



Omar Fernandes Braga Salomão

**Gosto de caminhar nas ruínas ou Fragmentário:
onde mancha e linha se confundem**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Julio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro
Abril de 2018



OMAR FERNANDES BRAGA SALOMÃO

**Gosto de caminhar nas ruínas ou Fragmentário:
onde mancha e linha se confundem**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Daniel Fernandes Castanheira

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosa Maria Dias

UERJ

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 04 de abril de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Omar Fernandes Braga Salomão

Nasceu em 1983, no Rio de Janeiro. Graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (2008) e em Cinema (2009) pela PUC-Rio, obteve o grau de Mestre em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela mesma Universidade. Publicou os livros de poesia *À Deriva* (Dantes, 2005), *Impreciso* (Dantes, 2011) e *Pequenos Reparos* (José Olympio, 2017). Em 2015, realizou a exposição *Nebula: a sombra das nuvens manchando a cidade* (Oi Futuro Ipanema) e em 2017 *Você vê os pássaros? Sempre quis que você visse os pássaros daqui* (Silvia Cintra + Box 4).

Ficha Catalográfica

Salomão, Omar Fernandes Braga

Gosto de caminhar nas ruínas ou Fragmentário : onde mancha e linha se confundem / Omar Fernandes Braga Salomão ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2018.

131 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Poesia visual. 3. Mancha. 4. Mira Schendel. 5. Edgard Braga. 6. Waly Salomão. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

in memoriam

DEDICATÓRIA

ERICSON
SOL
SOM
SOU
SOMOS

O AMOR BRILHA!

Agradecimentos

À Manoela Sawitzki, por tudo: amor, alegria e humor.

A Miguel Jost e Daniel Castanheira, amigos e parceiros essenciais para e no e após esse mergulho.

Ao meu orientador, Julio Diniz, pela insistência, amizade e confiança.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos mestres que tive nessa jornada, obrigado pelas aulas, conversas e desvios: Helena Martins, Marília Rothier, Frederico Coelho, Eneida Cunha e Julio Diniz.

E também a Luiz Camillo Osório, Maurício Rocha e José Thomas Brum, pelas aulas iluminadoras que assisti de ouvinte e, ainda que não constem no requerimento do histórico escolar, afetaram meu percurso e constam (certamente mais importante) em mim.

Waly (in memoriam), Marta, Khalid, Flora e Francisco – família: que não definem o que sou, mas instigam os que posso ser. Obrigado por todo apoio, sempre.

Aos tantos amigos encontrados nesse processo que tornaram essa experiência estimulante, prazerosa e desafiadora. De tantas conversas e aprendizados, os parceiros de mestrado: Luiz Guilherme, Bernardo Girauta, Charles Jacquard e Catarina Lins. E das curvas e cafés: Raïssa de Góes, Marina Mendes, Adriana Maciel, Lia Duarte, Victor Squella, Julia Klien e Rodrigo Cascardo.

Resumo

Salomão, Omar Fernandes Braga; Sant'Anna, Alice Carvalho Cumplido de; Diniz, Julio Cesar Valladão (Orientador). **Gosto de caminhar nas ruínas ou Fragmentário: onde mancha e linha se confundem**. Rio de Janeiro, 2018, 131p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação é uma tentativa de explorar caminhos de investigação da palavra poética que permitiram sua liberação de formatos estritos, como o processo iniciado por: Um lance de dados jamais abolirá o acaso de Mallarmé; a noção que Haroldo de Campos resgata do poeta-calígrafo, do pensamento do livro total, o livro como um objeto; e a estética da ruína identificada por Walter Benjamin no Barroco alemão. O campo de investigação é o de experiências poético-visuais que interrompem, criam deslocamentos ou obstruções na linguagem: manchas, infiltrações, junções, vestígios, ruínas, cicatrizes, colagens e apagamentos – procedimentos poéticos para permear o inaudito, o indizível, camadas e aberturas no objeto poema. Análise de três casos que se equilibram no limiar do poético e do plástico – Waly Salomão e seus Babilaques; Edgard Braga e seus poemas visuais; e Mira Schendel e suas Monotípias. A escrita da dissertação foi concebida em forma de ensaios e fragmentos, trazendo fotos e imagens-resquícios de cadernos e trabalhos feitos pelo autor ao longo do mestrado. São imagens que procuram ativar outros sentidos, sem obrigação explicativa, expositiva ou informativa, mas com uma relação direta e rizomática com a pesquisa.

