentos de identificação, e cujos motivos eram em sua grande maioria acoplagens de objetos e textos inscritos em cadernos pela via da manuscritura. Radicalizando as táticas desviantes gestadas em *Me segura...* e a recusa da exclusividade do discurso verbal, impingida pela gramática escritural, o poeta explora procedimentos de composição em que os dispositivos técnicos se ressignificam por meio de sobreposições e contágios, e a palavra se torna agente catalisador da dimensão sensual na fruição.

Em 1983, com a publicação de *Gigolô de bibelôs*, um novo momento se inaugura na poética walyana, bem como na vida pública brasileira, que começa a se desvincilhar da ditadura civil-militar e abrir caminho para o processo de democratização, a partir de 1979,

4 Como se pode observar na seção de *Gigolô de bibelôs* (1983), “Uma dúzia e meia de canções e mais uma de quebra”, ampliada em *Poesia total* (2014), reunião de sua obra poética, na seção “Mais algumas canções”.

5 Todas as fotografias, com exceção das referentes à série *Alterar*, foram feitas por Marta Braga.

com a anistia. O livro apresenta em panorama muitos dos vetores que dão forma a sua poética, especialmente os que levam à instabilização das práticas escriturais e a seu impulso centrífugo de incorporação e transfiguração do alheio, inclusive, por meio da reedição integral de *Me segura...*, sobre o qual diz: “Eu não parei ali mas ele está lá intacto” (1983, p. 13). *Gigolô de bibelôs* se caracteriza por um intenso investimento no espaço gráfico do livro e de seu campo de virtualidades, problematizando alguns dos procedimentos das poéticas visuais brasileiras (como o racionalismo concretista, por exemplo), bem como o ordenamento discursivo videocêntrico que informa o poema moderno, ao incutir uma proeminência sonora no campo de produção textual que sabota as estratégias hermenêuticas convencionais. Como inventário de possibilidades dos modos de enunciação e de suas linhas de fuga, e também registro documental de suas mutações, Waly Salomão ocupa a superfície da página sem escamotear os ruídos do corpo que a opera.

Numa das séries dos babilaques, intitulada “Vertozigagens” (Nova York, 1975), Waly Salomão escreve: “O OLHO SEM CRISES MONÓTONAS / DE CONSCIÊNCIA / **Arranjos** / **DINÂMICOS**” (2007b, p. 100). Desse enunciado, inscrito à mão sobre um caderno, que é disposto sobre uma cama ao lado de um retrato do cineasta russo Dziga Vertov e de dois *frames* de seus filmes, extraí o título desta tese, por apresentar uma espécie de “imagem-conceito” que designa procedimentos axiais da enunciação walyana. A expressão, que parece tomada do quadro “Mulher com baldes: Arranjo dinâmico”, de 1913, do pintor suprematista russo Kasimir Malevich (mencionado no mesmo babilaque), sugere as fraturas do código escritural a partir de *meandros*, transcurso em meio à variedade inumerável do cotidiano, e *amálgamas*, suprimindo fronteiras entre códigos, práticas e *media*, em formações transitórias. Além disso, o termo “arranjo”, em sua polissemia, designa desde “disposição” a “versão” (no campo musical), passando por des/apropriações da fala cotidiana, que desembocam nas acepções de “fraude” ou “conserto”, sob o signo do improviso. Essa expressão instaura uma ampla variedade de significações, delineia o estatuto ambiental de uma escritura pressionada pelas transformações de seu habitat técnico e simbólico, e ainda sintetiza os itinerários de uma obra que se lança a uma prospecção de suas condições de possibilidade submetendo o poema a um regime de movência.

Para tentar tornar claros os percursos que fiz nessa exploração e possibilitar uma visão de conjunto apresento uma breve descrição de cada um dos três capítulos:

No primeiro capítulo, intitulado *Invenção e saque*, faço uma leitura dos procedimentos de composição walyanos que excedem a série verbal-escritural em direção à ambientalidade da experiência vivencial, por meio de levantamento e discussão das questões que determinam sua historicidade. Não serão tratados apenas os marcos historiográficos consolidados, mas também os processos moleculares que indicam a ruptura da noção de obra como estrutura fechada inscrita num sistema diferencial e sua disseminação, na esfera cotidiana, sob o signo de uma “poética das condutas”. O contexto de transformações da paisagem simbólica brasileira entre as décadas de 1950 e 70 – com a eclosão dos programas concretistas-experimentais, sob o signo do “milagre econômico”, a reabilitação do modernismo antropofágico e a consolidação do golpe de estado de 1964 – dá forma aos modos pelos quais Waly Salomão desenha seu percurso meândrico, lançando-se a alianças, que se tornam componentes fundamentais de sua obra.

O espaço movediço de experiências e o horizonte de expectativas obscurecido pelo terrorismo de Estado são confrontados pela imagem da *invenção*, que serve às necessidades de sobrevivência, associadas ao descondicionamento perceptivo como busca do imediato e à demanda de ação política. Nesse contexto tecnocultural, essa imagem se situa como ponto de confluência de propostas individuais, que se relacionam por meio de transversalidades e do êxodo institucional, bem como pela recusa da noção de autoria como propriedade e lugar de uma subjetividade estanque. Associada a ela, em seu reverso, advinda das gírias das ruas, emerge a de *saque*, ambigualmente situado entre as noções de *percepção singular* (de “sacar”) e de *furto* (de “saquear”), como atitude transgressora da ordem proprietária vigente, que incide normalizando e normatizando os corpos e suas performances. Na medida em que parece apontar para uma supressão das fronteiras instituídas pela modernidade entre obra/vida, o *gesto* é o nó onde se instaura uma zona de indeterminação, e dá a ver o cotidiano, em seus agenciamentos potencialmente disruptivos, como o lugar propiciador da experiência estética. Como tentativa de elucidação dessas questões, estabeleço diálogo com autores que delimitam uma especificidade histórica dos acontecimentos do período, compondo um panorama heterogêneo de estratégias de leitura, como Gonzalo Aguilar (2005), Frederico Coelho (2010a, 2010b), Celso Favaretto (1992, 2007, 2011), Silviano Santiago (1978) e Flora Sussekind (1985, 2007). Com isso, apresento um quadro que tenta dar conta das contiguidades (geralmente tensas) existentes na diversidade dos programas poéticos e das deambulações que se desdobram nesse contexto, e designar como a presença de Waly

Salomão figura nessa paisagem tumultuada. Busco colocar em confronto textos dos próprios protagonistas do momento, que exploram os processos de fatura de suas obras, num campo discursivo em que a elaboração teórica e conceitual se confunde com a proposição estética-vivencial: os escritos de Hélio Oiticica, compilados por Waly Salomão, Lygia Pape e Luciano Figueiredo em *Aspiro ao grande labirinto* (1986), e o ensaísmo combativo de Augusto de Campos (2015) e Haroldo de Campos (1974, 1977a, 1977b, 1992, 1997) e Décio Pignatari (2004a, 2004b, 2008), bem como poemas, depoimentos e ensaios do próprio poeta baiano, constituem polos importantes desse discurso.

Com a abertura ao alheio e à casualidade participativa, em que os próprios corpos atuantes se expõem como *medium* atualizador da obra, o ressurgimento sob novas perspectivas críticas do legado de Oswald de Andrade, durante a década de 1960, reflete a problemática das fronteiras, o reposicionamento da questão das vanguardas latino-americanas em contexto internacional e os contextos de produção de subjetividade, intrinsecamente relacionados à enunciação. O modernismo brasileiro, especialmente em sua eclosão “antropófaga”, constitui uma moeda corrente das poéticas experimentais brasileiras da segunda metade do século 20, e dá consistência a um espaço permeado de perspectivas tão convergentes (pelo impulso exógeno) quanto dissonantes (pelos códigos, repertórios e *media* acionados). Para incorporar essa força à exploração dessa tese, estabeleço conexões com os trabalhos de Haroldo de Campos (1992), Carlos A. Jáuregui (2008), Benedito Nunes (1979), Décio Pignatari (2004) e Suely Rolnik (1998, 2006) sobre a antropofagia (ou antropofagia cultural), assim como com suas recorrências nos textos poéticos e ensaísticos de Waly Salomão.

No segundo capítulo, *Território randômica*, título derivado de um “conceito-bablaque” atribuído por Waly Salomão ao conjunto de proposições de Hélio Oiticica (SALOMÃO, 2003, p. 30-31), pretendo avaliar o estatuto da escritura num regime de enunciação lastreado no meio técnico-científico-informacional. As noções de técnica e *medium*, sob suas perspectivas ambiental e maquínica, constituem aqui lugares fundamentais para a compreensão da escritura proteiforme de Waly Salomão, que se produz como aglomerados de mediação em metamorfose. “Experiência axial” para Waly Salomão em seu “processo incessante de buscas poéticas” (2007b, p. 61), os babilaques, que associam palavra, em diversas manifestações gráficas, performance e fotografia, bem como alguns poemas visuais *strictu sensu* publicados em revistas e reunidos em *Gigolô de bibelôs*, ocupam um

lugar especial para a análise dos processos de mediação e do reposicionamento das práticas escriturais, no contexto tecnocultural da consolidação dos *media* de comunicação de massa, bem como da expansão da cultura dos *gadgets* e da sociedade de consumo. Aqui pretendo discutir os trabalhos de autores como Régis Debray (1995), Vilém Flusser (2008, 2010, 2011), Pierre Lévy (1993, 1996) e Marshall McLuhan (1971, 1972, 1975, 2011), que se debruçam sobre *media*, dispositivos técnicos, aparelhos e processos de mediação de maneira geral, e sua conformação em complexos ambientais-ecológicos. Associados a esses, também servem de guia para esse itinerário crítico os trabalhos de Harold Innis (2011), Eric A. Havelock (1996a, 1996b), Walter Ong (1998) e Paul Zumthor (1993, 2003, 2007), que analisam as relações engendradas pela tecnologia tipográfica e, por conseguinte, sobre as transformações no complexo cultural operadas pelo advento do *medium* escritural e de sua consolidação como código hegemônico. Assim, a noção de *experimentalismo*, especialmente relacionada às poéticas do século 20 como índice de modos de insurgência das forças e materiais contra seus contextos convencionais, servirá para a compreensão das mutações do poema. Para isso, discutiremos os trabalhos de Umberto Eco (1981), Philadelpho Menezes (2001), Julio Plaza e Mônica Tavares (1998) e Antonio Risério (1996, 1998), além de, mais uma vez, trazer à baila o ensaísmo do grupo *Noigandres*, composto por autores fundamentais que tentaram estabelecer um limite conceitual e pragmático para o termo, bem como sua reelaboração sedimentada no mote “Experimentar o experimental”, que rompe com as amarras do contexto cientificista e tecnólatra, por Hélio Oiticica (2009). Não tive a pretensão de pacificar as tensões que se oferecem nesse quadro heterogêneo de modelos analíticos, mas evidenciar algumas ressonâncias que podem ser operacionalizadas no cerco discursivo à poética walyana, que faz da “morada eletrônica” seu hábitat.

No terceiro capítulo, *Polivox*, são exploradas com mais profundidade as relações entre *escritura* e *vocalidade*, a partir das discussões levantadas por Paul Zumthor (1993, 2007, 2010), Adriana Cavarero (2011) e Jean-Luc Nancy (2014). Tais termos constituem um binômio axial na formulação da poética de Waly Salomão, que designou essa tensão em diversas ocasiões na tessitura de seus poemas e ensaios. Como os poemas walynos, em suas manifestações gráficas, tentam se evadir do silenciamento e da fixidez da página, seus leitores, tornados operadores dessa galáxia de vozes, produzem articulações de ritmos e sentidos. A noção de *ritmo*, elaborada tanto por Ossip Brik (1978), quanto por Henri Meschonnic (2006, 2007), como forma de compreensão do complexo de forças que opera na

relação entre escritura e oralidade, constituindo um movimento do sujeito na linguagem, será retomada em alguns momentos obliquamente e em outros abertamente discutida. Como desdobramento do capítulo precedente, a voz será analisada em relação à escritura e à ecologia de *media*, com as quais dialoga e a partir dos quais se define, como força motriz da enunciação poética. Tendo em vista as profundas alterações das paisagens sonoras (KAHN, 2001; SCHAFER, 1991, 2001) que acompanham a expansão das metrópoles contemporâneas, o estatuto da voz e da escuta num mundo assediado por maquinismos que afrontam a presença dos “sons naturais” é reposicionado na economia simbólica, e a escritura é alvo de uma série de deslocamentos. Constituído de componentes alheios à regularidade da codificação pictórica, a *forma sonora*, que agora se deixa “ouvir”, problematiza o ato enunciativo, pois, fora de qualquer perspectiva (“ver através”) assente sobre um ponto de vista originário que engendra as relações entre elementos sobre um plano visual, a presença do som se produz como constelação de vetores multidirecionais em permanente devir ao qual se dirige uma escuta empenhada.

O que se tenta aqui é o acionamento de um “OLHO-MÍSIL” (SALOMÃO, 1983, p. 11) e a escuta de seus rumores.

Capítulo 1: Invenção e saque

Indo em diferentes direções, a gente consegue, em vez de separação, um sentido de espaço.

– John Cage, “Diário: como melhorar o mundo (você só tornará as coisas piores)”⁶

1.1 Tudo sentir total

Os percursos de Waly Salomão se confundem com os labirintos das cidades, de suas zonas opacas e metamórficas, as favelas, às *highways* iluminadas da razão urbanística. O vozerio das ruas, emaranhado ao rumor de motores e outras máquinas sonoras, dá forma ao *continuum* dissonante das paisagens urbanas-industriais, designando o lugar de sua presença: “O meu é um curso enviés torto oblíquo de través. O meu é um fluxo MEÂNDRICO” (1983, p. 13). Des/apropriando o termo de origem topográfica, que designa a sinuosidade dos rios em seu percurso, cujo caráter relativamente imprevisível e incontrolável faz derivar as acepções de “enredo” e “intriga”⁷, o poeta baiano o reinscreve em novo plano semântico na tentativa de designar os vetores que tangenciam sua poética transeunte. Essa cartografia ziguezagueante, que seu poema faz pelos entremeios dos sistemas de fixos, é propelida pela errâncias dos corpos em estado de transe, dos balés mecânicos do cotidiano e, principalmente, das potencialidades disruptivas alojadas nos gestos de enunciação. As palavras que provêm desse *território-itinerário*, encarnadas na forma circunstancial do poema, produzem atritos entre si e participam de uma proliferação de sentidos, cujos limites fogem às estratégias de leitura convencionais. Com seu “discurso Huracán”⁸, Waly Salomão assoma aos nossos sentidos como presença, a transbordar da página enquanto se produz, pois sabe que “todas as coisas depois de feitas compõem / um movimento insuficiente – tomar ar [...]” (1983, p. 114).

6 Tradução de Rogério Duprat, do livro *De segunda a um ano* (2013).

7 Em *Novo Dicionário Aurélio Eletrônico 6.0* (2009).

8 “Huracan”, seção final de *Me segura...*, é retomado em “Na esfera de produção de si-mesmo”, por meio de nota de rodapé: “Prosseguimento do discurso Huracán – do mesmo autor: Waly, o fedayin” (1983, p. 121)

Desse movimento, tento capturar apenas os vestígios, e depreender deles uma *poética* que se faz como recusa programática da fixidez. A cada gesto enunciativo, dobrando-se sobre si, em exploração de suas virtualidades, corresponde a um modo de compor, por meio das palavras e de suas imbricações corporais, arranjos de sentir e de sentidos que nos demovem do narcose dos hábitos e nos restituem a potência do dizer. Para isso, a página onde se espraia o poema walyano simula a disposição do corpo, poroso aos influxos do meio que o circunscreve, ameaça e abrigo. Essa “palavra-coisa”⁹, derivada e derivante, se singulariza em seu devir outro, que não cede aos dispositivos de captura da ordem discursiva, mantendo-se à espreita da operação cúmplice de seu leitor, que o re/enuncia, convidado a participar do jogo de leitura como “peixes do mesmo cardume” (2003a, p. 37), numa convergência dissonante.

Em 1983, após um longo período tateando os limites do poema, de suas zonas adjacentes e de seus atravessamentos – inclusive no que convencionalmente se considera “extrapoético”, tais como as artes plásticas, a produção de espetáculos e discos etc. –, Waly Salomão publica seu segundo livro, *Gigolô de bibelôs*. Um título que já na primeira leitura salta ao “olhouvido”¹⁰ como reivindicação de um lugar entre o *kitsch* e o grotesco, e que parece responder de modo irreverente ao “aboli bibelot d’inanité sonore”¹¹, verso de um soneto do poeta francês Stéphane Mallarmé, pedra-de-toque do *paideuma* concretista. Essa referência é comprovada em nota ao poema “Olho de lince”, na qual Waly Salomão escreve: “[...] fio de Ariadne abolido o gigolô de bibelôs” (1983, p. 11), evocando as práticas experimentais da psicogeografia situacionista¹². Suspenso o liame que dá sentido aos caminhos (origem e destino) e que os vinculam ao universo do familiar, todo movimento se torna invenção. O “gigolô de bibelô”, produto de um arranjo fônico instilado por aliteraões e assonâncias e ainda pela justaposição de referentes inusuais, se assume como *persona* (“por onde soa”) da errância, aqui numa acepção dúbia, entre o “equivoco” e o “por-se em movimento”. Além disso, a imagem aponta para uma derrisão dos lugares consagrados de

9 Expressão usada por Haroldo de Campos no ensaio “poesia concreta – linguagem – comunicação” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006b, p. 123).

10 Neologismo de Décio Pignatari, publicado em “Nova poesia: concreta”, de 1957 (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006b, p. 69).

11 Em tradução de Augusto de Campos: “falido bibelô de inanição sonora” (CAMPOS; CAMPOS, PIGNATARI, 2006a, p. 65). Vale frisar que esse mesmo verso é usado por Haroldo de Campos em “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de 1984, para ilustrar as diferenças entre as funções metalinguística e poética, formuladas por Roman Jakobson: “É a diferença entre a definição lexical de *bibelot* (no Dicionário *Petit Robert*): “pequeno objeto curioso, decorativo”, e a atualização icônica do mesmo lexema no célebre verso mallarmeano: ‘aboli bibelot d’inanité sonore’” (CAMPOS, p. 253)

12 Essa “Ariadne abolida” ecoa a frase “ARIADNE DESEMPREGADA”, mencionada por Gilles Ivain, em “Formulário para um novo urbanismo” (JACQUES, 2003, p. 70).

autorreferência do poeta, ocupante de uma posição privilegiada na economia simbólica da modernidade, especialmente como um *designer* do sensível, situando-o na esfera da marginalidade e da usura. Não mais vate ou arauto, entre o xamã e a “antena da raça”, de Ezra Pound (1988, p. 77), mas um agenciador, que faz da exploração do alheio o motor de sua sobrevivência. Na folha de rosto do livro, esse “gigolô” se desdobra em outras formas, tal qual *Bicho clarkiano*, cujo corpo se tece numa rede de alternâncias: *Ou surrupiador de souvenirs ou defeito de fábrica*¹³. O livro cria uma fenda na expectativa de continuidade gestada pelo ato nomeador, do qual emerge um espectro de imagens possíveis compondo uma totalidade variável, que inventaria as potencialidades da enunciação. No poema “Uns & outros”, do bloco final do livro, no qual se procede a uma reflexão metalinguística dessa *persona* alegórica, Waly Salomão afirma: “[tenho dito] Que antanho me supus uma máscara inscrita / ‘GIGOLÔ DE BIBELÔS’. / Que sempre serei *surruprador de souvenirs*” (1983, p. 183, grifo meu). Operando des/apropriações de pequenos objetos, banais e inúteis, que alojam memórias e afetos engendrados no seio da indústria do consumo, aquele que fala no poema walyano realiza a “função de desfocalização” do gesto enunciativo, que “[...] destitui o essencial, dá sentido ao accidental, detém-se no detalhe, deriva na margem” (GALARD, 1997, p. 90) numa busca permanente pelo “insignificante”, instaurando sua presença como enigma: “E é assim, Poeta, que te indefines?” (1983, p. 183).

Lançado em 12 de setembro de 1983, em meio a um *happening* multimidiático, no qual suas “performances poéticos-visuais”, chamadas *babilaques*, eram projetadas sobre paredes e pessoas, restituindo seu intuito inicial de se fazerem *walestras* – neologismo oriundo da sobreposição de “Waly” e “palestras”, em referência às *lectures* performáticas de John Cage –, o livro é um balanço estratégico do período de nomadismo em que se lançou logo após sua estreia em 1972, com *Me segura qu’eu vou dar um troço*. Para José Miguel Wisnik,

o texto de Waly Salomão fabrica um lugar onde more a consciência afiada do limiar entre a dissolução do sentido e a ligação com um fio umbilical – filete poderoso – desejo de totalidade, a poesia como experimento insignificante na caixa preta do Universo mas chispa faiscante do raio de Zeus, ainda que

13 Recurso similar ao utilizado por Clarice Lispector em *A hora da estrela* (1977), que tem como subtítulo: *A culpa é minha ou A hora da estrela ou Ela que se dane ou O direito ao grito ou Quanto ao futuro ou Lamento de um blue ou Ela não sabe gritar ou Assovio ao vento escuro ou Eu não posso fazer nada ou Registro dos fatos antecedentes ou História lacrimogênica de um cordel ou Saída discreta pela porta dos fundos*.

na versão auto-humorística de um Prometeu degradado, surrupiadador de souvenirs¹⁴.

Enquanto encarnação de uma presença que se quer arrebatadora, as fronteiras entre o sentido (do *logos*) e os sentidos (do corpo) são esfumaçadas em proveito de uma indeterminação que se prolifera em contágios. A “consciência afiada do limiar” mobiliza os gestos que se lançam para além de suas zonas mapeadas, como sondas que perscrutam o caos circundante, na tentativa de incorporá-lo a sua voz e devolvê-lo ao mundo como poema. Esse vetor exógeno percorre o texto poético, engendrando estruturas e sua própria desarticulação em prol de uma labilidade ampla: tece e destece a trama do poema na medida em que suas amarrações de coerência, insufladas pelas demandas da lógica identitária, são suprimidas em proveito de uma ampliação das margens de manobra da operação de leitura: “A poesia a um só tempo pedra-de-toque e pedra-de-tropeço recebe de seu gigolô o mais alto elogio e a mais furiosa dissipação na poeira dos séculos”¹⁵.

Com capa de Óscar Ramos¹⁶, feita a partir do babilaque “As mandíbulas do tubarão imperialista *versus* sombra chinesa de capim caboclo” (Salvador, 1976), *Gigolô de bibelôs* se oferece como produto turbulento derivado das intrincadas redes de mediação que dão forma ao texto poético. A partir de uma foto de uma outra foto, deslocada de seu contexto original, em que se vê um Curtiss P-40 Warhawk, avião de combate americano da Segunda Guerra Mundial, sobre a qual incidem algumas sombras, a enunciação visual do livro se efetua como analogia do confronto representado pela assertividade icônica das “mandíbulas do tubarão imperialista”, sua arquitetura rígida, inumana, e sua contraparte, a leveza, o orgânico e o aleatório da intervenção da “sombra chinesa de capim caboclo”, que tende a desmontar a estratégia de povoação do imaginário colonial pela proliferação das imagens do progresso e da guerra numa tática de metalinguagem e ironia.

14 “A eletrizante dança da linguagem”, **Folha de São Paulo**, 24 set. 1983, p. 50.

15 “A eletrizante dança da linguagem”, **Folha de São Paulo**, 24 set. 1983, p. 50.

16 Parceiro de Luciano Figueiredo no projeto gráfico de *Me segura qu’eu vou dar um troço*, assim como no da revista *Navilouca* (1974).

Figura 1: “As mandíbulas do tubarão imperialista *versus* sombra chinesa de capim caboclo” (Salvador, 1976)

A an/arquitetura rizomórfica do livro demarca campos produtivos de seus itinerários escriturais em blocos interconectados por um feixe de remissões oblíquas, que tanto operam dobras sobre si mesmos quanto apontam paragens extra-tipográficas. Contudo, não se trata de um sequestro documental, tentativa de fixação fossilizada de uma poética que se dispõe ao arquivo, mas como uma lâmina laboratorial a partir da qual se apreende o vetor metamórfico da obra de Waly Salomão, que “[...] não compõe obra harmoniosa e completa mas um *polo de atração flutuante* de fragmentos espicaçantes e luminosos a depender do olho-leitor dar um flagra nos seus meandros”¹⁷. Convocando e situando o leitor na posição incômoda de descondicionamento perceptivo (do livro e de suas estratégias convencionais de consumo), a operação leitora se faz num jogo que não declara suas regras. A reedição de *Me segura qu’eu vou dar um troço*, com alguns acréscimos e alterações nas fotos originais, anuncia o procedimento de montagem informado por transições abruptas e zonas de indeterminação dentro de um arcabouço *ambiental*, a incutir uma ampliação do campo de possíveis do ato de fruição. Além disso, traz à tona alguns de seus poemas publicados na revista *Navilouca*:

17 José Miguel Wisnik, “A eletrizante dança da linguagem”, **Folha de São Paulo**, 24 set. 1983, p. 50.

*almanaque dos aqualoucos*¹⁸, “expressão gráfica da guerrilha”¹⁹, editada por Waly Salomão e Torquato Neto, entre 1971 e 1972 e publicada em 1974, no bloco “Stultifera navis”²⁰, contrabandeando-os para o registro mais definitivo do “livro de poemas”. Esses textos apresentam um esquadrinhamento do espaço gráfico, associando texto e imagens, em conformidade com o viés experimental da revista, tanto em sua forma visual quanto em seu princípio de aglomeração de componentes heterogêneos em “arranjos dinâmicos”. Em outra seção, “Percussões da pedra q ronca”, nome que também servirá a seu selo editorial, encontram-se poemas que fazem uma incursão radical no estrato sonoro, operando fluxos intensivos que recompõem o espaço de experiências da leitura para além das divisas hermenêuticas, na construção de um complexo gráfico-sonoro que tende à supressão do poema como limite formal²¹. “Uma dúzia e meia de canções e mais uma de quebra” reúne parcerias no campo musical, que produziram algumas canções de grande sucesso, como “Vapor barato”, e, posteriormente, a formulação da “linha de morbeza romântica”, que estabelece um diálogo com os repertórios cancionais populares, distinguindo-se de maneira radical dos cânones tradicionais por manobras irônicas, ampliando criticamente o espectro de significações da tessitura verbal-cancional, reunida no álbum *Aprender a nadar*, de Jards Macalé (1974), que afirma: “saí da torre de marfim para a ponta da língua do povo”²². Além desses blocos, há mais dois inominados, que agregam 19 poemas sem coesão procedimental ou temática, constituindo, na configuração acêntrica do livro, um conjunto de transições textuais informadas por um empenho experimental.

No primeiro deles, abertura do livro, Waly Salomão apresenta três poemas que parecem revisitar os percursos pelos quais sua obra se efetuou, durante esses onze anos de errâncias. O tríptico é executado como um dispositivo retro/prospectivo, capaz de reorganizar o campo enunciativo do presente e apontar suas mutações futuras por meio de

18 A revista começou a ser concebida em fins de 1971 (KHOURI, 2011, p. 239), mas só foi lançada em 1974: “Feita com papel de boa qualidade, ‘Navilouca’ não conseguiu, porém, levantar âncora. Faltavam as indispensáveis verbas que permitissem retirá-la do estaleiro, a editora Gernasa. A salvadora quantia só apareceu no final de 1974, graças a André Midani, diretor da gravadora Phonogram, que se entusiasmou com a ideia de oferecer ‘Navilouca’ como brinde de festas” (“A louca nau”, **Revista Veja**, 12 mar. 1975, p. 94).

19 Definição de Heloísa Buarque de Hollanda, em texto de Suzane Tavares Veloso, “Treze anos depois, artistas e poetas voltam à Navilouca” (**Jornal do Comércio**, 24 nov. 1985, p. 12).

20 A composição gráfica dos textos será desconsiderada na primeira edição de *Gigolô de bibelôs* (1983) e retomada, com algumas modificações, em sua reedição em 2008, incluindo o texto, entre o manifesto e o balanço estratégico, “Planteamiento de cuestiones”.

21 Cf. capítulo 3.

22 “Macalé é morbeza no Teatro Leopoldo Fróes”, **O Fluminense**, 30 jun. 74, p. 12.

metalinguagem, que realça a engenharia de sua escritura (ALMEIDA, 2011)²³, enquanto expõe o gesto que subjaz a ela, suprimidas as divisas entre obra/vida. “Mosquito extraordinário”, primeiro poema de *Gigolô de bibelôs*, com layout de Luciano Figueiredo, é composto de um enunciado localizado na área superior central: “Um mosquito morde uma barra de ferro em brasa” (1983, p. 8). A imagem verbal se constrói com base num desacordo, tendo em vista a composição formada pelo contraste entre fragilidade e força dos referentes evocados, como no babilaque a partir do qual se produziu a capa: o orgânico e o mecânico, o fluxo e o fixo. A relação de antagonismo que se depreende da “barra de ferro em brasa” e do “mosquito” evoca um duelo desigual informado por um *ethos* épico, que remete à qualidade “extraordinária” do mosquito anunciada no título, e em meio a esse enfrentamento, com o manuseio de suas potencialidades *verbivocovisuais*, enuncia-se: “o EXTRAordinário é a morada do poeta”²⁴.

Figura 2: “Mosquito extraordinário” (1983)

No arranjo gráfico, percebe-se o uso de uma variação tipológica em articulação isomórfica: o prefixo “extra-” destoa em caixa alta do restante da palavra (“ordinário”) e justifica essa disjunção, já que as próprias letras são usadas como fundo sobre a qual se inscreve o enunciado “é a morada do poeta”, ou seja: de modo icônico o enunciado “é a morada do

23 Remeto aqui à dissertação de Liz Maria Teles de Sá Almeida (2011), *Waly Salomão: a fabricação da poesia*, que trata da recorrência da metalinguagem na obra walyana.

24 A “morada do poeta” será designada em outra ocasião também como o “mundo eletrônico” (cf. capítulo 2).

poeta” se inscreve (ou “mora”), em “extra-”, fazendo coincidir cada uma das cinco palavras em cada uma das cinco letras do prefixo. Esse procedimento enfatiza o devir extemporâneo do poema, na oscilação entre o “ordinário” e sua exterioridade, re/inventando o “poeta” como aquele que agencia a experiência do banal como lugar de emergência do anômalo.

Com esse poema sintético, estruturado por meio de apenas dois enunciados verbais articulados em sobreposição, Waly Salomão delineia um programa estético-vivencial que se infiltra nas esferas convencionais do campo de produção do poema. Em “Ao leitor, sobre o livro”, o poeta lança mão de outros procedimentos de exploração das estruturas do texto poético, e apresenta, sob forma eminentemente discursiva, imagens recorrentes em sua produção, especialmente as vinculadas à fratura da identidade monolítica e à indisposição com os pactos de transparência escritural: “**OBRA** parida com a mesma incessante / **INCOMPLETUDE**” (1983, p. 9). Apesar de se tratar de um poema submetido ao ordenamento grafocêntrico convencional, o recurso tipográfico do negrito estabelece um *continuum* entre as palavras “obra” e “incompletude”, articulando um conjunto de harmônicos num plano conexo ao da linearidade verbal. A imagem da falta se reelabora de maneira afirmativa, como margens de operação, e desse modo o poema, ele mesmo, se quer um dispositivo de insurgência:

De qualquer modo intento deixar algumas
BROCAS no muro do mundo: esta é uma
arquetípica ficção-consolo dum intempestivo. [...]
(1983, p. 9)

O “muro do mundo”, que estratifica a série heterogênea que nos rodeia e que nos aparta do alheio, fragmentando e distribuindo papéis e funções, é conjurado pela “arquetípica ficção-consolo” daquele que realiza o poema. A “broca”, palavra assentada sobre uma ambivalência, pois é ao mesmo tempo “instrumento” e “resultado de perfuração”²⁵, serve como metáfora do poema, transfigurado num convite à experiência vivencial e à operação da ruptura dos códigos. Desses vazios, escavados pela inscrição do poema, a enunciação é moldada por seu devir outro, tramando-se “SOB O SIGNO DO OU” – verso que se desdobra em um jogo paranomásico entre a conjunção alternativa “ou”, o mito do deus grego Proteu (clarividente e metamórfico) e o pronome de primeira pessoa do singular do caso reto “eu”. Esse “ou” se insinua como força motora, e não estabelece uma equivalência entre os termos enunciados,

25 Em *Novo Dicionário Aurélio Eletrônico 6.0* (2009).

mas se configura como articulação de uma escolha, entendida como gesto de restrição e responsabilidade do sujeito diante da multiplicidade do mundo. Diferentemente da conjunção aditiva “e”, que institui uma série acumulativa de sobreposições, a variação walyana pressupõe que todo ato é contingente, e que, portanto, toda noção de *próprio* pode ser abandonada e permutada por outra a qualquer momento, à caça de um “presente contínuo” (STEIN, 2011). Acionando um sistema de alternâncias acêntrico e tendente ao infinito, cada etapa de seu deslocamento opera uma conturbação dos sistemas de referência, procedendo ao inventário perpétuo (porque irrealizável) das formas do mundo²⁶.

Pois que ou-tra alternativa há senão convocar as
tropas do exército de virtualidades do duo vocálico
O U? [...]
(1983, p. 9)

A conjunção se torna um “duo vocálico”, no qual se ressalta tanto sua dimensão sonora quanto sua dimensão visual, por meio da ruptura entre os dois sinais gráficos que a compõem. Ligado aos princípios de “uniformidade, continuidade e linearidade” (McLUHAN, 1971, p. 29), a escritura produz a ilusão perspectivística de um sujeito observador individuado e imóvel, instância de onde se projeta e para onde provém o espaço, numa sequencialidade causal finita (PANOFSKY, 1999). No entanto, ao desobstruir o vetor disruptivo de um esquema que inscreve os corpos e as palavras que os corpos emitem num esquema linear, as “tropas do exército de virtualidades” servem como alegoria das linhas de fuga sobre as quais se territorializa a voz walyana.

O recurso à mitologia grega, na evocação de Proteu, é denunciado como um acréscimo não esperado – “Quem é este Proteu intrometido texto a dentro pra / vadiar?” (1983, p. 9) –, mas que instiga, numa aliança de desvelamento mútuo, uma torção da gama de significações do poema. Proteu guarda em seu nome os harmônicos do “duo vocálico”, e surge como mais uma faceta desse ideograma-bricolagem, ao qual Waly Salomão recorrerá algumas vezes ao longo de sua obra²⁷. Em “Ao leitor, sobre o livro”, “[...] o mito é destituído

26 A mesma conjunção, “ou”, repetida 8 vezes ao longo do poema, elemento que reforça a inconstância estruturante da obra walyana, é grafada no início e no final do volume (1983, p. 183), no qual a vemos impressa em cinza com tipologia serifada seguida de reticências e, sobre a mesma, sua duplicação quirográfica em cor preta: entre o *typos* e o gesto, entre a abstração e reiterabilidade do tipográfico e o gesto transbordante, intensivo e único da manuscritura.

27 Destaco aqui as remissões a Proteu no texto final de *Algaravias: câmara de ecos*, “POetry”, que consiste numa apropriação de um fragmento de “Letter to B.”, de Edgar Allan Poe, e em seu ordenamento numa configuração poemática: “O que é poesia? / – Poesia! / esta ideia / talqual / Proteu... / Edgar A. Poe” (2014,

de sua primordialidade ancestral e de sua essência simbólica, para ser volatilizado como estratégia discursiva de deslocamento e dispersão” (ASSUNÇÃO, 2008, p. 30), pois o “proteiforme” se realiza na operação dos lugares constituídos, num jogo permutacional entre *personae*, implicando um tensionamento entre identidade e diferença, que dá forma a uma estratégia de desvelamento das “similitudes malocadas das coisas” (SALOMÃO, 2005, p. 57): inventário e transcurso. Proteu, assim como Waly Salomão, se assemelha a um *trickster*, “encarnação da ironia e do paradoxo” (RISÉRIO, 2005, p. 29), que impõe a incerteza de suas formas e relações àqueles que desejam defini-lo e domesticá-lo: o indomável portador da voz divina, que medeia os agenciamentos do conhecimento do porvir e da perplexidade do agora. Numa passagem de “HOMmage”, sobre os parangolés de Hélio Oiticica, refratada e retratada por sua própria escritura, Waly Salomão invoca mais uma vez a divindade grega, afirmando: “ESTOU POSSUÍDO pelo fogo do múltiplo desdobrar da PERSONA camaleônica do Deus PROTEU. É o jogo entre o vazio e o pleno. É o metamorfosear-se, é o tornar-se, é o reino do vir a ser” (2005, p. 77).

Entre o “OLHO-FÓSSIL” e “OLHO-MÍSSIL” (1983, p. 9), se arquiteta o dilema walyano, que parece se resolver num terceiro termo: o “olho de lince”. A expressão popular designa aquele que possui acuidade de observação, e deriva de uma analogia com o felino que, por sua vez, tem seu nome herdado do argonauta que possuía o dom da visão, Linceu. Curiosamente, esse termo, apresentado no poema sob composição tipográfica de cunho construtivista de Jacob Levinitinas²⁸, em outra ocasião, é utilizado por Waly Salomão para nomear, em dicção desafiadora, a câmera videográfica que o registra²⁹. Diferente do olho monocular imóvel, origem da codificação perspectivística da modernidade (PANOFSKY, 1999), nos vemos diante de um corpo que enxerga em trânsito, “cine-olho” vertoviano a perscrutar o circundante, como agente catalisador do desenvolvimento do complexo sensorial humano pela via de sua exteriorização em dispositivos técnicos. Assim, o poema faz uma cartografia de um lugar de enunciação assediado pela profusão do mundo com a qual pretende se confundir:

p. 261); e “Novíssimo Proteu”, de *Lábia*, no qual se reelabora mais detidamente o mito grego: “Encardido enigma, / nebulosa, / envelope vazio, / a primeira pessoa busca a divina perdição para si [...]” (2014, p. 304).

28 Programador visual do livro.

29 “Encontro de dois guerreiros da poesia”, *Folha de São Paulo*, 24 set. 83, p. 50. Cf. capítulo 2.

quem fala que sou esquisito hermético
é porque não dou sopa estou sempre elétrico
nada que se aproxima nada me é estranho
fulano sicrano beltrano
seja pedra seja planta seja bicho seja humano
[...]
(1983, p. 11)

As imagens verbais se acumulam num *continuum* turbulento, no qual a ausência de pontuação simula a urgência da voz que se sabe produto de um complexo de forças sem conciliação, em que o corpo, o ruído, a memória, os influxos tecnológicos etc., se precipitam na forma incidental do poema. Nesse arranjo, o “hermético” e o “elétrico” se antagonizam no plano discursivo, confluindo, traiçoeiramente, no plano sonoro do poema, por meio da rima consoante e da configuração proparoxítona dos vocábulos: próximos e distantes, o amálgama latente entre as duas palavras lança luz sobre os sinais contraditórios do ambiente em que se trafega. O “elétrico” remete à rapidez e/ou ao nervosismo, em sintonia com o *medium* instituinte do universo urbano-industrial, que, usado como qualificativo do sujeito da enunciação, indica sua adesão ao bestiário fabril do mundo contemporâneo. Recusando-se a ser identificado como “hermético”, em sua obscuridade e isolamento, o texto, mais do que testemunho ou relato de uma imersão no alheio, quer se confundir com ele, pois tudo se oferece como propulsor do ímpeto de movência do poeta:

quando quero saber o que ocorre à minha volta
ligo a tomada abro a janela escancaro a porta
experimento invento tudo nunca jamais me iludo
[...]
(1983, p. 11)

Imiscuindo-se na desordem do mundo, o poema é um lugar no qual ser singular é assumir sua metamorfose permanente: simultaneamente aquilo que o diferencia e o que o inscreve numa rede de relações provisórias, que fazem da *experimentação* um equivalente da *invenção*. A abertura ao universo multiforme que o cerca prescinde da prospecção de efeitos verbais intrínsecos, cujo horizonte de expectativa é a produção de estranhamento, pois o poema, objeto-intervalo que dá a ver uma zona de indeterminação entre séries heterogêneas, produz um desvio dos contextos convencionais (“poema” e “vida”, por exemplo) e um transbordamento do espaço-tempo discursivo para as circunstâncias vivenciais do corpo, da sociedade e da cultura, assomando à operação de leitura/escuta, em sua concretude.

O sujeito da enunciação da escritura walyana está sempre implicado nos percursos que o levam a perder-se e que, portanto, exigem que se reinvente à medida em que deambula. O intervalo entre os corpos do poema, do sujeito e do mundo se torna um laboratório de enunciação, tornando o cotidiano seu “dispositivo formal” (BOURRIAUD, 2011a, p. 46), com sua infinita variedade de acoplagens, astúcias e desapareições programadas, no qual *inventar-se* implica *ser outro*. A cada reconhecimento de um processo específico de individuação, Waly Salomão parece evadir-se, a fim de inaugurar nova etapa do jogo de metamorfoses: enquanto organiza os resíduos do cotidiano, em formações transitórias, se reinventa como “obra” continuamente inacabada. Habitante do extraordinário, operador de um “exército de virtualidades”, ou simplesmente o transeunte cujos sentidos são assediados pelos turbilhonantes apelos da vida ordinária, na qual futuro, passado e presente se amalgamam como experiência do “já-e-aqui” (PIGNATARI, 2004a, p. 154), Waly Salomão se entrega: “tudo sentir total é chave de ouro do meu jogo / é fósforo que acende o fogo da minha mais alta razão” (1983, p. 11).

1.2 Profecias do agora

O deslocamento dos programas de invenção da alta modernidade³⁰ para os contextos tecnoculturais advindos da consolidação da era eletrônica operou uma nova série de fraturas nas gramáticas do poema, já abaladas pelas vanguardas históricas, no que se refere tanto às relações instituídas pelo texto com sua exterioridade, quanto aos procedimentos de sua formação. No pós-Guerra, a continuidade do desígnio exploratório que revirava pelo avesso a convencionalidade do “poético”, ampliando ao infinito seu campo produtivo sob os assaltos das táticas experimentais (racionalistas ou sensorialistas), tem como avesso a descontinuidade dos programas políticos, pressionados diante da consolidação da matriz ideológica da sociedade de consumo e das novas configurações da geopolítica global. O processo de acumulação ensejado pela era informacional, que elenca, organiza e administra repertórios precedentes, a partir de sua lógica encapsulada em caixas-pretas, inaugura um espaço permeável, que transgride as compartimentalizações entre códigos e, especialmente, entre

30 O termo *alta modernidade* será tomado a partir da reflexão de Gumbrecht, em “Cascatas de modernidade” (1998), que “evoca uma época especificamente produtiva nas histórias ocidentais da literatura e das artes, durante as primeiras décadas do século XX, época marcada, particularmente, por programas radicais e experimentos audaciosos” (p. 10).

códigos de leitura, mediadores do valor. As várias poéticas que emergem nesse meio se realizam como linhas de força transversalizantes, ampliando as potencialidades conectivas. Ainda que não se possa designar com precisão um marco cronológico inaugural, essa “prosa porosa”³¹ é herdeira da fluidez das novas condicionantes tecnoculturais, e parece ter prescindido da emancipação especializada do programa modernista, inventando-se como lugar às “margens da exuberância” (SALOMÃO, 1983, p. 184)³², onde tudo se torna passível de apropriação e re/enunciação: “época canibal de todas as épocas” (PIGNATARI, 2004a, p. 122).

Em ensaio dedicado à obra do artista plástico Hélio Oiticica, Celso Favaretto afirma: “se o [desejo] da arte é a conversão do real em imaginário, o desejo da arte dita contemporânea é o de introduzir o imaginário no real, algo que o projeto moderno parece ter querido banir” (2011, p. 96). Assim, operando uma reversão do programa modernista, o poeta³³ procede a um exame das relações entre corpo, enunciação e cotidiano, sobre os quais atuam redes intrincadas de mediações, no intuito de promover um alargamento do “espaço de experiências” e do “horizonte de expectativas” (KOSSELLECK, 2006) comuns. Quando fraturados e recombinaados em circuitos abertos pelas poéticas do pós-Guerra, o modernismo vanguardista se transforma em “acontecimento espermático”, como escreveu Waly Salomão em referência à Semana de Arte Moderna de 1922, que continua a fomentar, sob nova perspectiva, uma plataforma de re/invenção das codificações que regem nossos corpos, pois “[...] vive porque nem se esgotou, nem se completou, vive porque nem existiu completamente e nessa inconclusividade intrínseca então virou o polo magnético que representa nossa imaginação” (SALOMÃO, 2007, p. 47). O caráter revolucionário dos prospectos vanguardistas é “contrabandeado” para a esfera do cotidiano, condição de possibilidade da produção de novos regimes estéticos e vivenciais, e anuncia que “a chegada da experimentação ao seu limite expressivo e o questionamento da autonomização do processo artístico abriu o campo da contemporaneidade” (FAVARETTO, 2011, p. 104). Agora, situando o eixo propiciador da obra no território da alteridade, o poeta se lança como sonda, no intuito

31 Tradução de Augusto de Campos de “ventilated prose” de Buckminster Fuller.

32 No poema “Assim se vai aos astros” (1983, p. 184).

33 As palavras *poeta* e *artista* são tratadas aqui como equivalentes, preferindo-se *poeta*, que guarda os ecos da noção de fabricação polivalente, em sua origem grega. Como a supressão das fronteiras entre campos de produção é um dos motivos propulsores das poéticas da segunda metade do século 20, acredito não haver nenhum prejuízo para a discussão apresentada.

de proceder à ampliação de seu campo de produção, represado por um sistema de normatizações que administram o acesso às dimensões do sensível.

Ao recusar adesão irrestrita às tendências de especialização e autonomia, o poema walyano é produto de uma *escritura exógena*, que se constitui pela “curiosidade, o lado onívoro”, “qualidade fundante e fundamental para o poeta”, conforme Ezra Pound (SALOMÃO, 2005, p. 144), sob o risco de sua própria desapareição em meio à variedade inumerável das coisas. Em oscilação entre um modo iconoclasta, que flerta com o deboche e a avacalhação, e um modo prospectivo, que avalia as potencialidades textuais dos cânones em consonância com as circunstâncias técnicas e institucionais vigentes, essa textualidade suscita “em vez de temores metafísicos, tremores escriturais” (RISÉRIO, 1998, p. 130), pois seu lugar é a superfície do texto, onde se apresenta como “duração a ser experimentada” e não “espaço a ser percorrido” (BOURRIAUD, 2008, p. 20). Avesso à pretensão universalista, o poema se faz como articulação de constelações de materialidades contingentes em atrito com outras materialidades também contingentes nas quais a fisicalidade do gesto escritural se engendra em presença. Sem se projetar como força ideologicamente orientada para a produção de efeitos na realidade com escopo finalístico, nem se acomodar ao sequestro convencional dos modos de sua fabricação, a escritura walyana procede a uma prospecção das interfaces entre sentidos (“corpo-texto”) e sentidos (“texto-corpo”). Para delinear o maior espectro de variações possível, é necessário desobstruir os fluxos dessa multidão de diferentes vozes que ecoam numa voz singular, consolidando a extirpação do “mito pessoal”, resíduo de uma ampla série de restrições, a culminância de uma poética que se quer total: “E agora vazio e saciado que vou fazer de tudo que não me tornei?” (1983, p. 15).