Palavras-chave

Poesia visual, mancha, acaso, Mira Schendel, Edgard Braga, Waly Salomão

Abstract

Salomão, Omar Fernandes Braga; Sant'Anna, Alice Carvalho Cumplido de; Diniz, Julio Cesar Valladão (Advisor). **Like to walk among ruins or Fragmentary: where stain and line are confused**. Rio de Janeiro, 2018, 131p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The thesis is an attempt to explore ways of investigating the poetic word that allowed their release of strict formats, such as the process initiated by: “*Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*” from Mallarmé; the notion that Harold of Campos rescues from the poet-calligrapher, from the thought of the total book, the book as an object; and the aesthetic of ruins identified by Walter Benjamin in the german baroque. The field of investigation is that of poetic-visual experiences that interrupt, create displacements or obstructions in the language: stains, infiltrations, joints, traces, ruins, scars, collages and erasures — poetic procedures to permeate the unprecedented, the tacit, layers and gaps in the poem object. Analysis of three cases that balance on the threshold of poetic and plastic — Waly Salomão and his Babilagues; Edgard Braga and his visual poems; and Mira Schendel and her monotipes. The writing of the dissertation was worked in the form of essays and fragments, bringing photos and images-remnants of notebooks and works done by me throughout the master's process. They are images that seek to activate other senses, without explanatory, expository or informative obligation, but with a direct and isomantic relation with this research.

Keyword

Visual poetry, stain, random, Mira Schendel, Edgard Braga, Waly Salomão

Índice

Introdução	10
Lance #1 – Das bifurcações	22
Lance #2 – Aquelas palavras do poema dizem também	32
Lance #3 – (suspiro) – o que sobra e o que some em Mira Schendel	50
Lance #4 – Linha: o desfiar poético de Edgard Braga	65
Lance #5 – Alterar: cristais clivados de Waly Salomão	84
Lance #6 – As sombras são de agora	103
Epílogo – devorar leão	120
Referências bibliográficas	128

Estrutura da obra.

As indicações de um plano são raras e não concordam exatamente entre si. É certo que o autor remanejava seu projeto no decorrer da execução. Pode-se, todavia, presumir que a obra deveria ter dimensões consideráveis e que o texto que possuímos constitui apenas a primeira parte, desempenhando o papel de uma introdução.*

Nota

Acompanharei esses textos com imagens com algum texto que seja possível ou não ler; ou não ler tudo; que seja preciso ou não, e que tenha ao menos mais que frouxa ligação ou relação com o que foi ou será escrito/lido nessas linhas estreitas.

Esses textos: alguns mais, outros menos, penso como tentativas de ensaios. Os lanço como, se não propriamente capítulos, ao menos, episódios. Portanto, chamo-os lances.

(* página da nota explicativa do livro de Maurice Merleau-Ponty. *O visível e o invisível*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1984)

Introdução

I

Walter Benjamin: Somente quem anda pela estrada experimenta algo do seu domínio e de como a mesma região que para o que voa é apenas a planície desenrolada, surge a cada uma de suas voltas distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas (...).¹

Método de trabalho: tentativa e erro. Lance² é o tabuleiro, o labirinto, a estrada. Jogo de dados, guia de acasos. Perda. São duas as etapas de um lance de dados – os dados que são lançados e os dados que caem. Rastro.

Lance de dados: “afirmação do acaso e da multiplicidade precisamente porque é a recusa do controle”³. Movimento de expansão. Cosmos. Os dados que são lançados e os dados que caem (onde? como?). E retorna depois de lançar e cair: Contingência. “O eterno retorno é o segundo momento, o resultado do lance de dados, a afirmação da necessidade, o número que une todas as partes do acaso. Mas é também o retorno do primeiro momento, a repetição do lance de dados, a reprodução e a reafirmação do próprio acaso.”⁴ Afirmar o acaso é jogar. Lance.

II

Eu estava caminhando pelo Canal do Leblon observando as Figueiras (que eu pensava que fossem *Platanus*, mas um vigia me disse que eram *Figueiras do*

¹ BENJAMIN. 1997, p. 16.

² Lance é (também) uma série de trabalhos onde jogo cubos (dados) sobre um tabuleiro de madeira e aplico um spray (*stencil*) sobre a superfície, marcando o local onde caíram. Segundo Fred Coelho, o processo demarca espaços efêmeros, “materializa uma frase que inaugura a invenção da palavra no espaço.” (Fred COELHO. *Dados ao ar*. Texto para exposição *Você vê os pássaros? Sempre quis que você visse o pássaros daqui*. Galeria Silvia Cintra + Box 4. 2017)

³ HARDT. 1996. p.90.

⁴ Gilles Deleuze citado por HARDT. 1996. p.90-91.

Buda), o sol cortando por entre as barbas de bode (ou barba de pau ou barba de velho, que é um tipo de bromélia). Eu tinha passado antes na casa da minha mãe para assinar uns documentos, autorizações, e enquanto ela fazia umas panquecas, eu parei em frente a estante de livros da sala, como sempre fiz, faço e tirei um livro, ao azar, veio _____.