Como tentativa de responder a essa pergunta, a poética *meândrica* e *amalgâmica* de Waly Salomão se infiltra nos interstícios dos lugares vigiados pelos dispositivos de controle para a elaboração de uma cartografia dos fluxos subterrâneos do *contemporâneo*. Enigma sobre o qual se debruça, o espaço-tempo por onde transita está fadado à mutação permanente. As estratégias que almejam a formalização teórica do contemporâneo, e, por conseguinte, os modos de captura que se valem de uma visada substancialista são traídos pelo território movediço sobre o qual se assentam. O “sujeito”, produto de uma série de disjunções do ambiente casual em que transita e de conjunções singulares, percebe-se por meio de um desvio inaugural cujo efeito é uma diferenciação proliferante que demarca um lugar. Essa “discronia” entre o sujeito e o mundo, a defasagem de temporalidades instituída pelo atrito

entre a diferença de seus ritmos, é o catalisador da experiência do tempo presente (AGAMBEN, 2009, p. 59), de onde Waly Salomão faz germinar sua escritura, sabendo-a transitória e transeunte. Se, como afirmou o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz, “o moderno”, ainda para nós um parâmetro de referência, “é por natureza transitório”, o contemporâneo, como usufrutuário de seus valores, “é uma *qualidade* que se desvanece tão logo a enunciamos” (1993, p. 33, grifo meu), pois se alimenta do descompasso entre o dizer e o mundo.

“Profecia de nosso demo”, bloco de abertura de *Me segura...*, dá corpo às táticas escriturais de apropriação e transfiguração do alheio do poeta baiano, bem como ao gesto de enunciação como prospecção do campo poético-vivencial de seu tempo, numa apresentação dramática do contemporâneo como, simultaneamente, culminância e extinção: abertura radical do espaço de experiências e colapso do horizonte de expectativas pela afirmação do imediato. O título apresenta uma des/apropriação de um enunciado ordinário, sob a forma de uma corruptela, de “profecia de nosso tempo”, que associa a imagem mística da anunciação a condições históricas específicas. Com a alteração de “tempo”, que particulariza um lugar de fala demarcado cronologicamente, por “demo”, que remete às palavras gregas *demos* (“povo”) e *daemon*, de onde deriva “demônio”, na apropriação cristã e “demo”, sua forma reduzida e popular, Waly Salomão produz uma pane nos sistemas de referência. A relação fônica, via rima consoante, se produz por meio de um método ideográfico de sobreposição, induzido por harmônicos sonoros, que implicam uma interpenetração semântica. Nesse “tempo” que se confunde com a imagem do mal convergem as linhas de forças do progresso da modernidade, ressignificando o presente como apoteose de equívocos e anseios dos quais somos as vítimas fatais. “O céu retirado como livro que se enrola”³⁴, imagem extraída do Apocalipse, relato do fim dos tempos na cosmologia cristã, é repetida sete vezes, em consonância com seu simbolismo numerológico, e por meio de outro deslocamento é reinscrita num cenário ordinário: “Lavro e dou fé”, escreve Lino Franco, emblema da “usurpação da palavra” (ZULAR, 2005, p. 54) pela tecnocracia burocrática, *persona* walyana que, ao mesmo tempo, “se dedicava inteiro à OBRA com vontade de perder os traços particulares do rosto pra que o outro aparecesse” (1983, p. 15).

Num mundo exposto a irrupções no regime de valores culturais, marcado pela crise dos metarrelatos e de seus dispositivos de legitimação (LYOTARD, 2013), as imagens

34 “O céu afastou-se como um livro que é enrolado; as montanhas todas e as ilhas foram removidas de seu lugar” (Ap, 6:14).

escatológicas referenciam um campo de im/possíveis. A enunciação walyana recorre ao repertório de mitos das cidades destruídas, como Atlântida, Lemuria, Sodoma, Gomorra e Babilônia, chegando ao episódio bíblico do Dilúvio, por meio da apropriação do personagem mítico Noé, “o sacasinais. O mensageiro da advertência” (1983, p. 17), que apresenta as demandas do poeta contemporâneo. O Apocalipse, signo anunciador da ruína transformado em matéria de reelaboração alegórica, se transfigura em “Apocalipopótese”³⁵ – palavra compósita entre o “apocalipse” e a “hipótese” –, “nome inventado pelo designer-esotérico Rogério Duarte para o espírito daquela época” (SALOMÃO, 2005, p. 60), que designa

a sôfrega ânsia por um juízo final que suspendesse o curso das coisas banais dos dias e o anúncio contínuo de que todo dia é dia D, um *carpe diem* negativo, sob a espada de Dâmocles, embaixo do poder das armas, como dia do raio que o parta do desembarque, do desmanche, do desabar. (SALOMÃO, 2005, p. 60)

Em *Me segura...*, “misto de diário, poema longo e apocalipse” (LEMINSKI, 2014, p. 471), o vislumbre do devir outro da escritura oscila entre os sentidos da “fatalidade” (daí a recorrência da palavra-estandarte “-FA-TAL-”, da capa do livro ao título de duas seções, chegando ao palco do show de Gal Costa em 1971³⁶), no qual subjaz de maneira críptica ou descarada o contexto político de controle e repressão, e da “fome”, que atua como motor do desdobramento do sujeito da enunciação em direção ao alheio. “Escrito como se cada frase pudesse ser a última e ao mesmo tempo possibilitasse um constante recomeçar” (ZULAR, 2005, p. 53), o presente, tornado presente pelas tramas do livro, projeta o que lhe sobrevém como o tempo da re/emergência do caos primordial, o mesmo que, em sua ambiguidade, é capaz de liberar potências metamórficas ocultas. Nessa perspectiva, o *agora* se faz *futuro* da cosmologia cristã: Juízo Final que já se instalou, como promessa cumprida, e, para Waly Salomão, “[...] o vetor prospectivo (‘que vou fazer’) se mistura à impossibilidade de retorno a um passado que, no entanto, não pode ser esquecido: é preciso re-voltar, voltar para a frente” (ZULAR, 2005, p. 49). Se, na modernidade, “o destino do homem é a colonização do futuro”, para o sujeito da enunciação walyano o tempo que vem para acabar com todos os tempos está

35 Proposição idealizada por Rogério Duarte e Hélio Oiticica e realizada no aterro do Flamengo em 1968, que “consistiu em uma multiplicidade de acontecimentos simultâneos e descontínuos, com a participação de artistas e público, em clima de alegria e tensão, de prazer e violência (a repressão poderia atuar a qualquer momento)” (FAVARETTO, 1992, p. 179).

36 O termo dá nome ao show da cantora Gal Costa, em 1971, produzido por Waly Salomão, transformado em disco duplo em 1972, sob o título *Gal a todo o vapor*.

próximo, provocando a perda de fé na progresso civilizatório, pois “o futuro não é mais depositário da perfeição, e sim do horror” (PAZ, 2013, p. 155). Encerrado o ciclo de progressão apoteótica, a imagem do tempo vindouro se transmuda em vazio, que atualiza os fantasmas do passado e de suas profecias finais, operando uma dobra do horizonte de expectativas sobre o espaço de experiência, combinadas num circuito reversível em plano de equivalência. O “‘*profectus*’ espiritual”, voz anunciadora do limite temporal da doutrina cristã, suprimida pela modernidade em proveito do “‘*progressus*’ mundano” (KOSELLECK, 2006, p. 316), que propicia um horizonte de expectativas não mais norteado por uma transcendência mas por um “aperfeiçoamento” infinito, “revém” sob a forma do extemporâneo, na medida em que o “presente passado” e o “presente futuro” se amalgamam na urgência do *agora*. Despontando desse agenciamento do porvir como caos original, a voz walyana oscila entre um eixo *monumental*, no qual orbitam expectativas de ordem coletiva, e neste caso mediadas pela circunstância histórica da repressão da ditadura militar e das transformações e influxos da geopolítica internacional (o terceiro mundo, a América Latina, a guerrilha revolucionária), e um eixo *documental*, de registro e produção das vivências, que indicam os caminhos subterrâneos nos quais, por meio de uma poética das condutas, se perfaz a liberdade. No ponto ótimo de tensionamento dessas forças se deslinda um intervalo, zona de ruído, em que o gesto de invenção coincide com o gesto de inventar-se.

1.3 *Tropicália*: “sintética pílula concepcional”

Em abril de 1967, o artista plástico carioca Hélio Oiticica realizou a instalação *Tropicália*, no Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro, na mostra coletiva *Nova Objetividade Brasileira*, dando continuidade às pesquisas que, desde 1964, com a formulação do *Programa Ambiental*, o levam a uma radicalização da experiência dos limites entre corpo, obra e participação. Composta por dois *Penetráveis*³⁷, a instalação propunha um reposicionamento de imagens que compõem o território simbólico brasileiro, a partir de uma operação desviante de clichês e mitos oficiais, apontando para as possibilidades de constituição de uma vanguarda nacional, como proposição aberta à casualidade participativa. Em nota de 4 de março de 1968, Oiticica afirma que *Tropicália* “veio contribuir fortemente

37 Os penetráveis que integram *Tropicália* são PN2 (1966) *A pureza é um mito*, e PN3 (1966-1967) *Imagético*.

para essa objetivação de uma *imagem brasileira* total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui”, em que prevalece o “*mito de miscigenação*” (1986, p. 108). Apesar de se basear na delimitação de um *algo próprio*, o princípio conceitual da instalação pretende designar sua porosidade, como “nacionalismo modal” (CAMPOS, 1977a, p. 237), que privilegia “o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo” (CAMPOS, 1977a, p. 237), realizando-se nos planos tanto dos materiais combinados em arranjos instáveis, quanto da atuação do público, transfigurado em cúmplice de um evento de ordem estética-vivencial. Para Celso Favaretto, em *A invenção de Hélio Oiticica*,

Sistema delirante, máquina de produção de sentido, *Tropicália* é um ambiente-acontecimento que opera transformações de comportamentos: desconstrói as experiências (não só dos participantes como também do propositor) e as referências (culturais, artísticas), impedindo a fixação de uma “realidade” constituída. (1992, p. 139)

O “ponto de vista” deambulatório que se produz sob as condições técnicas e materiais da proposição, corresponde à ativação de “estruturas germinativas” (OITICICA apud FAVARETTO, 1992, p. 178)³⁸ em acoplagens sujeito-ambiente singulares, pois a “obra” se assenta no horizonte de seu operador como dispositivo a agenciar seu inacabamento inerente, no qual as experiências e referências dos participantes são reorganizadas em condições de exceção. Ainda para Favaretto, mas aqui sob a perspectiva global da trajetória de Oiticica, esse procedimento constitui uma “poética do instante e do gesto”, que “não visa aos simbolismos da arte mas à *simbólica dos estados de transformação*” (2011, p. 106, grifo meu), de maneira análoga ao que se dá na poética proteiforme de Waly Salomão.

Para o poeta baiano, *Tropicália* constitui uma espécie de “Merzbau brasileiro” (2005, p. 35), vinculando-a ao programa polivalente do poeta e artista plástico alemão Kurt Schwitters, que se articula a partir dos resíduos do cotidiano urbano-industrial e, “feita de abismos, pontes, túneis em espirais, casa e atelier, abolição da fronteira entre a arte e a vida [...]” (SALOMÃO, 2003a, p. 25), propõe-se como desmontagem do regime semiótico da

38 Expressão usada por Hélio Oiticica no texto “A trama da terra que treme: o sentido de vanguarda do grupo baiano” (2007), publicado em setembro de 1968, como analogia de “projeto”, conceito formulado por Rogério Duarte, que trataria de “objetos ‘sem formulação’ como obras acabadas, mas estruturas abertas ou criadas na hora da participação” (OITICICA, 2007).

“obra”, dos códigos estéticos e da cidade enquanto espaço métrico, induzindo a produção de trajetórias de fruição autodeterminadas. Em plano adjacente, sua experimentação “optofonética” (CAMPOS, 1977a, p. 43), que terá em *Ursonate* seu momento capital³⁹, é emblemática do processo disruptivo gestado pelas poéticas das vanguardas, que substituíam os materiais convencionais “por outros [...] eleitos através de um acurado sentido de textura, de cor, de inter-relações de formas, de valores tácteis e ópticos” (CAMPOS, 1977a, p. 38), a fim de realizar uma prospecção dos contextos de produção, pois “o despejo linguístico [...] também assumia o aspecto de um material a ser reencontrado e devolvido ao mundo novo do poema” (CAMPOS, 1977a, p. 36). Esses resíduos, transfiguração alegórica dos ruídos oriundos da mensagem pretensamente asséptica da modernização industrial, se tornam componentes centrais de uma obra que se quer crítica, impulsionando o poeta em sua deambulação: “[...] enquanto poeta, [sou] um cachorro vira-lata, desses que andam pelos arrabaldes remexendo lata de lixo, à cata de algum osso. Enfim, eu vivo pulando que nem sapo”⁴⁰.

Apropriando-se do nome da instalação de Oiticica, ainda em 1967, Caetano Veloso batiza uma canção⁴¹, cuja veiculação massiva atingirá um público amplo e desencadeará, como efígie espetacularizada de uma contracultura em emergência, uma série de adesões e refutações, consolidando-se ainda hoje como marco referencial de um “momento” (SUSSEKIND, 2007, p. 31) em que as práticas experimentais gestadas nos subterrâneos do período ganham larga difusão midiática: o *tropicalismo*. Elaborado por meio do uso de procedimentos, como a colagem, a apropriação, a performance e o confronto com os códigos de produção-recepção, o registro da canção de Veloso, sob o arranjo do maestro Julio Medaglia, se insurge contra os modos convencionais da música popular, e “coloca lado a lado os índices de arcaísmos e das poéticas de vanguarda, conforme a linguagem de mistura da carnavalização” (FAVARETTO, 2007, p. 64). Ao suscitar um deslocamento do sistema de referências por meio da tomada de posse dos meios de comunicação de massa e de suas estratégias monologantes, os protagonistas do tropicalismo, de 1967-68, compreenderam “a

39 Cf. capítulo 3.

40 Waly Salomão em “Waly Salomão: Tiros de um agitador cultural”, de Maurício Stycer.

41 Caetano Veloso, curiosamente, recusa a apropriação do nome como algo programático, remetendo sua atribuição a um encontro fortuito: “Luis Carlos Barreto [...] impressionou-se com essa canção (o que é perfeitamente coerente) e, ao ser informado de que ela não tinha título, sugeriu ‘tropicália’” (VELOSO, 2008, p. 183)

tecnologia como arquivo de imagens e a tecnologia como prótese dos corpos” (AGUILAR, 2005, p. 143), anunciando a explosão contracultural dos anos 1970.

Da “sintética pílula concepcional” (SALOMÃO, 2003, p. 68) de Hélio Oiticica ao tropicalismo musical, uma das faces desse momento transformador, “talvez a mais evidente, pulsante e popular” (COELHO, 2010a, p. 133), se esboçam os contornos do campo de produção da década de 1970, que se estrutura como lugar de uma convergência dissonante. Assumindo uma variedade de formas, essa palavra-alegoria *Tropicália* que, ao tempo em que designa uma proposição específica de Oiticica, torna evidente “uma trajetória mais longa e tortuosa na cultura brasileira da época” (COELHO, 2010a, p. 117), ganha corpo no panorama cultural brasileiro como uma “perspectiva cultural para o país” (COELHO, 2010a, p. 130), e dispara a constelação-*marginália* que lhe sobrevém. O “mito da tropicalidade”, mais do que reafirmação identitária, representava “[...] a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua ideia principal” (OITICICA, 1986, p. 109), ressoando a leitura de Waly Salomão, quando afirma que “o que o tropicalismo devastou foi um pensamento linear. Privilegiou um pensamento, uma sensibilidade, um discurso, um comportamento que tendia para o mosaico, encruzilhada de sugestas, interconexões” (2003, p. 41).

Nesse entroncamento, o poema se encarna como um *objeto-intervalo*, participando de um conjunto heterogêneo de séries, sem a nenhuma delas aderir, como “[...] movimento no qual se articula uma liberdade, afim de se revelar ou de se velar para o outro” (FLUSSER, 2014, p. 17), deslocando as fronteiras dos corpos e dos textos. Em “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, Mário Pedrosa afirma que a arte, sob o signo do “pós-moderno”, opera com os materiais de modo que “[...] os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais” (2006, p. 143), o que implica um transbordamento dos valores plásticos imanes para os contextos multidimensionais e multidirecionais da experiência vivencial, e põe em colapso a “pureza” do fazer artístico reivindicada pelo conservadorismo acadêmico. Mais do que promover uma indagação das relações formais entre componentes de um repertório fechado, esse *objeto-intervalo* constitui um des/arranjo de materiais que motiva conexões não-mapeadas entre eventos adjacentes, em curto-circuito, intervindo no complexo sensorio fruidor, através de “uma vontade construtiva de afirmação de novas relações estruturais, conjugada

paradoxalmente a uma antiformalização desintegradora, a uma fuga (auto)consciente da forma” (SÜSSEKIND, 2007, p. 44). Além da exploração das “materialidades convencionais”, como a cor, a linha e o plano, no caso das artes plásticas, ou a palavra, o espaço tipográfico e o som, no caso da poesia, o corpo se torna o campo de experimentação, compreendido como *medium* e laboratório de invenção, num “exercício assíduo do afastamento de si mesmo” (GALARD, 1997, p. 114), pois

[...] nas criações da Tropicália, interessava [...] provocar o público e expor-lhe suas cisões, sublinhando disparidades, descompassos, trabalhando com uma multiplicidade descontínua de dicções, materiais, com imagens que se desdobram, que se contrariam mutuamente e potencializam tensões. (SÜSSEKIND, 2007, p. 47)

O campo de ação se situava no horizonte da alteridade, e seus propositores “[...] funcionaram como sismógrafos, como antenas de gafanhoto captando abalo sísmico iminente” (SALOMÃO, 2005, p. 41), pretendendo descondicionar os comportamentos, ampliar o espectro dos gestos, tanto dos propositores quanto de seus cúmplices participantes, para proceder a uma “liberação de movimentos ainda não percebidos” (GALARD, 1997, p. 36). Tais proposições se fazem como diálogos radicais com os ambientes que lhe serviam de fundo, mas incidem especialmente na irrupção de potencialidades gestuais não inventariadas, tendo em vista que “a poesia, seja ela verbal ou gestual, reanima os signos extintos, para que toda prosa se torne assim mais viva” (GALARD, 1997, p. 37).

Protagonista enviesado desse “momento”, Waly Salomão recusa – por vezes, de modo veemente – os epítetos “pós/tropicalista” e “marginal”, com os quais se pretendeu enquadrá-lo no cenário conturbado dos anos 1970. Como afirma em entrevista a Adolfo Montejo Navas: “Eu não gosto da moldura de poeta tropicalista, eu não me sinto assim. [...] Eu tangenciei com a Tropicália, por muitas razões. A primeira delas e a mais importante está na própria dedicatória da antologia *O mel do melhor: Hélio Oiticica*”⁴² (2001). Procurando fugir ao imobilismo das categorias do discurso crítico, o poeta baiano rompe com as arapucas da historiografia literária e cultural, reivindicando a potência metamórfica de sua escritura,

42 *O mel do melhor* (2001), antologia organizada pelo próprio autor, traz um poema-dedicatória para Hélio Oiticica: “Nem de longe / nenhum estímulo foi mais determinante / para o surto da minha produção poética / – pedras de tropeço transmutadas em pedras de toque – / do que o convívio com Hélio Oiticica / Mitopoético propulsor [...]” (p. 7). Em depoimento de 1972 Waly Salomão já afirmava se tratar de uma “influência propulsora na minha produção” (“Wally tem um troço e estreia Corda Bamba”, **Correio da Manhã**, Anexo, 20 jun. 1972).

que excede o limiar das décadas de 1960 e 1970. Em depoimento intitulado “Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença”⁴³, Waly Salomão afirma:

Não posso idilizar a produção dos anos 70, não posso nem creditar tal impacto de reentrar na moda. Reentrar na moda é uma forma decaída de ela se instalar no mundo, porque suas exigências eram que os delírios e o mundo pudessem se casar, era essa a vontade e a pulsão mais profunda nos melhores, no melhor dela, no ponto mais alto dela. (2005, p. 139)

À tentativa de despotencialização da dobra escritural-vivencial que determinou seus itinerários sob o artifício da “monumentalização”, Waly Salomão responde: “[...] quanto à década de 70, esse fóssil, eu me prefiro um míssil” (2005, p. 147)⁴⁴.

Como “míssil”, que não se apoia num programa de invenção exclusivo do campo verbal-discursivo, sequestrado pela exclusividade do horizonte modernista e de sua perspectiva evolutiva, evoca continuamente a afirmação de Torquato Neto: “um poeta não se faz com versos. é o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. nada no bolso e nas mãos” (1981, p. 62). Integrada a esfera do cotidiano, sua obra se quer como presença contraditória, intempestiva e evanescente, investindo no desvelamento de uma conduta que se faça afirmação irrestrita das potencialidades éticas e estéticas que assomam no deslocamento da lei. Essa “dispersão subjetiva” (GALARD, 1997, p. 114) é vivenciada coletivamente no momento de transformação das condições de possibilidade do gesto de invenção dos 1970, em que a noção de acabamento do *próprio*, como interioridade encerrada sobre si, é descartada em proveito de uma reconquista dos corpos. É o gesto, “[...] ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado” (GALARD, 1997, p. 27), o dispositivo prospectivo que excede as fronteiras do território a fim de estabelecer nexos com componentes de um alheio indomesticável: “levar adiante tudo que resultou em mim. Morte às linguagens existentes. morte às linguagens exigentes. experimento livremente” (SALOMÃO, 1983, p. 51).

43 Publicado na segunda edição de *Armarinho de miudezas* (2005) e no volume que reúne todas as falas do evento, *Anos 70: trajetórias* (2006), realizado no Instituto Itaú Cultural.

44 Percebe-se uma retomada da alternativa instalada no poema “Ao leitor, sobre o livro”: “LER COM OLHO-FÓSSIL / ou / LER COM OLHO-MÍSSIL” (1983, p. 10).

1.4 Só me interessa o que não é meu

Em “Self-portrait”, bloco de *Me segura...*, Waly Salomão escreve: “Só me interessa o que não é meu. de um poeta brasileiro” (SALOMÃO, 1983, p. 53). Em seu contexto original, o fragmento está vinculado ao momento de formulação da “Lei do homem. Lei do antropófago” (2011, p. 67), do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, mas a referência ao autor do texto des/apropriado, que estabelece o vínculo de propriedade e autoria, é escamoteada por uma generalidade irônica: “um poeta brasileiro”. Esse “qualquer”, des-individuado pelo artigo indefinido que o precede, é anunciado com indiferença e, ao mesmo tempo, se trata de uma encarnação alegórica das condicionantes de produção de um território, cujo qualificativo designa uma origem nacional e um destino. E é aí que se inscreve a voz que re/enuncia o fragmento oswaldiano em chave irônica, operando antropofagicamente um “desreferenciamento dos materiais utilizados” (ROLNIK, 2006, p. 191), pois essa *persona* sem forma elide as pistas de suas alianças. Ao devorar Oswald de Andrade e subtraí-lo da ordem proprietária, Waly Salomão aciona mais uma volta em espiral da estratégia devorante e, incorporando a própria estrutura do maquinismo antropofágico, a leva ao limite do programa oswaldiano: “poesia de posse contra poesia de propriedade”⁴⁵ (PIGNATARI, 2004a, p. 124). O que resta do processo digestivo é “um poeta brasileiro”, apenas.

Entre 1950 e 70, o legado poético brasileiro de viés experimental emerge a partir de des/apropriações dos repertórios canônicos, em perspectiva alheia à normatividade. Os códigos de produção, bem como dos procedimentos de aproximação crítica do texto poético, ao serem subvertidos sob a pressão das forças transversalizantes das táticas de movência do período, engendraram novos modelos de enunciação. Semeando vasos comunicantes entre diversos estratos (políticos, econômicos, estéticos), a máquina antropofágica, reabilitada pela poética e pela crítica experimental, reinstala no cenário latino-americano uma problemática da *fronteira*, em suas operações de ambivalência entre identidade-diferença, interior-exterior, propriedade-posse, conturbando o espaço estriado que se consolida com o pacto colonial e seus desdobramentos moleculares. Essa “subjetividade antropofágica”, que aflora durante o período e se define “[...] por jamais aderir a qualquer sistema de referência, por uma

45 A “teoria da ‘posse contra a propriedade’”, de Oswald de Andrade, é uma formulação de seu “direito antropofágico” (NODARI, 2011, p. 460), a que alude Décio Pignatari. O autor paulista também usa a expressão como título do primeiro capítulo de *Marco Zero I: A revolução melancólica*, de 1943, e em *Esquema a Tristão de Ataíde* escreve: “O fato do grilo histórico (donde sairá, revendo-se o nomadismo anterior, a verídica legislação pátria) afirma como pedra do direito antropofágico o seguinte: A POSSE CONTRA A PROPRIEDADE” (apud NODARI, 2011, p. 461).

plasticidade para misturar à vontade toda espécie de repertório e por uma liberdade de improvisação de linguagem a partir de tais misturas” (ROLNIK, 1998, p. 132), se infiltra nos interstícios da compartimentalizações semióticas. O horizonte de expectativas que se efetua nesse espaço permeado de componentes em confronto instaura um agenciamento de hibridação e contágio das estruturas sedimentadas, que produz um efeito de “visibilidade retrospectiva” (ROLNIK, 1998, p. 130) da cultura brasileira, fundamental para a investigação das virtualidades do presente.

Com a emergência dessa variedade de modos de leitura/escuta institui-se um processo de predação do edifício canônico (das artes, da literatura, do teatro, do cinema etc.), dando origem a uma constelação de fragmentos de textos e programas, relativamente convergentes quanto ao valores de ruptura, culminando na declaração hiperbólica de Rogério Duarte: “Nosso profeta é Oswald de Andrade” (DUARTE, 2003, p. 138). Para Waly Salomão, o roteiro modernista, sob a forma inaugural da Semana de Arte Moderna de 1922, é o “polo magnético” de uma “uma poderosa ficção propulsora, uma explosão polissimbólica” (SALOMÃO, 2005, p. 47), que cartografa as forças do gesto de invenção inerentes à cultura brasileira e que, portanto, deve-se resgatar da despotencialização impingida pelo “neoconformismo” (SALOMÃO, 2005, p. 50) acadêmico. Insurgindo-se contra a museificação do acontecimento modernista antropófago, Waly Salomão reivindica uma relação irreverente com o legado experimental, mediada não apenas pelo humor, mas também pela operação direta com as materialidades, na medida em que se consolida uma demanda: “FUGIR PARA A FRENTE” (SALOMÃO, 2005, p. 54).

Pedra-de-toque do *paideuma* do grupo *Noigandres*, a partir dos anos 1960, coincidindo com o momento do “salto participativo” do programa concretista (AGUILAR, 2005, p. 107), a obra de Oswald de Andrade se estabelece como elemento fundante da formulação de uma “diferença”, que reposiciona as poéticas brasileiras no cenário internacional. Com a “revisão integral” do modernismo oswaldiano (AGUILAR, 2005, p. 106) as linguagens vanguardistas e as linguagens gestadas pela nova ecologia de *media* convergem num ponto de transgressão estética e comportamental. Para Décio Pignatari,

quem, como Oswald de Andrade, não distingue entre viver e criar, vive e cria em estado de iminência, em estado de réplica sobrevivencial a desafios que considera fatais. Como um organismo que cria para poder viver; que é obrigado a pensar e pensar-se para não perecer. Não come rotineiramente – seu roteiro é o já-e-aqui: devora. (2004a, p. 154)

A ins/urgência que caracteriza da obra oswaldiana encontra eco na experiência escritural de Waly Salomão, que, amalgamada a uma “poética da conduta” (GALARD, 1997), opera as torções entre os estratos discursivos e vivenciais da enunciação. O “já-e-aqui” traduzido sob a perspectiva de um apelo dramático em “me segura qu’eu vou dar um troço”, “mais do que um título, um *pedido* de presença do corpo na escrita e na leitura. Pedido contraditório, pois aponta os limites dessa presença: a palavra incita o corpo, mas o corpo deve ceder à sua mediação” (ZULAR, 2005, p. 48). Entre o sensível e o inteligível, assentam-se as práticas experimentais do período voltadas para o corpo, enquanto *medium* e laboratório da enunciação, que ampliam o espectro vivencial: “Sabemos que não podemos nos confinar. Temos que, num bom trabalho de engenharia, construir pontes que liguem tal margem àquela outra, evitar a própria margem, saber que o destino dos bons rios é *transbordar* e não *se confinar*”⁴⁶.

O gesto, como “poesia do ato” (GALARD, 1997, p. 27), movimento expansivo do corpo em suas acoplagens com outros corpos, alheios e intermédios, tem caráter transversalizante em que se coadunam as esferas sociais e suas imbricações tecnoculturais, tendo em vista que nele enunciado e enunciação se equivalem, como algo que simultaneamente “[...] é próprio e comum, individual e social” (RIVIÈRE, 1987, p. 15). Sob o signo da “estratégia devorante”, derivação metafórica advinda dos rituais do “complexo de exocanibalismo guerreiro” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011) ameríndio, o gesto se opõe à distinção entre *alto* e *baixo corporal* que informa o imaginário ocidental, fundado sobre um regime de antinomias, que inscrevem a prática escritural na redoma do “espiritual” descarnado, impossibilitando a problematização de seus contextos materiais. Como perturbação do sistema de valores e de seu gerenciamento geopolítico, a voragem antropófaga acarreta uma aproximação com a esfera corpórea da escritura e da leitura, de suas articulações somáticas e sensuais, nas quais o alheio, capturado nas tramas do texto, “revém” transfigurado pela mediação da voz leitora, reabilitando os corpos como “fuerza de interrelación deseante y gozosa com el mundo” (JÁUREGUI, 2008, p. 421). A partir dessa relação não-idealizada com a série do poema, oriunda de um corpo-a-corpo com a linguagem, os princípios do pacto colonial são rompidos, pois o “‘mau selvagem’, devorador de brancos [...]” (CAMPOS, 1992, p. 234) ameaça as redes de sustentação dos juízos fundados na ordem transcendente do pensamento eurocêntrico. Figura alegórica na qual convergem as representações da América

46 Entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda, publicada em “Os destinos dos bons rios”, **Jornal do Brasil**, 14 mai. 1983, p. 10)]

Latina (JÁUREGUI, 2008) e das táticas de transgressão das vanguardas⁴⁷, o “primitivo” canibal desloca a moral europeia, bem como a série de desdobramentos moleculares que dele advém, agindo a contrapelo dos códigos da individualidade moderna e produzindo uma pane entre os espaços da cultura e da natureza, provoca “nos seres humanos, como partes corpóreas do mundo, o medo de que eles próprios possam ser comidos” (GUMBRECHT, 2010, p. 114). Essa consciência do corpo, disparada pelo “‘primitivismo’ radical”, por outro lado, “tem sempre função metalinguística, desvenda o código e seus valores” (PIGNATARI, 2004, p. 57), realçando o caráter convencional dos modos de produção-recepção. Nessa perspectiva, o ato devorante aponta um lugar de negociação permanente de um próprio que se faz zona limítrofe: “Uma escrita automática é sempre reveladora de uma sensibilidade antiga. Mas eu também acho exatamente o contrário porque também tem o que vem de fora pra dentro” (SALOMÃO, 1983, p. 44).

Acionando uma ampla variedade de procedimentos escriturais, Waly Salomão foge das fórmulas de representação e performa um autorretrato compósito, no qual, mais do que uma substância a ser contrabandeada para a discursividade tipográfica, a variação entre registros compõe uma imagem. Esse “Self-portrait”, seção de *Me segura...*, parece estar mais próximo das experiências de Gertrude Stein, que produziu descrições verbais não-figurativas de Matisse, Picasso e Apollinaire, entre outros, num fluxo enunciativo fragmentário, pleno de reiteraões, paranomásias e anacolutos⁴⁸, numa configuração constelar e agramatical. Contudo, a voz walyana é mais marcada por transições abruptas entre séries de enunciados, criando rupturas na escala interfrástica, e se distancia dos perfis steinianos, já que nesse aglomerado escritural o sujeito se tem como objeto de re/apresentação: circuito no qual o enunciado performa o sujeito que o performa. Produto de um entrecruzamento de outras vozes, que vez ou outra irrompem na enunciação trazendo os vestígios de seus contextos originais, o enunciador antropófago se faz como elaboração accidental das forças que incidem sobre si, constituindo-se como polivocidade: “Passo a mão no meu rosto como numa pedra numa rocha numa coisa do universo” (SALOMÃO, 1983, p. 51). Essa alteridade, que irrompe da experiência da própria presença em sua fisicalidade irreduzível, lançada no interior do

47 De acordo com Benedito Nunes, “uma vez que a sensibilidade moderna se encurvava na direção do arcaico, entre nós existindo em estado de cultura ativa, a descoberta da primitividade situava-nos no mesmo território comum e suprageográfico, onde a fusão do originário com o novo situava os rebeldes europeus” (1979, p. 24).

48 Há uma tradução de Augusto de Campos, publicada na revista *Modo de Usar & Co.*, “Se eu lhe contasse: um retrato acabado de Picasso”. Disponível em <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2010/04/gertrude-stein-ciclo-critico-primeira.html>>.

território singular de onde se torna dizível, é um corpo estranho a conturbar as relações sedimentadas entre os componentes da subjetividade, a fim de preservar – organismo compósito e voraz – seu permanente inacabamento.

1.5 Estruturas e explosões

Em diálogo com o aparelho tecnológico dos meios de comunicação de massa, os modos de produção poética levaram o tropicalismo musical, bem como as poéticas da marginália, a articular elementos do contexto político e tecnocultural, com o intuito de colocar em xeque a convencionalidade dos modelos de produção-recepção em prol da liberdade experimental. O gesto disruptivo evidencia as formas de vida normatizadas pelo costume, pela tradição, pela narcose da vida ordinária, e é daí que emerge, como presença perturbadora, uma “axiologia de origem estética” (GALARD, 1997, p. 41) das condutas, a amalgamar as esferas da obra e da vida. Após a prisão e exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, protagonistas da expansão espetacular das poéticas do tropicalismo e da intensificação da política repressiva da ditadura, em 1968, com o AI-5⁴⁹, que culminou na tortura e assassinato de centenas de dissidentes políticos, o campo de ação se torna mais restrito, pois sob controle ostensivo de um governo anti-democrático. Como resposta, orchestra-se de maneira não-programática uma poética do deslocamento a contrapelo das fronteiras institucionalmente constituídas e do radar do aparelho repressivo. Torquato Neto anunciava essa demanda urgente, sintetizada na “tese-tanque de guerra”⁵⁰: “ocupar espaços, criar situações” (1983, p. 180). Enfatizando o caráter beligerante das poéticas experimentais, Waly Salomão, ele mesmo submetido ao cárcere e à tortura⁵¹, define de maneira lapidar a trajetória tropicalista: “Entrar em todas as estruturas e

49 O Ato Institucional nº 5 representou, para o regime militar, uma mudança “de uma estratégia de *produção* de uma estética espetacular para uma política *repressiva*, de contenção dos rumos contestatórios tomados pela produção artística e teórica” (SUSSEKIND, 1985, p. 19).

50 No ensaio “Torquato Marginalia Neto” Waly Salomão escreve: “O defensor da tese-tanque de guerra da OCUPAÇÃO DO ESPAÇO objetivo e do espaço da mídia é o mesmíssimo homem casado com a morte que opera no seu paradoxal canto do mutismo. Mutismo: inalação do vero gás da implosão.” (2005, p. 69)

51 Em entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda, Waly Salomão diz: “Comecei a escrever numa casa de detenção, no início de 1970, em São Paulo. Paradoxalmente, a casa de detenção foi o momento de libertação de capacidade de escrever. Em 1972 fui preso de novo e, após uma operação de tortura, começo a trabalhar meu texto ‘A medida do homem’, teatro kabuki/caboclo. Eu poderia chamar a isso meu vértice marginal” (“O destino dos bons rios”, **Jornal do Brasil**, 14 mai. 1983, p. 10).

fazê-las explodir” (2005, p. 42)⁵². Nesse momento histórico, contaminado pela censura, supressão de liberdades civis e repressão sistemática do Estado, bem como por seus desdobramentos moleculares, na forma de microfascismos, aqueles que divergiam dos valores hegemônicos tornavam-se alvos. “Ocupar-e-explodir” as estruturas dominantes era um gesto que se engendrava no ato de projetar, em meio às normatividades, um “contradiscurso” capaz de conturbá-las, forçando-as ao encontro do anômalo.

Se, por um lado, era necessário tomar de assalto os lugares ainda não rastreados, por outro era preciso elaborar uma procedimento de apagamento dos vestígios, a fim de manter a esfera produtiva desembaraçada das ameaças vigentes, numa “posição estratégica de (não) inserção” (COELHO, 2010a, p. 205). Note-se que não se trata apenas de ameaça a um programa escritural, mas ao próprio corpo que o opera e que lhe dá consistência. O tensionamento que se estabelece entre um regime de *presença*, como ação de desvio e experimentação gestado pelos itinerários do cotidiano, do qual a escritura é um dos acontecimentos, e um regime de *ausência*, que se pretende evasão das estratégias de captura, em que aflora a alegoria do “marginal”, parece ser o fio condutor de muitas passagens de *Me segura...* Nessa oscilação permanente, Waly Salomão escreve:

SOCIECRETA. Aumentar a tiragem do adjetivo: cavernoso. Exclusão dos farisas. exclusão dos amadores. navegantes de água na canela, go home. Aventura & concentração. neto do mundo: aventura & concentração. fora do domínio público visível. **CLAN DESTINO.** (1983, p. 85)

O fragmento, presente como enxerto no começo do capítulo “Ariadnesca”, ao final assinado por “**YLAU SAID OÃMOLAS.** prof. aula de austerofilismo” (1983, p. 88), descreve uma experiência subterrânea, “cavernosa”, de quem se dispôs ao perigo de divergir. Os jogos paranomásicos elaborados com a cisão da palavra *clandestino* (“clã” + “destino”), da fusão em *austerofilismo* (“austero” + “halterofilismo”) e mesmo da inversão do nome do autor, como ciframento especular, constituem uma percepção aguda, sem abdicar de certo humor, do campo minado em que as poéticas experimentais se encontravam. Essa seção, “um *fait divers* selecionado e penetrado por um texto de Sailormoon, com o qual compõe uma estrutura de labirinto”⁵³, aproxima o leitor do noticiário popular e o enreda num quebra-cabeça, no qual o

52 Também segue nessa direção Rogério Duarte: “Um dos significados maiores da revolução cultural tropicalista era essa tomada de assalto de todos os meios e descompartimentalização desses meios”. (DUARTE, 2003, p. 140)

53 “Wally tem um troço e estreia Corda Bamba”, **Correio da Manhã**, Anexo, 20 jun. 1972.

texto próprio e o alheio se misturam de modo irreversível. Tais arranjos funcionam como charadas, enunciados microscópicos sujeitos a propagações virais, evitando uma forma discursiva rastreável pelos dispositivos de controle, e ao mesmo tempo parecem constituir um esforço de *design* de linguagem, para reunir seus “entendedores” sem os colocar em risco. A “sociecreta”, formada pelos protagonistas da contracultura brasileira em seu empenho de desvio, confronto e desapareição, busca os meios de sua sobrevivência manifestando-se publicamente como enigma.

Em ensaio-manifesto intitulado “Teoria da guerrilha artística” (2004a), publicado no *Correio da Manhã* em 4 de junho de 1967⁵⁴, Décio Pignatari procede a um exame da emergência de uma nova paisagem tecnocultural propiciadora de modos de operação que se avizinham de *Tropicália*⁵⁵, no que concerne a sua abertura às “relações de contato” (AGUILAR, 2008, p. 129), e lança luz sobre os modos de operação da “poesia em tempo de sufoco” (CAMPOS, 1997, p. 268). Sensível às novas proposições que surgiam no campo cultural brasileiro, Pignatari argumenta a favor de estruturas de ação metamórficas criticamente interferentes nos modelos estáticos e hierarquizantes consolidados, para subvertê-los. O redimensionamento da prática do desvio, desvinculado de uma disputa por supremacia, e sua formulação teórica-conceitual são promovidos pela imagem do confronto bélico, inerente à origem do termo “vanguarda”, e encontra terreno fértil no contexto político brasileiro e latino-americano⁵⁶, ao qual o texto remete para propor a via da multiplicidade como condição de possibilidade da produção poética, implodidas as normatizações e os esquemas valorativos da modernidade tipográfica: “Nada mais parecido com uma constelação do que a guerrilha, que exige, por sua dinâmica, uma estrutura aberta de informação plena, onde tudo parece reger-se por coordenação (a própria consciência totalizante em ação) e nada por subordinação” (PIGNATARI, 2004a, p. 168).

Diferente do que denomina “guerra clássica, linear” (2004a, p. 168), a guerrilha se realiza num território de fronteiras transitórias, cujos desdobramentos são alheios a uma

54 Mesmo ano de *Tropicália*, de Hélio Oiticica, da montagem da peça *O rei da vela*, por Zé Celso Martinez, da morte do líder cubano Che Guevara e, também, da chegada de Waly Salomão ao Rio de Janeiro.

55 O texto de Pignatari será citado por Hélio Oiticica em “Experimentar o experimental”, publicado na revista *Navilouca* (1974), e que será discutido no segundo capítulo desta tese.

56 Em “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’”, de 1970, incorporado ao livro *Artes plásticas: a crise da arte atual*, Frederico Moraes retoma o mote da guerrilha artística de Pignatari (a quem cita textualmente), para afirmar que “o artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada” (MORAIS, 1970, p. 49). Para o crítico, “atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante” (MORAIS, 1970, p. 49).

finalidade unívoca de encadeamento hipotático. A ausência de causalidade se impõe à compreensão da guerrilha artística como seu fundamento, motor de suas formações, e seus efeitos assumem o caráter de mecanismos de prospecção da alteridade por meio de uma proliferação acêntrica, a fim de promover a pane dos aparelhos de controle e das “milícias do conhecimento já codificado” (PIGNATARI, 2004a, p. 172). Em seu deslocamento nômade, a guerrilha, mais *máquina de guerra* do que instituição militar, conduz a um problema “[...] dos revezamentos, mesmo com meios parcos, e não o problema arquitetônico do modelo ou do monumento” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 50), reinventando-se a cada situação engendrada por sua presença, pois “nas guerrilhas, as tropas, se de tropas se pode falar, não tomam posição para o combate; elas estão sempre em posição, onde quer que estejam” (PIGNATARI, 2004, p.168). À percepção das transformações operadas pelo surgimento de uma nova ecologia de *media* engendrada pelas tecnologias informacionais, dos contextos de orquestração das redes repressivas da ditadura, às vésperas da promulgação do AI-5, e do lugar que as poéticas experimentais deveriam ocupar nessa conjuntura a fim de manter a potência de seus princípios disruptivos, Pignatari propõe como resposta uma sublevação oblíqua. A consolidação das estruturas de *broadcasting*, unidirecionais e monológicas, como as da televisão, assim como das indústrias fonográfica, da rádio e do cinema no Brasil, alteram os repertórios culturais e, por conseguinte, as práticas cotidianas que os efetuam no imaginário, reordenando o sistema de valores do campo cultural e redistribuindo papéis, e é nessa ambivalência, molar e molecular, que a guerrilha toma corpo como “[...] *design* que tem por desígnio uma nova sociedade” (PIGNATARI, 2004a, p. 168).

Ao distinguir as performances operacionais do cotidiano, Michel de Certeau afirma que a *estratégia* é “o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder [...] pode ser isolado” (1994, p. 99). Tal isolamento, que dispara o princípio de diferenciação no seio da informidade do mundo, tem proeminência espacial e define um *lugar*, que, por extensão, circunscreve um *algo próprio* a partir do qual se pode designar uma exterioridade. Vinculada aos modos e procedimentos orientados por um princípio identitário, a estratégia se lança ao encontro de uma alteridade com o intuito de incorporá-la a suas estruturas e modos de funcionamento. Por outro lado, a *tática* se define como “um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível” (CERTEAU, 1994, p. 46), pois tem como eixo de organização uma figura temporal, fazendo com que seu

operador se posicione frente aos territórios que lhe são impostos, mais sensível às “ocasiões” de ação do que a uma disputa de prevalência espacial. A “fragilidade” do modo tático, com sua forma apartada da noção de acúmulo e, mesmo, da de propriedade, é ambígua, tendo em vista que é a própria fragilidade que propicia sua movência, condição fundamental de sua eficácia. Sob a égide da tática se situam as práticas da guerrilha, cujas trajetórias não são passíveis de ser compreendidas pelas estruturas de poder, e que efetuam “golpe por golpe, lance por lance” (CERTEAU, 1994, p. 100) os deslocamentos dos programas e arapucas semeados pelo universo cotidiano: “o poder se acha amarrado à sua visibilidade. Ao contrário, a astúcia é possível ao fraco, e muitas vezes apenas ela, como ‘último recurso’” (CERTEAU, 1994, p. 101).

No ensaio-manifesto, além das relações de confronto que se instituem em contexto brasileiro e latino-americano, a guerrilha artística também arremete contra os dispositivos institucionais e sua segmentação em campos especializados, bem como contra os repertórios que dão lastro a tais estruturas. Um conjunto de obras, valorado e convencionalizado pela crítica e determinado como “tradição”, se institui como marco regulatório no espaço das práticas escriturais, capturando o alheio nas tramas de seus códigos, administrando seus fluxos e, por fim, devolvendo-o sob a forma domesticada da mercadoria, de maneira análoga às estruturas de *broadcasting* da cultura de massas e sua “indústria da consciência” (ENZENSBERGER, 2003, p. 11). No entanto, as práticas de consumo não podem ser totalmente previstas, tendo em vista a infinita heterogeneidade dos agenciamentos nos processos de produção, circulação e apropriação. A despeito da unidirecionalidade da emissão das culturas de massa, informada por um aparato técnico monológico, as operações táticas do consumo desvirtuam os modelos, imprimindo-lhes nuances e refutações não previstas por seus programas.

Essas mutações no contexto tecnocultural são captadas e traduzidas na “escritura-guerrilha” walyana, que extrapola as fronteiras de códigos e repertórios para se encarnar num corpo em trânsito. No bloco “Me segura qu’eu vou dar um troço”, que traz o nome do livro, apresentam-se duas personagens antagônicas que cartografam os limites do campo poético marcado pelas conjunturas política institucional e cultural brasileiras, e que emergem em momentos cruciais ao longo do livro: o *poeta* e o *guerreiro*. No texto, os dois constroem um “recitativo” (1983, p. 93), revezamento enunciativo que foge à estrutura dialógica, já que não há um caráter responsivo, apenas um vestígio de um espaço comum de confluência dos

enunciados. Cada um deles, apresentado sob sua respectiva rubrica, como falas de um texto teatral, e com a diferenciação tipológica do itálico, trata de problemas concernentes a suas próprias representações, inventariando elementos imagéticos de seu lastro convencional. Enquanto o poeta, personagem submetido a um destino de inadequação ao mundo cotidiano, afirma: “nem dentro de casa nem na rua consigo realizar o programa equilibrado – Correr e não Tropeçar”, o guerreiro diz: “nas ruas sou o máscara de ferro. cara dura” (1983, p. 89), comparando-se aos chacais, pois, afirma, “se eu não me garantir me estrompo” (1983, p. 90).

A aparente antinomia, *poeta-guerreiro*, apresenta-se na verdade como uma tentativa de evidenciação de duas funções indissociáveis na prática escritural, enfatizadas em “Um minuto de comercial”: “É assinado pelo poeta-guerreiro descido em mim – SAILORMOON” (1983, p. 103). O poeta, inscrito no campo simbólico numa posição privilegiada mas não-interferente no destino das sociedades, tem sua voz atravessada por um turbilhão de fantasmas, legados pela tradição e por seu caráter ornamental de “bibelô”. De outro lado, o guerreiro, mais próximo da guerrilha tática do que da guerra estratégica, afirma:

debilidade: confiar só nos músculos no pique na raça: carência de programas/ planos/ projetos/: desarmado diante dos obstáculos: dilapidação dos recursos encontráveis: lance de todas as forças numa só vez: inexistência numa política de reserva e anti-dispersão de forças: fraqueza indolência moleza formação provinciana do espírito. (SALOMÃO, 1983, p. 90)

A inexistência de um plano consequente, como uma programa indutor de eventos encadeados numa série linear, mediada pelo desejo de consecução de uma meta, é o que dá forma à ação do guerreiro, figura submetida a uma fragilidade material que o aproxima da mendicância, à qual dirige sua “réplica sobrevivencial”: “organizar organizar organizar. agora, o acaso é portador de desgraças” (1983, p. 90). A ironia do enunciado incide sobre a parcialidade com que o acaso é representado, tornando-se aqui uma força natural não-casual, ou melhor, dotada de intencionalidade, já que a “desgraça” se apresenta como uma espécie de destino dos distraídos. Contra isso é preciso articular a precariedade material a fim de que programa tão ordinário quanto revolucionário do guerreiro, reverso do poeta, seja passível de se efetuar: “Não perder os pés, não entrar pro sanatório – criar condições pra que o delírio seja medida do universo. Este é um programa radical porque descobre a pergunta título do volume ‘Que fazer?’” (1983, p. 93).

1.6 Polinizações cruzadas

No campo de movências prefigurado pelo ensaio-manifesto de Décio Pignatari e pela *Tropicália* de Hélio Oiticica, um emaranhado de alianças ganha a cena cultural do País. O período que se inaugura, após a eclosão do tropicalismo musical, de larga difusão *mass* midiática e integração ao imaginário da sociedade de consumo, projeta uma constelação de poéticas singulares, que lançam pontes entre si e se alimentam mutuamente. Essa trama complexa fomenta a articulação de novas práticas no âmbito da crítica e da invenção, que, por meio do estabelecimento de vias de comunicação de mão dupla, convergem na prevalência da experimentalidade como alvo comum, e divergem em relação aos itinerários técnicos, materiais e procedimentais particulares. No período, as alianças entre agentes de vários campos de produção simbólica, servem não apenas como estratégia de contenção ou fuga, a partir de um empenho utópico comunitário, mas como ruptura dos limites proprietários pressupostos na noção de autoria, e como cartografia de estratégias de assalto aos padrões poéticos e comportamentais vigentes, tendo em vista que “[...] não é a ideia hierárquica de *influência* que deve ser levada em conta, mas sim a ideia de *organicidade*, isto é, de convivências e confluências estéticas entre seus autores, que os leva a uma sobreposição de temas, ideias e, principalmente, estilos” (COELHO, 2010a, p. 73).

Waly Salomão e Hélio Oiticica, além constantes interlocutores, protagonizaram cada um a sua maneira um momento de intenso investimento experimental das poéticas brasileiras, no qual se coadunavam as tendências racionalistas-construtivistas e sensorialistas, a partir de proposições plásticas-textuais que tinham como escopo a interferência descondicionante no complexo sensorial do leitor-participador⁵⁷. O rol de programas elaborados por ambos, em conjunto ou isoladamente, tende a suspender os limites entre artes, gêneros, categorias etc., visando uma ampliação do leque de táticas de produção, tanto para si próprios, como propositores, quanto para seus públicos, por meio da “[...] utilização onívora do diverso e heteróclito, na busca da substancialidade essencial das cores, imagens, vozes e sons [...]” (ASSUNÇÃO, 2008, p. 85). Ainda que atropeladas pelas condições impostas pela ditadura, as poéticas engendradas em suas trajetórias pessoais são fundamentais para a compreensão do estatuto das artes plásticas e da poesia na contemporaneidade. Aliando os legados das experiências construtivistas e desestetizantes das artes plásticas e da poesia do início do

⁵⁷ Essa interlocução foi documentada e discutida sob diversas perspectivas nos trabalhos de Frederico Coelho (2010b), Flávio Boaventura (2009) e Sérgio Carvalho Assunção (2009).

século 20 ao ambiente histórico e tecnológico advindo do pós-Guerra no tortuoso processo de modernização brasileira, o que propõem, por meio de um apurado senso formal que almeja, ao eleger o “feixe total dos sentidos” (OITICICA, 2009, p. 67), sua própria supressão, é uma linha de fuga dos territórios existenciais codificados. Ao afirmar: “‘Sou’ um feixe de sentidos”, em “Huracán”, poema final de *Me segura...*, Waly Salomão anuncia a mutação de seu corpo em dispositivo de mediação que estabelece canais entre o mundo e o texto, que dispara, por sua vez, novos sentidos nos circuitos de produção-consumo. Mais do que de um lugar imóvel, o poema provém das “polinizações cruzadas entre o lido e o vivido. Entre a espontaneidade coloquial e o estranhamento pensado. Entre a confissão e o jogo. Entre o vivenciado e o inventado. Entre o propósito e o instinto. Entre a demiúrgica lábia e as camadas superpostas do refletido” (2014, p. 322).

Em 1996, Waly Salomão publicou *Hélio Oiticica – Qual é o parangolé?*, no qual são reunidos ensaios críticos e biográficos sobre o artista carioca, unindo o comentário analítico ao texto poético. Numa visada panorâmica, o livro se constrói como uma espécie de “[...] ‘romance de formação’, com Hélio no papel de herói e alterego do poeta” (ORNELLAS, 2008, p. 130), na medida em que muitas das problematizações dos objetos sobre os quais se debruça se voltam contra quem as enuncia, dando forma a uma investigação especular, na qual a “linguagem-objeto” se confunde com uma “metalinguagem” de sua própria escritura. Em “Questão de método”, apresentação do livro, Waly Salomão mapeia o território do ensaio, que, no entanto, excede os limites circunstanciais, abarcando o princípio estruturante de sua própria escritura: “uma conversa entrecortada igual ao labirinto das quebradas dos morros cariocas, ziguezague entre a escuridão e a claridade” (2003a, p. 17), na qual se persegue “variedade de elementos e, principalmente, ambiguidade de tratamento. Escrever Tateando como se experimentasse saber das coisas que não se sabia ainda que se sabia. Os materiais heteróclitos multiformes, almejando um sentido esperto de forma” (2003a, p. 17).

Logo após as primeiras exposições do neoconcretismo⁵⁸, Hélio Oiticica reafirma sua insatisfação com os suportes e a codificação do espaço pictórico gestado pelas artes plásticas, encarnados na forma do quadro, que “[...] não satisfaz de forma alguma as necessidades de expressão do nosso tempo” (2009, p. 21), incutindo a necessidade de exploração das práticas compositivas para além de sua normatividade. Com a supressão do esquema *figura-fundo*, esboroam-se as fronteiras entre sujeito-objeto, e com o transbordamento do suporte bidimensional para o campo multiforme da experiência ambiental imediata, aflora, como

58 Realizadas em 1959, 1960 e 1961.

condição de possibilidade da “obra”, o “princípio de aglutinação dinâmica” (BOURRIAUD, 2009, p. 29) tanto entre o repertórios de imagens, modos de enunciação, elementos atmosféricos, geográficos e arquitetônicos, quanto com o público em sua heterogeneidade. Momento de ruptura com a espacialidade monocular e estática, a *Manifestação Ambiental*, ainda incipiente no fragmento acima transcrito, dialoga com o espaço em que se inscreve e o ressignifica nos itinerários de seus fruidores. Se a palavra “perspectiva” significa “olhar através”, também aloja ecos de sua condição primeira: a de se realizar por meio de uma superfície, através da qual se firma o pacto ilusionista da *perspectiva artificialis* renascentista (MACHADO, 2015), desdobramento do espaço estriado tipográfico e origem unívoca da imagem e da enunciação, contra a qual Hélio Oiticica propõe “olhar com”, incutindo uma complexa rede de espacialidades e temporalidades interferentes na percepção em performance. O papel assumido pelo leitor/participador é fundamental para a constituição desse novo espaço, campo de virtualidades em expansão, em que se realiza a proposição como convite à exploração do “corpo tornado dança” (OITICICA apud FAVARETTO, 1992, p. 104), pois se trata de “um exercício experimental da imagem, a tomada de consciência, pela experiência de cada um que penetre aí, de que o mundo é uma coisa global, uma manipulação das imagens e não uma submissão a modelos preestabelecidos [...]” (OITICICA, 1986, p. 100). A produção desse “campo de estruturas abertas”, que almeja a operação transversal do complexo sensório-perceptivo, tem como motor a “proposição vivencial”, na tentativa de disparar a produção de “vivências descondicionantes” (FAVARETTO, 1992, p. 121), que instaurem relações de invenção entre os componentes corporais, técnicos e culturais.

Por outro lado, Waly Salomão promove a ruptura com os princípios de “uniformidade, continuidade e linearidade” (McLUHAN, 1971, p. 29), sob ordenamento hipotático, da escritura discursiva de estruturação tipográfica, característica das línguas ocidentais, aproximando-se dos percursos trilhados por Oiticica na formulação do ambiental. *Me segura qu’eu vou dar um troço*, publicado em 1972, e lido ainda em fase embrionária por Hélio Oiticica em 1970⁵⁹, é composto por aglomerados textuais que se fazem a partir de uma multiplicidade de gêneros, tais como relatos de cárcere e tortura, anúncios publicitários, bilhetes, roteiros cinematográficos e turísticos, reportagens, entre outros, manuseados,

59 “Ele [Hélio Oiticica] chegou a fazer uma diagramação inteira de *Me segura qu’eu vou dar um troço*, que, desastrosamente, desapareceu no período da ditadura militar. O exército invadiu o apartamento do irmão de Rogério Duarte e levou o projeto gráfico junto com material subversivo. Hélio fazia uma diagramação geométrica cubo-construtivista, e aquilo para os militares imbecis, era como uma linguagem cifrada. E sumiu definitivamente” (SALOMÃO, 2001).

desviados e fixados pelo enunciador num arranjo radicalmente instável. Mesmo no interior de cada seção, há um deslizamento enunciativo entre gêneros e, desse movimento de enunciação, se estabelece o espectro de leituras possíveis:

Utilizo uma linguagem gasta – embriaguez etc. – e adquiri por mim mesmo direito de escrever na frente de todos e em qualquer lugar como um mestre: o artista nasce da embriaguez: confissões de um velho escritor: a realidade não me contentava busquei consolo na literatura. [...] um escritor que passasse toda sua vida recolhendo frases banais. qualquer frase. (SALOMÃO, 1983, p. 63)

Essa escritura que ganha forma em confronto com o mundo que lhe cerca vai a campo como se se lançasse à “‘arte’ dos caçadores ou dos rurícolas antigos” (CERTEAU, 1994, p. 52), agindo nos interstícios das redes de captura que visam a homogeneização da subjetividade e do gesto escritural. O “deslizamento enunciativo” se faz num *continuum* verbal de demarcações transitórias, de modo análogo à deriva do participante numa manifestação ambiental como *Tropicália*, ampliando a margem de operação de seu leitor, que atualiza por sua vez essa deriva, em outros contextos, com os fragmentos verbais a fim de senti-los e significá-los, pois “obriga-nos a pensar o processo não como algo anterior, mas como o próprio movimento em que se constitui a leitura, permeada pela dificuldade de decisão e pela necessidade de posicionar-se diante dessa multiplicidade” (ZULAR, 2005, p. 53). Ainda que os *media* mobilizados sejam distintos, é possível articular analogias que sirvam para lançar luz sobre os arranjos compositivos, que pretendem demover a hegemonia da subordinação. O ambiente, em sua transfiguração propositiva, é um *media* mais complexo do que o texto tipográfico, fundado necessariamente sobre uma restrição espacial drástica (a página) e uma temporalidade vinculada à sequência linear (mesmo que a leitura deva, astutamente, em algum momento subvertê-la), mas, em *Me segura...* o deslizamento enunciativo semeia na progressão uma série de transições abruptas, tanto temáticas quanto formais, sabotando os hábitos de continuidade do leitor, forçando-o a um estado de alerta capaz de lidar com tais deslocamentos. Como um *fundo* do qual emerge um aglomerado de *figurações*, consumadas pela sensibilidade e pelas escolhas do participante, a estrutura rizomática do ambiente é traduzida para o texto tipográfico por meio das rupturas sintáticas dos modelos hierárquicos da língua dominante.

Em registro fonográfico, nomeado *Heliotape*, de 1972, Hélio Oiticica comenta impacto da leitura de *Me segura...*, antes de sua publicação:

O problema da criação de condições que o Waly coloca como espinha dorsal de seu trabalho, na realidade, é um problema universal, agora, essa questão na boca de Waly assume um caráter de conflito, quer dizer, assume uma dramaticidade que não só é espinha dorsal, mas é o problema MESMO, entende? (apud SALOMÃO, 2003b, p. 200)

O comentário de Oiticica se dirige aos percursos meândricos do poeta baiano, durante os quais afirma, no início do capítulo “The beauty and the beast”, de *Me segura...*: “Você entenderá que eu sou uma pessoa que trabalha o tempo inteiro agora, fica bolando coisas se virando para criar condições de trabalhar?” (SALOMÃO, 1983, p. 72)⁶⁰. De modo também especular, no comentário de Oiticica sobre o livro de Waly Salomão ecoam pontos sensíveis de sua própria poética, pois a “criação de condições” parece ser o ponto comum de inúmeros problemas que eclodem com o abandono da representação, da superfície e da perspectiva, através do qual são geradas as soluções provisórias para a investigação do corpo “supra-sensorial” (OITICICA, 1986, p. 102), fundado sobre a abertura e transversalidade do campo perceptivo. As *condições* (de fruição, participação, legibilidade e/ou escuta) são formadas por repertórios partilhados, mas na medida em que se aciona um conjunto de perturbações desses sistemas pela eleição do não-mapeado como componente central, é preciso repactuar os códigos de produção-recepção. Do mesmo modo que Hélio Oiticica negava submissão irrestrita à tradição pictórica ocidental, Waly Salomão abdica do uso de lugares de enunciação privilegiados do campo literário, ainda que os incorpore a sua escrita como matéria a ser continuamente re/elaborada.

Essa irrupção de um problema infraestrutural, isto é, das condições por meio das quais as táticas escriturais podem resistir como gesto potencialmente desviante e, portanto, estético, ganha corpo em “ALPHA alfavela VILLE”⁶¹, expressão usada na seção “Um minuto de comercial” de *Me segura...* (1983, p. 107), reelaborada em performance registrada em fotografia e super-8 numa praia carioca, na qual um grupo de doze pessoas aparece segurando

60 Em “Um minuto de comercial”: “No plano geral da minha vida produtiva, Me segura é o primeiro passo na luta por criação de condições / espécie de paródia caipira de Irene: eu não sou daqui eu não tenho NAGRA. abertura dum veículo pra escoamento da produção. respiradouro. manifestação agônica, terapêutica. restauração telegráfica. publicação do mofo material podreído pela demora na imbecisa prateleira editórica” (1983, p. 103).

61 O jogo paranomástico faz referência ao filme *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard. Mobilizando repertórios da ficção científica, por meio de uma prática compositiva eminentemente experimental, o filme é uma das referências fundamentais para a compreensão da nova linguagem cinematográfica gestada nos anos 1960 na Europa, especialmente na França da *Nouvelle vague*, que teve profundo impacto na contracultura brasileira.

letras que formam cada uma das três palavras da expressão⁶², e publicada na revista *Navilouca*, justaposta à palavra “environumental” (corruptela da palavra inglesa “environmental”, ambiental, e talvez numa referência cifrada à palavra “monumental”) nos extremos laterais das páginas, como uma moldura⁶³. O *happening* (Figura 3) fez saltar a palavra do espaço bidimensional da página tipográfica para o espaço-tempo marcado pela aleatoriedade da experiência vivencial, como num rito em que os corpos se oferecem ao manuseio da palavra para fazê-la ressoar. Com a intrusão da palavra “favela” em seu título, há um deslocamento que aproxima o arranjo à “arquitetura vernácula” (JACQUES, 2007) brasileira e de suas implicações políticas, culturais e formais, fundamentais na obra de ambos. Nesse registro sonoro, Hélio Oiticica afirma: “ALPHA alfavela VILLE é um conceito, não é uma palavra título, é uma coisa assim, digamos, poética, é um conceito total [...] Inclusive, põe em questão o problema da cultura brasileira, de contexto brasileiro, não só de contexto internacional” (2003b, p. 203), e, mais adiante: “ALFA-ALFAVELA-VILLE é a descoberta mutidimensional de níveis urbanos nessa experiência da sua luta [de Waly] com a palavra escrita” (apud SALOMÃO, 2003b, p. 203).

62 “Dois artistas plásticos emergentes, Oscar Ramos e Luciano Figueiredo, ‘bolaram’ um trabalho gráfico-fotográfico em que doze pessoas posam com enormes letras douradas formando as palavras Alfaville / Alfavela” (“A louca nau”, **Revista Veja**, 12 mar. 1975, p. 94). Fragmentos do registro podem ser encontrados também no documentário de Carlos Nader, *Pan-cinema permanente* (2008).

63 Escreve Waly Salomão: “Na nossa série de ‘shorts’ superoito intitulada *Alfa alfavela ville*, eu e Simão, comprovamos as extraordinárias vantagens do instrumento na escalação da favela removida do morro Macedo Sobrinho até os últimos barracos, quer dizer superoito dá ainda a você aquela sensação gratificante de permanente descoberta, penetração e revolvimento das coisas” (“Super frente super-oito”, Plug, **Correio da Manhã**, 12 jun. 1971).

Figura 3: “ALFA-ALFAVELA-VILLE”: segunda e terceira capas de *Navilouca* (1974)

Para Hélio Oiticica, a vivência das favelas cariocas foi determinante, especialmente em sua imersão no morro da Mangueira, de onde partem as primeiras experiências ambientais, que denominou *Parangolés*: obras elaboradas a partir de materiais heterogêneos destinadas à operação do participante, como peças de vestuário, tendas e estandartes, em processo em que se encontram a dança, a arquitetura, as artes plásticas e o poema (há presença do estrato verbal em algumas peças). Waly Salomão também experienciou uma incursão radical nos morros, com os quais manteve relações durante toda a vida e que parecem dar forma ao vetor experimental de sua obra. Em *Me segura...*, a *persona* guerreiro afirma: “on the bible Fanon fala da colocação das favelas sobre as cidades – gangrena instalada no coração – favelados nunca perdem o sonho de descer invadir dominar a cidade. ALPHA alfavela VILLE” (1983, p. 107), dando margem à construção de uma alegoria em que se confrontam dois modelos semióticos: a *cidade* e a *favela*. Hélio Oiticica, em texto de 1964, diz que “na arquitetura da favela, p. ex., está implícito um caráter do Parangolé, tal a *organicidade estrutural* entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções” (1986, p. 68, grifo meu), tecendo uma rede de “continuidades” entre partes insulares. Esse caráter fragmentário, processual e não-sistêmico, em “contínuo estado de

incompletude” (JACQUES, 2007, p. 24), da fabricação das favelas assemelha-se às dinâmicas das proposições/textos de ambos os artistas, que articulam materiais heteróclitos e ampliam o espectro de intervenção do público, tendo em vista a produção de estruturas “acêntricas ou, antes, excêntricas” (JACQUES, 2007, p. 105)⁶⁴. Sob paradoxo de um “programa anti-programa”, Waly Salomão e Hélio Oiticica se encontram não apenas no que se refere a suas escolhas procedimentais, mas na forma como tais escolhas respondem às contingências históricas de seu tempo. Nessa zona limítrofe, o artista/poeta precisa se fazer como “arquiteto dos signos em ereção de um mundo precário” (SALOMÃO, 2005, p. 82), ainda que reconhecendo a impermanência dos gestos e das relações que dele provêm. Do parangolé “Da adversidade vivemos”, de 1967, cujo título, grafado precariamente à mão sobre a peça, estabelecendo uma relação de isomorfismo com o referente do enunciado, à sintética formulação walyana “PERENÚRIA” (1983, p. 125), palavra-valise na qual se amalgamam o *perene* e a *penúria*, delinea-se a zona de confluência da invenção poética e da experiência vivencial marcada pelo risco, pelo improvisado e pela interpelação do outro, instaurando com o leitor-participador “[...] como que uma cumplicidade, uma relação oblíqua e clandestina, de peixes do mesmo cardume” (SALOMÃO, 2003a, p. 37).

1.7 Modelo para desarmar

Me segura qu’eu vou dar um troço, publicado por José Álvaro Editor na coleção *Na corda bamba*⁶⁵, é incorporado a *Gigolô de bibelôs*, em 1983, como um ritornelo que territorializa os trajetórias escriturais de Waly Salomão: “Eu não parei ali mas ele está lá intacto” (1983, p. 13), afirma à maneira de convite. O lançamento do livro, em agosto de 1972 no Clube da Sucata⁶⁶, numa festa onde figuras importantes do momento explosivo do tropicalismo musical e da marginália, como Gal Costa, Jards Macalé, Neville d’Almeida,

64 As relações entre a obra de Hélio Oiticica e a favela são analisadas com profundidade por Paola Berenstein Jacques, em *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* (2007).

65 Na primeira edição são anunciados os livros *Fragments de sabonete*, de Jorge Mautner, e *Verdes vales do fim do mundo*, de Antonio Bivar. No entanto, a coleção não chega a se realizar. Em resenha do livro *Comunicatyvo* de Ricardo Ramos, Antonio Carlos de Brito (Cacaso) comenta: “[...] lançado pela editora José Álvaro em tiragem espetacular (10 mil exemplares), chegou a ser distribuído até nas bancas de jornais. Quinze segundos para adivinharem o que aconteceu. Pronto? Então vejamos a resposta certa: fracasso absoluto de vendagem, a José Álvaro fechou suas portas, e uma coleção inteira (Luís Carlos Maciel, Jorge Mautner, etc.) não teve tempo de existir. Com rara capacidade profética Wally (?) intitulou seu livro *Me Segura Que Eu Vou Dar Um Troço*. E deu. E a supracitada coleção deveria se chamar *Na Corda Bamba*” (“Sinal dos tempos e espaços”, Opinião, 28 out. 1973, p. 21).

Jorge Mautner, Luís Melodia, se encontraram para celebrar “[...] um tipo de literatura violentamente anti-convencional, que parece feita com *sucata de cultura* [...]” (CANDIDO, 1972, p. 13, grifo meu), abria uma senda radicalmente singular na zona de experimentação escritural brasileira. Com projeção e produção de filmes e performance de canções⁶⁷, multiplicidade análoga ao agenciamento do livro, ratificou-se o ímpeto proteiforme da poética walyana, que já à época se deslocava entre diversas posições no campo cultural e as conformava a seu impulso disruptivo.

Fundado sobre uma estrutura em mosaico na qual resíduos discursivos e visuais dos mais diversos contextos, transfigurados por procedimentos paródicos, são alocados numa trama textual que desliza entre o diário, a narrativa, a peça publicitária, a profecia e o ensaio, o livro se organiza como um extenso painel simultaneísta, a exigir um posicionamento ativo de seu leitor/participador na fixação de pontos nodais de referência que façam precipitar uma causalidade organizadora do fluxo enunciativo, pois, contrapondo-se à “busca da personalidade perdida”, vigente na literatura do período, Waly Salomão “[...] indica outro caminho: o do estilhaçamento do narrador, a estética do fragmento” (SUSSEKIND, 1985, p. 56). Suspendendo o juízo de valor apriorístico dos materiais mobilizados para sua consecução, a engenharia do texto amalgama múltiplas formações textuais, derivados da investigação de suas potências desviantes. A dissolução das fronteiras promovida por essa “literatura anti-literária, traduzindo uma espécie de erupção inconformista” (CANDIDO, 1972, p. 13) desorganiza o conjunto de convenções e anuncia também uma ruptura com os debates das neo/vanguardas brasileiras, de teor construtivista ou nacional-populista, vindo a desembocar nos métodos de prospecção da experiência ética, vivencial e sensorial. Em sua estrutura, há conexões oblíquas com o programa multifário do concretismo do grupo *Noigandres* desde o fim da década de 1950, mas o texto se constrói como um arranjo compositivo diametralmente oposto, seja pela exuberância verbal, que ganha forma na exploração rítmica da fala e da respiração, tal como um *rap*⁶⁸, seja pela recusa dos “critérios de *evolução, homogeneidade e autonomia*” (AGUILAR, 2005, p. 44), determinantes nos programas das neovanguardas do pós-Guerra.

66 No mesmo lugar onde ocorreu o histórico show de Caetano Veloso em 1968, com o estandarte de Hélio Oiticica (“Seja marginal, seja herói”), depois do qual foi preso.

67 “Vai ter música, vai ter cinema. Vai ter filme projetado na tela e máquina filmando na mão” (Roberto Moura, **Tribuna da Imprensa**, 12-13 ago. 1972).

68 “Eu deixei uma camada de textos, intitulada ‘Apontamentos do pavilhão 2’, que parecia mais um *rap-hip hop* e sumi porque não tinha pouso certo” (SALOMÃO, 2001).

Em “Os abutres” (1978), ensaio publicado em 1972, Silviano Santiago observa as flutuações tecnoculturais que afetavam as práticas escriturais da década de 1970 a partir, principalmente, de *Me segura...*, de Waly Salomão, e *Urubu-rei*, de Gramiro de Matos. Formulando a hipótese de uma “novageração”, “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” (1978, p. 125), o ensaísta busca delimitar o intervalo na estrutura simbólica do pensamento ocidental no qual emergem essas textualidades. Para isso, detém-se sobre a prevalência do agenciamento sonoro, como metonímia do aspecto material do signo: “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” (1978, p. 125). O som, esse “puro significante”, é a face do fluxo verbal capaz de incidir sobre o campo sensorial como presença irredutível ainda que evanescente⁶⁹. Sob a tentativa de delimitar uma nova relação entre as instâncias de produção e recepção, os livros prescindem do “convencionalismo da interpretação”, força de domesticação da obra, e, numa perspectiva em consonância com a de Susan Sontag, parecem se inscrever no horizonte propiciador de uma “erótica da arte”, pressionados pelo intuito de “recuperarmos nossos sentidos” (SONTAG, 1987, p. 23). O leitor/participador, que se debruçava sobre as cifras do texto e operava o arsenal metodológico hermenêutico para atribuição de sentido à informidade do mundo, transmuta-se, pois

tudo indica pois que a arte da novageração, erguendo-se como *brinquedo*, encontra sua satisfação numa apreciação lúdica em que o interesse maior vem do fato de o curtidor (visto que a palavra leitor, já nesta altura, guarda certo ranço) manobrar o texto como se apresentasse ele “modelos para armar” (SANTIAGO, 1978, p. 128).

Esse brinquedo, que põe quem o manuseia (o “curtidor”) como centro de suas próprias articulações, exige formas de aproximação heterodoxas. De início, o autor do livro se apresenta sob o pseudônimo “Waly Sailormoon”, com o qual se identifica durante alguns anos, a indicar “[...] certa influência da palavra-montagem joyciana, dando por resultado este ‘marinheiro da lua’” (SANTIAGO, 1978, p. 129), e anuncia o jogo de alternâncias com o ato de autonegação, submetido a variações paronomásticas ao longo do texto, como “SAIL OR MOON” (1983, p. 37), ou “Ylaw Said Oãmolás” (1983, p. 84), em especularidade *nonsense*. Na capa, produzida por Luciano Figueiredo e Óscar Ramos sobre fotografia de Ivan Cardoso,

69 Cf. capítulo 3.

o autor se apresenta com um guarda-sol e um anúncio de refrigerantes, junto a dois amigos, José Simão e Rubia Mattos, que seguram uma placa em diagonal onde se lê “-FA- TAL-” no calçadão da orla de Copacabana, entre informes de preço, que produzem um efeito irônico pois “[...] não sabemos a que alude como mercadoria: se ao refrigerante que um deles toma, ao próprio livro ou aos corpos” (ZULAR, 2005, p. 48). Sobre a fotografia, em disposição diagonal, o título: “Me segura qu’eu vou dar um troço”, também em caixa-alta e num espaçamento quase imperceptível entre palavras, como se consistisse numa palavra-valise, ou como se tratasse de um recurso expressivo de tipografia à moda futurista ou dos quadrinhos, para ratificar o caráter urgente do enunciado.

Na quarta capa, um cartão-postal do Pão de Açúcar, marco geográfico e turístico da cidade do Rio de Janeiro, que parece remeter ao “cartão-postal como arte” (PIGNATARI, 2004a, p. 164) oswaldiano, no qual o clichê é cercado por um conjunto de enunciados em caixa-alta sem nenhuma causalidade aparente, constelação de vetores disparando para outros textos: “TERCEIRA MARGEM DO RIO” estabelece uma relação com o conto homônimo de Guimarães Rosa, de seu livro *Primeiras histórias*; “A PAISAGEM DESTA CAPITAL APODRECE” remete ao “Recitativo”, seção inicial do romance de Oswald Andrade, *Serafim Ponte-Grande*⁷⁰; “CAPITAL PROIBIDA DO AMOR” é uma citação da canção de Herivelto Martins e David Nasser, “Nova Copacabana”, gravada por Nelson Gonçalves no disco *Coisas minhas* em 1953; e em letras menores: “TOUT VA BIEN MADAME LA MARQUISE”, em referência à canção “Tout va très bien, Madame La Marquise”; e “LINDAS MORENAS BUATES ARRANHA-CÉUS”, que remete à captura dos desejos pela exuberância e assédio da visualidade nas cidades. Em letras menores ainda: “O PÃO DE AÇÚCAR ARTIFICIAL”, verso final do poema “capital da república”, de Oswald de Andrade, repetido três vezes, em alinhamento horizontal, destacando, assim, os elementos cristalizados que constituem a identidade do espaço urbano carioca, uma metrópole moderna. Esse imbróglia enunciativo parece dizer que “não há mais tempo para textos, só para títulos” (PIGNATARI, 2004a, p. 31).

70 “A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através de uma vidraça. De capa de borracha e galochas. Foram alguns militares que transformaram a minha vida. Glória dos batizados! Lá fora, quando secar a chuva haverá o sol” (ANDRADE, 1990, p. 43).

Figura 4: Capa e contracapa de *Me segura qu'eu vou dar um troço* (2003a, 2ª ed.)

Como anunciado em seu corpo gráfico, o livro dá a ver uma estratégia compositiva heterogênea, fomentada por um conjunto de “ready made linguísticos”, tal como Haroldo de Campos se referiu à poética oswaldiana, ou seja: “a frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literária, dos rituais quotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaques” (1974, p. 29). Componentes gráficos-visuais e verbais se agrupam sob o ordenamento exógeno da colagem que nos incita a estabelecer os nexos causais que darão consistência ao território simbólico do livro. Como na poesia de Oswald de Andrade, que “em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo” por meio de seu “efeito de antiilusionismo” (CAMPOS, 1974, p. 21), o leitor em sua performance depreende um repertório de imagens e registros discursivos ao reconhecer a potência relacional dos elementos inventariados pelo senso construtivo do autor. Em sintonia com as mutações dos sistemas tecnoculturais, esse procedimento é descrito por Pignatari como “[...] a sintaxe provisória da síntese criativa, sintaxe de massa. A colagem é a montagem da simultaneidade, totem geral” (PIGNATARI, 2004, p. 31). Ponto de precipitação de um conjunto dissonante de elementos oriundos dos mais inesperados contextos,

contrabandeados para a bidimensionalidade da página por esse “traficante de lugares-comuns” (SALOMÃO, 1983, p. 49), esse construto textual, tal como a *Manifestação Ambiental*, “[...] subverte todas as relações convencionais de figura-fundo, pois aqui nada é figura ou fundo” (PERLOFF, 1993, p. 103). Essa ruptura com a antinomia que dá consistência às gramáticas da representação na modernidade, questiona a figura do sujeito da enunciação, tendo em vista que “como um modo de destacamento e readerência, de transplantação e citação, a colagem inevitavelmente corrói a autoridade do eu individual, a ‘assinatura’ do poeta ou do pintor” (PERLOFF, 1993, p. 145).

Com a supressão da fronteira entre os âmbitos vivencial, poético-construtivo e institucional do texto poético, o autor do livro, apresentado numa paisagem urbana cotidiana em meio ao arranjo caótico de citações da quarta capa, se posiciona como elemento axial do agrupamento tumultuário de forças e materiais. A “assinatura” emerge a contrapelo do procedimento colagístico e coincide com a figuração de um corpo exposto, que reivindica autoria sob a corruptela de um pseudônimo, evocando, em perspectiva de *guerrilha*, que “os livros são apenas as metáforas do corpo” (CERTEAU, 1994, p. 232), e esses corpos, na escritura walyana, assim como os poemas oswaldianos, “de senhas coaguladas na linguagem passam a poemas-sinais-físicos. Materiais simplesmente apresentados. Desmitificados e desmitificantes” (CAMPOS, 1974, p. 34). Expor o corpo, o *medium* que simultaneamente é enunciado e enunciação, constitui um ato de risco sob a política repressiva da ditadura militar e uma forma de teatralização de um “contradiscurso” transgressor: a aparente banalidade da cena fotográfica (um passeio no calçadão, um refrigerante, um guarda-sol, um cartão-postal) recusa os modelos escriturais, sugerindo um itinerário que faz

o texto como progressão de uma leitura instintiva – esses cheiros suspeitos, esses ventos virados anunciadores de uma agitação mais profunda – do nosso tempo. O acréscimo pessoal é a matéria fecal merdame merdose rebordame rebordose do bunda mole. Ou o acréscimo pessoal é a anilina ou a podrida cor local (SALOMÃO, 1983, p. 28).

Esse “acrécimo pessoal”, que o sujeito da enunciação quer escamotear, indica a eleição do corpo como dispositivo tradutor do mundo ao mesmo tempo que um esvaziamento da verve narcísica do culto à personalidade: “Fingir praticar a literatura de expressão pessoal: vir a ser campeão nacional de piadas e trocadilhos” (SALOMÃO, 1983, p. 99).

As catorze seções do livro funcionam como conglomerados interconectados de maneira relativamente frágil⁷¹, nos quais, mais do que fixação de limites temáticos e processuais, há campos de potencialidades escriturais singulares, que se interpenetram por meio de reiteraões, remissões e desvios, numa topologia complexa, sobre a qual a leitura oscila entre os aspectos macro e microestruturais da escritura, sem alcançar uma síntese totalizante. Essa textualidade se faz ao modo de “prosas-pacotes ou prosas-recortes”⁷², das quais se forma um corpo compósito, que revira pelo avesso as relações entre interioridade exterioridade. O “troço” anunciado no título é iminente, mas se afirma como pulsão proteiforme, que leva essa escritura a confundir-se com a multiplicidade circundante, por meio da operação de “um olho sintético que junta elementos díspares ou, como diz Wally, um ‘realismo de la rivage’” (HOLLANDA, 2004, p. 88). Nesse território discursivo, permeado por fragmentos alheios, predados e lançados como projéteis no processo citacional-colagístico, a escritura walyana se sedimenta como fronteira a negociar suas estruturas, em meio à variedade exuberante de vozes. Ao contrário de um lugar sólido, fixado sob o signo da lei e da propriedade, o texto se transforma num campo de ressonâncias:

Será o eu de uma pessoa uma coisa aprisionada dentro de si mesma, rigorosamente enclausurada dentro dos limites da carne e do tempo? Acaso muitos dos elementos que o constituem não pertencem a um mundo que está na sua frente e fora dele? A ideia de que cada pessoa é ela própria e não pode ser outra não será algo mais do que uma convenção que arbitrariamente deixa de levar em conta as transições que ligam a consciência individual à geral? (1983, p. 20)

Construída com uma serenidade inesperada na conjuntura de conflagração escritural walyana, especialmente na seção “Apontamentos do Pav 2”, que trata do relato de encarceramento por 18 dias entre janeiro e fevereiro de 1970, na Casa de Detenção (Carandiru), a reflexão produz uma analogia entre a condição do cárcere, que o poeta baiano afirma ter deflagrado,

71 Nessa ordem: 1. *Profecia do nosso demo*; 2. *Apontamentos do Pav Dois*; 3. *Self-Portrait*; 4. *Roteiro turístico do Rio*; 5. *The beauty and the beast*; 6. *Ariadnesca*; 7. *Me segura qu'eu vou dar um troço*; 8. *Me segura qu'eu vou dar um troço (aumento para a nova edição)*; 9. *-Fa-tal-*; 10. *-Fa-tal-* (seção com o título idêntico à anterior); 11. *Diário querido*; 12. *Um minuto de comercial*; 13. *Unidade integrada de produção Ricamar informe*, e 14. *Huracan*.

72 Para Hélio Oiticica, ao tratar do programa walyano *Groovy Promotions*, que consistia em enviar a Oiticica em Nova York recortes de matérias jornalísticas da imprensa popular, afirma: “[...] como se cansado de montar textos WALY se renova-refresca na obsolência do texto diário do jornal q ao contrário das conotações autobiografadas poetizadas no diário-texto pessoal é a objetivação de atividades q se anulam na própria atividade de reportar os acontecimentos no jornal e atividade que se consome na forma da montagem-jornal [...]” (OITICICA apud COELHO, 2010b, p. 76).

paradoxalmente, “[...] a libertação da condição da minha escritura”⁷³, mas à qual o corpo empírico se submete, e o processo de formação de uma subjetividade, fechada sobre si, que se territorializa no gesto enunciativo. O “eu” de que se fala e que fala entra em confronto com a estrutura monolítica de sua interioridade, imagem ensejada pela unicidade de seu corpo, de seu rosto, de sua voz, “limites da carne e do tempo”, sabendo-se em permanente devir: “E contudo não estou tão velho nem tão magnânimo que consiga aniquilar o eu” (1983, p. 18).

Em confronto com os dispositivos que restringem e normatizam a experiência, Waly Salomão promove uma série de “falsos programas”, semeados na textualidade de *Me segura...*, que mapeiam percursos não necessariamente trilhados por essa “coisa aprisionada dentro de si”, numa tentativa de alargar os horizontes de sua enunciação. Entre eles, encontra-se um que parece perdurar ao longo do livro, consistindo numa cristalização da poética walyana do período: “Invenção e saque. Originalidade na combinação dos elementos” (1983, p. 27). Construído por meio de orações nominais, esse “programa” parece configurar uma espécie de plataforma não-dogmática, que sobrepõe, num aglomerado difuso, *invenção*, “‘signo’ da diferenciação” (WAGNER, 2010, p. 85), a remeter à difusão da escala de valores poundiana em voga no Brasil graças ao empenho crítico e tradutório do concretismo paulista, e *saque*, compreendido em sua ambiguidade semântica tanto como “compreensão” quanto como “assalto” ou “furto”⁷⁴.

A invenção é aqui um deslocamento, não uma emergência arrebatadora de um fato inaudito inscrito numa sucessão genealógica, e, portanto, instaura na comunidade uma transformação sensível da rede de relações entre eventos, como na retórica antiga, na qual “a *inventio* remete menos a uma invenção (dos argumentos) do que a uma descoberta: tudo já existe, basta reencontrá-lo: é uma noção mais ‘extrativa’ do que ‘criativa’” (BARTHES, 1987, p. 51), confundindo-se com a acepção de “saque” como “furto”. A invenção de Waly Salomão opera uma prospecção do espaço de experiências (“passado presente”) e “extrai” de seus componentes relações não-codificadas, deslocando o sistema de referências que esteiam o horizonte de expectativas (“futuro presente”), distinguindo-se do método judicativo modernista e se afirmando como produção de suas próprias condições de produção-consumo, de viés contextual e contingente. Em seu reverso, “combinar” é a ação cujo resultado atesta a qualidade de “original” ao gesto que o poema perfaz, tendo em vista que, do poético, não se depreende uma origem ou uma causa estruturante por sabê-las insuficientes na fruição do

73 Texto de Leão Serva, “Waly, um meteoro incontível na poesia”, **Folha de São Paulo**, 31 jul. 1983, p. 68.

74 Em *Novo Dicionário Aurélio Eletrônico 6.0* (2009).

texto. Reinscrevê-lo numa sequência genealógica parece estar fora de questão para o poeta que se vale da invenção e do saque, ainda que se norteie, quase ironicamente, pela “originalidade”. Sua viabilidade não está circunscrita à trama de valores do qual emerge, mas ao ato enunciativo, que organiza a série de vestígios discursivos num objeto compósito, indócil às limitações analíticas. Em seguida, Waly Salomão descreve um motivo recorrente nas narrativas da colonização, associando-se à resistência oblíqua dos ameríndios à colonização: “Os indígenas se apropriando dos temas dos conquistadores” (SALOMÃO, 1983, p. 27).

A evocação das representações do ameríndio, sob o perspectiva eurocêntrica da “inconstância da alma selvagem”, aparenta uma linha de fuga do contexto urbano de onde provém sua fala, mas incide sobre a instância instituinte da enunciação experimental e o contexto histórico-cultural brasileiro. Essa “subjetividade antropofágica”, ligada a uma variedade de componentes em configurações paratáticas, se desestabiliza sempre diante de sua alteridade, pois permanentemente marcada por um “impulso centrífugo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 207), motor de sua constituição. Na medida em que o índio Tupi, “[...] ávido de novas formas, mostrava-se entretanto incapaz de se deixar impressionar indelevelmente por elas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 185), demonstra-se sua inadequação aos esquemas de pensamento ocidentais, ao mesmo tempo que num investimento heterogenético sua subjetividade se constrói. Esse conflito entre um “pensamundo” (PIGNATARI, 2004a, p. 14) fundado sobre uma “afinidade relacional”, tática, entre o meandro e o amálgama, e outro que se vale da “identidade substancial” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 206), estratégica, para demarcar seu território, designa o tensionamento onde se dá a enunciação walyana, em que a “*autodeterminação pelo outro*” (2011, p. 263) é a constante que põe em variação contínua suas fronteiras⁷⁵. A dicção walyana, “[...] deliberadamente *anfíbia*, multifacetada e tumultuária, porque assume explícita e destemidamente o recurso a textos e autores vários, rompendo todo tipo de demarcação de propriedade” (BOAVENTURA, 2009, p. 65)⁷⁶, além de expor a engenharia da escritura em

75 Remeto aqui à teoria do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2011) sobre o “complexo do exocanibalismo guerreiro” Tupi.

76 Na apresentação de *Qual é o parangolé?*, intitulada “Questão de método”, Waly afirma: “De tanto ver triunfar a ideia de intertextualidade quis fazer um experimento radical: defronte da tela acesa do computador, sentava-me com algum livro previamente selecionado e relacionado mesmo que lateral ou remotamente ao tema, começava a escrever tomando-o como plataforma de lançamento – uma espécie de Cabo Canaveral – seja assimilando-o ou adulterando-o. Tente. Recomendo. Recomendo, principalmente, a adulteração de um texto inicial” (2003a, p. 18).

suas pressões externas e internas, vincula a série verbal às séries adjacentes, enquanto o texto segue “se masturbando continuamente no seu campo descontínuo. O texto mordendo seu próprio rabo. O texto mocózado. Zona ou cidade... lo podrido es la llave secreta en mi ciudad, una fecal industria de jasmines de cera. O texto embaralhando as cartas. Modelo para desarmar⁷⁷” (1983, p. 24-5).

Entre a disjunção e a conjunção, entre a ruptura e o enxerto, o texto de Waly Salomão vai se de/compondo, e se constitui como construto no qual já não importa tanto a causalidade dos enunciados, mas sim as táticas de enunciação acionadas, a irromper contra o modelo estático de compreensão do texto poético. No universo escritural produzido pela voz walyana, o ideal de subjetividade fechada, encerrada sobre si mesma, cai por terra e dá vez aos signos flutuantes precipitando-se em arranjos transitórios: “meta para o artista brasileiro: mediunidade dos pais e mães de santo (carece coragem e soltura para isto se inscrever como possibilidade real). capacidade de incorporação” (1983, p. 77). Mais do que a representação da experiência vivencial para um espaço de partilha mediada pela palavra, o corpo está imbricado na experiência escritural e dela se informa. A “experiência pessoal” reivindicada pela escritura walyana, ainda que se esforce por produzir vestígios que nos dizem o contrário, passa pelo crivo da exploração de modos compositivos, formações compósitas que assomam aos sentidos do corpo, e é desse senso composicional heteróclito que emerge, de maneira relativamente nebulosa, insinuante, não-assertiva, um programa experimental: um corpo que se inventa no próprio gesto que deflagra.