III

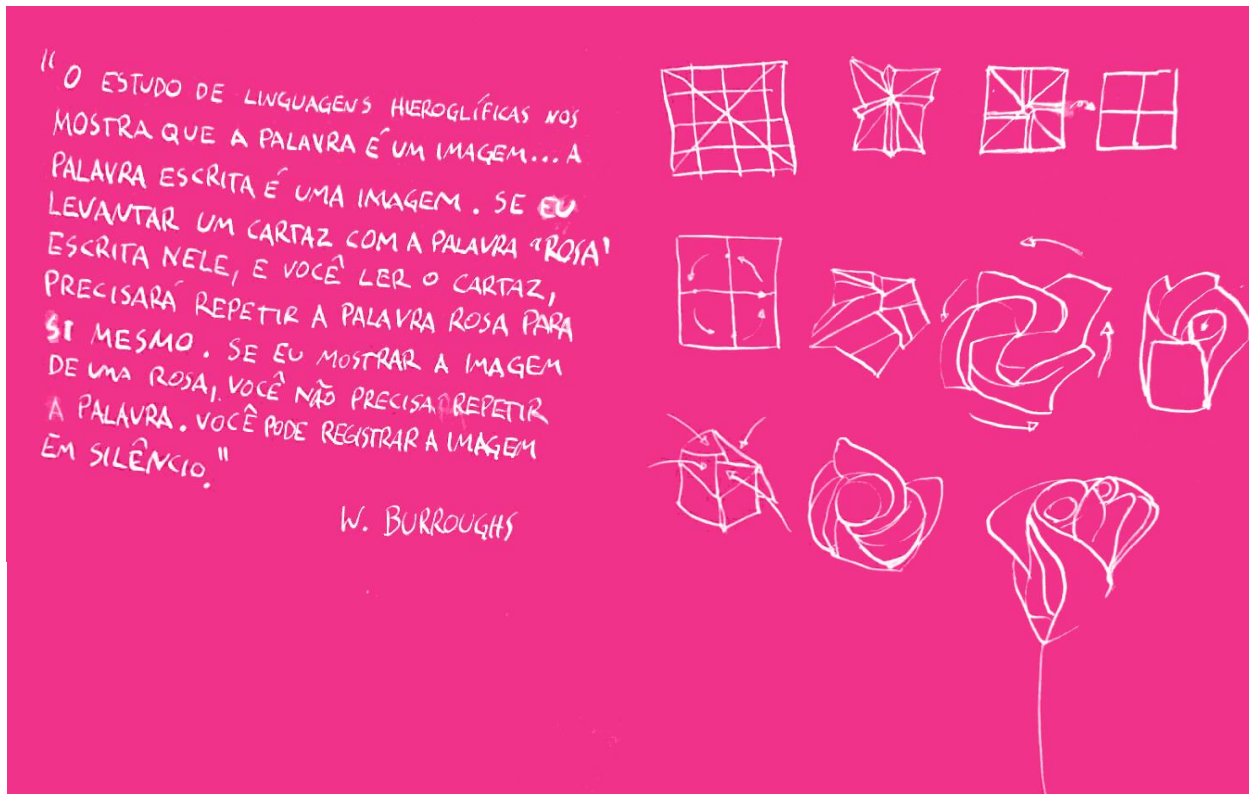
Comecei também assim essa pesquisa. A base veio de um pequenino livro da estante do corredor, cinza e amarelo e sem nada escrito na lombada. O título na capa era pomposo e potente: *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, Haroldo de Campos. Encontrei ali ruptura, sinestesia, hibridismo, destruição, barroco, visualidade e mais, o que Haroldo sintetizava de forma objetiva e clara (depois de ler, ressoava tão elementar) era abertura. O ponto de consolidação, compreensão e partida. Ponto de disparo:

(...) foi fundamental a descoberta do que era uma coisa óbvia para certas culturas – a cultura árabe, a chinesa, a japonesa – onde evidentemente o poeta era também por natureza aquele que trabalhava com a dimensão gráfica, era um pintor gráfico, era um homem que a qualidade visual do ideograma chinês, do caligrama de um calígrafo árabe, interferia diretamente em seu poema. O poeta era também um calígrafo por definição. São culturas onde não havia essa cisão. [Forma e conteúdo.] (...) O relegar do elemento visual para uma mise-en-page [o layout], que não pertencia ao poeta, mas a alguém que nada tinha a ver com seu trabalho.⁵

Dimensão gráfica – facilmente tomada como algo menor, decorativo – é a que estabelece o primeiro contato, o mais imediato. Essa compreensão permite entendê-la em dimensão e profundidade. Para além de uma fachada apenas, feito uma espécie de porta. O que há por trás? O que há em frente? O que há dentro? Das paredes, das páginas, da poeira. De que planta é o verde dos muros desse labirinto. Ver a palavra, perceber a palavra é também ler. Escolher, plantar e podar. A visualidade (leitura) e a relação com as outras palavras e com a página e com todo o resto. Só ao se embrenhar é possível enxergar as brechas.