77 O fragmento apresenta citações do romance 62: *Modelo para armar*, de Julio Cortázar.

Capítulo 2: Território randômia

*Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos como iluminados
Otra cosa otra cosa buscamos*

– Vicente Huidobro, *Altazor* (Canto III)

2.1 Where's my home????

Em 1975, num de seus cadernos reunidos na exposição *Babilaques: alguns cristais clivados* (2007b), Waly Salomão escreve: “Há 7 anos atrás deste ano de 1975 larguei a Bahia em direção ao Rio-São Paulo. Há quase 7 meses atrás larguei o Brasil em direção a esta cidade de New York onde estou agora escrevendo estes considerando tecendo estas considerações tentando me siderar” (2007b, p. 2)⁷⁸. A anotação se faz por meio de camadas sobrepostas de modos de inscrição em que se amalgamam o quirográfico (via canetas esferográficas de cores azul, verde, preta e vermelha), a composição não-geométrica por meio de letra-set, e o datilográfico. Nessa espécie de palimpsesto, a segmentação em linhas sucessivas da pauta figura como um resíduo irônico do ordenamento métrico da página, na qual os deslocamentos geográficos relatados pelo poeta baiano se fazem em analogia com os deslocamentos procedimentais de sua escritura. A pergunta “Where's my home????” se alastra em várias direções, investigando os interstícios do plano, como se o próprio traço buscasse resposta, produzindo, em seu itinerário, conexões entre a variedade de práticas escriturais. Encarnado sob a forma do *traço*, esse vetor exploratório desemboca na evocação das palavras de língua inglesa “deracination” (*eliminação* ou *desterro*), “self-investigation” (*auto-exame*) e “detachment” (*afastamento*)⁷⁹, que, por sua vez, aportam em “auto-exame”, definido como: “exame da (minha) própria vida longe do Brasil away from home” (2007b, p. 2). Re/enunciando as palavras do poeta chileno Vicente Huidobro, “otra cosa otra cosa buscamos”, do canto terceiro do seminal “aeroépico” (CAMPOS, 1992, p. 235) vanguardista latino-americano *Altazor*, no momento em que o sujeito da enunciação arremete contra a

78 Em outro babilaque, “Logbook”, Waly Salomão escreve: “After 9 months here, for the first time I SAW New York CITY from The Empire State OBSERVATORY [...]” (2007, p. 104)

79 Em *Novo Dicionário Aurélio Eletrônico 6.0* (2009).

convencionalidade do poético, dando início a um longo processo de comparações e refutações⁸⁰; e “to the beginning”, várias vezes repetida ao longo da página, que remetem tanto a suas aulas de inglês (“listen to the following conversation”, “rewind your tape”) quanto à formulação do “presente contínuo” da escritora estadunidense Gertrude Stein⁸¹, Waly Salomão fabrica um programa fundado sobre seu próprio degredo, tornado aqui condição do gesto de invenção, na medida em que dispara a necessidade de se situar diante do inexplorado, como *se siderasse* (vocábulo aqui derivado da fratura de “con/sideração”): presença fulminante do alheio.

Figura 5: Anotação: “Where's my home?????” (Nova York, 1975)

Entre o exílio e auto-exame, o poeta se instala nas encruzilhadas das práticas cotidianas, invocando a marca da alteridade em seu gesto disruptivo. O poema se torna uma

80 O mesmo verso é citado no babilique “Amalgâmicas”, feito em Itapoã, Salvador, em 1976 (2007b, p. 86) e no ensaio “Quase Heliogábalos”: “[...] ele [Hélio Oiticica] sabia que uma coisa nomeada é uma coisa morta, e ela é morta porque é separada. Uma ambição voraz semelhando o projeto creacionista do grande poeta chileno Vicente Huidobro quando anuncia: ‘Otra cosa, otra cosa buscamos’” (2003a, p. 137).

81 Em “Composição como explicação” Stein diz: “No meu começo era um presente contínuo um começar de novo e de novo e de novo e de novo, era uma série e era uma lista e era uma similaridade e todas as coisas diferentes era uma distribuição e um equilíbrio” (2011), o que evoca sua “Stanza XXXVIII”: “Which I wish to say is this / There is no beginning to an end / But there is a beginning and an end / To beginning. [...]”. A autora é uma referência constante de Waly Salomão, como em *Me segura...*, em “Nota de cabeça de página”. tradução de “Dinheiro”, em parceria com Suzana de Moraes (Folha de São Paulo, 9 out. 1983).

sonda que torna dizíveis as condições de enunciação de seu tempo, seja por meio do deslocamento das expectativas de produção no qual perfaz como gesto descondicionante, seja pela imersão radical no “insignificante”, em busca de desvelar as estruturas axiais da linguagem que conformam o imaginário, a fim de criticá-las. Investigando os dispositivos de produção-consumo (técnicos e sociais), as materialidades e os valores vigentes na economia simbólica de seu tempo, o poeta, em seu gesto de invenção, dá forma a uma constelação de efeitos que pertencem à des/ordem da proliferação e do contágio. Simultaneamente distanciamento e exploração, produto do atrito das forças naturalizantes dos ambientes tecnoculturais sobre nossa percepção e de uma singularidade insurgente, a razão sensível de Waly Salomão incide sobre sua própria enunciação e se dirige ao encontro de corpos outros, assimilando-os em sua *escritura exógena* em permanente devir.

O intervalo que vai do questionamento dos processos de fabricação do poético, como análise e inventário do jogo de forças vigente, ao produto mesmo dessa investigação é onde o poeta atua no intuito de promover o reordenamento não apenas dos códigos do construto gráfico-verbal técnica e historicamente condicionado que se denomina “poema”, mas também de suas relações com as redes textuais legadas pela tradição e nas quais se situa, enquanto agente produtor do “sensível”. Mesmo desalojado de seu hábitat normativo, o poema dialoga com ele e mantém um eco das vozes antecedentes, transfigurando-se em “sistema de alarme premonitório” (McLUHAN, 1971, p. 14) que, como Noé, traduz os sinais de seu ambiente e antecipa as mutações da sensibilidade advindas da emergência de novas tecnologias.

Figura 6: “Território Randômia” (Nova York, 1975) e detalhe.

Durante sua estadia em Nova York, onde conviveu com Hélio Oiticica, Waly Salomão elabora “Território Randômia”, a partir da articulação de um conjunto heterogêneo de elementos gráficos, visuais e verbais que culmina num construto gráfico-visual assinalado pela precariedade material. Lançando mão de uma estratégia analítica heterodoxa, por meio da eleição das potencialidades verbivocovisuais do arranjo quiro/tipo/fotográfico, Waly Salomão, muitos anos depois, reelabora-a discursivamente, e afirma designar

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

Esse território se constrói sob o signo da permeabilidade de suas fronteiras, como lugar do inacabamento, e, mais ainda, como máquina de produção de contingência, em réplica ao “[...] cotidiano estéril / de horrível fixidez” (SALOMÃO, 1983, p. 10), de “Ao leitor sobre o livro”. À imagem de “Rondônia”, evocada e reelaborada como metáfora da exploração dos extremos

de um espaço, se sobrepõe, de modo paronomásico, à de *acaso* (*random*, em inglês), e nessa sobreposição ideogrâmica depreendem-se as condições ambíguas dos jogos entre *cosmos* e *caos* na consecução de uma singularidade.

Produto de agenciamentos que configuram a instância instituinte de um *próprio*, o território “etimologicamente aparece tão próximo de *terra-territorium* quanto de *terreo-territor* (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo [...]” (HAESBERT, 2004, p. 1). A amplitude semântica do termo também abarca o universo vivencial, pois “o território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 388). No entanto, ao ser nomeado “Randômia”, esse território passa a se afirmar pela porosidade de suas fronteiras e pela instabilidade de e entre seus componentes, pressionados por forças casuais. Caracterizado por sua aleatoriedade (isto é, exatamente aquilo que o familiar inibe), esse território emerge de um deslocamento com a expectativa de uma identificação permanente, pois acaba por se constituir zona de ambiguidade, na qual medra uma subjetividade que remete a sua variação contínua, fragilizando os programas que pretendem domesticá-la: o desabrigo contínuo se faz forma de abrigar-se. Esse lugar constituído pela impermanência parece ser o emblema de um mundo que se reinventa pela proliferação de máquinas técnicas e sociais, que se coadunam em *amálgama*, condição de possibilidade de singularização entre o *algo próprio* e o *alheio radical*, fazendo da “operação da linha de fuga” seu itinerário, tendo em vista que “para o nômade [...] é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 56).

Nomeado originalmente “jubilalma ousand’hosanas”, palavra-valise composta por “júbilo”, “alma”, “ousadia” e “hosana” (BERG, 2007, p. 121), o babilaque designa, por meio das sobreposições entre componentes e práticas, uma liberdade experimental, véspera do transe. Mas é como “território randômia” que a formulação do conceito-babilaque começa a germinar, apresentando na superfície fotográfica, que captura a superfície do caderno, um recorte de uma foto do cantor Mick Jagger⁸², contornada por caneta hidrocor vermelha, e a seguinte transcrição de um fragmento do romance *Autobiografia de todo mundo*, de Gertrude Stein: “and so perhaps they are right the Americans in being more interested in you than in the

82 Em carta para Lygia Clark de 10 de outubro de 1974, Hélio Oiticica escreve: “nasci no mesmo dia que MICK JAGGER e a REV. CUBANA [...]” (CLARK; OITICICA, 1998, p. 240).

work you have done although they would not be interested in you if you had not done the work you had done” (SALOMÃO, 2007b, p. 95)⁸³. O enxerto do texto steiniano ratifica o intuito de supressão das fronteiras entre obra/vida, que, na poética walyana, torna o processo citacional uma operação na qual o alheio se torna o *medium* por onde a singularidade de sua voz soa. Entre a escritura romanesca steiniana e a manuscritura pessoal e doméstica de Waly Salomão, conduz-se um “contrabando” tático, que se anuncia em performance: aquilo que se enuncia é o catalisador da produção de subjetividade, pois na exteriorização suscitada pelo gesto escritural o sujeito é levado de roldão, simultaneamente operador, produto e resíduo. Os corpos do poema e do autor se aliam nesse babilaque (uma espécie de “amálgama de segunda ordem”), que também se assume como roteiro de performance, informado por uma “INTENÇÃO / DE ANIMAR”, e como “esboço d’walecture/walestra / NYC 75 / June / 26”, a partir do qual elenca uma série de refutações a demarcar seus modos compositivos: “**NÃO** / exibição de slides / prestação de contas / dos trabalhos / realizados / **NÃO** / mostra dos poemas / **NÃO** / cadernos / escrito / **NÃO**” (2007b, p. 121). Antecipando-se a seus leitores, os babilaques denunciam as arapucas que se instalam na disposição responsiva de seu público, avisando que esse construto é avesso a categorizações simplistas. *Objeto-intervalo* que germina do entrecruzamento de códigos, práticas e *media*, sem configurar uma identificação permanente com nenhum deles, o babilaque é uma enunciação multidirecional e multidimensional, agenciamento desterritorializante que reinventa a palavra tipográfica sob a forma de “arranjos dinâmicos”, problematizando suas próprias condições de possibilidade nas circunstâncias de mutação tecnocultural do pós-Guerra.

A palavra com a qual a série é nomeada possui sentido relativamente indefinido e pode se referir a “documentos, aglomerados de pertences, entre outros sentidos elusivos e sugestivos” (SALOMÃO, 2007b, p. 21), indicando os limites semânticos dentro dos quais se realiza e os contextos “extrapoéticos” dos usos desviantes sob a forma da gíria, que, conforme Waly Salomão, instala “[...] um ambiente escondidinho-penetrável: é o verbo em ereção, uma tonalidade sugestiva da fala, o léxico ouriçado. O não plenamente articulado nem desarticulado, o não sistêmico: o poder da sugesta” (2003a, p. 38)⁸⁴. Longe de constituírem

83 Na tradução de Julio Castañon Guimarães: “[...] e assim talvez estejam certos os americanos em estar mais interessados em você do que no seu trabalho embora não fossem se interessar por você se você não tivesse feito o trabalho que fez” (STEIN, 2010, p. 97)

84 A palavra “babilaque” ocorre anteriormente na obra de Waly Salomão, em “Montanha mágica – romance teresopoteutão”, publicado em *Navilouca* (1974): “O aéreo esmaga folhas de eucalipto de encontro ao nariz enquanto de noite sonhei com um batalhão policial me exigindo identificação / revistaram a maloca do fundo do meu bolso / mostrei *babilaques* / me entreguei descontento pero calmamente / nada foi encontrado que

fenômenos previstos numa ordem estética transcendente, os babilaques são formações deambulatórias que fazem do conjunto virtualmente infinito de objetos e acontecimentos ordinários (grama, carro, sombras, canetas, livros, canos, recortes, fios, cadernos, caixas empilhadas etc.) seu hábitat, tendendo à indistinção com a paisagem a qual adere. Produzidos entre Nova York, Salvador e Rio de Janeiro, são considerados por Waly Salomão como uma “experiência axial” em seu “processo incessante de buscas poéticas” (2007b, p. 21), que se estendem ao longo de toda sua trajetória escritural. As séries são construídas a partir de uma variedade de lugares de enunciação e do manuseio desse conjunto heterogêneo de materiais, que colidem entre si no processo amalgâmico e se articulam em zonas de indeterminação, exigindo uma recepção movediça, capaz de articular uma variedade de modos de leitura (como o da fotografia, da performance, do poema etc.). Essa ambiguidade constitutiva é ressaltada por Arnaldo Antunes quando afirma que “[...] babilaques são poemas e não são poemas, são fotos e não são fotos, são colagens e não são colagens, objetos e não objetos. Reivindicam lugar único, como uma nova modalidade artística” (2007b, p. 34), que, contudo, não parece ser formalizável. Radicalmente instáveis, Waly Salomão chega a afirmar que os babilaques constituem uma “espacialização das palavras tal como realizei para o palco em espetáculos de música” (2007b, p. 61), como em *Gal Fatal*, de 1971, no qual as palavras “–FA–TAL–” e “VIOLETO” (ambas presentes em *Me segura...*) figuravam como elementos cenográficos⁸⁵.

Compostos por *cadernos*, geralmente pautados e espiralados, nos quais intervêm o *enunciado verbal* – performado pela *manuscritura*, que, além de seu propósito verbal, procede a uma investigação da página –, e *contextos ambientais* instrumentalizados pelo aparelho fotográfico e pela *performance* (passada e/ou futura sob a forma da “walestra”), a série é resultado de várias camadas de mediação⁸⁶. Objetos cotidianos são capturados na maioria dos registros por sua esposa Marta Braga, com a construção de situações performáticas e figuras

incriminasse o detido no boletim de averiguações depois de batido telex pra todas delegacias” (SALOMÃO, 1983, p. 119, grifo meu)

85 De acordo com Luciano Figueiredo, que trabalhou na produção do espetáculo, “a cenografia do espetáculo eram duas sílabas em tamanho gigante da palavra FA – TAL, assim fragmentada, e também outra palavra que ele inventara: VIOLETO” (2004, p. 202).

86 As *Cosmococas*, de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, apresentam algumas similaridades com as performances roteirizadas dos babilaques: “Cada instalação participativa foi concebida independentemente, e cada uma incluía uma sequência não narrativa de aproximadamente trinta *slides* com trilha sonora. Os slides deveriam ser projetados em *loop* em instalações com redes, cadeiras e colchões, ou até, em certa ocasião, com uma piscina, havendo ‘instruções para performance’ a serem executadas pelos participantes. Cada uma destas disposições constitui um ‘bloco’ de *Cosmococa*” (CRUZ; JORGE, 2014, p. 9).

verbais-visuais, sob um ordenamento colagístico, explorando as estruturas e os limites dos *procedimentos experimentais*, que incidem sobre as *materialidades* mobilizadas via operação dos *media*, constituindo um aglomerado que se assemelha, em sua exuberância e plasticidade, à “[...] tradução visual mais adequada da leitura oral que o próprio Waly fazia de sua poesia. Gestos largos e atitude vigorosa. Verbo colado no corpo” (ANTUNES, 2007, p. 35). Segundo Vivana Bosi, “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” (BOSI, 2010, p. 219), que, no entanto, não constituem formações espontâneas, tendo em vista o vetor ensaístico e metalinguístico presente em seus meandros quiro/tipo/fotográficos. Acoplando-se à experiência do leitor, a suas disposições fisiológicas, e condicionamentos técnicos e simbólicos, também codificadas, o poema se torna acontecimento, no limiar do orgânico e do maquínico. Des/re/territorializados num transespaço (multidimensional e multidirecional), os babilques são uma insurgência amalgâmica em meio às pressões homogeneizantes das mediações técnicas. Waly Salomão parece habitar a pergunta que faz: “Where’s my home?”, que serve de pista a orientar a extensão de sua presença em meio ao agenciamento caótico do mundo: um “Território Randômia” em que o *próprio* e o *alheio* se confundem.

2.2 Arranjos dinâmicos: quiro/tipo/fotografia em performance

“As épocas se distinguem pelas formas de fazer, isto é, pelas técnicas” (SANTOS, 2009, p. 177), que estabelecem o espaço de experiências de onde se projeta e para onde se volta o poema, como corpo estranho incrustado em nossos hábitos a engendrar horizontes de significação inauditos. Como “as técnicas, de um lado, dão-nos a possibilidade de empiricização do tempo e, de outro lado, a possibilidade de uma qualificação precisa da materialidade sobre a qual as sociedades humanas trabalham” (SANTOS, 2009, p. 54), percebe-se que a contemporaneidade se caracteriza por deslocamentos profundos dos modos de produção-consumo, que implicam uma metamorfose permanente do poético e de seu lastro social, assentes sobre a “imagem do tempo” (PAZ, 1994) – bem como pela “imagem do espaço”, pode-se complementar. Como enigma sobreposto ao futuro, o tempo presente se torna perpétuo limiar do desconhecido, fabricado por uma racionalidade técnica transcendente, fomentando a consubstanciação do “tecnopólio” (POSTMAN, 1994), enquanto

torna evidente que “as novas tecnologias alteram a estrutura de nossos interesses: as coisas sobre as quais pensamos. Alteram o caráter de nossos símbolos: as coisas com que pensamos. E alteram a natureza da comunidade: a arena na qual os pensamentos se desenvolvem” (POSTMAN, 1994, p. 29).

As mutações engendradas pelo desenvolvimento do aparato industrial, modelo de produção material, que contém e modula o campo simbólico, constituem um aglomerado errático de forças em conciliações transitórias e denegações violentas das formas de vida tradicionais, e disseminam-se em todas as esferas do cotidiano, ampliando vertiginosamente o campo de virtualidades da enunciação. As primeiras respostas às demandas advindas dessa ruptura, em especial as gestadas pelas vanguardas, se dão no âmbito das *poéticas de invenção* que surgem no século 20 e ainda servem de marcos referenciais da contemporaneidade. Conforme Andreas Huyssen “[...] no other single factor has influenced the emergence of the new avantgarde art as much as technology, which not only fueled the artists’ imagination [...], but penetrated to the core of the work itself” (HUYSEN, 1986, p. 9), alterando de modo irreversível os modos pelos quais o poema se produz. Com a emergência desse novo paradigma de operações e relações, configurando a base sobre a qual se assenta o gesto enunciativo, o estatuto do texto poético passa por uma transfiguração e exige do poeta, mais do que uma adesão subserviente à ecologia dos *media*, “aquela capacidade camaleônica de se metamorfosear e se adaptar, de colocar os meios ao seu serviço”⁸⁷, como afirmou Waly Salomão. Esse “jeito de corpo” que atraiçoa o totalitarismo dos sistemas técnicos e o “rolo compressor da subjetividade capitalística” (GUATTARI, 1992, p. 115), pressionado-os sob a ação das táticas de guerrilha, é o modo com que Waly Salomão devém singular enquanto faz de sua escritura uma “[...] genuína operação anti-afasia” (2005, p. 61).

Com a implosão temporalidade sucessiva albergada pela cosmovisão cristã, de onde derivam (a contrapelo) as formulações, gestadas pela unidimensionalidade da escrita alfabética, do progresso linear em permanente aperfeiçoamento, surge uma miríade de temporalidades e espacialidades conflitantes, que o universo constelar e interconectivo da era eletrônica fomentou, realizando a “[...] profecia benjaminiano-mallarmaica da escrita icônica universal” (CAMPOS, 1997, p. 268). A visão orgânica de mundo, que se erige como engenharia de apaziguamento da cultura frente ao contingente, é realocada sob a pressão dos desvios advindos da aceleração do tempo histórico e de sua indeterminação finalística, instituindo um universo multipolar regido por uma variedade de forças não totalizável. Da

87 “Encontro de dois guerreiros da poesia”, **Folha de São Paulo**, 24 set. 83, p. 50.

origem do pensamento filosófico na Grécia, com o surgimento do alfabeto (HAVELOCK, 1996a, 1996b), à ecologia cognitiva advinda da “sociedade informática” e dos processos digitais (LÉVY, 1993), os contágios mútuos entre poesia e técnica servem à compreensão dos modos de enunciação, situando o artista, “perito nas mudanças da percepção” (McLUHAN, 1971, p. 34), como articulador de novos padrões de sensibilidade nos interstícios dos dispositivos de controle.

A partir das grandes exposições internacionais de Londres, realizada em 1851, e de Paris, em 1890, em que a variedade de processos e produtos derivados dos sistemas industriais se espetaculariza (FRANCASTEL, 1963), tornaram-se inexoráveis as mutações da paisagem tecnocultural da Europa, que desembocaria na “aesthetization of technics” (HUYSENS, 1986, p. 31), por um lado, e no horror advindo da Primeira Guerra, por outro. Para Lewis Mumford, diante da mecanização e da incorporação de seus processos e valores na vida cotidiana, “o homem tornou-se um exilado neste mundo mecânico: ou, pior ainda, tornou-se uma Pessoa Deslocada” (MUMFORD, 2000, p. 14), pois, ao prescindir dos valores herdados da tradição humanista em nome de um pragmatismo voraz, a cultura ocidental corre o risco, numa inversão radical de finalidade, de se tornar submissa à máquina, esse “animal totem do homem moderno” (MUMFORD, 2000, p. 20). Essa perspectiva, que ecoa certo “discursivo humanista catastrófico” (MACHADO, 1993, p. 10), tende à negação do campo de virtualidades gestado pela técnica moderna, por suas encarnações “monstruosas”, destituídas de escala humana, alijando-nos de nosso “território” natural e lançando-nos a um universo em que nossos sistemas de referência perderam a validade.

Contudo, independentemente de adesões ou refutações, o “mito da máquina” (MUMFORD, 2011; FRANCASTEL, 1963) que se avulta na alta modernidade, propagado sob as pressões do que a historiografia denomina Revolução Industrial, se instala de modo central nas poéticas do século 20. Desde então, a máquina toma de assalto o imaginário e expande seus limites pragmáticos, engendrando uma concepção *maquínica* do mundo, que em seu longo percurso histórico, produz uma ruptura do espaço de remissões mútuas da cosmovisão cristã, e desterritorializa as formas de percepção e de autorreferência humana, dando visibilidade a “[...] essa parte não-humana pré-pessoal da subjetividade” (GUATTARI, 1992, p. 20). Como uma espécie de reflexo oblíquo, em que nos reconhecemos nas imagens que os dispositivos técnicos são capazes de produzir, entre o narcísico e o narcótico⁸⁸, o

88 “O que importa nesse mito [de Narciso] é o fato de que os homens logo se tornam fascinados por qualquer extensão de si mesmos em qualquer material que não seja o deles próprios” (McLUHAN, 1971, p. 59).

imaginário maquínico consiste numa espacialidade e numa temporalidade advindas da rede de analogias com a constituição fisiológica do corpo e das sociedades humanas⁸⁹, que a excedem e transformam. Nessa perspectiva, “a máquina é primeira em relação ao elemento técnico”, pois é “a máquina social ou coletiva, o agenciamento maquínico que vai determinar o que é elemento técnico num determinado momento, quais são seus usos, extensão, compreensão..., etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 81), e dessas acoplagens emergem os espaços de experiência e horizontes de expectativa de uma cultura em sua historicidade.

Em “La nueva analogía: poesía y tecnología” (1994), publicado em 1964, Octavio Paz, numa revisitação de temas axiais em sua ensaística, postula que a técnica completa o ciclo iniciado pela crítica, gestada pela modernidade como motor de transformação, e anuncia uma circunstância histórica que se distingue radicalmente da que lhe deu origem. Deslocando as estruturas que informam o próprio sistema simbólico no qual se produz a modernidade, como a temporalidade causal da mitologia cristã, a crítica ensejou o intervalo em que se impõe a “pérdida de la imagen del mundo” (PAZ, 1994, p. 302), e que tem sua concreção definitiva na técnica moderna. Em consequência, a produção da “imagen de un mundo sin imagen” (1994, p. 302) evoca a condição dispersiva dos signos ante a instabilidade dos sistemas técnicos, inscrevendo o poema num paradoxo, pois “por una parte la poesía tiende a utilizar, como todas las otras artes, los recursos de la técnica, especialmente en la esfera de los medios de comunicación [...]; por la otra, debe enfrentarse a la negación de la imagen del mundo” (1994, p. 304). A produção de uma nova imagem passa por apropriações e desvios de um movimento que se faz nos interstícios das paisagens tecnoculturais, na medida em que o “artista da era das máquinas” “[...] recoloca permanentemente em causa as formas fixas, as finalidades programadas, a utilização rotineira, para que o padrão esteja sempre em questionamento e as finalidades sob suspeita” (MACHADO, 1993, p. 12).

No babilaque “Vertozigagens” (Nova York, 1975), formado por uma série de três fotos de um bloco de notas sem pautas sobre um livro, no qual se vê a célebre imagem do cineasta russo Dziga Vertov capturado pelo aparelho num salto, e outras duas imagens, fotogramas de seus filmes, lê-se: “O homem com a câmera de / Cinema / Dziga Vertov Vertozigagens / eu e Martha / Vertov é o Picasso do cinema / com Picasso quero dizer / que Vertov é o Picasso e o / Malevich e o TATLIN e o / Mondrian e o Cezanne e o / Maiakovski e

89 Como na afirmação de Norbert Weiner: “O sistema nervoso e a máquina automática são, pois, fundamentalmente semelhantes no constituírem, ambos, aparelhos que tomam decisões com base em decisões feitas no passado” (1968, p. 34).

o Marinetti”, culminando na assertiva: “O OLHO SEM CRISES MONÓTONAS / DE CONSCIÊNCIA / Arranjos / DINÂMICOS”⁹⁰ (2007, p. 100):

Figura 7: “Vertozigagens” (Nova York, 1975) e detalhe.

A sequência de remissões a autores vinculados a diversos campos de invenção, como os do cinema, das artes plásticas, da escultura, da arquitetura e da poesia, associando-os entre si numa “câmara de ecos”, em consonância com a estruturação híbrida dos aglomerados “babilâquicos”, configuram um dos caminhos pelos quais o poema walyano procede a uma explicitação de seus mecanismos. Ainda que consonantes, os elementos são des/apropriados de seus respectivos campos, aproximados e fundidos, e sua permutabilidade, por meio de identificações contraditórias (“x é y, que é z, que é...”)⁹⁰ e sobreposições aditivas (“e... e...”), produz um curto-circuito em que tais equivalências apontam para o devir desterritorializante da liberdade experimental, suprimidas as divisas disciplinares. A escritura se faz, então, entre protagonistas das poéticas de invenção, elegendo-os como aliados e situando-os em plano sincrônico, e se articula como *palavra-traço* que esculpe na página uma enunciação. Essa

90 O termo “arranjo dinâmico” remete a uma obra “Mulher com baldes: Arranjo dinâmico”, de 1913, do pintor suprematista russo Kazimir Malevich, referência importante para a compreensão da poética de Hélio Oiticica, e objeto de reiteradas citações, inclusive na “Carta a Waly”, de 1974: “o q eu quero lhe dar é algo assim / irrepitível como o / SONHO DO SOL DE NIETZSCHE / o / BRANCO-MALEVITCH / o / CHÃO DE RIMBAUD / a / NEVE-LUZ” (2013, p. 142).

“forma relacional” (BOURRIAUD, 2009) implode o objeto de fruição como “substância”, plenamente apreensível pela racionalidade da lógica identitária, lança-o como “processo constelacional” (PIGNATARI, 2004a, p. 167), e abdica dos relatos de origem e autonomia, projetando-se ao encontro de sua exterioridade na produção das sensibilidades e das significações.

Dos autores vinculados aos repertórios da experimentalidade do século 20 e inventariados no babilaque, tem destaque o cineasta russo Dziga Vertov, de onde extrai o título e o retrato, pseudônimo de Denis Arkadevich Kaufman (1896-1954), cujos procedimentos heterodoxos desembocam na formulação do “cine-olho”, “[...] síntese do projeto semiótico do construtivismo para o cinema que consagrou o documentário um gênero específico da nova ordem audiovisual trazida pelo cinema” (MACHADO, 2001, p. 3). Em 19 de junho de 1971, Waly Salomão publicava sua coluna “Super frente super-oito”, no caderno Plug, do *Correio da Manhã*, e como apêndice, numa seção intitulada “Bestética”⁹¹, um fragmento do texto-manifesto “Resolução do Conselho dos Três”, de 1923, em tradução de José Simão:

Eu sou olho. Eu tenho criado um homem mais perfeito que Adão; eu criei milhares de diferentes pessoas JOVEM ELÉTRICO
de acordo com planos mapas previamente preparados.
Eu sou olho.
Eu tomo as mais ágeis mãos de um, as mais velozes e graciosas pernas de outro, de uma terceira pessoa eu tomo a mais formosa e expressiva cabeça e, montando, crio um homem perfeito inteiramente novo⁹².

Pretendendo se fazer um disparador dos debates sobre os processos de criação audiovisual a partir da popularização da tecnologia do super-8, a montagem textual walyana acaba por submergir nas engrenagens do complexo enunciativo em meio às mutações tecnoculturais dos anos 1970 no Brasil, e se faz “profecia” de sua própria poética. O programa vertoviano formulado a partir de uma exploração das potencialidades técnicas de onde se enuncia, engendrando um horizonte de produção-consumo do campo cinematográfico que vai ao

91 Neologismo presente em *Me segura...: “Colonialismo ou deboche. o medo do envolvimento na crítica à estética da esculhambação. bestética. Limpa fossa mais divisão rigorosa das águas = temor, paralisação”* (1983, p. 37, grifo meu)

92 Em tradução de Marcelle Pithon: “Eu, o cine-olho, crio um homem mais perfeito do que aquele que criou Adão, crio milhares de homens diferentes a partir de diferentes desenhos e esquemas previamente concebidos. / Eu sou o cine-olho. / De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito” (VERTOV, 1983, p. 255-256). Vale ressaltar que a expressão “JOVEM ELÉTRICO” é um acréscimo ao texto original.

encontro da percepção ordinária para a reinventar, alicerçando-a nas virtualidades dos *media*: “não podemos melhorar nosso olho mais do que já foi feito, mas a câmera, ela sim, pode ser indefinidamente aperfeiçoada” (VERTOV, 1983, p. 254). Seus roteiros compositivos são marcados por um “improvisar planejado” (BAIRON, 2009) e transcendem as fronteiras entre o orgânico e o mecânico, articulando-se na interconexão entre dispositivos técnicos e gestos enunciativos, como sistema exposto a flutuações que intervêm nos marcos de referência do humano. Com o “deslocamento do eixo da câmera”, a cinematografia vertoviana se imiscui nos ambientes capturando o cotidiano não-encenado, enquanto faz do dispositivo técnico o “protagonista da ação fílmica e da linguagem narrativa” (MACHADO, 2001), suspendendo os nexos causais de uma estratégia enunciativa unitária. Essa poética do deslocamento se assemelha a um “DELIRIUM AMBULATORIUM, *rêverie* em plena luz do dia, *day-dream*, fazer e desfazer castelos no ar, quimera e mimetismo dum fazedor de labirinto que se transveste no Minotauro, híbrido habitante saído d’algum Manual de Zoologia Fantástica” (SALOMÃO, 2003a, p. 138), que enquanto se performa produz relações transitórias entre eventos encontrados pelos caminhos num improviso construtivo.

Na operação imediata com os materiais Waly Salomão des/apropria “Dziga” e “Vertov”, desmontando sua função onomástica e fazendo derivar a palavra-valise “vertozigagens”, que nos remete aos percursos “ziguezagueantes”⁹³ do cineasta russo, “rodopiando no caos do movimento” (VERTOV, 1983, p. 256), bem como à “vertigem” e ao vocábulo de língua inglesa “gag”⁹⁴, “truque, engano, brincadeira”⁹⁵. Da mesma forma que o cine-olho vertoviano percorre as circunstâncias da vida ordinária, envolvendo-se nelas de modo oblíquo, a capturar o que delas pode operacionalizar no processo de registro e montagem, o babilaque ziguezagueia entre nomes fundamentais da nova consciência poética da alta modernidade, assim como entre objetos aleatórios combinados em “arranjos dinâmicos” e, portanto, instáveis. Efeitos de mediações sobre mediações, em contínuo processo tradutório, os elementos que estruturam os babilaques se realizam num campo de ressonâncias no qual figura um *texto-corpo* ambiental em busca de um *corpo-texto* cúmplice. Além de conjunto ordenado construtivamente e re/elaboração musical, o “arranjo”, na

93 De acordo com Gillespie, “his chosen pseudonym does not have a literal Russian translation, but suggests a spinning, zigzag motion, and captures the dynamism and sheer exuberance of his filmmaking.” (2000, p. 67)

94 Como se pode ler em anotação reunida em catálogo: “Operação ABAFA-BANCA das EDIÇÕES Pedra Q RONCA / Posters de mil exemplares / Coloridos / Tamanho poster Mick Jagger / Lançamento simultâneo das 3 espécies iniciais / a) DZIGA VERTOV VERTOZIGAG / b) KOAN / c) LOGBOOK” (2007, p. 137).

95 Em *Novo Dicionário Aurélio Eletrônico 6.0* (2009).

derivação coloquial brasileira, designa “improviso”, ecoando a exploração das potencialidades compositivas pelo poeta que, como agente sedutivo, sabota e reinventa os códigos de produção-consumo. Como Vertov, Waly Salomão re/compõe-se assimilando os elementos variados, a caminhar para a construção de um novo regime de sensibilidade que torne visível não o “homem perfeito inteiramente novo”, mas essa nova qualidade do humano, produto de formações impermanentes regidas pelo acaso e pela precariedade.

2.3 Mundo eletrônico

As práticas do meio técnico-científico-informacional consistem numa rede complexa e oscilante de modos de enunciação, engendrada no veloz reordenamento dos sistemas de aparelhos (FLUSSER, 2011, p. 96), que se disseminam sob a forma de mecanismos de produção de modelos e normas⁹⁶. Sob os influxos da tecnologia, as imbricações entre máquinas e organismos, que constituem a cultura humana e suas formas de tradução e transfiguração da exterioridade em termos do *comum*, se tornam manifestas à medida em que as alterações nos modos de vida se intensificam. Os dispositivos técnicos que, levados ao limite de seus códigos, atuam como forças disruptivas, também se conformam em ambientes nos quais realizamos nossos itinerários, aflorando em meio à tecnosfera eletrônica como o “impensado” que estrutura o cotidiano. Essa forma pervasiva que se alastra na emergência dos *media* eletrônicos engatilha modos extemporâneos de apreensão do mundo, independentes dos princípios de identidade e causalidade, e, assim, a estrutura unidirecional e hipotática da consciência histórica se reconstrói como um emaranhado de circuitos potencialmente reversíveis, desmontando as perspectivas de progresso infinito da modernidade. Dessa expansão informacional surge um novo repertório de materialidades, composto não apenas da transfiguração dos contextos “naturais”, traduzidos na forma de mercadorias, mas de elementos informacionais, ou “não coisas” (FLUSSER, 2007, p. 51), que induzem a mutação dos modelos sensórios e produtivos e inscrevem os sujeitos na ordem transcendente dos sistemas técnicos contemporâneos.

96 Pode-se afirmar que o *aparelho escritural*, que enseja o poema moderno, grafocentrado (ZUMTHOR, 2007, p. 12), é mediado pelo *aparelho acadêmico*, emissor de valores e modelos de leitura, que por sua vez se adapta aos *aparelhos social, econômico e político*, por meio de sua anuência aos princípios de segmentação, especialização e hierarquização dos saberes na ordem produtiva capitalista.

Com a ascensão da noção de *medium*⁹⁷ no pós-Guerra, evidenciam-se os deslocamentos perceptivos que a crítica pretende mapear. O termo latino “revém” radicalmente ressignificado no panorama de discussões no intuito de responder criticamente à estruturação dos fluxos informacionais, que se consolidam como forma transparente de poder a administrar as virtualidades do imaginário: a progressiva deriva conceitual até o ponto de afirmação de sua operacionalidade analítica se torna urgente sob as “massagens” (McLUHAN, FIORE, 2011) das mutações dos *media* eletrônicos e do novo regime de sensibilidade⁹⁸. Desse mosaico de forças divergentes, o surgimento dos meios de comunicação de massa, ponta-de-lança da fundação do imaginário tecnológico contemporâneo, provoca uma opacização dos processos de mediação, lançando luz, em retrospectiva, sobre a historicidade dos dispositivos técnicos e suas transformações.

No Brasil, a publicação das traduções de dois importantes trabalhos do ensaísta canadense Marshall McLuhan, *Os meios de comunicação como extensões do homem: Understanding media* (1971) e *A galáxia de Gutenberg* (1972)⁹⁹, no início dos anos 1970, teve ampla ressonância nas poéticas experimentais do período, que incorporaram suas “explorações” a ensaios, poemas, manifestos e proposições, como, por exemplo, Décio Pignatari, seu primeiro tradutor e principal divulgador, localizando-o criticamente no *paideuma* concretista; e Hélio Oiticica, que o reelabora em sua formulação do *ambiental*, transformando-o em motor de algumas de suas proposições, como *Mundo-abrigo*¹⁰⁰, entre

97 O termo, embora fundamental, não constitui nenhum consenso nos debates teóricos do pós-Guerra e atuais. A operacionalidade desse “conceito-móvel” aqui se associa a sua potência de tornar visível os modos enunciativos gestados numa cultura tecnologicamente orientada. Vale frisar que termos como *medium*, meio, mediação e mídia, ainda que soem adjacentes, designam fenômenos distintos: o *medium*, para Debray, se caracteriza como procedimento geral, código social de comunicação, suporte material e dispositivo de gravação, constituindo, portanto, um “sistema dispositivo-suporte-procedimento” (1995, p. 123); o meio, por outro lado, é o que “condiciona uma semântica dos vestígios pelo viés da organização social” (DEBRAY, 1995, p. 126); mediação designa os processos de enunciação operados pelos *media* num meio específico; e mídia está associado ao surgimento da expressão na cultura anglófona e se confunde com os meios de comunicação de massa.

98 Esse itinerário é tratado por John Guillory, no ensaio “Genesis of the media concept”, no qual tenta delinear uma história de um “conceito ausente”, que aguarda o meio propício, isto é, pressionado pela proliferação dos gadgets e pela indústria da informação, para vicejar e tomar a forma pela qual o reconhecemos, na qual “the latency of the media concept is superseded by the era of its ubiquity” (GUILLORY, 2010, p. 348).

99 Publicados originalmente em 1962 e 1964.

100 Como Oiticica afirma em suas anotações: “[...] é óbvia a ligação de todas as teorias de McLUHAN com a abordagem do MUNDO-ABRIGO: culmina com a formulação dele sobre/de ALDEIA GLOBAL TVizada q tem tudo o q quero em formulação nos capítulos **Clothing** e **Housing**: o de Housing seria/teria q ser todo citado para suprir argumentos: não vou fazê-lo” (“O ‘mundo-abrigo’ de Hélio Oiticica”, **Folha de São Paulo**, 25 jan. 1986, p. 4).

outras¹⁰¹. A célebre fórmula McLuhaniana “o meio [*medium*] é a mensagem”, aclimatada a solo brasileiro, em consonância com o repertório teórico do concretismo paulista, aponta para uma nova percepção da tecnologia, envolvendo-se numa série de reelaborações, que se associam ao postulado da cibernética de Norbert Wiener, “o organismo é a mensagem” (1968), e à formulação conceitual da “função poética” pelo linguista e teórico da literatura Roman Jakobson (2007), e elaboram formas de evidenciação do estrato material dos processos de enunciação. A aparente redundância do “*slogan*” (PIGNATARI, 2004, p. 74) denuncia as estratégias conservadoras de aproximação analítica, que tendem a dissociar a mediação técnica da experiência cognitiva, cultural e vivencial produzida por ela, insinuando a prevalência de uma razão instrumental e soberana sobre a natureza, despida de intencionalidade ou ideologia. Nessa perspectiva, a segmentação das acoplagens homem-técnica induz à produção de uma estrutura discursiva hierárquica e estática, na qual o homem figura como sujeito absoluto a gerir sua presença no espaço-tempo por meio da domesticação da natureza, fazendo uso de um instrumental isento de potencialidade enunciativa. Tal perspectiva substancialista parece incapaz de compreender o arranjo metamórfico em que dialogam os componentes da tecnosfera, em suas fronteiras tênues e papéis reversíveis, que se imbricam nos fenômenos culturais, pois os *media* devem ser entendidos “como instrumento no solo de comunicación sino también de comunión, esto es, de participación en lo común, del modo mismo en que el hombre se re-crea una y otra vez” (RONCALLO DOW, 2011, p. 70-71).

“Produtores de acontecimentos” (McLUHAN, 1971, p. 67), os componentes dos sistemas tecnoculturais se relacionam por meio de tensões e relaxamentos, catalisando as mutações dos princípios de referência do humano, tornando-se, portanto, “produtores de signos” (DEBRAY, 1995, p. 28). Assim, a palavra impressa, de um lado, e a palavra registrada e operada em seu estrato sonoro pela aparelhagem eletroacústica, de outro, divergem quanto às implicações que produzem na cultura, e, portanto, no complexo sensorio humano, determinando as condições de possibilidade de enunciação. Além de ser aquilo que “configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (1971, p. 23), McLuhan insiste nas imbricações “interespecíficas” dos *media*, em sua heterogeneidade e em seu

101 As explorações do teórico canadense, formuladas em seus livros de modo heterodoxo, serviriam inclusive ao espaço de inovação conceitual que o concretismo paulistano estava engajado em promover. Vale salientar que Décio Pignatari integra juntamente com Marshall McLuhan a antologia de ensaios e manifestos publicada em 1966, *Astronauts of inner-space: an international collection of avant-garde activity*, pela Stolen Paper Review, com o ensaio “The concrete poets of Brazil”. Nessa antologia constam ainda textos de W. S. Burroughs, Allen Ginsberg, Raoul Hausmann, Max Bense, entre outros.

impacto na esfera das formas de socialidade na encruzilhada tecnológica. Os princípios da modernidade tipográfica, aos quais o poema moderno adere a ponto de se confundir com ele, e que serviam de estrutura à “galáxia de Gutenberg”, são demovidos de seus lugares centrais para a ascensão de um novo paradigma, fundado em inter-relações não-hierárquicas e transversalizantes, e a partir de então, a movência dos modelos perceptivos expostos às mutações decorrentes do desenvolvimento tecnológico, implica um descentramento das práticas escriturais: “The artist as a medium” (2007b, p. 26) escreve Waly Salomão, sob o título “Operação BUMERANGUE”¹⁰², em seu caderno.

Os dispositivos técnicos dão a ver a heterogeneidade dos processos de enunciação, atuando uns sobre os outros, na formação de emaranhados rizomáticos de forças que nos acoçam em processos de subjetivação e sujeição, administrando papéis no interior de seus espectros operacionais. Diante dessa rede complexa, formada por sistemas interconectados que estabelecem o campo de virtualidades da ação cotidiana, o poeta tenta extrair princípios construtivos, reavivando uma vitalidade transgressora das codificações interferentes em seus itinerários de composição. Entre o signo e o acontecimento se encontra o sujeito, que na modernidade se constrói e se individua em módulos e valores transcendentais, e agora se desterritorializa numa bricolagem de componentes heterogêneos, que, sob a forma de arranjos dinâmicos, “[...] é habitado por seu *habitat*; construído pelo nicho que ele construiu” (DEBRAY, 1995, p. 142). A culminância dessa causalidade produziria, portanto, um cenário avesso ao exercício da liberdade, tendo em vista que os programas sobre/codificam qualquer ação, no sentido de esvaziarem seu empenho político, limitando sua potência desviante. Como cartógrafo do território movediço em que se situam seu corpo e os corpos outros e intermédios que lhe atravessam, o poeta procede a uma exploração de códigos, repertórios e práticas a fim de reabilitar a liberdade de sua enunciação, que, segundo Flusser, se faz como jogo contra os aparelhos (2011, p. 106). A partir da dedução das estruturas das caixas-pretas, pretende-se propelar os aparelhos ao imprevisível de seus programas, desvelando suas zonas não-mapeadas, nas quais se dá a condição de possibilidade de percebê-los e implodi-los.

Dessa pletora autodeterminada e condicionante, de dispositivos técnicos e sociais, se alimenta a virtualidade do corpo humano, que opera por recombinações de seus próprios

102 Em entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda: “O prosseguimento daquela atitude [da contracultura], hoje, só leva ao fechamento em guetos. É o que eu chamo *operação boomerang*. A energia desencadeada volta-se violenta contra a matriz. Isso para mim seria a degenerescência da contracultura. O oposto disso – vendo a abertura, esses germes de socialismo moreno – seria a sensibilidade de abrir janelas para o exterior” (“O destino dos bons rios”, **Jornal do Brasil**, 14 mai. 1983, p. 10).

marcos referenciais, como “[...] a primeira de nossas máquinas mistas, mediação viva na qual se cruzam as ordens, artefato e natureza, que são separadas por nossas dicotomias” (DEBRAY, 1995, p. 147). A encruzilhada em que se encontram os modos de enunciação impelem o poeta, tal como Waly Salomão afirma de Hélio Oiticica, a se tornar uma “tartaruga às avessas: o casco interno e os órgãos externalizados” (2003a, p. 29). Sensível à desestabilização engendrada pela expansão da indústria informacional, na qual os componentes culturais, biológicos e técnicos se conformam em zonas de ambiguidade, a “cápsula do eu” (FLUSSER, 2007) da individualidade moderna, monolítica e autotélica, vive em colapso, tendo em vista que sua “exteriorização” implica uma reposicionamento do gesto enunciativo que a define. Nos interstícios dos dispositivos técnicos e máquinas coletivas, o poeta reivindica seu pertencimento à esfera do compósito e se reinventa indefinidamente: “[meu texto] deve ser visto do ponto de vista duma ordem menos impressiva, menos passiva, mais criadora – como experimentação de novas estruturas, novas formas de armação, como modo de composição não-naturalista” (SALOMÃO, 2008, p. 103).

Em entrevista de 1977, Waly Salomão, entre a reflexão metalinguística e o deboche, afirma:

por um entendimento da cibernética de que o homem unidimensional, o homem que avança straight, careta, está por fora. No mundo eletrônico temos que avançar multidirecionalmente, atento para todos os lados. Já foi notado que Emerson Fittipaldi, homem unidimensional, tem aquela voz decepcionante nos anúncios publicitários devido a sua fixação obsessiva na meta, no gol. Trata-se obviamente de um chato de capacete.¹⁰³

Diante da mudança de paradigma da cultura ocidental, o privilégio da unidimensionalidade, isto é, das cadeias lineares do discurso e de suas máquinas técnicas e sociais (escrita alfanumérica, tipografia, hipotaxe etc.), se vê ameaçado pela emergência de uma nova estrutura relacional e simultânea que o “mundo eletrônico” inaugura. O poeta, diferentemente do piloto de Fórmula 1, é um operador de códigos, no intuito de produzir neles fissuras e estimular suas des/re/territorializações, ao mesmo tempo em que gere sua presença nesse contexto em mutação como acontecimento anômalo, adaptando-se a ele como diferença radical. Ao contrário do “funcionário” (FLUSSER, 2011) dos aparelhos que percorrem os circuitos orquestrados pelos programas, o poeta quer “desprogramar” a técnica, distorcer as

103 Entrevista a Paulo Leminski, publicada em “Waly entrega o jogo e diz por que a Bahia está com tudo”, **Diário do Paraná**, 18 mai. 1977, p. 4.

suas funções simbólicas, obrigando-as a funcionar *fora* de seus parâmetros conhecidos e a explicitar os seus mecanismos de controle e sedução” (MACHADO, 2007, p. 22), e, portanto, deve habitar o desvio que produz. “O futuro começa por a gente se sentir em casa no mundo eletrônico”, disse Waly Salomão, em conversa registrada pelo programa televisivo *Olhar eletrônico*¹⁰⁴. Com essa afirmação, que resgata questões suscitadas na entrevista de 1977, aponta para os contextos nos quais se inscreve e desloca o horizonte de expectativas concernente às figurações do “poeta”, bem como aos modos substancialistas de autorreferência. Averso às condicionantes institucionais que o localizam numa posição privilegiada no esquema das sensibilidades, o poeta, mais do que uma subjetividade originária, é uma constelação de vetores e componentes heterogêneos que coexistem no “mundo eletrônico” como força de deriva. Jogando com voz e gestos, Waly Salomão se dirige para a câmara que o explora, explorando as potencialidades de seu próprio corpo, e arremata: “a morada do ser poeta hoje é o mundo eletrônico”.

2.4 A procura patológica: escritura expandida

O sistema gráfico alfanumérico, que se estabelece como código hegemônico na cultura ocidental, especialmente na modernidade, funciona como processo de desterritorialização da enunciação que, desvinculada de suas situações performativas em presença, se territorializam num contexto de viés universalizante, marcado “pela acumulação, fixação e despersonalização dos vestígios” (DEBRAY, 1995, p. 40). Por catalisar a constituição das línguas nacionais e do Estado-nação, assim como da temporalidade moderna e de seu corolário, a consciência histórica, as práticas escriturais são porosas às transformações da paisagem tecnocultural, ainda que se mantenham como uma reserva de valores (SLOTERDIJK, 2000). “Metaprograma” geral, isto é, instância produtora da condição de possibilidade do discurso, seja ele científico ou poético, o código de escrita, linear e hipotático, é o eixo ao redor do qual orbitam o imaginário da modernidade e, por extensão, os modelos de funcionamento de suas instituições, pois, por meio dele, “os seres vivos são ‘postos num texto’, transformados em significantes das regras (é uma contextualização) e, por

104 Conversa entre Waly Salomão e Paulo Leminski, publicada por Leão Serva em “Encontro de dois guerreiros da poesia”, **Folha de São Paulo**, 24 set. 1983, p. 50. O registro em vídeo está em *Nomadismos: homenagem a Waly Salomão* (2007), DVD que reúne aparições videográficas de Waly Salomão.

outro lado, a razão ou o *Logos* de uma sociedade ‘se faz carne’ (trata-se de uma encarnação)” (CERTEAU, 1994, p. 230). Entre *inscritos* e *inscritores*, os corpos se conformam à maquinaria escritural, que atua como “travas de irreversibilidade” (LÉVY, 1993, p. 76), inculcando nos modos de enunciação um sentido direcional inequívoco.

À medida em que a ecologia dos *media* se reorganiza diante da presença de novos dispositivos, engendrando modos de usar e potenciais desvios, a escrita se consolida como tecnologia renitente que guarda a memória de suas mutações. Com o surgimento do alfabeto na Grécia Antiga, a língua grega se torna “um artefato, deste modo separando-a do locutor e tornando-a uma ‘linguagem’, isto é, um objeto disponível para inspeção, reflexão e análise” (HAVELOCK, 1996b, p. 16), e a transmutação da *palavra integrada* em coisa apreensível pelos sentidos, organismo diferido e alteridade submetida à observação, é o motor da indagação que articula as estratégias do pensamento ocidental hegemônico. Sua concreção num objeto alheio à corporalidade humana, mesmo que dela informado, produz o campo de possibilidades que dará vazão ao exercício da metalinguagem, às quais as poéticas contemporâneas, especialmente as experimentais, recorrem na cartografia de seus territórios. Tal projeção extracorpórea da língua ensinará a percepção da própria língua como “linguagem-objeto”, levada ao paroxismo a partir da disseminação da cultura tipográfica no século 18, tendo em vista que “‘pensar’ é o gesto pelo qual são ordenados conceitos captados em palavras, e o gesto de escrever é uma forma de ‘pensar-se’” (FLUSSER, 2014, p. 107).

Na modernidade, o poema tende a se confundir com uma dependência do estrato verbal tipográfico, pois “em razão de um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita, donde a dificuldade que encontramos em reconhecer a validade do que não o é” (ZUMTHOR, 2010, p. 9). Sob as condições impostas pela consolidação da cultura videocêntrica (CAVARERO, 2011), todo processo de enunciação é aferido de acordo com os princípios de “uniformidade, continuidade e linearidade” (McLUHAN, 1971, p. 29) da cultura tipográfica e de seus respectivos repertórios, provocando uma segregação e hierarquização da diversidade dos modos de significação e de sua exterioridade oral, na medida em que o repertório teórico-conceitual de que dispomos atualmente é herdeiro das práticas escriturais, e como “[...] não temos nenhuma história da conversação ou da tradição oral, exceto as que foram reveladas obscuramente por meio da palavra escrita ou impressa” (INNIS, 2011, p. 76), trata-se de um “referente refratado”, ou seja, moldado pelas lentes da atualidade.

As condições de produção escritural estão vinculadas intimamente às de sua recepção, uma vez que as redes textuais em contexto tipográfico ampliam o espectro de relações entre leitores e objetos de leitura, que passam a ser manipulados em circunstâncias privadas. Essa mudança dos espaços de fruição implica também o enfraquecimento de narrativas compartilhadas que incutem modelos de recepção no intuito de vigiar e instaurar significados (e não significações) socialmente aceitos. Na mudança do paradigma quirográfico¹⁰⁵ para o tipográfico, a substituição da “tatilidade” da elaboração do manuscrito (ZUMTHOR, 2007) – que os babilaques pretendem reinstalar através da mediação fotográfica – pela serialidade do objeto livro, estabelece uma nova qualidade contextual e performancial do ato enunciativo. A leitura silenciosa e doméstica, relacionada à disseminação do livro como *medium* dominante a partir do século 18, possibilita um novo plano de intervenção na materialidade da palavra, com a autonomização do texto, não só no que concerne aos contextos originais de sua produção, como também aos modelos de leitura impostos pelo código social, autorizando o leitor a operar fora das fronteiras demarcadas pelas normas vigentes. Graças ao *tipo* (*‘typos’*), que “[...] significa o universal por ‘trás’ de tudo que é particular e individual” (FLUSSER, 2010, p. 61), e escamoteia os ruídos escriturais de origem corporal, a escrita se vincula à lógica da produção serial, pois a prensa tipográfica constitui a “[...] primeira mecanização de um artesanato complexo, tornando-se o arquiteto de todas as mecanizações subsequentes” (McLUHAN, 1971, p. 195)¹⁰⁶.

Mais do que servirem a finalidades particulares, os *media*, como a tipografia, se estendem pelo cotidiano como condição de possibilidade do discurso. Seus efeitos operam em nosso “pensamundo” e servem de motor para as transformações em nossa sensibilidade e em nossas formas de apreensão do real, pois “os meios tanto geram ambientes quanto são gerados por eles” (MACHADO, 2009, p. 20), e suas reverberações constituem não “envoltórios passivos, mas processos ativos” (McLUHAN, 1970, p. 10). As práticas de desvelamento crítico dos códigos de produção-consumo das poéticas experimentais performam uma investigação do lugar de onde provêm, pois “à medida que tecnologias proliferam e criam séries inteiras de ambientes novos, os homens começam a considerar as artes como

105 Prefiro o termo *quirográfico* (do grego *kheir*), que se refere à mão e ao gesto, ao termo *caligráfico* (do grego *kallos*), que remete à ideia do “belo”, por entendê-lo mais próximo de uma fisicalidade da inscrição do que de uma correspondência com um registro convencional.

106 Seu estatuto de universalidade corresponde à vinculação da letra, no sistema gráfico-alfabético, a um som e a uma imagem que se conformam numa entidade ao mesmo tempo abstrata (“conota” um som) e concreta (“detona” uma imagem).

‘antiambientes’ ou ‘contra-ambientes’ que nos fornecem os meios de perceber o próprio ambiente” (McLUHAN, 1971, p. 12). A produção dessa diferença sensível induz a um deslocamento das condicionantes estéticas e vivenciais, enredando o poeta na dimensão ética de seu gesto. Nesse contexto, a invenção parte de uma situação paradoxal, já que os ambientes atuam como *fundo* incognoscível, tornando-se *figura* na medida em que são conturbados pelas pressões de um movimento anômalo. Décio Pignatari, em “Mensagem e massagem de massa”, afirma que a arte

é esse contra-irritante, esse antiambiente, pois ela previne e prepara a sensibilidade para as mudanças e os efeitos causados pelos novos meios de comunicação, extraíndo dos próprios meios os meios com que criticá-los e compreendê-los, ou seja, os meios com que criticar e salientar os desmandos provocados pelas novas tecnologias, amaciando os seus efeitos de hipnose e alienação (PIGNATARI, 2004a, p. 73).

exercendo, portanto, a “função de consciência crítica” (PIGNATARI, 2004a, p. 73). Essas “contrassituações” (McLUHAN, FIORE, 2011, sem indicação de página) em que consistem as práticas de elaboração poética se definem pela irrupção de uma autoconsciência do caráter ambiental da prática escritural.

Em “Por um novo catálogo de tipos” (1983, p. 134), a poética walyana se mostra “contrassituada” em proveito de uma desestabilização dos *media*, subvertendo com seus itinerários meândricos o sistema de fixos da linguagem escrita. O poema publicado em *Gigolô de bibelôs* apresenta uma grande variedade de famílias tipográficas¹⁰⁷, assinalando a carga de ambiguidade do título do texto – tendo em vista que o referente do enunciado desliza entre as definições de “tipo” como *modelos* e “tipo” como *tipologias* gráficas – e deslocando a expectativa de seu leitor, baseada na regularidade de sucessão das palavras sobre o papel e na consubstanciação da forma tipográfica enquanto “estátua transparente” (BRINGHURST, 2005, p. 23), contra a qual se insurgiram as poéticas visuais das vanguardas e neovanguardas. Rebelando-se contra a harmonia tediosa do *palavra-tipo*, as “palavras em liberdade” do poeta futurista F. T. Marinetti se fazem por meio de uma “ortografia e tipografia livres expressivas” (apud BERNADINI, 1980, p. 150), que dão consistência a um procedimento geral a fim de “EXPRIMIR A MÍMICA FACIAL E A GESTICULAÇÃO DO NARRADOR” (apud BERNADINI, 1980, p. 151)¹⁰⁸. Essa tipografia de caráter mimético se produz em analogia ao

107 O poema foi publicado posteriormente na antologia *O mel do melhor* (2003), sem variação gráfica-visual.

108 No manifesto “O esplendor geométrico e mecânico e a sensibilidade numérica”, de 1914, em *O futurismo italiano* (BERNARDINI, 2013).

gesto corporal que o sistema de escrita quer escamotear. Em incursões beligerantes nas convenções da página, Waly Salomão tenta desencavar sua potencialidade expressiva por meio da permutação de elementos formais e visuais, inscrevendo no âmbito restrito da uniformidade escritural uma variação contínua.

Figura 8: “Por um novo catálogo de tipos” (1983)

A mesma página que serve de território para o poema tem suas convenções postas em xeque, especialmente no que se refere ao ordenamento tipográfico uniforme. Em composição isomórfica, essa textualidade designa uma procura procedendo a uma variação contínua, possibilitada pelo uso de letra-set, entre famílias tipológicas, e não encontra repouso ao termo de seu deambulação. Enquanto afirma “procurar um outro ar / alterar”, o poema se articula num inventário das formas visuais-tipográficas disponíveis, como se a “alteração” se realizasse sobre a superfície onde habita. Formação “contrassituada”, que se evade do imobilismo insonoro da página tipográfica, põe pelo avesso os códigos da performance escritural, aos quais recorre para participar do estrato semântico, sem aderir a ele. O ambiente produzido pelo *medium* tipográfico é posto em evidência, na medida em que a escritura joga contra seu programa, numa “procura patológica” que se projeta ao encontro do que não se

pode objetificar, como emergência do extemporâneo. Em consonância com o discurso verbal, que enfatiza a apresentação de uma busca sem termo (“e esse é / não há nunca”), a enunciação se desdobra, proteiforme, como complexo de forças inconciliável com o imobilismo que o realiza.

2.5 Experimentar o experimental

O processo de alargamento do campo compositivo, por meio de apropriações e fraturas dos códigos hegemônicos (técnicos, epistemológicos, culturais etc.), se traduz sob a emergência *experimental*, uma das “características básicas” (POGGIOLI, 1968, p. 131) das vanguardas históricas, manifestando-se “not only in depth, within the limits of a given art form, but also in breadth, in the attempts to enlarge the frontiers of that form or to invade other territories, to the advantage of one or both of the arts” (POGGIOLI, 1968, p. 133). *Experimentar* torna-se um imperativo das poéticas de invenção, esboroando as estratificações institucionais, a fim de projetar um campo de produção multifário, no qual a linguagem é levada “[...] ao limite de suas possibilidades e então à anulação de sua própria existência e função” (MENEZES, 2001, p. 102), suprimindo os liames que restringem os modos de enunciação. No contínuo rearranjo da ecologia dos *media* e seus “deslocamentos das proporções sensoriais” (McLUHAN, 1971, p. 84) que servem de marcos de referência da corporalidade humana, as poéticas experimentais constituem um lugar privilegiado para se compreender as transformações mediadas pelos influxos da profusão tecnológica. Sua abertura à diferença, temática e técnica, e a transitoriedade de suas práticas compositivas, condiciona-as a inventar seus próprios princípios a cada realização, pois, como afirmou Décio Pignatari, “[...] a poesia experimental que é a única que conta é a linguagem das linguagens ao nível sensível [...]” (PIGNATARI, 2004a, p. 28), operando uma dobra sobre si própria na tentativa de apreender o lugar movediço de onde se lança. Ao excursionar em direção às raízes das práticas escriturais, com o intuito de averiguar suas fragilidades e levar ao extremo os desvios operados sobre os códigos com os quais trabalham, aqueles que fabricam o poema se tornam operadores de um jogo de sedução, que induz os programas à pane em proveito de uma experiência imediata: “Práticos. Experimentais. Poetas” (ANDRADE, 2011, p. 66).

Ainda que seus princípios se insurjam contra os modelos de produção-consumo hegemônicos, muitas das poéticas experimentais se realizam dentro do sistema gráfico alfanumérico, em convívio dissonante. A escrita se consolida enquanto modelo simbólico hegemônico e vetor da consciência histórica, guardando em seu reverso as marcas de seu transcurso. Waly Salomão, consciente dessa configuração transitória da escrita e do poema, implode suas gramáticas sob o mote “INSTIGAÇÃO SIM OSSIFICAÇÃO NÃO”, como se lê nos babiliques da série “Construtivista tabaréu” (Figura 8). A libertação do texto poético se encarna na pesquisa dos *media* disponíveis para consecução de arranjos transitórios em confronto com seu lastro normativo. O sujeito da enunciação joga com as limitações impostas pelo estrato verbal e por seu princípio hipotático, recusando-se a pactuar com o “[...] o já cocodificado” (SALOMÃO, 2007, p. 78).

Figura 9: “Construtivista tabaréu” (Rio de Janeiro, 1977)

A maquinaria que emerge das acoplagens do corpo do poeta, das canetas, dos papéis, das condições ambientais, performáticas e fotográficas opera uma perturbação do sistema simbólico onde habita o poema, que almeja “[...] a abertura dum campo de experimentação da poesia se estruturando se form formando em formação se tornando um mundo desconhecido / se tentando no precário no frescor-freshness em liberdade?????????????”

(2007, p. 78), como motivo perpetuamente inaugural. Ao mesmo tempo “construtivista”, que o vincula ao campo das experiências vanguardistas de exploração funcional dos materiais, e “tabaréu”, de origem tupi, que designa o “inepto” ou o “ignorante”¹⁰⁹, essa *persona* walyana se lança ao jogo de tensionamentos em que “o contraponto de brutalidade e leveza se traduz entre o refinamento formal e a espontaneidade da escrita” (ANTUNES, 2007, p. 34). Diferentemente da exploração do espaço estriado da página concretista (AGUILAR, 2005), Waly Salomão desenha percursos que fogem à estratificação: suas linhas de força se insurgem contra a demarcação homogeneizante do campo gráfico criando um *continuum* entre fragmentos dispersos. Aqui a palavra, em sua materialidade visual, é *traço*, e não *tipo*, engajando uma presença evanescente, com seus ruídos e dispersões, na consecução do texto, na medida em que o transcurso da linha organiza um território verbivocovisual, no qual as séries se imbricam às condições de possibilidade da performance¹¹⁰.

Nesse babilaque, além da referência à circunstância de sua produção, que mais do que servir de fundo, figura como gatilho de estruturação do arranjo, anuncia-se em seus meandros “extra-poéticos”, isto é: roteiro de performance e metatexto da série. Em meio às derivas ensaísticas e poéticas da página, também há nele uma indicação das circunstâncias que o levaram a produzi-lo: sua ida à Curitiba em 1977, como se pode notar na “folha de rosto” na qual se lê: “BABILAQUES DUM CONSTRUTIVISTA TABARÉU / Projeto Paraná 77”. Quando de sua passagem pela capital paranaense, numa entrevista concedida a Paulo Leminski, Waly Salomão afirma:

A minha vinda a Curitiba é o ponto alto de um anti-programa Sopa Rala. É uma operação que eu definiria como engrossar o caldo ou operação esquentar motores. Como uma atuação experimental não posso presumir, deduzir nem antever seus resultados. Faz parte do meu atual amor pela indeterminação. A teoria do conhecimento que informa esta vinda memorável à Curitiba, esta walestra é a de que todo erro deriva duma covardia. E que todo conseguimento alcance de verdade, só é obtido através de um ato de coragem ou despojamento. Ou vaziez¹¹¹.

109 Em *Novo Dicionário Aurélio Eletrônico 6.0* (2009).

110 Note-se que entre meados dos anos 1960 e início dos 80 há uma disseminação das formas quirográficas no campo poético, ensejada pelo desenvolvimento e barateamento das tecnologias de impressão, especialmente na obra de autores como Edgard Braga, Mira Schendel, Waly Salomão, Walter Silveira, Arnaldo Antunes, entre outros.

111 Entrevista a Paulo Leminski, publicada em “Waly entrega o jogo e diz por que a Bahia está com tudo”, *Diário do Paraná*, 18 mai. 1977, p. 4.

O “amor pela indeterminação” se assenta num espaço que prescinde de uma demanda teleológica (comunicativa) a que o agenciamento enunciativo ordinário dá corpo. O poema parte da “vaziez” porque não sabe a que destino se lança, e nessa suspensão se performa como intervalo, traduzindo o que encontra a seu redor nos termos de suas codificações transitórias, ao tempo em que põe em contato universos contextuais singulares. Nessa perspectiva, o “erro” é um ato inexistente: o poema se dá como evento que arquiteta novos ordenamentos que excedem seu horizonte, pois misturado às coisas do mundo, como “ato de coragem, de despojamento”, produzindo galáxias de significações onde antes havia o silêncio afásico. Esse experimentalismo, que alia ao gesto afirmativo da obra/proposição a participação ativa do acaso, demove as aspirações de “novidade” que deram forma os programas vanguardistas da alta modernidade, erigindo-se como promessa de experiências vivenciais disruptivas que extrapolam qualquer institucionalidade.

Apesar de designar um procedimento recorrente entre artistas desde os anos 1970 no Brasil, “o experimentalismo” é uma miragem, tendo em vista a profusão de sentidos atribuídos a ele, o que me leva a preferir aqui nomeá-lo em sua variedade, como “poéticas experimentais”, singulares e contextuais, que executam uma torção entre os estratos dos sentidos (do *corpo-texto*) e dos sentidos (do *texto-corpo*), na tentativa de desobstruir as potencialidades do dizer. Esse conjunto heterogêneo de proposições tem origens remotas e percursos tortuosos, mas pode ser remetido ao início da modernidade, de acordo com Umberto Eco, na emergência do *método experimental*, formulado no século 16, cujo intuito “não só procura estudar o objecto directamente, em vez de o fazer através das lentes deformantes de uma sabedoria tradicional e autoritária, mas decide também mudar o próprio método com que ia abordá-lo e adequá-lo ao fenómeno a investigar [...]” (ECO, 1981, p. 229). A essa plasticidade metodológica da investigação, vinculada às condições perceptivas do objeto, atribui-se a constituição da ciência moderna e de todo o edifício histórico-cultural da técnica enquanto dispositivo de manipulação e análise da natureza, do qual deriva a “visão utilitária do conhecimento” (POSTMAN, 1994, p. 45). Desse modo, a adequação do “método” ao “fenômeno”, a relação instável com os legados culturais e a necessidade de produção de suas condições de legibilidade fazem da experimentalidade também uma característica macroscópica da arte contemporânea, tendo em vista que

o artista contemporâneo, no momento em que começa uma obra, põe em dúvida todas as noções que lhe foram ministradas acerca da maneira de fazer arte, e planeia a sua forma de actuação como se o mundo começasse com ele

ou, pelo menos, como se todos os que o precederam fossem mistificadores que é preciso denunciar e pôr em causa (ECO, 1981, p. 229).

O domínio normativo das práticas e dos repertórios artísticos, que se articulam sob a forma paradoxal de “gramáticas de invenção”, é contrastado com as necessidades de produção que se eximem de territórios já constituídos, e estabelecem um processo dialógico entre “formas tradicionais” e “formas novas”, que orienta os percursos pelos quais se produz o lugar intervalar da obra. Entusiasmado pelo debate da música eletrônica europeia, Eco propõe que a obra consubstanciada nesse plano opera uma suspensão da tradição “mistificadora”, emergindo como acontecimento anômalo, o que ressoa Décio Pignatari, em “Vanguarda como antiliteratura”, ao afirmar que “arte experimental é a que põe em causa a própria arte: confina necessariamente com a não-arte. Ela é criativa na medida mesma em que abala, parcial ou totalmente, todo sistema prévio, ainda que se possa tratar de ‘sistema de vanguarda’ porventura em vias de fixar-se” (PIGNATARI, 2004, p. 121).

O afastamento programático de si (GALARD, 1997), propelado pelo “amor pela indeterminação”, reflete uma “tendência à superação das teorias em função de uma atenção privilegiada ao fazer e produzir” (MENEZES, 2001, p. 137), pois o experimental “[...] trabalha com o conhecimento transmitido pelos sentidos. Não há plano nem projeto pré-concebido. O produto é realização direta, concomitante à criação. A experiência leva à descoberta [...]” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 103). As redes de mediações que informam o poema normalizam os eventos disruptivos que se produzem em seu campo sob o signo do residual, tornando *próprio* o que lhe é *alheio*. No entanto, fundadas por um vetor desterritorializante, as poéticas experimentais não só prescindem do espaço institucional como arremetem contra ele, na tentativa de dirimir seus efeitos nocivos (porque limitadores) sobre as esferas de produção-consumo e das sensibilidades. Além do estabelecimento do confronto dialógico entre “formas tradicionais” e “formas novas”, as poéticas experimentais se organizam sob uma perspectiva “nomadológica” da *máquina de guerra* (DELEUZE; GUATTARI, 2012), como formas de exterioridade, não-codificadas e arredias, que pressionam as estruturas segmentares do espaço estatal, indiferentes às sínteses promovidas pelos aparelhos dominantes.

Compostos por acoplagens de *media* e modos de composição, os babiláques são produtos de e produzem um espaço-tempo informe, que exige uma participação ativa de seus leitores para a construção de um canal factível de fruição: as táticas “babiláquicas” participam

tanto da esfera da produção quanto da do consumo, como proliferação de significações situada no intervalo entre duas singularidades. Em “Experimentar o experimental”, publicado na revista *Navilouca* (1974), Hélio Oiticica propõe o permanente “estado de invenção”, em que os condicionamentos normativos e institucionais são postos em xeque, estabelecendo como axial o compromisso de “assumir o experimental”, de modo que a própria noção de “arte”, como mediadora de valor, seja eliminada: “os fios soltos do experimental são energias q brotam / para um número aberto de possibilidades” (OITICICA, 2009, p. 109). Persistindo na via de radicalidade que abala os parâmetros de aferição da “obra”, cita e traduz um fragmento do texto seminal “Experimental music: Doctrine” de John Cage¹¹²: “[...] a palavra ‘experimental’ é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou de fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido” (2009, p. 109), aliando-se assim à vertente experimental cageana, fundada sobre estruturas produtoras de acaso em jogos performáticos, e que se distingue em termos procedimentais do experimentalismo da música eletroacústica europeia, de que fala Umberto Eco, alicerçada no intuito de aproximação de entes ideais, tal como o “som puro”, que a aparelhagem eletroacústica permitiu vislumbrar¹¹³. Apresentam-se ainda citações de Gertrude Stein, Décio Pignatari, Yoko Ono e Marshall McLuhan, fixando um campo constelar de referências oriundas de repertórios variados (modernismo estadunidense, concretismo *Noigandres*, grupo Fluxus, teoria dos *media*), que dão a ver a experimentalidade como uma zona de interseção entre diversos campos de produção na medida em que abdicam de suas respectivas codificações.

Aparentemente tautológico, o programa de Hélio Oiticica, sintetizado no mote “experimentar o experimental”, conduz a um circuito de *feedback*: prática que se norteia por uma dinâmica autoexploratória e que abdica de mediações da infraestrutura simbólica, inclusive as que subjazem às designações de “arte”, “poesia” etc. Nesse território de referenciais frágeis, as fronteiras entre vida/obra são continuamente distorcidas em confronto com uma multiplicidade de contextos (técnicos, simbólicos, históricos etc.), que o corpo opera como *medium*. Na perspectiva de Waly Salomão, a “tarefa do artista”, almejada por Hélio Oiticica, era “abandonar o trabalho obsoleto do especialista para assumir a função totalizante do experimentador. De novos ambientes e novas formas de comportamentos” (SALOMÃO,

112 Publicado originalmente em *Silence: lectures and writings* (1939).

113 O “experimentalismo”, como debate e prática, ganha ampla adesão no campo musical, talvez por se tratar de um campo influenciado pelo advento das tecnologias de produção-registro-manipulação sonora no século 20, que abrem um horizonte radicalmente novo nas estratégias de percepção e elaboração.

2003, p. 32), o que se avizinha da formulação de Mário Pedrosa, que equipara o artista carioca a uma “máquina sensorial absoluta” (PEDROSA, 2006, p. 145). Ainda Waly Salomão, agora em “Quase Heliogábalo”:

Do discurso genérico-científico ele [Oitica] carrega a EXPERIMENTALIDADE a toda uma série de proposições corporais. Corporais de que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquela que a ciência vê ou de que fala. Mas ele escolhe um outro corte: *o corpo capaz da fruição sensorial, o corpo desreprimido, o corpo erótico, o corpo matriz de singularidades e fonte de desvios do mosaico de mandamentos paterno.* (2003, p. 139, grifo meu)

Essa concepção do “experimental” diverge da perspectiva utilitarista da ciência moderna, pois situa o corpo como escopo do método, numa fusão do “paradigma sujeito-objeto”, emancipando-o dos condicionamentos exteriores e confrontando concepções substancialistas de “materialidade”. A proeminência que a arte moderna dá à “matéria”¹¹⁴ anuncia uma insurreição contra as restrições arbitrárias da convenção, e tenta romper com o metaprograma do pensamento ocidental, ao se opor à disjunção entre o estrato sensível e o estrato ideal dos objetos (situando este último numa posição hierarquicamente superior) que instituiu o que Gumbrecht define como “metafísica do cotidiano” (2010, p. 44)¹¹⁵, e prefigurar a constituição do “campo hermenêutico”.

O domínio das “corporalidades” almejado pelas poéticas experimentais constitui uma prospecção das superfícies por meio das quais se produzem efeitos de presença. Nesse contexto, o gesto de invenção toma os corpos como a materialidade sobre a qual trabalha e que, à medida em que é formada, desloca os modos de produção acionados, num jogo dialógico virtualmente infinito. Estratégia variável (em grau, procedimento, intensidade etc.) de apreensão não-dogmática do mundo, o experimental distingue-se em cada manifestação singular da própria concepção de “materialidade”, acionando-a como *evento*, e não *substância*, que serve como uma provocação “[...] set of clues and cues for a performance of the text” (DRUCKER, 2009, p. 14). Quando o homem se vê como algo excêntrico em relação ao mundo, isto é, como “entidade intelectual e incorpórea” (GUMBRECHT, 2010, p. 46), os

114 Para Johanna Drucker, “the attention to matter, media and the particularity of the arts is one of the points on which art becomes modern” (2009, p. 11).

115 Waly Salomão usa a mesma expressão de Gumbrecht em “Apontamentos do Pav Dois”: “O endurecimento do meu rosto não mais pelo perigo da barra mas pela mesquinhez dos submetidos à mesma comum exterior descrição metafísica do cotidiano dos derrotados... cabeça fresca... ou melhor à mesma comum exterior metafísica do cotidiano... ‘dos derrotados’ não corresponde ao gosto moderno tendo que ser riscado da composição” (1983, p. 27).

contextos materiais onde habita e dos quais faz parte são alijados do processo de produção de conhecimento, pois “[...] tudo que é tangível, tudo que pertence à materialidade do significante torna-se secundário e de fato é afastado do palco da significação” (GUMBRECHT, 2010, p. 53), ou como sintetizou ironicamente Oswald de Andrade, ao comentar o surgimento da filosofia messiânica: “livres da loucura do corpo, só assim conheceremos a verdade” (ANDRADE, 2011, p. 162). No poema walyano, o corpo, posicionado como fulcro dos arranjos materiais, confronta e decompõe processos de mediação, arremessados em direção às estruturas sedimentadas do complexo sensório-perceptivo participante, e exige “OLHOS AFIADOS E OUVIDOS AGUDOS” (SALOMÃO, 2007, p. 78)¹¹⁶.

2.6 *Trying to grasp*

As táticas escriturais são práticas heterodoxas de enunciação que dão consistência ao que se chama aqui de “poéticas experimentais”. Mais do que discurso integrado, realizado na redução do atrito entre complexos instrumentais e suportes, que se consolida com a acoplagem tinta-papel, a experimentação escritural se assemelha mais ao “gesto de fazer uma incisão sobre um objeto” (FLUSSER, 2010, p. 25). Para Flusser, “as inscrições são escritas que demandam muito esforço e são produzidas lenta e cautelosamente. São ‘monumentos’ (*monere* = contemplar)”, que se produzem em diálogo intensivo com as materialidades, cuja margem de iterabilidade tende ao nulo. Ao contrário disso, as “sobrescrições”, que “[...] são escritas fugazes aplicadas a superfícies, cuja finalidade é ensinar uma mensagem a um leitor. São ‘documentos’ (*docere* = ensinar)” (2010, p. 32), tendem ao código e à norma. O inscrito se encarna como tensionamento de seu próprio contexto, do qual e contra o qual se organiza, e a partir desse ato “contrassituado” se enuncia. Como uma intervenção em determinado objeto a fim de *informá-lo* (isto é, de lhe dar uma forma), o gesto de inscrição produz uma fissura num dado estado de coisas, atribuindo-lhe, um outro conjunto de significações em potência, pois “o inscrever é um gesto informacional, cujo objetivo é romper com as condições do

116 A mesma expressão é retomada no ensaio “Velha cartomante setentona” sobre a Semana de Arte Moderna, compilado em *Armarinho de miudezas*: “Nenhum objeto impregnado de emoção somente peças de museu armazenadas num grande empório teórico. Não abriga mais nenhum desejo de uma arte elementar que restaure a balança perdida entre o céu e a terra, olhos afiados ouvidos agudos e a cruel liberdade de inverter os sentidos” (2005, p. 53).

cárcere, isto é, abrir crateras nos muros do mundo objetivo que nos encarceram” (FLUSSER, 2010, p. 26), ou como afirmou Waly Salomão: “**BROCAS** no muro do mundo [...]” (1983, p. 9).

Conhecidas como *grafite* (do italiano, *graffiti*) a partir dos anos 1960 e 70 na França e nos Estados Unidos, especialmente em Nova York, e que no Brasil se tornam conhecidas como *pixo*, as escritas urbanas atualizam o que tento descrever como tática de inscrição. Sua presença constitui uma transgressão do código visual da cidade, e além de indicar um gesto dotado de corporalidade que se insurge contra os fixos do espaço, o *pixo* é também produto de uma compreensão profunda dos contextos nos quais se produz, bem como de um tensionamento com sistema gráfico alfanumérico de que faz uso, constituindo um “TEATRO URBANO ESCRITURAL” (PIGNATARI apud FONSECA, 1982, p. 36). Além das condicionantes espaçotemporais, há uma série complexa de elementos que precisam ser articulados para que o gesto se inscreva de maneira efetiva, como, por exemplo, a tinta a ser utilizada (cor, composição química), o suporte (parede, vidro, asfalto, metal), o conjunto de instrumentos (spray, brocha, jato de pressão), as condições atmosféricas e geográficas, os fluxos da região e, principalmente, as linhas de fuga, fundamentais para o desvio frente ao aparelho repressor do Estado, fazendo da “sprayação” um “[...] happening. a escritura transformada em evento público. um espetáculo” (PIGNATARI apud FONSECA, 1982, p. 36).

Refletindo sobre as transformações dos meios e das práticas de enunciação de seu tempo Walter Benjamin afirma que “a escrita, que encontrara refúgio no livro impresso, onde levava uma existência autônoma, é implacavelmente arrastada para a rua pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico” (2013, p. 25). Pressionado por forças que fogem a sua constituição intrínseca, o escritural se faz como negociação dos intervalos entre domínios (técnico, social, econômico): lugar onde o possível e o necessário se coadunam. Em sua posição relacional na ecologia dos *media*, a escrita se desaloja da forma livresca, veículo com a qual se confunde durante a modernidade, e ocupa as cidades sob a forma extemporânea das “nuvens de gafanhotos da escrita” (BENJAMIN, 2013, p. 25). Os poetas então se tornam “especialistas da escrita”¹¹⁷ que são forçados ao diálogo com os domínios da técnica e, por extensão, da economia, dos quais não podem se eximir, pois seus itinerários se fazem entre “outdoors, painéis, anúncios luminosos, cartazes, letras gigantes. A

117 Na tradução de Haroldo de Campos, em *Mallarmé*, “expertos da grafia” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006a, p. 206).

cidade grande é um livro aberto e o dorso do tigre será decifrado enquanto escritura torta de um Deus esfumado” (SALOMÃO, 2005, p. 36). Como “teatralidade escritural”, a inscrição urbana se torna um mecanismo emblemático das novas relações que se instituem a partir da infraestrutura engendrada pelas mutações tecnológicas encarnadas sob a forma da metrópole contemporânea. Atuando como crítica à organização da cidade – sua forma de gerir os trânsitos que a performam – e da própria escrita, produzindo fissuras nos fixos e fluxos do espaço-tempo escrita-cidade, o *píxo* torna potencialmente passível de inscrição toda e qualquer materialidade situada ao alcance do corpo. Esse transbordamento da página não indica uma ruptura da sequência histórica tipográfica e de sua normatividade, mas um vetor persistente que segue ao encontro dos limites da convenção gráfica, deformando-a e sendo formado por ela¹¹⁸, tendo em vista que “de um ponto de vista antropológico geral, não há nenhuma diferença fundamental entre o poeta que aciona a tecnologia do grafite, o poeta que se serve dos tipos móveis de Gutenberg e o poeta que manipula computadores”: “todos recorrem ao repertório tecnológico de sua época e cultura” (RISÉRIO, 1998, p. 53). A palavra que migra da página tipográfica para o muro das metrópoles, índice da desagregação movida pelo capital, é uma evidência das des/re/territorializações que medram no seio das codificações escriturais, e ciente dessa labilidade, o papel do poeta na “sociedade informática” seria o de operar “[...] sobre os sistemas e as técnicas de inscrição sígnica existentes no mundo à sua volta, para assim gerar textos que sintetizem e veiculem, à sua maneira, ideoemoções fundamentais da humanidade” (RISÉRIO, 1998, p. 67).

118 A ascensão e estabelecimento da cultura da pichação, tal como a conhecemos hoje, se deve parcialmente ao desenvolvimento da tinta a spray nos anos 1960. Esse dispositivo técnico delimita um novo campo de virtualidades escriturais que residia latente nas cidades, constituindo uma cultura gráfica específica.

Figura 10: “Trying to grasp the subway graffiti’s mood” (Salvador, 1976) e detalhe

Produzido em Itapuã, Salvador, em 1976, o babilaque “Trying to grasp the subway graffiti’s mood” incorpora essas práticas, deslocando-as para o espaço privado, neste caso, representado pelo caderno de espiral, sem pautas, em colisão com o espaço exterior, composto por um arranjo de cabos (ou dutos), garrafas e lona, sobre o qual se coloca (2007b, p. 82). Como já aponta seu título, há uma tentativa de compreensão de arranjos enunciativos, ainda que de modo relativamente vago (“mood” tanto pode significar “humor” quanto “disposição”¹¹⁹), por meio da experiência de um ensaio gráfico-visual, mais do que de um método analítico. A referência ao metrô está relacionada ao momento inaugural da cultura do *graffiti* em Nova York, onde os vagões eram transformados, pela ação da escrita, em outra qualidade de dispositivos-signos. O alvo dessa caça, dessa “tentativa de agarrar”, oscila entre a esfera dos sentidos e a dos fluxos e intensidades, e resvala na palavra, que parece abdicar de decifração sob o emaranhado de linhas, cedendo passagem à evidência de um tipo de “texto puro”, averbal, em ressonância nas formas do mundo, enquanto a própria condição de legibilidade é posta em xeque, seduzida pelo traço. Nesse babilaque, a forma gráfica-verbal é diluída, e resta uma oscilação entre a pura materialidade de uma “ex-escritura” e uma forma

¹¹⁹ Em *Michaelis: Moderno Dicionário Português-Inglês* (1998).

a-significante, enquanto gesto “[...] de libertação do Valor – político, estético, moral”, tal como definiu Harold Rosenberg a *action painting* (1974, p. 16), dando origem a esse tensionamento do estrato verbal, aquém e além de suas fronteiras, que institui a indeterminação como elemento axial do babilaque. Associados inicialmente a uma seta que se dirige para o alto, indicando talvez uma apropriação dos elementos dêiticos da comunicação visual de uma estação de metrô, os traços que se espalham pela superfície da página impõem-se como cifra. Num esforço de leitura, podemos depreender as letras *E*, *N* e *O*, formando talvez os vocábulos de língua inglesa “no” (*não*), “on” (*ligado* ou *sobre*), e “one” (*um* ou *alguém*), que se avizinha de “none” (*nada*), e “no one” (*ninguém*). A variação dos *traços*, agenciamento de ruído na codificação alfabética, torna instáveis as constelações de sentidos que é capaz de engendrar. O traçado da letra, itinerário e vestígio de uma acoplagem mão-instrumento sobre um território vazio, se faz análogo ao traçado fixo dos cabos circunvizinhos, como um harmônico visual alentado pela indecidibilidade das formas visuais. Esse modo escritural híbrido – que chega a abrir mão de sua discursividade e dos parâmetros lógicos capazes de inscrevê-la no campo hermenêutico –, se apresenta como pura presença, denunciando toda tentativa de interpretação totalizadora como “apêndice de sentido” alheio às suas condições de existência. Entre o “nada”, o “alguém” e o “ninguém” se efetua o risco: invenção de espaços e tempos “contrassituados”.

2.7 Alterar alterar alterar alterar alterar alterar alterar alterar

Alheio às demandas de univocidade que estruturam os sistemas de valores da modernidade e enredam o poema numa série verbal hermética e exclusiva, Waly Salomão escreve em nota de março de 1979: “Com BABILAQUES surta outra realidade, que é a de assumir por inteiro a visão de MULTILINGUAGEM” (2007, p. 21). Esse campo interseccional atesta a complexidade do gesto de invenção, sensível à historicidade dos contextos tecnoculturais, num impulso entre o meândrico e o amalgâmico. A variedade de linguagens que se associam para a consecução do construto gráfico-visual e de suas performances (*concomitantes*, na produção da textualidade, ou *vindouras*, na forma de roteiros para outras performances do autor ou de seus leitores) não se revestem de limites impermeáveis. O princípio “INTER-RELACIONAL” (SALOMÃO, 2007b, p. 21) que gere

seus componentes no aglomerado multidimensional e multidirecional do babilaque caracteriza a fruição como forma deambulatoria entre séries, que tomam como eixo o discurso verbal, pois “esta experiência torna a palavra ainda mais voltada para si própria, como se uma nova vitalidade se instaurasse a partir deste ‘inter-relacionamento’, esta musicalidade poético-visual” (2007b, p. 21). Desse modo, transmutada pelo campo de ressonâncias do arranjo, a palavra se torna “[...] o agente que hibridiza o campo sensorial da experiência” (2007, p. 21), superpondo à imagem técnica uma nova constelação de significações. Waly Salomão, que até então em sua trajetória poética já havia percorrido inúmeros caminhos, que o levaram da narrativa, à canção, passando pelo cinema, pela produção de espetáculos musicais, pela performance, pela edição etc., reivindica o protagonismo da palavra como disparador da experiência ambiental e tipo/qui-ro/fotográfica de sua escritura.

Alterando os paradigmas de representação pictórica bem como dos modelos de produção-consumo, tendo em vista que se constrói sobre bases materiais até então inauditas, a emergência da fotografia no século 19 cria o universo da “reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1994), ao qual Waly Salomão se integra, examinando-o criticamente. O processo de reiteração contínua das imagens, que se torna possível com a fotografia, altera o estatuto das obras de arte como um assalto ao imaginário ocidental, instituindo uma recusa dos modelos miméticos do cânone pictórico, circunscritos às escalas da corporalidade humana. Fraturando o que Walter Benjamin nomeia “aura”, isto é, a unicidade do objeto estético, inicia-se sua multiplicação infinita, e a inflação da imagem visual na economia simbólica abala o estatuto do fazer poético, com sua respectiva gramática, pois sua presença ubíqua “[...] estende e multiplica a imagem humana em proporções de mercadoria produzida em massa” (McLUHAN, 1971, p. 215). Associado às investigações lastreadas na codificação perspectivística renascentista de cunho científico experimental, o desenvolvimento do dispositivo fotográfico está no centro dos processos de modelização do pensamento ocidental. A fotografia, portanto, construída a partir do princípio físico e fisiológico da reflexão e da refração das ondas luminosas sobre seus alvos (ou referentes), é um processo nodal onde convergem redes complexas de produção, que vão da indústria química à engenharia, passando pela física, biologia e artes plásticas, desembocando na formulação do babilaque walyano como crítica às estruturas da linearidade discursiva.

Tecnologia intimamente integrada ao universo videocêntrico (CAVARERO, 2011), a fotografia é o *medium* que exerce a função amalgâmica do procedimento compositivo de

babilaques, catalisando os deslocamentos do código gráfico-visual do texto poético e constituindo o objeto por meio do qual é possível experienciá-los empiricamente através da leitura, enquanto superfície. O gesto fotográfico que incide sobre o aglomerado multidimensional desloca o programa do aparelho, em seus usos previstos, formado sobretudo pelos desdobramentos da *perspectiva artificialis* e de seu empenho na produção da “ilusão especular” (MACHADO, 2015, p. 13), enquanto re/enuncia os parâmetros de uniformidade, continuidade e linearidade do espaço tipográfico, numa espécie de ironia realizada por essa sobre/mediação.

Os aparelhos fotográficos realizam o universo das imagens técnicas (FLUSSER, 2008, 2011), que se consolida tanto como experiência de produção de imagem quanto, em seu reordenamento dos sistemas simbólicos e políticos, como produção de uma “mundivisão”. Essa imagem, que aflora de um sistema de cortes e fluxos simulando orientar-se pela analogia com a fisiologia do olho humano, se distingue radicalmente das que se perfazem na série pictórica ocidental. Emancipando-se de suas funções instrumentais, vinculadas ao trabalho e à tradução de energias, pois “arrancam os objetos da natureza e os informam” (FLUSSER, 2011, p. 41), os aparelhos se tornam “brinquedos”, mediados pela operação lúdica no entrecruzamento dos gestos enunciativos dos operadores (“funcionários”) e dos programas, como conjunto de prescrições. Nesse contexto de mediações concatenadas ou sobrepostas, as imagens técnicas são a culminância de uma série gradativa de abstrações, que vão do manuseio do mundo até a ruptura com a linearidade da escrita alfanumérica. Enquanto a *manipulação* constitui a supressão da dimensão temporal de uma dada circunstância, desalojando-a do mundo como ente abstraído e passível de observação, a *visão* abstrai a profundidade da circunstância, dando origem às imagens tradicionais, que se perfazem como superfícies, construtos bidimensionais que se interpõe entre o homem e o mundo, como mapas, quando se fazem como mediação, ou biombos, quando passamos a viver em função das imagens (FLUSSER, 2011, p. 23). Desmontadas pela ruptura de uma de suas dimensões, as imagens instauram o universo unidimensional da linha da escrita alfanumérica, que, por meio da *conceituação*, se insurge contra o universo das imagens na tentativa de explicá-las. Por sua vez, as imagens técnicas, produtos de *cálculo e computação*, são concretizadas sob o gesto de abstração do comprimento da linha, dando origem ao ponto, que estrutura o universo nulodimensional. Esses aglomerados de pontos que constituem as imagens técnicas são operados pelo homem por meio da “imaginação”, formando “superfícies imaginadas”

(FLUSSER, 2011), como efetuação visual de conceitos da escrita que se assentam no interior das caixas-pretas dos aparelhos fotográficos e que servem não apenas como disparador de representações mas como modelos para a ação humana. Os babilaques, portanto, configuram-se como imagens técnicas que participam, transversalmente, de todo o percurso de abstrações que tangenciam o processo de enunciação, instaurando uma confluência de virtualidades que suas respectivas dimensões engendram.

A concreção da letra, unidade mínima do sistema gráfico alfabético, pelo empenho corporal da manuscritura, torna a linguagem o engendramento de uma presença, que, sob a re/operação do aparelho fotográfico, “com seus elementos composicionais próprios: luz, cor, ângulo, corte – transforma e ficciona a PERFORMANCE POÉTICA” (SALOMÃO, 2007b, p. 21). Enquanto a performance se desterritorializa pela operação do aparelho fotográfico, ela se reterritorializa como ficcionalização de um corpo em ação, traduzido sobre uma superfície dotada de potencialidades visuais e gráficas, sob o signo da reprodutibilidade. O sujeito da enunciação compõe o aglomerado heterogêneo e é o produtor de uma experiência semiótica-vivencial, na medida em que a fotografia estrutura e traduz as posições dos elementos num momento específico nos termos de seu programa. O deslocamento do espaço tipográfico para contextos ambientais apartados dos horizontes de expectativa da textualidade linear, por meio da conflagração total de seus componentes, “[...] instaura um discurso, uma *fala*, um canto, uma música, cines imaginários” (SALOMÃO, 2007b, p. 21), que fazem da enunciação um gesto ao mesmo tempo *amalgâmico* (sincrônico entre séries e dimensões) e *meândrico* (diacrônico em sua transitoriedade e mutação).

Na variedade de manifestações agenciadas pelos babilaques, a deambulação dos pontos de vista do fruidor é determinante, já que os componentes articulados em arranjos dinâmicos se realizam num transespaço. Dentro da singularidade do universo poético delimitado pelos babilaques, a série intitulada “Alterar”¹²⁰, composta por Waly Salomão em 1975, em Nova York, fotografada e montada por Hélio Oiticica, articula conceitual e graficamente táticas compósitas, nas quais convergem as proposições foto/quiropográficas e performáticas de seu programa experimental. Em depoimento incorporado ao documentário *Pan-cinema permanente* (2008), de Carlos Náder, o poeta baiano diz: “Eu gosto muito da palavra alterar. Alterar diferentes coisas. Alterar, por exemplo, um cotidiano que não me contenta, eu tento alterar introduzindo outros temperos, outros elementos. É um mote

¹²⁰ Um dos fotogramas da série “Altduplicadernaro” é usado na contracapa da antologia *O mel do melhor* (2001).

fundamental. Alterar”¹²¹. Considerando-se sua composição etimológica, o vocábulo *alterar* (do latim “alter-”), a que Waly Salomão tanto recorre ao longo de toda sua obra, significa “tornar outro”, e é a chave por meio da qual nos aproximamos da variabilidade proteiforme de sua poética, que à medida em que se performa articula arranjos com o que lhe circunda, impregnando-se do que lhe é alheio.

Essa série é composta de dois conjuntos: “Calt dernaro” e “Altduplicadernaro”, intitulados por meio de palavras-valise compostas por anagramas dos vocábulos *caderno*, *alterar*, *duplicar*. Na primeira, trata-se de uma foto de um caderno espiralado em que vemos a palavra *alterar* manuscrita em caixa alta oito vezes numa sequência vertical, tomando quase todo o espaço da página, conforme se pode ver na reprodução abaixo. Cada uma dessas palavras inscritas na superfície do caderno é dimensionada verticalmente pelas linhas da pauta, situando-as todas dentro de três linhas, e espaçadas entre si por duas. Já a largura das palavras obedece a uma gradação crescente até a sexta palavra, e depois retrocede a um estágio indeterminado entre as dimensões da quarta e quinta palavras, sugerindo que a manuscritura habita uma retícula imprecisa.

Figura 11: “Alterar: Calt dernaro” (Nova York, 1975) e detalhe.

No plano gráfico, a primeira palavra, componente inaugural e matriz, se apresenta sem nenhuma característica anormal, não oferecendo nenhuma problematização de suas condições de legibilidade: os traços claros e as letras espaçadas reiteram o título da série. A partir da primeira reiteração, o processo de alteração começa a se estabelecer, num conjunto de desvios a partir do qual se configurará a série: uma linha horizontal, ecoando a haste horizontal da letra *T*, e com ela se confundindo, assim como com a linha da pauta, atravessa

121 O mote “Alterar” também aparece no poema visual “Operação palavra destaque” (1983, p. 134) e em “Por um novo catálogo de tipos” (1983, p. 135)

toda a extensão da palavra. Essa inscrição inesperada desfigura a letra *T*, estabelecendo ambiguidade entre essa letra e o *I*. O campo de significação permeado por harmônicos visuais que se instaura por esse jogo foge ao esquema paranomástico, que trata com um léxico dado, apreensível em sua operação sintática. Aqui, a nova palavra que emerge não nos é dada, ausenta-se dos repertórios vocabulares, mas apresenta-se como desfiguração, isto é, como perda de sua potência verbal, ao tempo em que se pretende atualização formal da e na superfície da página, em investimento icônico. Em seguida, outra linha horizontal se inscreve sobre a palavra, desta vez entre a primeira e a segunda linhas que a dimensionam, produzindo um campo visual ainda não mensurado, nem pela pauta, nem pelas letras. O processo se expande, pois a quarta palavra já é mediada por três linhas horizontais, desfigurando agora as letras *A*, *E* e *A*, que perdem as hastes do meio, e são reconduzidas para fora do âmbito verbal, evidenciando-se em sua materialidade de formas visuais e residualmente linguísticas. Na quinta palavra se sobrepõe mais uma linha horizontal, e o limiar do processo se dá na sexta palavra, que é cruzada por seis traços horizontais e o maior espaçamento entre as letras. Entre a sétima e oitava reiteraões, tarjas vermelhas, que podemos ler como resultantes da gradação progressiva das linhas horizontais, se inscrevem sobre a palavra e fazem com que ela quase desapareça sob nossa observação.

Ativando o campo semântico da palavra *alterar* em sua dimensão icônica, procede-se a uma desestruturação de suas condições de legibilidade, mesmo que um resquício de sua origem permaneça soterrado sob as manchas da caneta: a palavra se transfigura em forma visual não codificada, trazendo os laços semiótico de onde provém como sugestão. O paradoxo da alteração – que pressupõe um objeto inicial a ser alterado de modo que resulte numa configuração formal independente da de seu ponto de partida, devendo-se, portanto, ter em memória sua origem para fins de comparação – cria as tensões que dão consistência à serie, em sua multidimensionalidade e multidirecionalidade, conjugadas na forma do objeto-intervalo poemático. Já não podemos distinguir as letras que compõem a palavra *alterar*, exceto pela memória da metamorfose a que temos acesso pela própria página. Como fotogramas de um filme, que transformam a imagem estática em dinâmica, e que, ao se atualizarem como fragmentos justapostos e sucessivos são designados enquanto processo, as oito “quase-palavras” que se exibem a nosso olhar ocupam um lugar paradoxal, que as seções seguintes vão intensificar.

A segunda seção da série, “Altduplicadernaro”, constitui-se de duas fotografias compostas de sobreposições da primeira imagem, sugerindo uma alteração radical, como se o caderno elaborado inicialmente tivesse se submetido à operação de corte e perfuração. Nela o plano fotográfico assume lugar proeminente e dispõe um novo complexo de mediações da palavra escrita. Numa delas, as linhas horizontais são deslocadas em sua direção, e se fazem verticais, a que se somam as novas espirais, dispostas no meio da página, que interrompem a sequencialidade e a ordem banal de articulação de um caderno, instaurando um complexo de dobras, de transversalidades e um novo potencial tátil. Na outra imagem, o corte e articulação seguem a direção horizontal de manipulação mas a excedem por uma nova dobra em que falta o contínuo da superfície, delegada a um resquício anódino, mas que também sugere uma sequencialidade infinita.

Figura 12: “Alterar: Altduplicadernaro” (Nova York, 1975)

Antes operado na superfície da página, nos atravessamentos de seus limites tri/bi/nulodimensionais, o processo de alteração se excede: incorpora o caderno em sua dinâmica de sucessividade, e o próprio aparelho fotográfico, cujo programa, em conjunto com a composição quirográfica, aciona novos lugares de enunciação e leitura. A experiência da visualidade deriva de “performances poético-visuais”, mas também se fazem como ensejo para a atualização de outras performances que se efetuam no espaço do leitor, acionando um fluxo infinito em que não podemos fixar um “grau zero” estrutural, já que os limites contextuais se excedem para paredes, mesas, ruas etc. Assim como se configura como registro, vestígio capturado, as imagens também apontam para a possibilidade de novas performances, a partir das quais os espaços indeterminados da leitura são incorporados à textura do poema pelo caráter centrífugo de suas construções. Acionando um procedimento de/compositivo em cada quadro e conjugando um conjunto de unidades especializadas, que,

em seu limite, já não trazem a memória de sua organização enquanto evento ressonante. Objeto-intervalo, o babilaque e todas as escrituras ressonantes adjacentes que se instalam no território da invenção figuram como uma experiência-limite, pois, além de síntese das matrizes construtivistas e “pós-construtivistas” das poéticas gestadas no País a partir da segunda metade do século 20, a investigação experimental dos *media* que se realiza nessas superfícies se faz por meio de um repertório exuberante, que, portanto, enseja o permanente reposicionamento de suas fronteiras. Negando-se à captura de categorias e gêneros estanques, como “poesia visual”, “poesia concreta”, “artes plásticas”, “tropicalista” etc., os babilaques configuram circuitos abertos de difícil delimitação e, portanto, análise, pois apontam para si mesmos enquanto incógnitas, ao tempo em que se deslocam velozmente sob o olhar desnorteadado de seus leitores e críticos. Alterar os modos de enunciação, informados pelas estratégias de uniformização dos *media* hegemônicos, seus códigos, repertórios e práticas compositivas, é o procedimento estruturante de uma poética que se afirma “míssil”. Ao exercer as pressões sobre as fronteiras instituídas, que administram as divergências dentro de seus sistemas de fixos e fluxos, despotencializando o gesto escritural enquanto dispositivo de transfiguração do alheio, dá a ver a estratégia anti-programática das poéticas experimentais. Alterando a própria palavra “alterar” ao des/montar o complexo de mediações que a enuncia, esse território randômica faz aflorar um “método alterativo”, que alia ao exame de si sua linha de fuga.

Capítulo 3: *Polivox*

Não me consigo ver sem estar falando o tempo todo, e desse modo sentir que quando estava falando quando estava observando não estava somente ouvindo mas observando enquanto falava ao mesmo tempo a relação entre o saber-me falando e os a quem estava falando, e incidentalmente a quem estava ouvindo o que me vinham dizer o dizer-me à sua maneira tudo o que os constituía.

– Gertrude Stein, *The gradual making of The making of americans*¹²²

3.1 Percussionista de palavras

O poema contemporâneo, caudatário das explorações das programas experimentais da alta modernidade e de sua des/apropriação pela indústria informacional, se situa como agenciamento de deriva no cerne do código que lhe informa. Esse código que se expande com as fissuras incutidas, golpe a golpe, pelas táticas de confronto vanguardistas é contorcido pelo texto poético, em sua recusa programática ao linear e às fronteiras institucionais, constituindo-se como um laboratório de produção de descontinuidades nos entremeios das forças homogeneizantes que se infiltram no imaginário. O corpo cotidiano opera amálgamas técnicos e simbólicos no ato de enunciação e se reinventa numa linha de fuga encarnada como insurgência de uma singularidade na ordem discursiva. Enquanto irrupção do “anômalo”, a voz se conecta às poéticas experimentais do século 20 em seus desvios do logocentrismo e dos princípios constitutivos da galáxia tipográfica, e é redimensionada por sua “ressurreição” maquínica, advinda da tecnologia elétrica e da proliferação dos *gadgets* da sociedade de consumo.

Componente central da escritura de Waly Salomão, a voz é a força contínua que tensiona o sistema de fixos do *medium* escritural e lança o poema para além de suas fronteiras convencionais. De sua presença em registros fonográficos e audiovisuais, falando seus poemas, à escritura que se pretende forma cancional¹²³, passando pelo desvio dos paradigmas compositivos da página tipográfica e de sua sintaxe linear hipotática, percebe-se um empenho

122 Tradução de Hélio Oiticica, publicada originalmente em “Como Gertrude Stein”, na coluna de Torquato Neto, 28 fev. 1972 (1983, p. 279), e serve como um das epígrafes de *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*, de Waly Salomão (2003a).

123 Neste trabalho privilegiei a enunciação da palavra gráfica no contexto de mutação tecnocultural. A relação da poética walyana com a forma cancional especificamente será desenvolvida em outra ocasião.

consciente de deslocamento do estatuto insonoro do texto poético, que se move encarnado em arranjos transitórios, fazendo-se um disparador de experiências intensivas com as materialidades: “para ser um incêndio / LUZ FOGO CALOR / q se acenda através de todos os órgãos / ALASTRAR” (1983, p. 140). O paradoxo que mobiliza seu texto, oscilando entre a fixidez do espaço tipográfico (*forma visual*) e sua incursão tumultuária pelo ilimitado do espaço acústico (*forma sonora*), faz aflorar um *transespaço*¹²⁴, zona de intervalo entre modos enunciativos que institui uma margem operacional para a consecução de sua variabilidade proteiforme. Nessa perspectiva, a imbricação de corpo e palavra produz uma fissura nas gramáticas do fazer, e dá a ver o poema como mediação entre unicidades dialogantes que se perfazem num gesto *re/enunciativo* e *res/sonante*.

Em texto da quarta capa de *Gigolô de bibelôs*, lê-se: “uma multidão de diferentes vozes? Um modo POLIVOX de escrever?” (1983, quarta capa). Essa analogia, desencavada de um exercício de leitura/escuta, desvela o caráter multitudinário de uma escritura que se recusa a encerrar-se sobre si própria, encarando o outro como meta de seu impulso. *Polivox*¹²⁵, marca de aparelhos eletrônicos surgida na década de 1960 – que, por sua popularidade, chega a se confundir com o fonógrafo, dispositivo de reprodução de registros sonoros em discos –, é mais uma imagem contrabandeada que surge na tentativa de circunscrever as estruturas da poética walyana, relacionando-a às condições tecnoculturais que ensejaram a exploração e a operação do material sonoro, cujas implicações no imaginário do século 20 resvalam no âmago das práticas de fabricação do poema. Esse *gadget* doméstico, capaz de re/produzir vozes alheias, autônomas e fora de seus contextos originários de enunciação, opera uma des/re/territorialização do processo de emissão-recepção dos sinais sonoros, que o termo *esquizofonia* (SCHAFER, 1991, p. 171)¹²⁶ pretende abarcar, e transfigura-se em metáfora de um procedimento crucial na constituição de um território, propiciador de modos de elaboração e recepção marcados pela inconstância de suas inter-relações. Nesse mesmo texto, em investigação do campo imagético que se abre sob a égide do *polivocal*, o poeta baiano é

124 Imagem oriunda de um poema de Khlebnikov, de 1912 (a que Maiakóvski também recorre), traduzido por Haroldo de Campos: “[...] Assim no bastidor dessas correspondências / Transespaço vivia o Semblante” (CAMPOS; CAMPOS; SCHNAIDERMAN, 2001, p. 123).

125 A mesma palavra volta a aparecer em seu livro *Tarifa de embarque*, no poema “Remix século vinte”, musicado por Adriana Calcanhotto, em meio ao conjunto complexo de outras “palavras-souvenirs”, como: *cubofuturismo*, *musak*, *atonalismo*, *polifônico*, *sambódromo*, *suprematista*, entre outras (2014, p. 387).

126 “Através das transmissões e gravações, as relações obrigatórias entre um som e a pessoa que o produz foram dissolvidas. Os sons foram arrancados de seus encaixes e ganharam uma existência amplificada e independente” (SCHAFER, 1991, p. 173).

caracterizado como “o tangedor de sonoridades cujo coração bate compassando o ronco da pedra de Itapuã”¹²⁷ e como um “percussionista de palavras” (1983, quarta capa). Nessa rede de imagens que apontam para a fisicalidade das forças e materiais, o poeta se expõe ao leitor por meio de um convite a uma experiência descondicionante, baseada numa textualidade associada à dimensão de escuta, sentido subjugado pelo universo videocêntrico.

No contexto tecnocultural contemporâneo, no qual o sistema gráfico alfabético ainda se conforma como código e modelo semiótico hegemônico, a voz emerge como o incontido: vestígio de um corpo submetido a silenciamentos de várias ordens. As articulações que se impuseram com o advento da sistema gráfico alfabético e depois com sua proliferação nas esferas cotidianas, produziram uma especialização e uma hierarquização dos sentidos, do tempo e do espaço como forma de controle da corporalidade humana. Com isso, o mapeamento do complexo sensorio pelo viés da página tipográfica e da “perspectiva central e unilocular” (MACHADO, 2015, p. 31) reduziu as práticas vocais e, por conseguinte, aurais a uma condição acessória, que a escrita se esforça em soterrar, sem jamais lograr êxito, pois o amálgama voz-escritura se efetua enquanto acoplagem máquina-organismo que informa as redes discursivas, os modos de operá-las e suas articulações no âmbito da enunciação e da produção de subjetividade.

Ainda que a escrita pareça escamotear suas condições complexas de performance, a palavra fixada sobre um suporte material estático é um vestígio de um movimento, de uma operação corporal que aloja e produz de forma oblíqua componentes a-significantes. Esses “ruídos corporais”, produtos de atritos com os hábitos responsivos, de caráter gestual ou semiótico (como formas normatizadas do fazer e do ler), são eliminados pelo complexo maquinário tipográfico que delimita o “espaço da escritura”, no qual “a postura do corpo, os ritmos respiratórios e cardíacos, as descargas humorais interferem fortemente” (GUATTARI, 1992, p. 153), ainda que despotencializados como “resíduo”. Desse modo, o gesto escritural reside na fronteira entre ruídos corporais, isto é, do corpo de quem escreve e dos outros corpos operados sob uma finalidade escritural, e operações simbólicas disparadas nos arranjos dinâmicos, que se oferecem à leitura e à escuta, de onde derivam outra série de ruídos, agora no plano de sua re/enunciação: entre o silêncio asséptico da página tipográfica e o tumulto dos contextos de leitura, situa-se o poema como objeto-intervalo.

127 *Itapuã* é uma palavra de origem tupi que, além de designar um bairro de Salvador, significa “pedra que ronca”, que vai ser retomado na seção de *Gigolô de bibelôs*, “Percussões da pedra q ronca”, e na nomeação do selo editorial Pedra-q-ronca, comandado por Waly Salomão, responsável pela publicação do livro *Alegria, alegria* (1977), de Caetano Veloso, entre outros.

Esse embate emerge dos itinerários walyanos que fazem de sua escritura uma clarividente sonda da multiplicidade de mediações que forma o poema, cartografando-se, como em seu livro *Lábia*, de 1998, onde delineia um programa poético:

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

Entre o ponto e o poroso (2014, p. 322).

O “oral” e o “escrito” para Waly Salomão caracterizam agenciamentos enunciativos que engendram sistemas simbólicos, dando forma a valores e usos distintos. A leveza e agilidade do oral, em que as trocas responsivas se dão num *continuum* espaçotemporal instituído pelos contextos de enunciação em presença dos interlocutores, e que se predispõe à insurreição de “súbitas vozes intervenientes”, à maneira “polivox”, se alastra pelas estruturas lentas do escrito, esse “reino do adiamento”.

Das formas de recepção atinentes à oralidade às leituras domésticas que recorrem a uma “mímica bucal” (ZUMTHOR, 1993, p. 245), advindas da ascensão do livro, os modos de fabricação do poema se alteram reivindicando a liberação das potencialidades poéticas e vivenciais das formas de dizer, a contrapelo dos vetores de sujeição dos *media* e de seus ambientes pervasivos. A escritura, tal como emerge e se consolida enquanto operação específica de um sistema gráfico autônomo, gestado como codificação totalizante dos processos de produção pragmática-simbólica que, mais do que “tecnologizar a fala” (ONG, 1998), a administra politicamente distribuindo seus lugares de fala na comunidade, transformou as práticas de enunciação do poema, condenando a voz a uma heterotopia livre dos dispositivos de controle mas, ao mesmo tempo, incapaz de inscrição perturbadora na ordem logocêntrica¹²⁸. A manifestação gráfica, como *imagem visual de potência sonora*, se torna capaz de soar quando mediada pelo corpo leitor, que encontra no texto poético campos de virtualidades e constelações de sentido, emulando uma voz em ação, liberta de suas demandas de finalidade ordinárias.

128 As “poéticas orais”, vinculadas à *mnemosfera* (DEBRAY, 1995) das comunidades “extra-ocidentais”, sob a pressão de sua história como longo concatenamento de processos de sujeição e de suas demandas performativas, foram pouco a pouco cedendo lugar ao agenciamento insonoro da escrita.

Por conta de sua posição estratégica na ecologia dos *media* contemporâneo, a voz se estabelece de maneira prolífica no campo conceitual atual, e seus limites se produzem na oscilação entre uma reminiscência de um passado pré-escritural, vinculado às práticas dos bardos gregos, trovadores medievais etc., e um ímpeto belicoso, no qual é operada como metáfora “primitivista”. Força reativada pela ecologia dos *media* eletrônicos, a voz também parece vaticinar um horizonte de superação da prevalência da cultura escrita, que reinscreve os modos vocais a partir dos acoplamentos tecnológicos, informados pelo código binário do universo digital, prescindindo da codificação tipográfica e de seus valores transcendentais. Em diálogo com a prevalência da ordem gráfica, a voz se reinventa a cada alteração dos ambientes tecnoculturais, constituindo-se na modernidade como um mecanismo propulsor de táticas heterodoxas de enunciação, como uma escritura do imediato que trata de suas materialidades como presenças e as põe em movimento, projetando-as no labirinto do contínuo e do multidirecional que é o espaço acústico. Assim como um percussionista que explora, pelo toque, os instrumentos de que faz uso para que soem, Waly Salomão percute cada palavra com a qual convive e projeta, e seus textos, inconformados com seu papel insonoro, equivalem a uma reversão dos *talking drums*, tambores falantes africanos, “[...] técnica de tradução midiática, um campo intersemiótico, onde o simbolismo verbal é recriado no encontro da mão e do couro do tambor” (RISÉRIO, 1996, p. 29). A palavra, assinalada por sua dimensão percussiva, se erige como momento intensivo da linguagem em uso e revela suas virtualidades fônicas e semânticas em atualizações que fogem à codificação vigente, dando margem à produção de espectros de sentidos, nos quais a imprevisibilidade se impõe. A palavra que já não se submete a uma finalidade referencial agora serve à experiência “tátil” exigida pela e para a percussão, a explorar os instrumentos com os quais avulta à medida em que engata um corpo em contato com sua alteridade, que, assim como o som, “[...] existe apenas quando está deixando de existir” (ONG, 1998, p. 42).

3.2 Inconcluído, inconclusivo, inconclusível

A prevalência da visualidade e sua consolidação como instância instituinte da racionalidade ocidental condiciona o repertório conceitual da modernidade, ao qual as estratégias de leitura do poema recorrem. Adriana Cavarero, ao comentar o momento de

constituição da ordem videocêntrica entre os gregos, se detém sobre a palavra *theoria*, que designa “contemplar” e consiste num “verbo sintomaticamente ausente em meio a grande quantidade de verbos que, em Homero, exprimem o ato de ver” (2011, p. 54). Fora dos contextos de oralidade supostamente atinentes ao universo homérico, a “formulação teórica” nasce no seio do processo de consolidação da escrita como código hegemônico de atividade e gestão de poder e conhecimento, não mais assentados sobre a ação (*práxis*) e a fabricação (*poiesis*). Os poemas homéricos que configuram o substrato cultural e político da Grécia Antiga, produzidos sob uma circunstância enunciativa oral, apenas posteriormente foram formalizados como artefatos textuais escritos, a permitir a sistematização da linguagem em sua exteriorização objetual (HAVELOCK, 1996a, 1996b). Em meio a esse vasto conjunto lexical, a ausência dessa palavra atesta uma transição não apenas técnica mas paradigmática, da qual afloram novas formas e relações que dão corpo ao “pensamundo” ocidental. Ainda segundo Cavarero, “na *theoria* o objeto desempenha um papel de primeiro plano e por isso justifica a concepção de objetualidade dos significados [...]” (2011, p. 54), que produz uma cisão irreconciliável na via dos sentidos entre o sujeito e o mundo, derivando daí a plethora de antinomias que balizam as formas de apreensão do mundo. A história da metafísica e, portanto, da infraestrutura discursiva ocidental, que se pode denominar, na esteira de Gumbrecht, “campo hermenêutico” (2004), poderia ser definida como uma progressiva “desvocalização do *logos*” (CAVARERO, 2011, p. 58), em favorecimento da ordem visual, que se produz por lances cada vez mais radicais de abstração da experiência.

As relações impostas pelo regime especulativo teórico se disseminam na arquitetura dos campos do conhecimento ocidentais, em detrimento dos estratos sonoro e sensível da linguagem, tornada “[...] a esfera geral das articulações sonoras na qual a unicidade do som é, paradoxalmente, aquilo que *não* soa” (CAVARERO, 2011, p. 25). Com a captura dos fluxos acústicos constitutivos da voz por meio de sua estratificação analítica em componentes invariáveis (como procede a fonética), suas linhas de fuga se reduzem a um aglomerado de elementos autônomos e recombináveis que tendem a “significar”, despidos de materialidade. Desse modo, a formulação do campo dos estudos da linguagem, especialmente dedicado a desvelar as estruturas e funcionamentos das línguas naturais, descartou a dimensão sensível da fala, em seus operações materiais, por não se adequar aos pressupostos do universo videocêntrico, que estruturam, de maneira axial, seu arcabouço metodológico¹²⁹. A

129 Em resposta a esse silenciamento estratégico, os atuais estudos sobre a voz prescindem da delimitação rígida da investigação linguística, por entenderem que o fenômeno vocal fragiliza as fronteiras epistemológicas.

“desvocalização” (CAVARERO, 2011) a que se submete a linguagem verbal abre um campo de virtualidades alheio à experiência da emissão e percepção acústicas, pondo em crise o caráter da *unicidade* que se impõe no jogo dialógico em presença.

A enunciação é um ato que imbrica um corpo singular num aglomerado técnico-simbólico no qual atuam as pressões de uma extensa variedade de contextos (históricos, sociais, ambientais etc.) que instituem as condições de possibilidade de sua performance. Se, por um lado, é pela linguagem que o sujeito se constitui (BENVENISTE, 1976), por outro, são os agenciamentos maquínicos que transpassam o campo verbal, com seus fluxos a-significantes, humores e rumores, que uma subjetividade pode se afirmar em permanente devir (GUATTARI, 1992), denunciando a ilusão retrospectiva de um sujeito individuado e estático inscrito sobre um plano homogêneo e “autofundado” pela linguagem. Nessa perspectiva, o poema se configura como produto de uma enunciação em que convergem a unicidade de quem a emite, seu corpo psicofisiológico, maquínico e social, e a linguagem enquanto sistema partilhado, cujas estruturas e processos, na tradição logocêntrica, implicam uma despersonalização do sentido.

O cruzamento entre os estratos “sonoro” e “semântico”, sob a perspectiva fundada sobre o *logos* insonoro, privilegia o último e considera o primeiro como resíduo interdito, já que a voz se torna, paradoxalmente, “*what does not contribute to making sense*” (DOLAR, 2006, p. 15). Tendo em vista que os princípios sobre os quais se assentam as ciências da linguagem persistem na manutenção das séries dicotômicas fundadas sobre aparência/essência, significante/significado, sintagma/paradigma etc., é necessário proceder a uma ruptura das armadilhas logocêntricas para que a voz se torne enfim audível em suas nuances, transições, e, especialmente, em sua condição primeira: sua transitoriedade. Ainda que entendida como aquilo que se isenta do plano elevado do conhecimento, pode-se dizer que a voz ao participar da linguagem tem seu destino associado à submersão no “não-sentido”, que é “uma alegoria do sentido na linguagem. O não-sentido fala ainda do sentido. É uma ironia da linguagem” (MESCHONNIC, p. 48, 2006), designando o incógnito que sua presença torna audível. Como “[...] o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede”, percebe-se que o processo de esvaziamento da experiência de emissão e escuta em seus aspectos intensivos é uma armadilha reducionista, que se assenta sobre “um dos vícios capitais do logocentrismo”, aquele que “transforma excedente em falta” (CAVARERO, 2011, p. 28). A fala, que se imiscui no sistema de valores da língua através de

suas múltiplas camadas de mediação, é o fenômeno fronteiro entre os campos subjetivo, social e material, no qual se dá sua proliferação errática, pois “soar é vibrar em si ou de si: não é apenas, para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de facto estender-se, ampliar-se e dissipar-se em vibrações que, ao mesmo tempo, o relacionam consigo e o põem fora de si” (NANCY, 2014, p. 20).

Quando a visão se torna um sentido privilegiado na cultura grega da antiguidade, estruturalmente difundida pelo processo de letramento e pelas reprodução das estruturas imanentes ao sistema escritural alfabético (HAVELOCK, 1996a, 1996b), engendram-se modos de exploração do mundo por meio das analogias com os processos psicofisiológicos da corporalidade humana. Ao mesmo tempo que se projeta ao encontro das coisas, o regime da visualidade, que constitui além de um código de operação, um repertório de metáforas espaçotemporais, estabelece uma relação entre os objetos, situando-os em posições estáveis, racionalmente determinadas e, portanto, logicamente aferíveis. De modo diverso, o regime de emissão e escuta trata dos sons, seus objetos proeminentes, como “[...] eventos dinâmicos, não qualidades estáticas, e por isso são transeuntes por natureza. O que os caracteriza não é o *ser*, mas sim o *dever*” (CAVARERO, 2011, p. 55). Fenômeno deambulatório que constrói sua presença no mundo, ou na tela da percepção daqueles que o testemunham, como vetor proteiforme a engendrar significâncias e acionar os sentidos, o som tem como destino sua própria supressão. Apenas na performance, isto é, enquanto forma que se perfaz durante o ato de emissão, a voz é capaz de se realizar, tornando-se estranha à ordem escritural, porque “dizendo qualquer coisa, a voz *se diz*” (ZUMTHOR, 2007, p. 86), e dessa forma “a voz humana comunica ela mesma, ou seja, a sua unicidade” (CAVARERO, 2011, p. 211). Essa autorreferenciação da voz, que aloja o sentido quase como um efeito colateral de sua presença, figura na página tipográfica como o contínuo que se insurge contra o descontínuo, o fluxo contra o fixo, agenciamento de pura materialidade e dos contextos convencionais da língua: o “*Íntimo exterior*” (MESCHONNIC, 2006, p. 46).

Instância de produção de presença na linguagem, a vocalidade, decomposta de acordo com o regime de segmentação e mensuração do regime de visualidade tipográfica, perde sua particularidade sensível e é vinculada a uma ordem transcendente. No entanto, sua presença é um componente constitutivo da performance escritural, pois “essa voz que mina o texto e lhe conforma é a marca de uma alteridade que o sistema-escrita prefere excluir”

(ORNELLAS, 2008, p. 135). O inacabamento da poética walyana, enunciado em “Mondrian barato”, realiza itinerários opostos às formas proprietárias da escritura:

Figura 13: “Mondrian barato” (Salvador, 1976)

Produto de uma composição de proeminência visual, o babilaque traz entre seus componentes os vetores que põem em xeque as fronteiras dos códigos nos quais se realiza e anuncia seu devir outro operado pela vocalidade, e, como em “Construtivista tabaréu”, designa um deslocamento nas fronteiras modernidade/primitivismo, racionalismo/sensorialismo etc. Esse objeto-intervalo que se encarna no trânsito entre *media* não se submete docilmente ao modelo escritural, e se produz como um campo de ressonâncias, em que seus componentes *co-vibram* (MENEZES, 2003, p. 49). Apresentando uma composição de cadernos fechados, cujas capas das cores primárias azul, vermelho e amarelo compõem o fundo do caderno aberto, o babilaque remete, como sugerido ironicamente no título, à obra do pintor holandês Piet Mondrian, especialmente em sua fase neoplasticista, dando forma a uma “deambulatória do olhar”, que busca pontos de ancoragem dentro e fora do universo visual-verbal. A exploração da dimensão do volume destes cadernos se dá em diálogo com a luminosidade da cena fotografada, tendo em vista que os cadernos sobrepostos projetam sombras entre si e

subvertem a formação bidimensional da página tipográfica, análoga a do espaço pictórico, levando-a para os espaços abertos, como podemos no fundo indeterminado. Desse modo, a série se situa num trânsito multidimensional, que pode ser decomposto em: 1. deslizamento do *corpo* em performance (circunstância, contexto vivencial); 2. *chão* (encenação, tridimensionalidade), suporte inicial da imagem; 3. *composição plástica* (imagem, bidimensionalidade), que escamoteia a potência escritural-verbal dos cadernos fechados; 4. *caderno aberto* (discurso, unidimensionalidade), que inscreve a página escrita como figura da composição visual; e 5. *operação fotográfica* (imagem técnica, nulodimensionalidade), fundada sobre elementos composicionais do aparelho, como ponto de vista, abertura do diafragma, processo de revelação etc.

No aglomerado, o que se destaca como figura (como assalto à atenção, destacando-se) é um texto manuscrito de caráter eminentemente fragmentário, no qual se podem perceber diversos encadeamentos discursivos interrompidos, tangenciados por novos influxos, mudanças repentinas de argumentação, e mesmo de sentido espacial, que passam de referências como “amor fati” a “Jornal do Brasil”, ou “antiarquivistas” a “bacharéis”, e a enigmática “yesimisey”¹³⁰, em redes de significação sobrepostas. A dicção exaltada se faz evidente pela reiteração de marcas textuais de oposição (“contra”), pela asserção enfática e pela enumeração desordenada de imagens, que parece se nortear pelo enunciado inicial: “prazer de escrever”. O gesto escritural que se espraia sobre a página encontra seu destino na fruição sensual do próprio transcorrer dos instrumentos, que medeiam o engajamento do corpo e do discurso na performance da *palavra-traço*. Ainda que povoado por fraturas, ausências e desvios sintáticos, o texto parece propor um programa poético em que a imagem do “inconclusível” organiza os percursos pelos quais o texto deve se realizar, em oposição à fixidez da escrita dos “scholars”, “bacharéis”, “críticos de arte” que participam do jogo enunciativo como agentes do “ACUMULATIVO”.

Os babilaques walyanos são sonoros, pois se eximem da *unidirecionalidade* tipográfica em proveito da *onidirecionalidade* do espaço acústico, e, marcados por pressões situacionais, instauram novas condições de legibilidade a cada lance do processo enunciativo. O *transespaço* em que se realiza indica a constituição de um movimento de torção de dois modelos espaciais fundados sobre as *formas visuais* e as *formas sonoras* interferentes na

130 Palavra enigmática que pode ser lida como um palíndromo constituído das expressões de língua inglesa “yes” e “I’m” (*I am*), ou “yes, I’m” (“sim, eu sou”), e da portuguesa “sim”; ou segundo Arnaldo Antunes (2007), de um anagrama de “myself”, explorando-se as ambiguidades entre as letras “i” e “I”, e que ressoa na constelação vocabular da primeira leitura.

constituição dos circuitos de produção-consumo da escritura. De um lado, pretende-se “INAUGURAL” e, de outro, como “o nunca inteiramente gerado”, devir outro da escritura em sua vocalidade des/velada. A poética proteiforme walyana opera formações de fragmentos discursivos, procedimentos técnico-escriturais e performáticos, em que a “acumulação de sapiência” dá lugar ao “[...] caderno de apontamentos / apontamentos NOT BOOK / o inconcluído inconclusivo / inconclusível / o nunca inteiramente gerado / quem se geragerageraexagera / nunca → era / TOWARD AN OUTLINE” (2007b, p. 66).

3.3 Uma não-natureza still alive: leitura/escuta

A voz é a projeção de uma coluna de ar advinda do aparelho fonador humano ao encontro de um contexto atmosférico, conturbando-o momentaneamente. No entanto, para que isso devesse ser voz é fundamental o acionamento de sua contraparte, o gesto de escuta, e a sua vinculação a uma origem humana, produzindo planos de equivalência entre interlocutores. Resultante de um atrito que produz vibrações ambientais, o som é capturado pela membrana sensível do tímpano e processado como informação sonora: sua dimensão de verbalidade, isto é, seu pertencimento a um sistema de signos, pode ser aferida ou não. Essa informação, desde as etapas iniciais de individuação do corpo psicofisiológico, norteia nossa relação com os meios em que habitamos e por onde nos deslocamos, e é nesse complexo tradutório *vibração-som-signo* (tato-audição-intelecção) que se anuncia a relacionalidade radical da voz (CAVARERO, 2011, p. 199). Nessa perspectiva, a escuta consiste num processo ativo de captura e tradução dos fenômenos acústicos, que sinalizam dados ambientais, codificando-os em determinados regimes de signos ou em respostas corporais adequadas a sua presença. O âmbito escritural, ainda que pretenda conjurá-lo, não escapa ao fenômeno acústico, pois “o mundo se apresenta suficientemente espaçado (quanto mais nos aproximamos de suas texturas mínimas) pra estar sempre vazado de vazios, e concreto de sobra para nunca deixar de provocar barulho” (WISNIK, 1989, p. 16): o silêncio da página é produto de uma sensibilidade exclusivamente visual e, portanto, abstrata. No jogo entre presença e ausência, que constitui a onda oscilatória, o som se faz como experiência axial, demarcando arranjos de corpos próprios, intermédios e alheios, que soam e ressoam entre si na fundação de uma enunciação e de uma subjetividade.

Como gesto que se dirige a uma materialidade não-convencional, a escuta mediatiza os meandros psicofisiológicos de um corpo singular, dotado de uma intencionalidade somática e semiótica, e equivale a “um modo de tocar a distância”¹³¹ (SCHAFER, 2001, p. 28), enquanto projeta vasos conectivos entre fenômenos insulares disseminados no espaço acústico. O circuito que vai da voz, produto de acidentes e derivações inesperadas, à escuta, gesto de articulação de relações via contato com as materialidades, “[...] jogo entre os sentidos, o ouvido onipresente e o olho movediço” (SALOMÃO, 2003a, p. 29), é imprescindível para a constituição da alteridade, na medida em estabelece os primeiros limites do corpo em oposição ao ambiente que o circunscreve. De acordo com Jean Luc-Nancy,

escutar é entrar nesta espacialidade pela qual, ao mesmo tempo, sou penetrado: porque ela abre-se em mim tanto quanto em meu redor, e a partir de mim tanto quanto em direcção a mim: ela abre-me em mim tanto quanto ao fora, e é por uma tal dupla, quádrupla ou sêxtupla abertura que um ‘si’ pode ter lugar (2014, p. 30).

Enquanto a forma visual tem seus limites definidos pelos reflexos e refrações que se produzem a partir da incidência de uma fonte luminosa, a forma sonora é fonte de sua própria presença, isto é, ela é uma vibração e um intervalo em movimento no espaço material. Sem querer instituir um antagonismo entre o “sonoro” e o “visual”, com todas as respectivas maquinarias teórico-conceituais que disseminam, trata-se de uma distinção entre dois agenciamentos enunciativos não-complementares e interferentes, que confluem nos construtos gráfico e oral, especialmente no texto poético, pois “enquanto o sujeito da visada está já-sempre dado, posicionado em si no seu *ponto de vista*, o sujeito da escuta está sempre ainda por vir, espaçado, atravessado e apelado por si mesmo, *tocado* por si mesmo [...]” (NANCY, 2014, p. 41).

Esses “contrabandos” se operam por meio de um senso construtivo ambivalente, gráfico-vocal, como afirma Waly Salomão, em entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda:

Houve um momento em que minha orelha cresceu muito grande, eu dava muita atenção às conversas e comecei a transcrever o que ouvia. Percebi que havia nisso uma diferença em relação à coisa letrada, daquilo que me vinha pela literatura ou pela leitura, seja política ou não. Minha orelha tornava-se um orelhão, no sentido mesmo de grande (apud HOLLANDA, 2004, p. 86).

131 Mais do que uma metáfora generalizante, a afirmação designa uma particularidade da onda acústica, pois “a audição e o tato se encontram no ponto em que as mais baixas frequências de sons audíveis passam a vibrações tácteis (cerca de 20 hertz)” (SCHAFER, 2001, p. 28)

A escuta “surrupiadora” se dá como estratégia tradutória, que opera a partir de atravessamentos entre o interior e o exterior, o som (o ouvido, o emitido) e a imagem (o visto, o encenado), sabendo-se inconciliável com a “coisa letrada”. Esse “orelhão”, que não quer ser confundido com o aparelho telefônico e sua *unidirecionalidade*, é poroso à *onidirecionalidade* do som, contrastando com os esquemas instituídos pela codificação videocêntrica. Como “o espaço auditivo não tem fronteiras no sentido visual. A distância a que um som pode ser ouvido é ditada mais pela intensidade do que pela capacidade do ouvido” (McLUHAN; CARPENTER, 1975, p. 90), os sinais sonoros não se organizam sob divisas fixas, mas em fluxos que tomam de assalto à atenção e a capacidade diferenciadora da razão logocêntrica, pois se lançam como devir ao encontro do corpo do poeta, que o reenvia em sua enunciação posterior. Da conversa ouvida nas ruas resta sua “diferença em relação à coisa letrada”, já que o registro escritural não se faz como um decalque da experiência mas como produção e re/encenação, inscrevendo-a no plano representacional. Da mesma forma que o ouvido, quando traduzido para o espaço da página, guarda apenas um vago resquício da experiência suscitada por sua presença, também produz uma imagem de sujeito que subjaz como elemento estruturante do código perspectivístico-tipográfico, em seu ponto de vista imóvel sobre um plano visual único. Definido a partir de propriedades acústicas, o espaço

[...] não tem um ponto de focalização favorecido. É uma esfera sem limites fixos, espaço feito pela própria coisa, não espaço contendo a coisa. Não é um espaço pictórico, encaixado, mas dinâmico, em fluxo constante, criando suas próprias dimensões de momento em momento. Não tem fronteiras rígidas; é indiferente ao *background*, ao meio circundante (McLUHAN; CARPENTER, 1975, p. 90).

O arcabouço pictórico-visual da modernidade, derivado da tipografia e codificado na forma da perspectiva renascentista, repousa sobre um espaço estático, homogêneo e segmentado, a “[...] característica essencial do som não é a sua localização, mas que *seja*, que encha espaço” (McLUHAN; PARKER, 1974, p. 89).

Desse modo, a noção de voz se fixa como um fenômeno associado a uma reivindicação de presença que parece se impor na contemporaneidade, remetendo a uma transição gradual do repertório conceitual moderno, derivado da “galáxia de Gutenberg” e da perspectiva monocular imóvel, para o repertório instável da era eletrônica-digital. Segundo Michel de Certeau, “a escritura moderna não pode encontrar-se no lugar da presença”, porque “a prática escriturística nasceu precisamente de um deslocamento entre a presença e o

sistema” (1994, p. 256), que, sob a pressão das condicionantes tecnoculturais sobre as quais se assenta, parece ser redimensionado dramaticamente. Na implosão dos valores tipográficos, a palavra escrita, despida de suas restrições contextuais de origem, é um agenciamento de re/enunciação a partir das práticas de leitura: “O texto literário se modifica tornando-se a espessura ambígua onde se movem sons irredutíveis a um sentido. Um corpo plural onde circulam, efêmeros, rumores orais, eis o que vem a ser essa escritura desfeita, ‘cena para vozes’” (CERTEAU, 1994, p. 257). Waly Salomão, em sua deambulação experimental entre códigos, repertórios e práticas, se lança à captura de sinais do cotidiano, como conversas, emissões radiofônicas, registros fonográficos, entre outros, para lograr sua subjetividade errante, tornando o texto poético um “espaço de audição” (CERTEAU, 1994, p. 257), ou, como afirma no mote recorrente em sua obra, uma “câmara de ecos”. Mais do que lei, “operador civilizatório”, o poema se assume como um *medium* cuja força motriz é a operação leitora, acionada no entrocamento entre corpo e máquina textual, pois “para falar e ser ouvido, um personagem na página precisa do corpo de seus leitores para interagir, para criar uma comunidade, de modo que esse ser sem agenciamento individual possa agir, e sua voz possa ser ouvida” (LIDRANDI-ROCHA, 2012, p. 190).

Escritura e vocalidade, em seus códigos e condicionamentos materiais, são modos enunciativos que engendram modelos espaciais distintos, e deve-se compreendê-los tanto em suas diferenças quanto em suas interferências mútuas. A escritura, que tem como instância instituinte o elemento gráfico e a visão como sentido privilegiado, dá ensejo à constituição de um espaço segmentar, estratificado, que organiza o sentido e o fixa, desconsiderando os contextos particulares de enunciação em prol de uma universalidade do enunciado, isto é, alheia às singularidades daqueles que o performam. Por outro lado, a vocalidade se organiza por um complexo de fluxos, de orquestrações de movimentos corpóreos e ambientais no intuito de produzir emissões sonoras, que se imiscuem nos contextos materiais, produzindo uma perturbação sensível. A imbricação entre os dois modos enunciativos instala um complexo de forças em tensão que infligem mutações em seus componentes e em suas fronteiras, constituindo um ponto nevrálgico das relações criadas pela poética de Waly Salomão. Operando a antinomia escritura/vocalidade, ocupa-se um lugar consolidado sobre o construto metafísico que opõe a fala, elemento primevo, original, ao grafismo, como desdobramento acessório, de caráter secundário e suplementar. O poema, algo análogo a um organismo que se lança ao encontro de seus leitores como negação da entropia, numa

“Forma de percepção integrada, multissensorial, simultânea das interações” (MACHADO, 2011, p. 2), o espaço acústico ressonante é uma “metáfora ontológica” (p. 13) que pretende designar os modos de produção-consumo advindos da ruptura com os valores tipográficos. Em meio ao desmoronamento dos lastros culturais videocêntricos, escutar o texto poético se faz na transfiguração do lugar de leitura em sonda exploratória das potencialidades sonoras fomentadas pelo arranjo tipográfico-visual, lançando-nos a hipótese de que “talvez seja preciso que o sentido não se contente com fazer sentido (ou com ser *logos*), mas além disso ressoe” (NANCY, 2014, p. 17). Além da voz que subjaz ao texto como estrato representacional de uma “voz imaginada” autoral, apontando caminhos e relações que serão traduzidas para o espaço segmentar da página, a leitura/escuta se dá como processo de re/enunciação capaz de desencavar do silêncio tipográfico uma outra presença sonora. Sob essa perspectiva a voz é um evento do qual não se pode depreender uma pureza original nem mesmo se dirige a uma finalidade unívoca e declarada, dando origem a um objeto transitório, em profundo tensionamento com as pressões do contexto ambiental que lhe funda a estrutura, e que a memória reconstrói como descrição e relato, isto é, a partir de bases insonoras. “Nota de cabeça de página”, que, em *Gigolô de bibelôs*, antecede as experimentações escriturais da série “Percussões da pedra q ronca” e dialoga com a “Nota de pé de página”, que integra a seção “Ariadnesca”, de *Me segura...*, é um poema de empenho metalinguístico no qual Waly Salomão diz:

129

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-natureza still alive.
(1983, p. 138)

A memória como lugar da experiência é questionada pelo poeta, que aciona um desvio da marchinha de carnaval “Recordar é viver” e de um ditado¹³², usadas, paradoxalmente, como subterfúgio para acionar uma outra memória, desta vez de leitura. Gertrude Stein, como já dito aqui, uma referência constante nos percursos walyanos, é trazida à tona no discurso num plano de equivalência, num tom entre jocoso e cúmplice (“eu e a Gertrude Stein”), em que se afirma um pacto vivencial que subverte a hegemonia da perspectiva simbólica-representacional da linguagem. O poema, organismo habitante do presente, realiza o tempo da experiência, abdicando das fronteiras temporais hegemônicas. Sua temporalidade é performada pela leitura, como objeto sonoro que pulsa, em co-vibração, e não como objeto visual refratado, desmembrado em inúmeras séries (conceituais, geométricas etc.). Gertrude Stein, que enveredou em sua poética experimental pelo universo dos ritmos da fala cotidiana, em sua célebre palestra *Composição como explicação*, afirma que “o tempo da composição é o tempo da composição. Foi às vezes uma coisa presente foi às vezes uma coisa passada foi às vezes uma coisa futura foi às vezes um esforço de partes de todas essas coisas”, fazendo com que o texto poético seja o produto das acoplagens de “um começar de novo e de novo e de novo e de novo” (STEIN, 2011).

A procura por um “presente contínuo”, que emerge das tramas do texto como invocação da escuta, opera um corte abrupto da temporalidade linear do cotidiano e dá forma ao devir-vocal da escritura, que exige uma nova axiologia. Ainda para Gertrude Stein, “o sentido temporal na / composição é a composição que está fazendo o que está na composição” (STEIN, 2011), assim como o som que é o atrito promovido no limiar do dentro e do fora, na

132 A canção é de Aldacir Marins e Macedo, de 1955. O mesmo ditado é evocado numa anotação à maneira de roteiro reunida no catálogo *Babilaques: alguns cristais clivados* (2007, p. 2), onde se lê: “Diagramação / faixas com palavras / por ex / REWIND YOUR TAPE TO THE BEGINNING / (tipos enormes) / arranjado com / SALIVA PRIMA colocado na página / em sentido inverso / ou / RECORDAR NÃO É VIVER / arranjado com / any texto”. Também aparece em “Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença” (2005).

pele sensível do tímpano, e que terminado seu movimento, não guarda vestígios materiais. O poema, tornado “PRESENÇA”, prescinde de arcabouços estruturais e valorativos, lastreados em repertórios canônicos, e assoma à percepção do leitor como fenômeno em meio a fenômenos: coisa a que se dirige nossa atenção na experiência da *imediatidade*. Uma “não-natureza still alive” surge na operação da leitura e se esvai assim que cessa, tornando-se o *medium* de uma relação entre dois ou mais corpos em mutação, pois escutar é, antes de tudo, estar atento à própria contingência.

3.4 Armadilha sonora: o texto fala

Além de constituir o fluxo através do qual se atualiza um discurso, a voz é um acontecimento duplo: no estrato *corpóreo* e no estrato *ambiental*, efetuando-se como vibração de quem a emite e do contexto material que dá condição de possibilidade ao *continuum* oscilatório que liga o corpo ao mundo. Ao estabelecer uma diferença no contexto material, inscrevendo nele um resíduo dessa ressonância e da singularidade de um corpo, reconhece-se o objeto enquanto fenômeno acústico e, potencialmente, enunciação, ou seja, não há uma voz, apenas, transcendente e idêntica a si mesma, mas um espectro de vocalidades, que se atualiza sob a pressão dos contextos e que constituem os processos de subjetivação, pois, ao mesmo tempo em que falo, sou ouvido, primeiramente, por mim mesmo, como voz e como corpo que se inscreve na paisagem sonora como marca diferencial, e, posteriormente, por meu interlocutor. Sob paisagens sonoras irregulares e de alta intensidade, por exemplo, nossa voz se altera no intuito de se sobrepor às circunstâncias que tendem a anulá-la, e, a partir de então, explora-se o vasto espectro de estratégias vocais. Sob outras condições, de paisagens sonoras regulares e ideais, que se aproximam da noção abstrata do silêncio, nossa voz é percebida sob o filtro de nosso corpo, isto é: nossa voz, como emissão sonora, antes de ser ouvida, ressoa em nossa caixa craniana, e é percebida de uma maneira fundamentalmente distinta da que os outros a percebem¹³³. Esse *continuum* que a voz produz é um dos traços que evidenciam o fato de que “a voz não tem espelho” (ZUMTHOR, 2007, p. 84), pois como seu tempo é o agora

133 Por isso é recorrente o estranhamento que as pessoas sentem diante de sua voz gravada e projetada por um objeto externo a seu corpo. Registrada por um gravador e ouvida por meio de caixas de som, dificilmente nos reconhecemos como voz, sem o aparato dos hábitos e da ressonância corpórea com os quais nos identificamos.

dirige-se ao outro como imediatidade, tornando sua reversão impraticável sem operação técnica.

Com o advento das tecnologias de registro e produção sonora, e, mais recentemente, sua convergência no processamento digital, o transporte, a manipulação e o armazenamento de dados acústicos tornam-se possíveis, e as vozes passam a ser projetadas em contextos alheios à presença do corpo singular que as enuncia, constituindo um agenciamento desterritorializado do som, que inaugura uma série histórica radicalmente nova. Enquanto o desenvolvimento tecnológico amplia os meios de operação sobre o estrato sonoro, as cidades se transformam radicalmente com os influxos dos sons residuais do “progresso”, que se inscrevem no imaginário, naturalizados sob a narcose dos costumes, configurando novos marcos referenciais. Submetidas a um processo de mutação sem comparação desde o século 20, com a eclosão de sistemas técnicos que constituíram novos repertórios de vocalidade e escuta, as paisagens sonoras se conformam à série de desarticulações da ecologia de *media*. A voz se atualiza não apenas nos contextos materiais que lhes são dados por um estado de coisas que foge ao arbítrio do indivíduo (disposição e dinâmica da matéria localizada num espaço-tempo), como também dialoga com a experiência advinda das formas de “empiricização do tempo” (SANTOS, 2009, p. 49). Desse modo, a tradução da turbamulta sonora que nos rodeia em texto poético, que, mesmo que negue, aloja suas tensões e contingências, assume formas heteróclitas e põe em funcionamento um conjunto heterogêneo de práticas, que pretendem manter o “presente contínuo” da espaço-tempo do fenômeno acústico.

O poema “Arauto escola”, de Waly Salomão, consiste num bloco gráfico no qual os enunciados se organizam de maneira sucessiva e contínua, sem designação de pausa ou silêncio, interrompidos pelas margens esquerda e direita, e reiterados a cada linha subsequente, com alinhamento justificado, e apresenta uma marcação excepcional em sua estruturação. À primeira vista, nota-se que o texto é composto de enunciados que não apresentam nenhuma pontuação mas são intercalados por momentos gráficos produzidos pelo uso dos pontos, como reticências que se proliferam e servem de limiares. Visualmente, pode-se dizer que o texto figura como um arquipélago em que se destacam os fragmentos verbais reconhecíveis como tais – circunstância amigável de identificação que integra um horizonte de expectativas – permeados por zonas de silêncio ou ruído designadas por pontos. Tais vazios, paradoxalmente preenchidos pelos sinais gráficos, possuem uma funcionalidade

ambígua na arquitetura textual, pois reúnem e separam os fragmentos discursivos, que se sucedem no transcorrer da leitura sem nenhum ordenamento narrativo evidente.

Produto de um jogo paranomásico entre as palavras “autoescola”, lugar onde se aprende a dirigir automóveis, e “arauto”, que designa “mensageiro, emissário, defensor”¹³⁴, e dá a ver algumas imagens concernentes às relações que se estabelecem entre o lugar do poeta, suas heranças (culturais, familiares, comunitárias etc.) e suas visões do futuro, o título do poema se articula sob viés irônico. Iniciado com o questionamento “nunca se sabe?????”, e depois de um breve intervalo gráfico, o texto procede a uma tentativa de resposta que vai se de/formando à medida em que se prolonga: “é a mim também tudo isso soa antigo como uma gesta tornada ladainha de tão repetida e eu também tal como você já não ponho mais nenhuma tenção em escutar a substância da façanha e fico gostando só de estar embaixo em cima à altura dos seus olhos ouvidos que nem relâmpago trovão [...]” (1983, p. 174). A voz que emerge aqui se contenta em designar sua própria presença, negando-se a pactuar com dimensão teleológica da linguagem, bem como com sua “substância” semântica, pois o mundo que abriga a canção de gesta se ordena na voz que a enuncia, a partir de sua fisicalidade e dos valores partilhados pela comunidade do “arauto”, mas se torna “ladainha” pela repetição, e o lastro que a erige como marco referencial cai por terra. O que resta é a voz como movimento intensivo que, mais do que apontar, ou atribuir valor (poético ou pragmático) às coisas, como veículo da linguagem, pretende produzir ressonâncias como “relâmpago trovão”, acontecimento de outra ordem, não logocêntrica.

Mas essa presença não pode ser pura, pois relacionalidade, imprecisão e contingência são vetores constitutivos do elemento sonoro, que se exime das identificações permanentes. Ela se dá sob um princípio de contágio, vetor de proliferação: “não consigo falar nada desinfetado não venha me pedir uma fala não infestada de vírus não inoculadora de vírus infiltráveis ultravírus gusanos salso raio de viridiana podrida cega luz clara órion obscura [...]” (SALOMÃO, 1983, p. 174). Incontida, a voz transborda em linguagem e se dissemina em fragmentos discursivos, agrupamentos sonoros codificados, que se interconectam e se intercambiam num jogo de sentidos marcado por transições abruptas e ambiguidades desveladas no cerne ressonante das palavras. A esfera da produção de sentido se faz como uma poética dos meandros, que procede a um imersão nos fluxos vocais de onde se depreende uma língua, isto é, um feixe de cortes da vazão sonora em sistemas de relação e valores, vislumbrados em suas intermitências. A enunciação “desinfetada” é uma quimera combatida

134 Em *Novo Dicionário Aurélio Eletrônico 6.0* (2009).

no próprio transcorrer do texto poético, que em seu fluxo traz uma torrente de resquícios e impropriedades execradas pelas gramáticas do poema, evidenciando-se em sua tática poética em inadequação ao horizonte de expectativas.

Essa voz em disseminação é aquela que provém de um sujeito transindividual e amalgâmico, que opera fusões e cooptações em suas deambulações em meio a variedade exuberante do mundo. Antes de atender às demandas de significação ordinárias, essa voz sem cabrestos se enuncia como um evento a se desdobrar indefinidamente, ao tempo em que agencia uma subjetividade mutante:

me preparo em cada canto em toda esquina para este encontro com o tutano das palavras o tam-tam o tam-tam-tam das palavras circunavegação no bojo ventre aventura ao sopro brisa percussão ritmo e ritmo que dá cor à fala fogo do santo espírito vivo versus letra morta estes feitos guerreiros esta batalha esta sucessão de miliúmas fogueiras este fogo-fátuo¹³⁵ (SALOMÃO, 1983, p. 175)

Percussionista de palavras, como referido anteriormente, Waly Salomão se reafirma como explorador da experiência multidimensional do gesto escritural, implodindo-o na emergência abrupta de sua voz. O “tutano das palavras” é aquilo que se almeja em toda esquina, da cidade ou do texto, como um projeto ou uma promessa, e uma das imagens que designa sua busca permanente por estratégias produtivas e por novas relações entre os componentes do poema, não o âmago semântico mas a estrutura que dá dimensão física-tátil. Atento ao “ritmo que dá cor à fala” o poeta é um de/compositor de formações transitórias que se efetuam na escuta, e se dissipam em ressonâncias não-mapeáveis. Delineando, paradoxalmente, uma plataforma de intencionalidades, em meio à enunciação torrencial do texto, afirma:

[...] o que me fascinou na ideia de escrever falar racontar para esses estranhos olhos ouvidos alheios foi a tentação de desenvolver uma conversa fiada bam-bam-bam caixa de fósforo desenvolver uma Balela nome próprio da fábula literária foi o gosto de armar uma *armadilha sonora* de abrir um lance pai filho espírito santo de fiar uma persona uma máscara provisória que não chega a colar na cara porque nada como um dia depois do outro depois do outro depois do outro e Alegoria Alegoria é uma coisa efêmera logo logo se esquece [...] vê se me esquece (SALOMÃO, 1983, p. 177-8, grifo meu)

135 A imagem do “fogo-fátuo”, associada à voz, será reelaborada no verso “falar é fôlego-fátuo”, do poema “Fallax opus: obra enganadora” (2014, p. 206).

Traço contingente que escava a atmosfera, a palavra, liberta de sua condição insonora, se anuncia enquanto corpo intervalar – movimento de onde depreendemos sentidos em potência – ao encontro de outros corpos. Sua presença é essencialmente uma perturbação de um estado de coisas: insurgência que exige a todo momento o reordenamento de suas condições de performance. E é nesse trânsito em direção ao outro que encontra seu lugar, enquanto reconhece sua ambiguidade constitutiva sob o cárcere tipográfico, som-visual e imagem-sonora: “e eu fico por aqui porque aqui habito” (SALOMÃO, 1983, p. 178).

3.5 Palavras em liberdade: “pré-histórias do auditivo”

No século 20, sob os influxos das transformações nos contextos tecnoculturais, a voz “revém” como lugar de atualização da unicidade (em oposição à ordem despersonalizada do sistema escritural) e se configura como assalto do ruído aos modos hegemônicos de produção. A industrialização e suas estratégias operacionais, a especialização e a automação, figuram como modelos que apontam para uma crise do estatuto do humano, a ensejar respostas oscilantes entre sua refutação radical e sua absorção afirmativa ao repertório cultural. O redimensionamento dos rumores do mundo, entremeados no espaço acústico regido pela onidirecionalidade rizomática, se inscreve no cerne do jogo enunciativo das paisagens sonoras redundantes (SCHAFER, 2001, p. 188) que dominam o espaço urbano moderno. Associado ao cerco da convenção escritural moderna, com a irrupção das qualidades expressivas da tipografia e das formas quirográficas, a voz também é reposicionada como vetor fundamental no assalto à institucionalidade do poema.

A emissão vocal se inscreve numa paisagem sonora (*soundscape*) composta de outras emissões, humanas ou não, inscritas num regime de signos reconhecível ou não, que compõem o mosaico movediço da experiência de escuta. Enquanto atributo de um gesto de um corpo que fala, “a vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso” (ZUMTHOR, 2010, p. 21), onde se encontram o plano discursivo, concretizado pela série de enunciados verbais, integrada ao horizonte simbólico, e os ruídos produzidos por acontecimentos de outra ordem, fora da corporalidade humana, mas que se adaptam às formas de captura aurais. Desse modo, a voz concorre com uma rede de emissões, que vão de motores de máquinas aos rumores fisiológicos emitidos pelo próprio corpo, e por isso aquele que fala precisa se posicionar

estrategicamente diante desse tumulto para poder se fazer perceber por seu interlocutor-ouvinte, moldando-se de acordo com as exigências situacionais. Falar não é apenas acionar um processo de enunciação unívoco, isento e objetivo, que parte de uma origem localizável em direção a um destino “recipiente” para a consecução de uma intenção comunicativa, mas uma negociação com as condicionantes espaçotemporais e técnico-simbólicas da emissão. Contra a opulência das massas sonoras contemporâneas é que se torna possível dizer e escutar, forçando as palavras a novos itinerários, como afirma Waly Salomão em “Na esfera de produção de si-mesmo”:

as palavras em liberdade
as palavras em liberdade como
parte da luta libertária do poeta
condoreiro author de
“Signos Flutuantes” – GLÓRIA
duma língua obscura [...]
(1983, p. 125)

Longe de constituir uma imagem abstrata de pesada carga metafórica, operacionalizada, por exemplo, pelos estudos literários lastreados na tradição da expressividade de uma “individualidade murada” (ROLNIK, 1998, p. 133), a voz se efetua como mobilização de uma série heterogênea de componentes, cujas interações são primordiais para sua concretização “materiopneumática”. Tendo em vista que o aparelho fonador é um dispositivo propiciador de fricções que suscitam a emergência das ondas vibratórias, capturadas como sinal acústico e inscritas num determinado arranjo simbólico na lide decodificadora, a conjunção sistêmica de forças dá à vocalidade um caráter híbrido, distinto da frialdade inorgânica da máquina, como a da prensa rotativa, com seu ordenamento geométrico dos fluxos.

As vanguardas do início do século 20 foram sensíveis ao ambiente metamórfico das cidades industriais e de seus desdobramentos nas formas de socialidade que delas advieram, anunciando as condições sobre as quais se alçava uma nova cultura vocal e aural. Ao semear desvios nos itinerários “inumanos” da máquina, os poetas delinearam um regime de escuta no qual os ruídos emergem como peças fundamentais do regime enunciativo, constituindo uma das imagens mais persistentes das poéticas experimentais modernistas em suas estratégias de enfrentamento. Ao desmobilizar as convenções por meio das quais se estabeleciam os limites entre campos estéticos, os programas da alta modernidade impuseram um novo repertório de

modos de compor, e, por conseguinte, solicitaram a elaboração de novas estratégias de leitura e valoração dos textos poéticos. Mais atentos ao particular das materialidades postas em confronto do que às gramáticas do fazer, os poetas destituíram os espaços gráfico-visual e sonoro de sua aura de homogeneidade e arbitrariedade e tornaram-no campo expressivo a ser explorado: “toda poesia aspira a se *fazer voz*; a se *fazer*, um dia, ouvir: a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação” (ZUMTHOR, 2010, p. 179).

A voz dá vazão também às alegorias heterotópicas, como o “primitivismo” vanguardista, que põe em xeque os valores da sociedade moderna e, ao mesmo tempo, delimita um espaço marginal pleno de possibilidades composicionais, sonegadas pelas formas hegemônicas da cultura, que a tecnologia embaralha e recoloca em circulação. Para Jean Luc-Nancy, a emergência da escuta, desdobramento da pregnância da voz no espaço-tempo contemporâneo, implica uma transformação dos modelos de leitura, tendo em vista que

O sonoro [...] arrebatava a forma. Não a dissolve, alarga-a antes, dá-lhe uma amplidão, uma espessura e uma vibração ou uma ondulação que o desenho mais não faz do que aproximar. O visual persiste mesmo no seu desvanecimento, o sonoro aparece e desvanece-se mesmo na sua permanência (NANCY, 2014, p. 12).

Nessa perspectiva, a eleição da materialidade sonora, como motivo e escopo do gesto de invenção, implica um reordenamento do campo produtivo, em suas formações e formas de fruição. Seguindo a delimitação terminológica do poeta sonoro francês Henri Chopin, Philadelpho Menezes divide as poéticas que se autoidentificam como “sonoras” em dois momentos: a *poesia fonética*, associada às vanguardas históricas e inscrita na paisagem tecnocultural do início do século 20; e a *poesia sonora*, propriamente dita, produto das transformações operadas pela aparelhagem eletroacústica, especialmente a partir de 1950. Ambas, no entanto, convergem em “[...] seu divórcio inconciliável com a escrita e seus modos declamatórios, seu distanciamento nítido do poema oralizado, sua separação da poesia concebida como arte do texto, que, quando vem recitada, estava, contudo, previamente redigida” (MENEZES, 1992, p. 10). Ainda que tais poéticas tratem de um desdobramento radicalizante dos processos impingidos pela ascensão das novas paisagens sonoras e de suas implicações no sistema de autorreferência humana, elas sinalizam uma metamorfose em curso da voz, que incutem uma expansão do repertório dos modos de produção e consumo do texto

poético. A emergência do sonoro no poema, desse corpo em presença que engendra e é engendrado pela enunciação, atenta contra o represamento do ruído na ordem sacrificial da língua dominante, que, assim como a música, representa “simbolicamente la canalización de la violencia y de lo imaginario, la ritualización de un homicidio que sustituye a la violencia general, la afirmación de que una sociedad es posible sublimando los imaginarios individuales” (ATTALI, 1995, p. 43).

Nessa perspectiva, as neo/vanguardas e outros momentos de insurgência não-programática no campo poético atuam como campos sensíveis e tradutores dos sinais ambientais a antecipar conjunturas vindouras, cartografando o que se anuncia. A exploração do campo verbal, em sua plasticidade gráfica-sonora, assim como o desenvolvimento e proliferação da aparelhagem eletroacústica, precipitaram uma implosão do repertório de materialidades, que pôs em xeque a rede de ritos e convenções que enclausuram o texto poético na série logocêntrica, dando vazão a uma “revolução do som” (FERRARA, 1986, p. 17). De acordo com Silviano Santiago, no já referido ensaio, “Os abutres”, “[...] os autores jovens de textos parecem nos dizer que devemos curtir sobretudo a *sonoridade* da palavra. Talvez não fosse impróprio chamar esta arte de arte do significante (aproveitando a dicotomia saussureana)” (1978, p. 127). Esse mesmo campo sonoro dará corpo a estratégias radicalmente distintas, que vão da canção popular às estritamente sonoras, que prescindem das normatizações da língua e da música, estabelecendo uma retomada dos pressupostos das vanguardas históricas que visavam a demolição do espaço institucional do poema. Para o poeta Henri Chopin,

a voz aparece realmente pelos anos 50, no momento em que ela pode se ouvir a si mesma. Desde então o gravador “entra na boca” quase naturalmente, advinha-a, apreende-a e descobre suas forças vocais. O fenômeno é tão misterioso quanto o nascimento do poeta que, outrora, soube submeter-se à escritura. (1992, p. 62)

Enquanto instaura um novo campo de virtualidades para o fabricação do poema, o microfone produz um efeito retrospectivo, revelando em sua concretude as múltiplas camadas de mediação da palavra naturalizadas ao longo do tempo. O poema moderno, construto grafocentrado, é implodido pelo devir desterritorializante da indústria informacional, especialmente em sua operação em estratos materiais que fogem à delimitação escritural histórica. Ainda que o agenciamento do gravador de fita magnética não substitua o

instrumental mobilizado na prática escritural, reinventa-o em suas potencialidades sônicas, instituindo uma nova economia de valores composicionais.

Waly Salomão reivindica pertencimento aos repertórios das poéticas experimentais do século 20, de onde surgem questões axiais em sua produção, especialmente no que diz respeito às relações entre escritura, técnica e vocalidade. Já o futurismo italiano de Filippo Tommaso Marinetti, incorpora o ruído das máquinas na urbe mutante como protagonista no processo de redimensionamento da voz humana, por meio do deslocamento dos princípios tipográficos e pela busca da gestualidade expressiva da letra¹³⁶. Luigi Russolo, músico, artista plástico, poeta e místico, propõe uma reformulação do estatuto da música a partir da incorporação dos sons residuais do cotidiano, ressonantes na sensibilidade do novo homem fabril. A formulação da *enarmonia*, como “universo do ruído” (BAIRON, 2005, p. 28), constitui uma reviravolta na longa tradição musical fundada sobre a depuração (ou abstração) do espectro sonoro natural. Daí que suas investigações sobre as novas expectativas da modernização industrial levaram-no à invenção das *intonarumori*, *ruidores* ou *barulhadores*, como escreve Mário de Andrade em “Paisagem nº 2”, máquinas compostas por um sistema de engrenagens que visavam produzir sons “inframusicais”, contrabandeadas escandalosamente para os salões de concerto. Numa das seções do manifesto “A arte do ruído”, publicado em 1913, o músico italiano se dedica a investigar o aparelho fonador, especialmente a produção de sons consonantais, percebidos como “o ruído da língua”, antagonistas das vogais, elementos que soam (*sonantes*), e que passam por um processo de reabilitação de sua presença pura, avizinando-se de uma concepção onomatopaica do poema: “Se o ruído é o resultado da fricção e colisão de sólidos, líquidos ou gasosos em movimento, a onomatopeia que produz ruídos é um dos elementos mais dinâmicos da poesia” (RUSSOLO apud MENEZES, 1992, p. 26). Dessa “positivação” do ruído, isto é, do deslocamento do ruído como “un medio de hacer daño” (ATTALI, 1995, p. 44) para um material a ser elaborado pela proposição estética, derivariam algumas das formulações dos futuristas italianos, especialmente a “onomalíngua”, de Fortunato Depero, em 1916, constituída a partir da exploração do “rumorismo imitativo”, e que consiste num exemplo expressivo das primeiras intenções de ressignificação do plano vocal na fabricação do poema (MENEZES, 1992).

Em zona adjacente às primeiras manifestações futuristas, os cubo-futuristas russos, especialmente Alexei Krutchenik e Velimir Khlébnikov, em sua formulação da poética *zaum* (do russo, “za”, *além*, e “um”, *intelecto*), se dirigem, num impulso retro/prospectivo, à

136 Cf. capítulo 2.

exploração das tradições populares da Rússia, tais como cantos aos rituais de magia, e pretendem sua reinvenção em hibridações que extravasam as barreiras convencionais da linguagem verbal. Com o intuito de estabelecer um *continuum* de comunicação imediato entre interlocutores, o enunciado do poeta se pretende uma materialidade indomesticada com o qual ouvinte estabelece um diálogo intensivo, em busca da “[...] realização oral-aural como reino primordial da poesia” (MACHADO, 2008, p. 116). Para isso, Krutchenik publica em 1921 um manifesto intitulado *Declaração da língua transmental*, no qual propõe a ruptura do vínculo entre palavra escrita e palavra oral, de finalidade utilitária alojada num sistema de significação socialmente partilhado, cuja atuação como *medium* atenuante desvirtua as qualidades inerentes à materialidade sonora da fala. Essa imediatidade não-estratificada é produto da exploração dos parâmetros da vocalidade humana, em seu caráter maquínico (técnico, social, político), bem como de um repertório de práticas culturais populares pois cria uma conexão direta entre os componentes de uma comunidade de ouvintes. Conforme Krutchenik, “a língua comum impõe impedimentos, a livre permite exprimir-se com maior intensidade” (MENEZES, 1992, p. 30). Procurando ausentar-se das restrições impostas pela partilha comunitária da significação, o *zaum* se afirma como “forma poética primigênia”, cuja efetuação se abriga sob o “movimento rítmico-musical, um proto-som”, situado na origem da emissão vocal. De acordo com Antonio Risério, Krutchenik e Khlebnikov “desejavam uma poesia que [...] atravessasse a muralha dos conceitos cristalizados do discurso estabelecido, para assim poder se retemperar na seiva vivificante das raízes da linguagem” (RISÉRIO, 1998, p. 62).

Por outro lado, os poetas do grupo Dadá acionavam o estrato vocal com base em outros pressupostos, aos quais se associavam a violência contra as codificações hegemônicas e a recusa de toda a institucionalidade da arte, lançando-se a táticas de recusa e enfrentamento dos protocolos da escritura. Dentre as inúmeras proposições performáticas e textuais do momento, pode-se dizer que o poema mais importante da série histórica dos “sons-poema” (FAUSTINO, 2004, p. 433) no século 20, é *Ursonate*, a *Sonata Primordial*, do poeta e artista plástico alemão Kurt Schwitters, escrito entre 1921 e 1932 e realizado numa estrutura musical de sonata a partir de arranjos vocais fixados de modo partitural sobre a página tipográfica. Para Haroldo de Campos, no já referido ensaio “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto”, o poema é composto de

[...] blocos de som, organizados por fatores de timbre e duração, que, despidos de investidura léxica, traçam uma espécie de pré-história do auditivo, revelando a infra-estrutura fonética adormecida sob as cunhagens gastas tanto do idioma de comunicação utilitária, como do de convenção “belartística”; possibilitam um retorno às matrizes do material poético, um puro júbilo do objeto verbal resgatado à grilheta dos hábitos semânticos e morfológicos e ativado por novos oxigênios (1977, p. 44).

Esse “retorno às matrizes do material poético” incide sobre um ponto nevralgico da composição poética, que é sua condição de legibilidade. Acionadas pela ruptura da ordem convencional, as poéticas de investimento sonoro intensivo tendem à produção de arranjos que escapam ao ordenamento semiótico hegemônico, trazendo para o primeiro plano a experiência sensória da articulação fônica e de sua escuta, eximindo-se de sua adequação aos horizontes de significação socialmente instituídos. Ao prescindir de “investidura léxica”, a voz tende a “se espalhar no inarticulado” (ZUMTHOR, 1993, p. 166), reabilitando uma clarividência e uma “clariaudiência” (SCHAFER, 2001, p. 363) dos materiais do poema.

No Brasil, país marcado profunda e negativamente pelos colonialismos do expansionismo europeu e, atualmente, das políticas neoliberais de sujeição do capitalismo mundial integrado, o processo de modernização – que implica, inclusive, uma adesão aos pactos gestados pela ordem videocêntrica –, não se completou plenamente. Essa oralidade “semi-letrada”, contra a qual se insurgirão as poéticas europeizadas de viés classicizante do período colonial (e mesmo nos rincões conservadores da contemporaneidade), constitui uma espécie de reserva subterrânea do imaginário nacional, que é capturada pela des/ordem beligerante do modernismo paulista, seja pelo intuito de elaboração uma “gramatiquinha da fala brasileira”, fundada sobre os usos populares da língua portuguesa, de Mário de Andrade, seja pela exuberância polimorfa da obra de Oswald de Andrade, que pretendia uma “des-domestificação da oralidade” (LIBRANDI-ROCHA, 2014, p. 136), em sua potência poética e profética, como afirma em seu *Manifesto antropófago*: “Só podemos atender ao mundo orecular” (2011, p. 69). Tais “escritas de ouvido” (LIBRANDI-ROCHA, 2014) afloram como uma “ética de abrir os ouvidos para ouvir a voz, os sons, os ruídos, dos grupos que se situam fora do letramento oficial, e que se relacionaria com um engajamento literário dominante em ex-colônias nas quais uma cultura oral e musical predominante será transposta para a escrita literária, afetando-a” (LIBRANDI-ROCHA, 2014, p. 133). Moldada pelas pressões do falado, a escritura, fundada sobre a palavra-tipo, imóvel e universal, se desarma numa variedade de formações situacionais, tangenciadas por seu devir vocal.

No empenho desbravador do universo sonoro brasileiro, em suas potencialidades represadas pelo regime tipográfico, a poesia concreta do grupo *Noigandres* incute um ponto de mudança, tendo em vista que, apesar de se afirmar por meio de um programa textual sinestésico, sob a égide do “verbivocovisual” joyciano e da “melofanologopeia” poundiana, se faz numa relação mais distante com o universo cotidiano, reinvestindo de maneira conflituosa na hegemonia da espacialidade visual em detrimento do campo de possibilidades aberto pelas tecnologias de operação do som. A vinculação da fase heroica do concretismo paulista com a música experimental europeia e estadunidense oferece a melhor perspectiva sobre sua relação com a voz, que desde os ensaios anteriores ao “Plano-piloto para poesia concreta” (1956), e especialmente com a publicação de *Poetamenos* (1953) de Augusto de Campos, remetem às formulações da música erudita moderna e contemporânea¹³⁷. Na apresentação do referido livro, Augusto de Campos faz da “melodia de timbres” (*Klangfarbenmelodie*) weberniana o princípio construtivo da série de poemas: “*instrumentos*: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou ‘ideogrâmico’” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006b, p. 29). Em comparação entre a vocalidade da poesia *beat* americana e a exploração da página tipográfica da poesia concreta, percebe-se que

a voz concretista, a tessitura sonora do jogo sígnico, nunca brota diretamente da fala. É música de sílabas, agrupamentos fonéticos, palavras ilhadas. Seu parentesco estético com a música erudita contemporânea, especialmente com os cristais intelectuais de Anton Webern, é evidente. [...] A melopéia concretista é, portanto, música da palavra, *mot*, e não música da fala, *parole*. (RISÉRIO, 1998, p. 85)¹³⁸

Dessa perspectiva, diferentemente da tática de libertação do poema “da grilheta dos hábitos semânticos e morfológicos” de Schwitters e dos poetas fonéticos das vanguardas históricas, o poema como “música da palavra”, de proeminência visual e aliança mallarmaica, se constitui como disparador de experiências vocais por meio de uma exploração paronomásica dos “harmônicos” (via Fenollosa). Com isso, constituem-se os poemas constelares concretistas como redes informadas pela plasticidade dos objetos verbais em sua manifestação gráfica,

137 Também remeto aqui ao diálogo com o grupo Música Nova (do qual faziam parte Décio Pignatari, Rogério Duprat e Julio Medaglia, entre outros) e às realizações do Madrigal Ars Viva, que adaptaram alguns dos poemas da fase ortodoxa ao formato coral.

138 Esse vetor será substituído com o passar dos tempos nas poéticas concretistas, e aproxima o poema concreto da fala corrente, ou de sua simulação, como no caso de *Galáxias* de Haroldo de Campos, escrito entre 1963 e 1976. Nesse livro, a recorrência de jogos de linguagem, como a paronomásia, tomam a palavra num espaço relacional, cujos sentidos se produzem pelos atritos entre diversos registros de fala traduzidos para a experiência gráfica-visual da página.

alojando itinerários sonoros de modo secundário, na invenção de uma vocalidade “laboratorial” abstraída dos contextos cotidianos.

Waly Salomão se lança a experiências no estrato sonoro, reinventando os usos da língua em suas formações fônicas, e não apenas como vetor do anômalo dentro do sistema de escrita, como ocorre no poema “Tarasca guidon”, configuração textual de profunda exploração sonora. O título se mostra como enigma, operando uma desterritorialização da língua, o que demanda um esforço de tradução em termos de uma codificação preexistente. Disposto na página o poema guarda apenas vestígios de um arranjo simbólico convencional, especialmente nos vocábulos apreensíveis por uma leitura apressada, mas se dá como construto verbal mutante, participando ao mesmo tempo de diversas séries semióticas e a-significantes. Assinalado como composição multiplanar, pois consiste em “letra e música experimental de Waly” (1983, p. 160), distingue-se dos outros poemas “musicados” em parceria. A palavra “Tarasca” designa um monstro lendário que habita as margens do Ródano, na França, e que é recuperado nas celebrações de Corpus Christi em algumas cidades da Espanha; e “guidon” parece se referir ao instrumento de direção, “guidom” em português, dispositivo que traçaria seus itinerários, ou a uma condecoração militar, encarnação material da memória de guerra. Esse monstro, entre o organismo e a máquina, entre o mítico e o técnico, comandado pelas aparelhagens industriais, é deslocado para paisagens tropicais e é a *persona* walyana, através da qual soa sua voz compósita:

Piiii
Pira tudo quanto é pitu
Quando eu em Pituaçu pintar

Ô ôôôô Ô DIÁ
Tu tá doidiá
Na hora do gongo
Nas águas do Gongoji
Se banhar

Ô ôôôô Ô DIÁ
Tu tá doidiá

No largo da Carioca
Na loca do acari
S’intocar

Ô ôôôô Ô DIÁ
Tu tá doidiá
Tu tá doidiá
(1983, p. 160)

Num jogo entre os harmônicos da língua, o texto tende a incorporar modos de fala que se ausentam da expectativa convencional do poema, especialmente a que se refere ao poema impresso. Os sons maquínicos de um apito (palavra que se mantém latente na primeira estrofe), tornado presente por meio do recurso à onomatopeia, se associam ao grito de prováveis mercadores, evidência de um falar nomádico que excede os circuitos do sentido. “Piiii” é a quase-palavra que inaugura o território do poema, ecoando a “primitittitiii”, de um “som-poema” de Kurt Schwitters, e é uma marca notacional que surge na escritura walyana como zona opaca, intransponível para a série de remissões da hermenêutica, e exige, no arranjo insonoro do livro, sua re/enunciação pelo leitor, que se torna capaz de acionar seu campo de experiências por meio do jogo entre e das materialidades: “Pira tudo quanto é pitu / Quando eu em Pituaçu pintar”. A reiteração em “pi”, que se avizinha de um trava-línguas, parece lançar luz sobre a configuração derivativa do poema, que parte da enunciação a-significante ou onomatopaica inicial a engendrar imagens verbalmente desconexas mas sonoramente coesas.

Gravado em *Doces bárbaros* (1976), álbum ao vivo de Gal Costa, Maria Betânia, Caetano Veloso e Gilberto Gil, o poema é explorado em sua potência sonora, num complexo de camadas, em que se coadunam arranjos corais, citações de canções de trabalho e elementos percussivos durante 7 minutos e 27 segundos. Nesse registro sonoro, o poema de Waly Salomão é estruturado por meio da montagem de um conjunto de fragmentos de canções de trabalho, que reinscrevem o poema no contexto popular e em seus repertórios orais. Esses fragmentos marcam a pluralidade espaçotemporal a que se arrisca o arranjo da faixa sonora, fazendo coabitar fragmentos de universos distintos, como o da música e poesia experimentais e das tradições populares marcadas pela opressão do capital, como por exemplo: “Trabalho o ano inteiro / Eu trabalho o ano inteiro / Na estiva de São Paulo / Só pra passar fevereiro em Santo Amaro”¹³⁹. Tais canções tradicionais, em contato com a verve experimental da escritura walyana, se confundem, reinventadas na voz que as performa e no jogo de pergunta/resposta que se dá nos contextos da enunciação oral. Ao mesmo tempo que esses fragmentos das tradições populares ressurgem como fantasmas de um território submerso, o falar “monstruoso” do povo incorpora os sons das paisagens sonoras. Diante das mutações tecnoculturais o poema é um vetor de disrupção das normatizações que pretendem fixá-lo,

139 Uma delas, inclusive, integra a faixa “Sugar cane fields forever” do álbum *Araçá azul* (1973) de Caetano Veloso. “Só pra passar fevereiro em Santo Amaro”. No registro há outros fragmentos: “Ô minha vaca Laranjinha / Seu bezerro quer mamar / Berrou, quer mamar”; “Quem entrou na roda foi uma boneca / Foi uma boneca, foi uma boneca”; “Moinho da Bahia queimou / Queimou, deixa queimar”.

impondo um desafio aos dispositivos de captura. A partir do exame das mutações que emergem das grandes aglomerações urbanas e de seus modelos produtivos seriais, o poeta exercita sua capacidade de escuta no intuito de desvendar novas relações entre fenômenos dados para a produção de uma nova sensibilidade.

3.6 Virar vários: ritmos

Uma escritura que germina nos entremeios do sistema simbólico que lhe confere existência exige uma nova qualidade de empenho de seus leitores, feitos cúmplices na formulação de táticas de leitura singulares, tensionando codificações prévias. E é essa potência da re/invenção que a poética walyana invoca em sua impermanência experimental, convocando-nos a ressoá-la em nosso corpo, e, portanto, devolvendo-a ao universo multidimensional da experiência vivencial. Se a voz é o elemento que perturba o complexo de divisas dentro da esfera da verbalidade e de sua codificação alfabética, fazendo precipitar no mesmo ponto o sistema despersonalizado da língua e a unicidade dos corpos, ambos pressionados pelas redes de mediações tecnoculturais, um poema que pretende se organizar a partir de parâmetros sonoros foge ao escopo fixador da letra impressa. Quando o corpo que enuncia (e se enuncia) se torna um “tangedor de sonoridades”, mais do que um organizador de significações socialmente aceitas, o texto poético se dá como experiência envolvente, que reabilita os sentidos do corpo-texto e do texto-corpo. Tal como Maiakóvski, atento ao *ritmo-zoada* (apud SCHNAIDERMAN, 2015, p. 41) dos meios por onde transitava, fazendo dele o substrato de sua fala e de seu poema, Waly Salomão também ausculta o caos sonoro circundante, e, a partir dele, dá propulsão aos saltos de sua poética mutante.

Comum ao universo da crítica e teoria literárias, o *ritmo* é um conceito que designa o vestígio irreprimido do fluxo discursivo do poema inscrito no espaço estratificado da página tipográfica. Ainda que por vezes seja capturado por um sentido quantitativo, como, por exemplo, na decomposição analítica do verso e de seus padrões de alternância entre sílabas fortes e fracas, essa noção também pode ser retomada a partir de uma outra configuração teórica, que a projeta ao encontro da movência e da relacionalidade do signo contínuo, flutuação oscilante que se sobrepõe à segmentaridade do sistema tipográfico. Nessa perspectiva pode-se afirmar que “os ritmos são [...] vibrações da matéria viva que forjam a

corrente vocal. Os ritmos poéticos nascem na linguagem do corpo, na dança dos sons, nas modulações da fala” (BOSI, 1983, p. 85), e não constituem apenas um arcabouço estático do texto. Essas dimensões performativas do corpo ao encontro dos fixos da página dão consistência à experiência do poema, no qual as formas visuais do tipográfico devêm sonoras nos itinerários da voz leitora.

Vocabulo de origem grega que designa “fluir”, *ritmo* é supostamente “tomado aos movimentos regulares das ondas” (BENVENISTE, 1976, p. 361) e será reelaborado ao longo dos séculos até desembocar na noção de “configuração dos movimentos ordenados na duração” (BENVENISTE, 1976, p. 370), ou como definiu Ezra Pound: “forma recortada no TEMPO [...]” (2007, p. 153). Por outro lado, Maiakóvski, poeta recorrente no amplo repertório de leituras walyano, em suas investigações sobre os processos compositivos do poema, afirma que “o ritmo é a força básica, a energia básica do verso. Não se pode explicá-lo, disto só se pode falar como se fala do magnetismo ou da eletricidade, o magnetismo e a eletricidade são formas de energia” (apud SCHNAIDERMAN, 2015, p. 187). O construto analógico *ritmo-magnetismo-eletricidade* opera um desvio das análises lastreadas pelo campo hermenêutico, e marca um lugar de enunciação tangenciado por fluxos infradiscursivos que modulam as significações provocadas pelo texto poético.

Em ensaio escrito entre 1920 e 27, intitulado “Ritmo e sintaxe”, Ossip Brik tenta estabelecer uma distinção fundamental: o *movimento*, implicado na compreensão do ritmo, não pode ser confundido com o resultado do movimento, isto é, com seus *vestígios*. Mais adiante, ao tratar da esfera do verso, escopo de seu ensaio, escreve: “O poema imprimido num livro também não oferece senão traços do movimento. Somente o discurso poético e não o seu resultado gráfico pode ser apresentado como um ritmo” (1978, p. 132). Tratando das experiências realizadas pelos poetas transmentais russos, como Khliebnikov e Krutchenik, que se valiam de um repertório fônico comum às línguas cotidianas a partir de novos usos e contextos formais, Brik tenta discutir as tensões que se estabelecem entre as séries rítmica e semântica, no universo do texto poético. Se o universo tipográfico se funda sobre um princípio de segmentaridade, no qual unidades menores, como as letras, configuram unidades complexas, como agrupamentos de sinais visuais que formam palavras, frases e textos, de um modo geral, o ritmo aflora no gesto de leitura que reinscreve no texto e em seu espaço estratificado os fluxos latentes do “discurso poético”. No entanto, essa “energia” não se realiza sem um sistema de fixos a modulá-la: “leis da sintaxe”, instituídas pelo uso

convencional, fundamentadas sobre uma lógica linear, a partir da qual os encadeamentos apontam para uma significação unívoca. Tal esquema sucessivo, pretendido pela norma semiótica e problematizado pelos usos correntes, é subvertido em jogos de linguagem: investimentos intencionais ou não no estrato material da palavra que abrem fendas na política de sujeição imposta pela convencionalidade do signo.

A ambiguidade do estrato verbal em “situação” poética, que guarda a memória da “língua cotidiana” de usos administrados e ao mesmo tempo se inscreve no plano da iconicidade, cria um espaço de fronteiras flexíveis, no qual o ritmo “[...] é um movimento apresentado de uma maneira particular” (BRIK, 1978, p. 132). Sua “particularidade” não se inscreve numa rede de remissões previamente catalogadas, mas se apresenta como fluxo portador de força diferenciadora, em diálogo com a transitividade do sentido lexical, erigindo-se como “uma organização subjetiva do discurso, da ordem do contínuo, não do descontínuo do signo” (MESCHONNIC, 2006, p. 17). O sistema de fixos (estratificação do sistema escritural) e o de fluxos (força corporal e vocal escamoteada pela ordem videocêntrica) compõem o diagrama dos confrontos envolvidos no poema:

A voz não é mais redutível ao fônico, pois a energia que a produz engaja também o corpo vivo com sua história. Por isso, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escritura. *O ritmo é o movimento da voz na escritura.* Com ele, não se ouve o som, mas o sujeito. (MESCHONNIC, 2006, p. 43, grifo meu)

Essa enunciação, produto e processo de acoplagens e mutações semióticas geridas pelo substrato cultural, se dá a “ouvir” como vetor, e não substância sequestrada sob fronteiras rígidas. O ritmo, signo não-discreto, medra no território da escritura como sua linha de fuga, designando o excedente somático e sensorial de onde provém.

Na seção de *Gigolô de bibelôs* (1983), “Percussões da pedra q ronca”¹⁴⁰, seis poemas se apresentam como “testes sonoros”, operando um desvio do gênero a que pertencem, sob a rubrica de uma qualidade acústica da experiência que o texto é capaz de suscitar, bem como de seu caráter de “verificação”, já que o poema se pretende “teste”, ou seja, exame de algum objeto. Na ausência do objeto a ser perquirido e avaliado, o teste parece se voltar sobre a própria linguagem, e é nela que percute a enunciação, registrando alturas, timbres,

140 Essa imagem é recorrente na obra de Waly Salomão, e tem uma elaboração mais pormenorizada no poema “Itapuan quer dizer pedra q ronca”: “A pedra q ronca é pedra penetrada não pela ideia abstrata, nem pela letra, ou pelo sentido literal; / pedra que penetra (e é penetrada) enquanto espírito encarnado, carnal [...]” (SALOMÃO, 2014, p. 360).

intensidades, ressonâncias do substrato material de cada palavra em arranjos provisórios. A cada “teste sonoro” é atribuído um “relevo”, e esses relevos que se sucedem numerados de zero a cinco, como estratos progressivos numa sucessão geográfica-acústica¹⁴¹, constituem uma topologia complexa, tendo em vista a tensão que se produz entre as formas convencionais do poema e a radicalização imposta pelo texto, que, em nota prévia, adverte:

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
(1983, p. 140)

Esse texto, que pulsa e quer escapar ao sequestro da página, convoca a participação de seu leitor para que atualize seu programa de texto *para a voz*¹⁴². O desafio – “Ou não quer?????” – que dispara, rompendo a despersonalização do pacto ilusionista da perspectiva e da tipografia, desmobiliza o repertório conceitual e instrumental da operação do texto insonoro: a leitura é convocada a servir como ato de vocalização, performance do corpo e da escuta, propondo-nos, pela assunção de sua proeminência sonora-vocal, uma experiência que institui a crise dos modos de leitura, e nos arremessa de volta a nosso próprio corpo, a nossa própria voz, como presença. Essa “escritura em voz alta” (BARTHES, 2004, p. 77) se lança como fluxo e para isso faz uso do leitor como *medium* por onde ressoa. O gesto, que se transmite “[...] pelo *grão* da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser, por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo [...]” (BARTHES, 2004, p. 77), desemboca na comunhão entre a convenção e a materialidade presentes na enunciação, como insurgência contra sua configuração silenciosa, exibindo o “cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta”

141 A noção de relevo em acústica, em analogia com a noção geográfica do termo, designa a percepção de profundidade do som ensinada pela estereofonia, isto é, pela distância entre o ouvinte e as fontes sonoras.

142 Da mesma forma o poema parece querer se associar mais uma vez ao repertório experimental da alta modernidade, aqui, especialmente ao *Dliá Gólossa (Para Ser Lido em Voz Alta)*, livro de Maiakovski e El Lissitski, publicado em 1923, e pedra-de-toque da exploração tipográfica-vocal sob os influxos das transformações tecnoculturais e políticas do século 20. A edição original encontra-se digitalizada e disponível em <https://www.wdl.org/pt/item/9609/>.

(BARTHES, 1986, p. 270), que no ordenamento tipográfico-visual resulta como ruído, ao qual não se procede a cooptar, mas que condiciona seus itinerários.

“Relevo zero”, primeiro teste sonoro, apresenta um bloco textual, sem pontuações, centralizado na página em fonte menor do que a corrente em todo o livro. Antes do bloco, no alto, as palavras em caixa-alta, também centralizadas, “ANAMNÉSIA / SALIVA PRIMA // ANAMNÉSIA”. Também grafada “anamnese”, a palavra “anamnesia” designa os processos por meio dos quais se produz o ato de rememoração, comum à prática da psicanálise. Enquanto aponta para o processo de elaboração do passado, o uso da variante “anamnesia” parece justapor dois termos que se antagonizam: *anamnese* e *amnésia*, implicando uma formação compósita de uma des/memória inaugural que catalisa o fluxo torrencial da enunciação. Num jogo de rupturas sintáticas e recombinações de seus fragmentos, o poema vai se desdobrando palavra a palavra, em seu “presente contínuo” amnésico, na medida em que toda a experiência é engatilhada pela superfície da página. O investimento paranomásico, derivado dessa pletora de resíduos discursivos, indica um processo de exploração de virtualidades que só se vislumbram ao passo em que seus componentes são enunciados. Como eixo instituinte, há um “eu” que performa esse espaço discursivo, sem nunca alcançar uma totalização, e que parece se projetar ao encontro da memória, produzindo-a: “eu nasci num canto / eu nasci num canto qualquer numa cidade pequena fui pequeno / qualquer numa cidade pequena fui pequeno depois nasci de novo numa cidade maior” (1983, p. 141). Nesse jogo de permutações, acréscimos e desvios, Waly Salomão vai apagando os vestígios de seu dizer: “Não me conheço como tendo nascido só num único canto num único só lugar” (1983, p. 141), tendo em vista que a palavra administra passado, presente e futuro enquanto se produz. Ao fazer da escritura o lugar de ressonância, o ritmo atua como “a experimentação imprevisível da alteridade sobre a identidade” (MESCHONNIC, 2006, p. 7), ao mesmo tempo em que dispõe e organiza o discurso.

A memória, que se produz em ato, exime-se de orbitar ao redor de um eixo fixo, produto de uma identificação unívoca e permanente, fazendo com que *rememorar* e *dizer* sejam equivalentes. Como não há um fio narrativo unívoco, o arranjo enunciativo é baseado numa a-centralidade, no qual cada enunciado engendra suas linhas de fuga, sem anulação do espaço discursivo de onde se originam, permitindo ao poema, enquanto objeto-intervalo em meio às arestas de cada atualização discursiva, ressoar. Assim prossegue o poema: “uma pessoa que vai variando seu virando uma pessoa que vai variando seu local de nascimento e

vai virando vária” (1983, p. 141) e os anacolutos, presentes em todo o poema, constituem um procedimento de evidência desse espaço discursivo. A agramaticalidade dos enunciados, lançados tumultuadamente sobre a página no “AFÃ” de serem vocalizados, tecem a trama discursiva, apontando para sua anomalia. Se a escrita, sob uma perspectiva histórica, imprime um sentido homogêneo e unidirecional ao mundo discursivo, nesses poemas percebe-se a tensão que se estabelece entre o sistema escritural e a vocalidade. Essa pessoa que “vira vária”, dispondo de seus locais de origem e inventando sua memória, também varia, sob um jogo de interrupções e alternâncias, o lugar de onde enuncia.

Na seção seguinte, “Relevo 1”, apresentam-se três blocos textuais, que correspondem a três lugares de enunciação distintos e estabelecem continuidade com o teste sonoro precedente. Os dois primeiros fragmentos operam numa zona específica, inscrita numa temporalidade circular, como se houvesse uma reiteração do ato de fala produzindo o poema como jogo de variações. Atesta essa estratégia o início de cada fragmento com a expressão “pois por isso”, que aponta para um contexto anterior, subtraído do horizonte do leitor, ao qual se responde atribuindo uma causa. No primeiro fragmento, pode-se perceber que os modos de produção do texto se dão em consonância com o anterior, estabelecendo um espaço de continuidade procedimental: “pois por isso sou sempre sou sem mestre não há mestre não há nenhum mestre de dentro de si o mestre um mestre sabe que não há o mestre” (1983, p. 142). Se anteriormente o texto se produzia como introspecção exploratória da origem, nesse momento do poema há uma subtração do pronome pessoal de caso reto da primeira pessoa no singular, “eu”, em sua evidência sonora, e a emergência da imagem do “mestre”, que figura como dispositivo tutelar da experiência e que ao mesmo tempo desconstrói sua autoridade: “pois por isso de dentro de si de dentro de si dentro de si de si o mestre um mestre toma tudo há tudo que mostra a mim que não há nenhum mestre algum para o quem um para o que o que não é escolar servo seguidor adepto partidário” (1983, p. 142).

Uma variação gráfica abre o “relevo 3”, que recorre à caixa-alta e à fragmentação e alteração dos vocábulos: “O U OS US / CÉO CÉU CÉOS CÉUS” (1983, p. 144). Mais uma vez o “duo vocálico” (“ou”), referido no poema “Ao leitor, sobre o livro”, emerge no livro, agora reduzido a duas vogais cindidas, e travestido como uma espécie de descrição de repertório de desinências. O inventário de possibilidades combinatórias performado pela escritura walyana se lança em direção ao “céu”, alterando-o em sua manifestação gráfica e, por conseguinte, semântica, na medida em que a contamina pelo ruído de um jogo

aparentemente sem finalidade, mas sensível às materialidades acionadas. Waly Salomão, num movimento ziguezagueante, inscreve uma constelação de imagens em sua trama, fazendo despontar um fragmento de uma canção popular, interrompida antes de sua conclusão sintática: “sem a tua sem a tua sem a tua com” (1983, p. 144). A cantiga a que se refere, intitulada “Peixe vivo”¹⁴³, é retomada na sequência do texto:

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
[...] céu de peixe vivo é viver dentro é viver perto da tua companhia (1983,
p. 144)

Como relato metafórico de um estranhamento, no qual um ambiente se desvela enquanto emergência de uma presença opressiva, o sujeito da enunciação designa a fragilidade de sua constituição como condição de possibilidade de uma escuta descondicionante. A percepção dos “sinais”, como dados do mundo, destacada na abertura de *Me segura...* e retomada ao longo do texto, por meio da remissão à personagem bíblica Noé, se manifesta mais uma vez como motivo de reelaboração:

sinal é um sinal são sinais é um primeiro sinal é um depois do primeiro é um
buquê de sinais é um sinal é uma sinaleira é um taligual e coisa e fim que
cedo somente tarde começou a cla mais cla mais clarear de vez em vez de
vez em quando [...] eu gosto de me sentar aqui onde nunca se diz coisa
alguma recordada eu gosto sempre de sentar a mim aqui no tempo onde se
avista produz os brilhos ficar aqui fora no tempo sentado ou andando
sentando ou sentando ou andando ou sentado ou andado ou ou ou ou (1983,
p. 145)

De “materiais mendigos” (BOURRIAUD, 2011, p. 85) do discurso, resíduos de um “excedente generalizado” (BOURRIAUD, 2011, p. 87), que obstaculizam a fluidez da linguagem referencial ordinária, se forma uma enunciação. As partículas a-significantes, ou quase-significantes, como “cla” (que resulta em “clarear”), não são componentes indesejados no curso da fatura de um texto, mas se tornam positivos nessa espécie de tropeço da fala, que, ao tempo em que tenta instaurar um campo semântico, é submetido a uma espécie de fruição da palavra fraturada, vestígio de uma materialidade visual-sonora.

143 Tem os seguintes versos: “Como pode um peixe vivo / viver fora d'água fria // como poderei viver / como poderei viver / sem a tua sem a tua / sem a tua companhia // e é por isso que eu reclamo / dessa tua companhia”.

Ao final, na última seção da série, intitulada “Relevo 5”, Waly Salomão radicaliza seu método e rarefaz as estruturas discursivas em prol de uma complexidade gráfico-sonora que se desdobra até sua extinção na incompletude:

palh palh palh palh palh palha palha palha palha palha atrapalhar atrapalhar
atrapalhar atrapalhar atrapalhar me atrapalhar me afastar da palha q atrapalha
a alegria de chegar [...] me afastar da palha q me atrapalha em nada em toda
a palha de por exemplo pensar se o q está saindo rompendo é publicável se é
bem ou mal escrito se o autor é autoindulgente palh palh palh palh [...] me se
afastar de toda a palha q atrapalha a alegria de chegar e espalhar toda palha q
corta o fluxo de arranjar uma saúde pra dizer as não quero me atrapalhar em
nada q me atrapalhe [...] chegar à alegria da massa central da rocha do
nódulo do núcleo do nu do nudo núcleo do nu do nu do nu do nu do nu do do
do do do (1983, p. 147)

Livrar-se da “palha que atrapalha” implica a redução da escritura ao núcleo ressonante da linguagem, no qual a escritura liberta dos lugares institucionais da enunciação poética se espalha pelo vazio da página como convite a um jogo entre presença, sua materialidade sonora, e ausência, seu silêncio visual e sedutivo. A preposição acrescida do artigo definindo de gênero masculino, “do”, reiterada quatro vezes, ao qual não corresponde nenhum complemento exceto o “nu” e o “núcleo do nu”, consiste no fim do poema, ecoando uma direção de busca ao mesmo tempo que uma incompletude sem solução: “chegar à alegria da massa central da rocha” (1983, p. 147) é entrar em comunhão com os ruídos do mundo.

3.7 Na esfera da produção de si-mesmo

Em sua última entrevista, concedida a Adolfo Montejó Navas, Waly Salomão afirma: “Tento fazer com que minha cabeça, meu coração, minhas vísceras não se comprimam numa visão dogmática, pretendo ser o homem dos múltiplos caminhos, heterodoxo. Eu amo o que não sou: ‘Tenho fome de me tornar em tudo que não sou’” (2001). Como um embaralhador das fronteiras entre o que lhe é próprio e o mundo que o assedia, firmando alianças e lançando-se ao alheio como “um mascate fenício, um homem de mil e uma profissões sem nenhuma delas ao certo”, Waly Salomão se recusa a aderir a uma subjetividade monolítica, que, por sua vez, constitui a “origem” e a instância instituinte de uma escritura imóvel (e imobilizante), encerrada sobre si. Sabendo-se produto de um feixe contraditório de vetores, a

escritura walyana, em sua disposição exógena, estabelece um acordo circunstancial com a palavra tipográfica no intuito de desobstruir as virtualidades represadas da fala por meio da mediação de seus leitores, constituindo-se sob os signos de um movimento e de um intervalo, como o som. Tentando escapar às restrições impostas pelas especulações teóricas, videocêntricas e de viés abstratizante, que encerram uma percepção puntiforme das singularidades, o poeta baiano enuncia mais uma vez o verso que configura um ritornelo propiciador do território de sua escritura, e é a partir dele que surge a série de poemas cujo título “Na esfera da produção de si-mesmo” profere o devir outro de sua escritura¹⁴⁴.

Consistindo num conjunto de doze poemas numerados em ordem crescente, e que têm sua conclusão numa sequência mais extensa, cujo subtítulo é “XIII em diante” (1983, p. 126), o texto sugere que os processos que a engendraram não se concluem, como uma fala que lentamente se distancia em nosso horizonte de escuta: potencialmente infinita porque não capturável. No ato de leitura, estamos expostos, portanto, a um recorte espaçotemporal em que sua voz se dá a ouvir, como virtualidade que o escritural des/vela, mas que segue uma cadeia infinita, num *continuum* “em diante”, inscrevendo esse “si-mesmo” no território impermanente da invenção. Essa série, que se quer “prosseguimento do discurso Huracán”, seção final de *Me segura...*, “do mesmo autor: Waly, o fedayin” (1983, p. 121), que assume a *persona* guerrilheira, agora vinculada ao contexto da libertação do povo palestino, evoca seu empenho na “criação de condições” como constituição de um espaço de movências em desacordo com os pactos de fixidez. Inicialmente, pensados como germe de um livro, segundo as palavras do autor, em entrevista incorporada à revista *Navilouca* (1974), onde são publicados pela primeira vez, os poemas se desviam de qualquer elaboração progressiva e programática:

O meu outro livro, *Na esfera da produção de si mesmo*, está sendo feito, vou transar com a editora que me possibilite que o livro seja uma ideia mais moderna do que o texto corrido – uma galeria de *waletes*, de fotos. Existe nele um lado ibérico – confissões autorais, um prosseguimento das lamentações de San Juan de la Cruz – e um lado americano, que será pensado como um produto, com as galerias das minhas superstars, como Luciana de Moraes, Pink Wainer, Siboney, Maria Guilhermina e outros componentes do beautiful people, pessoas para as quais se dirige hoje a

144 No documentário *Trovoada* (1995), de Carlos Náder, Waly Salomão, além de vocalizar um fragmento do poema, declara: “A minha visão se toca bastante com essa visão, não-linear. É uma visão onde perpendiculares de outros tempos invadem, penetram. Eu vejo uma pessoa, ela pra mim, eu já mapeio, ela pra mim é uma cartografia livre. Eu já me lembro de outras pessoas do passado, do presente, tudo entra num amálgama, num jeito amalgamante, alquímico. Então eu já vejo ali dezenas de outros biombos, de pessoas, de situações pretéritas, passadas, presentes ainda nem vividas também.”

minha produção, o meu esforço produtivo. Vem inclusive escrito na orelha do livro: ‘alimento / incremento pras novas gerações’. (1974, sem indicação de página)¹⁴⁵

Apresentando uma extensa variedade formal, permeada de metamorfoses de seus modos enunciativos e por incursões heterodoxas pelo espaço tipográfico, escritura e vocalidade se amalgamam sobre a superfície da página, em que fragmentos discursivos são des/apropriados e transfigurados em arranjos que beiram a agramaticalidade, numa desidentificação com as demandas de sentido da linguagem ordinária.

“Tenho fome de me tornar em tudo que não sou”, ritornelo que constitui o princípio de organização da série, e que se faz como síntese de um programa claramente “proferido” pelos meandros da poética walyana, transforma-se em eixo ao redor do qual um conjunto de torções e rotações se realizam sobre o poema, como se tratasse do olho de um “Huracán”. A *fome*, imagem recorrente nos textos walyanos desse período, é acionada como metáfora do gesto escritural, e pode ser associada ao programa poético-político da antropofagia de Oswald de Andrade, que apesar de derivar do âmbito ritual da cultura Tupi, evoca uma relação corporal e digestiva com a alteridade, e sua formulação em Flávio de Carvalho, para quem “o primeiro instinto de propriedade do homem é o apetite: possuir aquilo que perpetua o indivíduo” (1973, p. 9). O caráter intersticial da poética (e ética) antropofágica põe em crise a noção de sujeito, que Waly Salomão resume em seu programa: “Uso permanente / d’INFIDELIDADE em relação a uma identidade contínua de mim mesmo” (1983, p. 122). A “traição” se concretiza por meio da polivocidade imanente do ato enunciativo, que arremete contra o cárcere das demandas identitárias do indivíduo, que, aliadas ao espaço tipográfico, criaram “[...] uma nova percepção da propriedade privada das palavras” (ONG, 1998, p. 149), subvertendo o código comunitário, pleno de atravessamentos e evocações. A contrapelo dessas demandas, a escritura se arquiteta em sua performatividade, como gatilho de novas ações: “Meu ser compondo um bloco BLOCO homogêneo e coeso para a ação. Provocar.” (1983, p. 121). A propriedade privada que institui uma forma de interioridade e orienta os modos de leitura é recondicionada pela dinâmica mutante do poema walyano, avesso até mesmo às exigências latentes de coerência e coesão (imagética, textual, gráfica etc.) do

145 O livro descrito no depoimento diverge dos poemas publicados sob essa rubrica, avizinando-se mais da estrutura multifacetada do *Me segura...* – inclusive, pela indicação do texto da orelha: “alimento / incremento pras novas gerações”.

poema, implodindo os liames que vinculam a construção de uma subjetividade ao efeito da enunciação escritural:

Contra a poupança e a acumulação e a retenção de
recursos (in Recursos Ociosos)
Extinção da esperança de recompensa – olvido das
etapas do passado
SALTAR –
SALTAR
e inaugurar uma nova etapa –
nova etapa

(1983, p. 121)

A subjetividade que se enclausura num “princípio identitário-figurativo” (ROLNIK, 1998, p. 133) se forma como depósito de elementos indigeridos, do “lixo emocional”, e é preciso “remover os empanamentos dos sentidos” (1983, p. 121) para reconstituir sua potência. Para isso o sujeito da enunciação se lança ao desconhecido, inventando-se num gesto inaugural, reiterado a cada momento, e que performa continuamente o desprezo pelo “ACUMULATIVO”, aqui apresentado sob a forma dos “Recursos Ociosos”, de âmbito burocrático. Na metáfora do “salto”, antípoda do lento caminhar em linha reta do discurso fundado sobre a lógica identitária, cada deslocamento repentino de suas configurações territoriais em direção ao inaudito estabelece um espectro circunstancial de relações, e o “novo” se transfigura em plataforma para outros saltos, que, por sua vez, fundam outros horizontes de ação. Essa mobilidade entre registros de enunciação solapa as estratégias discursivas hegemônicas. Em resposta às estruturas videocêntricas, produto da retenção da palavra tipográfica, Waly Salomão parodia a afirmação do líder da revolução cubana Fidel Castro: “A HISTÓRIA NÃO NOS ABSORVERÁ” (1983, p. 122), alterando o pronome oblíquo de primeira pessoa (“me”) pelo de terceira pessoa (“nos”) e o verbo “absolver” por “absorver”, e ao inverter a assertiva por meio do acréscimo do advérbio de negação designa uma inadequação insolúvel. A palavra-tipo, que serve de chão para o discurso historiográfico, pretende escamotear o contraditório e o proteiforme em nome do unívoco e, portanto, do irreversível, fazendo com que esse corpo que enuncia e que é expelido, como resíduo, das tramas da escritura, reconheça sua fragilidade e dela faça o instrumento de operação crítica dos modos de funcionamento do poema.

A variabilidade da enunciação se espalha pela página, produzindo atritos com os códigos que pretendem determiná-la. O proteiforme da poética walyana é performado na

medida em que “se incrustam máscaras moluscas no meu rosto me tornar numa escala crescente milesimal centesimal decimal inteira a face dum baile de máscaras” (1983, p. 126), derivando sua singularidade da profusão e da aleatoriedade, e não do “mito pessoal” projetado como pilar da representação do mundo para o qual sua “expressão” se dirige. Tal “máscara molusca”, contrariamente ao artefato produzido a partir de materialidades distintas das que referenciam a corporalidade humana (madeira, pedra etc.), são anteparos com os quais se produz a indistinção entre o rosto e máscara, próprio e alheio, sob a estruturação “mole” dos sistemas vivos. Nos poemas esse incerto sujeito da enunciação se reconhece no fragmento, e, intensificando sua multiformidade, faz uso de diversas *personae*, de modo a despistar qualquer vestígio de origem: “tenho fome de fiction ficciones fictionários” (1983, p. 126). A fome de ficção se associa ao uso da palavra em línguas estrangeiras, espanhol e inglês, que culminam no neologismo “fictionário”, fusão de “ficção” e “inventário”, que nesse caso assume conotações ambíguas, tendo em vista que, além de designar uma “relação de objetos”, mantém o eco da “invenção”. Dessa sucessão de máscaras contraditórias, que se realiza a cada enunciado-salto, nasce o texto como máquina complexa que põe em risco os princípios escriturais em prol de seu devir outro.

O poema, avesso à fixidez, ao mesmo tempo em que se diz, procura evidenciar suas condições de possibilidade: “ME inventar um outro” (1983, p. 123). A crise do lugar de enunciação se desdobra em crise dos processos de subjetivação e do agenciamento escritural que o poema engendra: sua transitoriedade é o que lhe confere consistência. Sob o signo da mutação, a escritura se produz entre a coordenação e a alternância: cada enunciado parece instituir um gesto ambíguo com o que lhe antecede, e produz uma negação, pondo em xeque os princípios de identidade que regem o sistema escritural alfabético. Para Cavarero, “devido a sua validade eversiva na relação com o sistema normativo da linguagem, o prazer vocálico é principalmente entendido como registro de uma corporeidade desobjetivada e desindividualizada que desorganiza o sistema do eu” (CAVARERO, 2011, p. 231). A individualidade do sujeito, sistema de referências encerrado sobre si, entra em colapso, na medida em que se reconhece em seu permanente devir outro:

tenho fome de de de tornar EM tudo que não sou EU esta pessoa que está aqui falando na primeira pessoa eu do singular esta pessoa singular que sou eu pronome pessoal irredutível enquanto pronome mas que mas que mas que se esconde se expande se estende sob o embaixo do no sub solo do pronome eu pessoal irredutível (1983, p. 127).

O poema walyano anuncia-se como metamorfose cujo produto mais proeminente é a indeterminação total do sujeito, como aquilo “irredutível” no gesto de enunciação. Os arranjos dinâmicos prescindem de um esquema progressivo instituído, quase sempre, pelo funcionamento da linguagem verbal de empenho teleológico, que pretende produzir-se num horizonte unívoco de significação. Com essa ruptura de expectativas, o poema se erige como construto ambiental, alentando errâncias do corpo leitor diante de uma textualidade compósita. Desse aglomerado de transbordamentos e contrabandos, que se realiza tanto em nível microestrutural, como na combinação e na seleção vocabular, quanto em nível macroestrutural, na inter-relação entre os poemas, emerge território permeado de tensões. Nessa mesma configuração os intervalos funcionam como respiradouros a partir dos quais o leitor é capaz de re/enunciá-los, fazendo-os vibrar em seu corpo: “pode deixar passar de leve o vento por entre as frestas dos meus dedos que posso deixar passar de leve o vento por entre as frestas dos seus dedos que nada se esconde sob o nome da palavra NADA nada nada” (1983, p. 128). O sopro da fala realiza o poema walyano, que quer ressoar nos corpos outros com os quais esbarra, e fazer de sua presença uma provocação:

os passos
leves
do
vento
os passos leves do vento
por entre
nos interstícios
(1983, p. 128)

Considerações finais: O alheio é a mensagem

O erro do homem é pensar que é o fim do barbante. O barbante não tem fim.

– Oswald de Andrade, *A morta*

A poética de Waly Salomão é um dispositivo deambulatório que semeia armadilhas e desvios em seus percursos, tornando todo empreendimento crítico que tente capturá-la nas tramas de seu discurso uma espécie de operação de caça, pois, como afirmou em sua última entrevista, “cada poema implica uma poética, porque cada poema dirige a forma como você vai fazer a poesia” (SALOMÃO, 2001). Sua escritura desconcerta os marcos norteadores dos modos de produção-consumo no campo poético, reinventando-se (e aos modos) a cada lance. Sensível aos deslocamentos do sistema gráfico alfabético ante as pressões das mutações tecnoculturais, o poema se desaloja de seu hábitat e se impregna dos materiais e forças em jogo no meio técnico-científico-informacional, desidentificando-se com seu lastro histórico. A proposição textual desse “embaralhador das cartas pousadas sobre o veludo da mesa deste profuso cassino” (1983, p. 183), imagem com a qual o poeta se “indefine” em “Uns & outros”, vaticina a experiência de leitura como vertigem, que se gera numa zona de indeterminação em que as fronteiras entre o *próprio* e o *alheio* se fragilizam.

Esta tese quis analisar a transfiguração da escritura walyana em *arranjos dinâmicos*. Tentei articular um sistema de coordenadas que desse a “ouver” seus itinerários sinuosos (que às vezes correm pelos subterrâneos, e outras afloram como manancial), em suas formações transitórias. Enredada ao objeto de análise, minha escrita acabou se transformando à medida em que progredia: a cada nova “descoberta”, um novo abalo sísmico punha em xeque categorias e procedimentos mobilizados até então. Ao tentar me situar nessa “contrassituação” turbulenta dos gestos walyanos, tive a intenção de fazer sua textualidade funcionar em novas paisagens. Enquanto as transições abruptas, as sobreposições de elementos, os atravessamentos de códigos e práticas, a sintaxe de parataxe transmidiática (entre outras táticas que engendram as tramas de sua textualidade), incidem sobre a sensibilidade anestesiada, recuperando-a, cabe ao discurso teórico e crítico a captura das nuances dessa lenta reconquista dos sentidos que o poema instaura. Como o “bom rio”, que se recusa ao confinamento, e se sacia no ato de transbordar, traduzindo o circundante em seu fluxo e

marcando a paisagem com seus contornos, essa escritura deslocada e descolada de seus lastros de convencionalidade se quer continuamente inaugural.

Waly Salomão, que fez de seus poemas sondas exploratórias, projetando-as em direção à alteridade que os circunscreve, sem, com isso, temer o contágio de seus princípios constitutivos, torna o alheio o *medium* por onde soa sua voz. Ou, como afirma em “Selva jubilosa”: “Alheio não há / soa tudo próprio [...]” (1983, p. 190). A “propriedade” porosa de sua escritura é uma articulação voraz e onívora que transfigura a exterioridade em combustível de errância. O poeta assume, dentre as inumeráveis “máscaras moluscas”, a de *saqueador*, des/apropriando com sua lábia fragmentos do mundo, como um “surrupiadador de souvenirs”, e a de *sacador*, designando através de sua sensibilidade o campo minado do “[...] cotidiano estéril / de horrível fixidez” (SALOMÃO, 1983, p. 10), como “Noé, o sacasinais”, e com isso inventa-se ao inventar os modos de seu dizer. Articulando composições improvisadas e suscetíveis aos influxos de seus contextos de performance, o poema se insurge contra o sistema de fixos do universo tipográfico, contrabandeando para seu interior uma plethora de resíduos e, sob a pressão do excesso, o faz transbordar. A *palavra-tipo* que se descola da página, em busca de uma encarnação experimental em corpos compósitos, nos quais o intervalo entre elementos estáveis faz ressoar uma unicidade, dá passagem à *palavra-traço* (mais uma vez: meândrica), que esculpe na superfície do papel uma enunciação, acionando contágios entre sentidos (do *corpo-texto*) e sentidos (do *texto-corpo*).

Ao criar as condições de se alastrar para além de sua conformação na página, o poema almeja reinstalar o multifário da experiência vivencial que o engendrou, nutrindo-se circunstancialmente da codificação gráfica insonora. Torna-se, nesse contexto, um *objeto-intervalo* que, mais do que uma substância estagnada, é uma provocação para a demarcação de um espaço liso entre dois pontos relativamente fixos: próprio/alheio, dentro/fora, escritura/voz etc. Entre seus extremos se desenha um campo de virtualidades que tende ao infinito e que, somado ao campo de virtualidades também tendente ao infinito da operação leitora, recusa a fixação e despersonalização dos sentidos em prol de uma evocação dos corpos, de seus humores e rumores. Oscilando da *forma visual*, burilada na escritura pelo sistema gráfico, à *forma sonora*, fluxo re/enunciativo que se encarna nos gestos de escritura e leitura, arquiteta-se um *transespaço*, que, mais do que uma síntese dialética, é um lugar que se depreende desse movimento pendular. Com a pane dos protocolos de produção-consumo, a leitura é propelida a se transformar em escuta: ou seja, além de um *de-cifrar* torna-se um *res-*

soar, da voz alheia na própria voz. Evadindo-se de seus limites semânticos, alinhavados nas suas tramas pelos ecos da linguagem ordinária, o poema quer invadir os interstícios, ocupá-los, fazendo-o reverberar como um catalisador de fruição das materialidades da linguagem.

Por meio de espessas camadas de mediações técnicas e simbólicas, Waly Salomão dá forma ao texto, fazendo-o emergir como um descolamento e um deslocamento contextuais. Em vez de legitimar os dispositivos, que o acomodam e o sequestram, aponta suas fissuras, armadilhas e, especialmente, seu estatuto contingencial. A escritura, então, se nega a ser identificada com uma prática convencional que organiza o campo de possíveis do texto poético, e se articula na tentativa de tornar sensível as encruzilhadas da enunciação, num *socius* tecnologicamente orientado. Associando a aventura da reinvenção dos códigos poéticos e comportamentais pela eleição do *gesto*, como agente disruptivo das normatizações e dos modelos de produção-consumo, à exploração dos *media* em suas imbricações corporais e coletivas, como na supressão das fronteiras no amálgama quiro/tipo/fotográfico, levando-o à realização vocal, essa inscrição do corpo nas malhas do texto vai moldando-o, *alterando-o* a seu modo. Essa textualidade mutante, fruto de táticas escriturais heterodoxas, corrói um a um os princípios constitutivos do *medium* por meio do qual ganha consistência, e se recusa ao imobilismo da página tipográfica: arranjo dinâmico.

O gesto opera uma torção entre os estratos da obra e da vida. Enquanto o corpo se traduz na forma gráfica da capa de *Me segura...* e assume sua presença num ambiente de conflagração disparado pela ditadura, designa novas virtualidades da enunciação, nas quais o texto é um intervalo entre duas unicidades. Esses corpos, de onde derivam outros corpos, sobre os quais a prática do experimentalismo incide, para reinventá-los, são redimensionados por meio da expansão de seus sistemas de referências, integrando-os a seu meio. Fazendo do texto poético um *medium* ambiental (porque sem teleologia e aberto à casualidade participativa) da experiência, a poética walyana se arquiteta “sob o signo de Proteu”, manifestando-se no revezamento de dois vetores, a saber: 1. o *amalgâmico*, de teor variante/sincrônico/conjuntivo, que articula um inventário do campo de virtualidades da enunciação, nos entremeios tecnoculturais, sob as condições de sua historicidade; e 2. o *meândrico*, de teor movente/diacrônico/disjuntivo, que concatena as forças e materiais disponíveis engendrando em seu transcurso uma singularidade. A alternância desses vetores configura o verso e o reverso de um jogo sem solução, que, à medida em que se produz, vislumbra um intervalo “ameandralgâmico”, constitutivamente movediço. A partir desses

tensionamentos recíprocos, a voz walyana ganha consistência e se traduz sob a forma do poema, habitante da página tipográfica que alimenta o gesto reversivo, em direção à multidimensionalidade e à multidirecionalidade da experiência vivencial.

A escritura que se espraia pela página como se fugisse da clausura tipográfica aciona seu “exército de virtualidades”, sintetizado sob o signo do *OU*, promovendo a formação tanto de um território quanto de suas linhas de fuga. Nas transversalidades que articula e no presente contínuo de sua mutação, essa poética deambulatória se faz como tentativa permanente de “TORNAR AOS CÉUS / TOMAR OS CÉUS DE ASSALTO” (1983, p. 115).

Referências

1. Referências bibliográficas

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios.** Tradução de Vinícius N. Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira:** as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

ALMEIDA, Liz Maria Teles de Sá. **Waly Salomão:** a fabricação da poesia. 2011. 97p. (Mestrado em Letras.) UNEB, Salvador, 2011.

ANDRADE, Marco Pasqualini. Ambiental e guerrilha: estratégias de arte política no Brasil na década de 1960. **VIS**, v. 13, n. 1, Brasília, 2015.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica.** 4ª ed. São Paulo: Globo, 2011.

_____. **Poesias reunidas.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974.

ANOS 70: Trajetórias. Organizado por Celso Favaretto. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.

ANTUNES, Arnaldo. Interfaces da linguagem poética. In: SALOMÃO, Waly. **Babilaques:** alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; Kabuki Produções culturais, 2007.

ASSUNÇÃO, Sérgio Carvalho. **Ficção e fricção em Waly Salomão.** 2008. (Doutorado em Literatura Brasileira.) PUC, Rio de Janeiro, 2008.

ATTALI, Jacques. **Ruidos:** ensayo sobre la economía política de la música. México, D.F.: Singlo Veintiuno Editores, 1995.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer.** Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia:** palimpsesto selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BAIRON, Sérgio. Os movimentos da estética: o cinema de Dziga Vertov como reflexão à Hipermídia. **RUA**, Florianópolis,, v. 07, p. 3-12, 2008.

_____. **Texturas sonoras:** áudio na hipermídia. São Paulo: Hacker, 2005.

BARATTA, Gino. Ritmo. **Oral/escrito – argumentação.** **Enciclopédia Einaudi**, vol. 11, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: _____. **A aventura semiológica.** Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. **Lo obvio y lo obtuso:** imágenes, gestos, voces. Tradução de C. Fernandez Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.

_____. **O grau zero da escrita:** seguido de novos ensaios críticos. 2ª ed. Tradução de Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto**. 4ª ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália**: Uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. Requiem pelos media. In: _____. **Para uma crítica da economia política do signo**. Tradução de Aníbal Alves. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BELTING, Hans. Imagem, mídia, corpo: uma nova abordagem à Iconologia. Tradução de Juliano Cappi. **Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia**, vol. 1, n. 8, São Paulo.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Rua de mão única**: infância berlinense, 1900. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Tradução de Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora Nacional; Edusp, 1976.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

BERG, Steve. Cambiar de idioma pour provoquer systématiquement le délire. In: SALOMÃO, Waly. **Babilaques**: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; Kabuki Produções culturais, 2007.

BERNARDINI, Aurora (Org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BERNSTEIN, Charles (Org.). **Close listening**: poetry and the performed word. New York: Oxford University Press, 1998.

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

BOSI, Viviana. **Poesia em risco**: itinerários a partir dos anos 60. Tese de livre docência. FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

_____. **Radicante**: por uma estética da globalização. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011b.

BRIK, Ossip. Ritmo e sintaxe. TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. 4ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

BUCHMANN, Sabeth; CRUZ, Max Jorge Hinderer. **Hélio Oiticica & Neville D'Almeida**: cosmococa. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

CAGE, John. **De segunda a um ano**. Tradução de Rogério Duprat. Rio de Janeiro: Cobogó,

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006a.

_____. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006b.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. **Poesia russa moderna**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Poesia, antipoesia, antropofagia & cia**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Cultrix, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977a.

_____. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **O arco-íris branco**: Ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977b.

_____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974.

CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. **Arte em Revista**, ano 1, n. 1., São Paulo 1979.

CARPENTER, Edmund; McLUHAN, Marshall. Espaço acústico. In: _____. **Revolução na comunicação**. 3ª ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1974.

CARVALHO, Flávio de. **A origem animal de deus e o bailado do deus morto**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. as artes de fazer. 6ª ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHOPIN, Henri. Mutações poéticas. In: MENEZES, Philadelpho (Org). **Poesia sonora**: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo, Ed. EDUC, 1992.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Cartas, 1964-74**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010a.

_____. **Livro ou livro-me**: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010b.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COX, Christoph; WARNER, Daniel (Org). **Audio culture: readings in modern music**. New York: Continuum, 2008.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. **Manifestos midiológicos**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995a.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leitão. São Paulo: Ed. 34, 1995b.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. 2ª ed. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DOLAR, Mladen. **A voice and nothing more**. Massachusetts: MIT Press, 2006.

DRUCKER, Johanna. **Entity to event: from literal, mechanistic materiality to probabilistic materiality**. PARALLAX, 2009a, vol. 15, no. 4.

_____. Not sound. In: PERLOFF, Marjorie; DWORKIN, Craig (eds.). **The sound of poetry, the poetry of sound**. Chicago: The University of Chicago Press, 2009b.

DUARTE, Rogério. **Tropicaos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

DUNN, Christopher. “**Nós somos os propositores**”: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. Tradução de Lília Gonçalves Magalhães Tavarolo. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 17, jul.-dez., 2008.

ECO, Umberto. **A obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. 9ª ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Experimentalismo e vanguarda. In: _____. **A definição de arte**. Tradução de José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1981.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Elementos para uma teoria dos meios de comunicação**. Tradução de Cláudia S. Dornbusch. São Paulo: Conrad, 2003.

FAUSTINO, Mário. **Artesanatos de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

_____. **Deslocamentos: entre a arte e a vida**. ARS (São Paulo), vol. 9, no.18, São Paulo, 2011.

_____. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FERRARA, Lucrécia d'Alessio. **A estratégia dos signos: linguagem, espaço, ambiente urbano**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário Aurélio Eletrônico 6.0**. Curitiba: Positivo Informática S/A, 2009.

FIGUEIREDO, Luciano. Na trilha da Navilouca. In: **SIBILA**: Revista de poesia e cultura, ano 4, n. 7, Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

FLUSSER, Vilém. **A escrita**: há futuro para a escrita? Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

_____. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FONSECA, Cristina. **A poesia do acaso**: na transversal da cidade. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1982

FRANCASTEL, Pierre. **Arte e técnica nos séculos XIX e XX**. Tradução de Humberto d'Ávila e Adriano de Gusmão. Lisboa: Livros do Brasil, 1963.

GALARD, Jean. **A beleza do gesto**: uma estética das condutas. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 1997.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolíticas**: cartografias do desejo. 12ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leitão. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUILLORY, John. Genesis of the media concept. **Critical Inquiry**, vol. 36, n. 2. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

HAESBERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>>. Acessado em: mar. 2016.

_____. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HAVELOCK, Eric A. **A musa aprende a escrever**: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente. Tradução de Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Gradiva, 1996a.

_____. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996b.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUYSEN, Andreas. **After the great divide**: modernism, mass culture, postmodernism. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

- INNIS, Harold. **O viés da comunicação**. Tradução de Luiz C. Martino. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- _____. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Salvador: EdUFBA, 2007.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 19a. ed. Tradução de Izidro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.
- JÁUREGUI, Carlos A. **Canibalia**: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- KAHN, Douglas. **Noise water meat**: a history of sound in the arts. Massachusetts: MIT Press, 2001.
- KHOURI, Omar. **O livro das mil e uma coisas**: textos breves sobre comunicação, semiótica, (ex-) viventes etc. et al. São Paulo: Nomuque edições, 2011.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.
- LEMINSKI, Paulo. Poesia-limite. In: SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- _____. **O que é virtual?** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LIBRANDI-ROCHA, Marília. **Escritas de ouvido na literatura brasileira**. Literatura e sociedade, São Paulo, n. 19, 2014.
- _____. **Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia**. O eixo e a roda, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, 2012.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- _____. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 6ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.
- MACHADO, Irene. **Ecologia das extensões culturais**. COMPÓS, Dossiê especial: GT Comunicação e cultura, 2009.
- _____. Linguagem e militância: o cine-documentário de Dziga Vertov. **Revista Olhar**, ano 3, n. 5-6, São Carlos, SP, 2001.
- _____. **O filme que Saussure não viu**: o pensamento semiótico de Roman Jakobson. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2008.

_____. **Sensus communis**: para entender o espaço acústico em seu ambiente sensorial ressonante. E-COMPÓS: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.14, n.3, set./dez. 2011.

_____. **Variáveis semióticas do espaço na cultura de meios**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 29, p. 70-82, jun. 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARABESI, Caio Maringoli. **Por cima do cotidiano estéril e inútil**: imaginação e realidade, teatro e mundo na poesia de Waly Salomão. 2013. 98p. (Mestrado em Teoria e História Literária.) Unicamp, Campinas, 2013.

MARQUES, Fabrício. **Poesia, técnica, tecnologia**. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, 2008.

McCAFFERY, Steve. Voice in extremis. In: BERNSTEIN, Charles (Org). **Close listening**: poetry and the performed word. New York: Oxford University Press, 1998.

McLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. **O meio é a mensagem**: um inventário de efeitos. Tradução de Julio Silveira. Rio de Janeiro: Ímã Editorial, 2011.

McLUHAN, Marshall; PARKER, Harley. **O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga**. Tradução de Edson Bini, Márcio Pugliese e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1975.

McLUHAN, Marshall; POWERS, B. R. **La aldea global**: transformaciones em la vida y los medios de comunicación mundiales em el siglo XXI. Tradução de Claudia Ferrari. Barcelona: Planeta-Agostini, 1995.

McLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, Edusp, 1972.

_____. **Os meios de comunicação como extensões do homem**: understanding media. 3ª ed. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

MENEZES, Flô. **Acústica musical em palavras e sons**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MENEZES, Philadelpho (Org). **Poesia sonora**: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo, Ed. EDUC, 1992.

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado**: modernidade, vanguarda, metamodernidade. São Paulo: Experimento, 2001.

MESCHONNIC, Henri. **La poética como crítica del sentido**. Tradução de Hugo Saviano. Buenos Aires: Marmol-Izquierdo Editores, 2007.

_____. **Linguagem: ritmo e vida**. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.

MOLES, Abraham. **Teoria da informação e percepção estética**. Tradução de Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1978.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.

MUMFORD, Lewis. **Arte e técnica**. Tradução de Fátima Godinho. Lisboa: Edições 70, 2000.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

- NAVILOUCA: almanaque dos aqualoucos. Rio de Janeiro: Gernasa e Artes Gráficas, 1974.
- NETO, Torquato. **Os últimos dias de Paupéria**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Max Limonad, 1983.
- NODARI, Alexandre. A única lei do mundo. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. **Antropofagia hoje?**: Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.
- NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Orgs). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OITICICA, Hélio. A trama da terra que treme: o sentido de vanguarda do grupo baiano. In: BASUALDO, Carlos (Org). **Tropicália**: Uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. **Conglomerados newyorkaises**. Organização César Oiticica Filho e Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- _____. Experimentar o experimental. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Orgs). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OLIVEIRA, Simone Silva de. **Mapas de viagem**: uma leitura da poesia de Waly Salomão. 2003. (Mestrado em Literatura Brasileira) Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2003.
- ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- ORNELLAS, Sandro Santos. **Derivas do texto, derivas da vida**: corpo, escrita e cultura em Virgílio de Lemos, Waly Salomão e Al berto. 2005. 200p. (Doutorado em Letras.) UFBA, Salvador, 2005.
- OTTONI, Paulo. **Visão performativa da linguagem**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Tradução de Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999.
- PAZ, Octavio. **La casa de la presencia**: poesía e historia. Mexico, D.F.: Fondo de cultura económica, 1994.
- _____. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: FERREIRA, Glória. **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. 3ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004a.
- _____. **Informação, linguagem, comunicação**. 3ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

_____. **Semiótica & literatura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004b.

PLAZA, Julio; TAVARES, Mônica. **Processos criativos com os meios eletrônicos**: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.

PLAZA, Julio. **O mimético, a interferência e o instante nos MM (mass media)**. Disponível em: <<https://kza1.com/2015/05/12/julio-plaza-o-mimetico-a-interferencia-e-o-instante-nos-mm-mass-media/>>. Acesso em: 3 mar. 2016.

_____. **Tradução intersemiótica**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

POGGIOLI, Renato. **The theory of avant-garde**. London: Belknap Press, 1981.

POSTMAN, Neil. **Tecnopólio**: a rendição da cultura à tecnologia. São Paulo: Nobel, 1994.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. 10ª ed. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

REGINA, Joana Horst. **Waly Salomão, do fóssil ao míssil**: poesia, psicanálise e utopia. 2011. 95p. (Mestrado em Psicologia Social e Institucional.) UFRGS, Porto Alegre, 2011.

RENAUT, Alain. **O indivíduo**: reflexão acerca da filosofia do sujeito. Tradução de Elena Gaidano. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

RISÉRIO, Antonio. **Ensaio sobre o texto poético em contexto digital**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.

_____. **Oriki Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RIVIÈRE, Jean-Loup. Gesto. **Oral/escrito – argumentação**. **Enciclopédia Einaudi**, vol. 11, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

_____. Subjetividade antropofágica. In: **XXIV BIENAL DE SÃO PAULO**: arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s. São Paulo: A Fundação, 1998.

RONCALLO DOW, Sergio. **Más allá del espejo retrovisor**: la noción de *medio* em Marshall McLuhan. Bogotá: Editorial Pontificia Universidade Javeriana, 2011.

ROSENBERG, Harold. **A tradição do novo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SALOMÃO, Waly. **Algaravias**: câmara de ecos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007a.

_____. **Armarinho de miudezas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Babilaques**: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; Kabuki Produções culturais, 2007b.

_____. Entrevista. [out. 2001]. São Paulo: **Revista Cult**. Disponível em: <<http://www.erratica.com.br/opus/12/>>. Acesso em: jan. 2013. Entrevista concedida a Adolfo Montejo Navas.

_____. **Gigolô de bibelôs**: ou surrupiador de souvenirs ou defeito de fábrica. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. **Gigolô de bibelôs**: ou surrupiador de souvenirs ou defeito de fábrica. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- _____. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003a.
- _____. **Lábia.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **Me segura qu'eu vou dar um troço.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano; Biblioteca Nacional, 2003b.
- _____. **O mel do melhor.** Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. **Pescados vivos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. **Poesia total.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. **Tarifa de embarque.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. Os abutres. In: _____. **Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural.** São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2009.
- _____. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico-informacional.** 5ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo.** Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- _____. **O ouvido pensante.** Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.
- SCHEPS, Ruth (Org). **O império das técnicas.** Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakóvski.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: No loop da montanha-russa.** São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- SILVA, Judite Maria de Santana. **Waly Salomão, algaravias do pós-tudo.** 2010. 218p. (Doutorado em Teoria Literária.) UFPE, Recife, 2010.
- SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo.** Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação.** Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SOUTO, Miriane Pereira Dayrell. **Navegando nas águas do mito.** 2013. 123p. (Dissertação em Letras.) UFU, Uberlândia, 2013.
- SOUZA JÚNIOR, Antonio Brito de. **Lábia e Tarifa de embarque: viagens híbridas na poética de Waly Salomão.** 2012. 146p. (Dissertação em Cultura e Sociedade.) UFBA, Salvador, 2012.
- STEIN, Gertrude. **Autobiografia de todo mundo.** Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. **Composição como explicação.** Tradução de Andrea Mateus. Revista Modo de Usar & Co., 2011. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2011/05/gertrude-stein-1874-1946-ciclo-critico.html>>. Acesso em: 10 dez. 2012.

SUSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. 4ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WEINER, Norbert. **Cibernética e sociedade**: o uso humano de seres humanos. 2ª ed. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1968.

VERTOV, Dziga. Resolução do conselho dos três em 10/4/1923. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

ZIELINSKI, Sigfried. **Arqueologia da mídia**: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. Tradução de Carlos D. Szlak. São Paulo: Annablume, 2006.

ZULAR, Roberto. **As algaravias de Waly Salomão**. Teresa: Revista de Literatura Brasileira, n. 10-11. Universidade de São Paulo. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **O que fazer com o que fazer**: algumas reflexões sobre o *Me Segura qu'eu vou dar um troço* de Waly Salomão. Literatura e Sociedade, São Paulo, n. 8, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

_____. **Performance, recepção, leitura**. 2ª ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

2. Referências audiovisuais

FARKAS, Solange (Compilação). **Nomadismos**: homenagem a Waly Salomão. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2003.

NADER, Carlos. **Pan-cinema permanente**. São Paulo: Já filmes, 2008.