⁵ CAMPOS, 1969. p.66

IV



V

Um pouco adiante, Haroldo acrescentava: “Uma das coisas mais importantes (...) é a ideia do livro, do livro como objeto, que é o ideal mallarmeano por excelência, por vezes com implicações até místicas ou mágicas, essa ideia do livro total, o livro absoluto, o livro que encontra o seu espelho barroco no céu estrelado”.⁶ Porque há algo além, efetivamente, do controle e da superfície. Algo que se descobre na construção, que se identifica ao ficar atento aos sinais. A descoberta de relações quando se mistura dimensões, quando se usa a mão. Azares, acasos, encontros. Descobri ali a base do meu interesse: investigar a forma como conteúdo, a rasura e o vestígio como escrita poética, outras alternativas que não a letra diagramada sobre o cubo branco da página do poema. Alguma coisa faltava,

⁶ Haroldo dobra a frase de Paul Valéry sobre o poema *Um lance de dados* Mallarmé, onde Valéry dizia que um poeta conseguiu “elevar enfim uma página à potência do céu estrelado”

claro, nessa conexão calígrafo—barroco e a limpeza, muitas vezes quase escandinava do design poético concreto [concreto – efetivo – de fato – exato].

VI

Luiz Camillo Osório, durante uma aula na PUC-Rio, leu um pequeno trecho de um livro da Katia Muricy, *Alegorias da dialética*, que me acendeu:

O barroco é, na bela expressão de Benjamin, uma “ostentação construtivista”. A estética das ruínas, do fragmento, é uma estética da construção, uma atividade combinatória que quer se exibir como tal. As ruínas, os fragmentos, são a matéria nobre para a criação barroca. O fragmento, a ruína, não são, portanto, “reminiscência antiga”, mas uma “sensibilidade estilística contemporânea”.⁷

Soma. O pó que o concreto espalha ao ser quebrado. Com as mãos. A gordura dos dedos. O fragmento, a poeira, os restos, os erros. A ruína também é construção, a ruína não é um passado cancelado na busca por futuros utópicos. Ruína é presente. O barroco: “atividade combinatória que quer se exibir como tal”. Ruína, construção e espelho. Segui para Walter Benjamin (*Origem do drama barroco alemão*) a fim de capturar o que me faltava para fundamentar essas noções sobre a construção da escrita barroca: “A atitude experimental dos poetas barrocos assemelha-se à prática dos adeptos [da alquimia]. O que a Antiguidade [modernidade?] lhes legou são os elementos, com os quais um a um, mesclam o novo todo. Ou antes, não há mescla, mas construção. Pois a visão perfeita desse “novo” era a ruína.”⁸

Construção sobre ruína. Produção: resultado de um processo de acumulação. A observação do poeta como alquimista; que mescla elementos químicos [signos?] e explosões, que combina, mistura em busca do ouro impossível, da pedra filosofal. *Melting pot*. E vai acumulando processos, encontros improváveis, variáveis, descobertas, construções. Aberturas e não conclusões. Não sei.

⁷ MURICY, 2009. p.183

⁸ BENJAMIN, 1984. p. 201. Entre colchetes, comentários meus.

O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca. Pois é comum a todas as obras literárias desse período acumular incessantemente fragmentos, sem objetivo rigoroso. O poeta não pode esconder sua atividade combinatória, pois não é tanto o todo que ele visa em seus efeitos, como o fato de que esse todo foi por ele construído, de modo plenamente visível.⁹

VII

Penso nos desdobramentos que do barroco emanam. Tal como disse Gilles Deleuze: “a desdobra (...) não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até a outra dobra.”¹⁰

Barrocas era como os portugueses chamavam as pérolas de superfície irregular. As pérolas tortas, imperfeitas, parecem não se fechar em si como um círculo. Não acabam em si. Não propriamente fiéis a sua “essência”. Aliás, Deleuze diz que o barroco não é uma essência, não, o barroco é “sobretudo uma função operatória, um traço.”¹¹ Não é síntese, é abertura. Soma. Soma de formas contrastantes. Justamente a função operatória, a combinação alquímica que quero capturar, “uma vez que suas partes constituem órgãos.”¹² O livro vivo. A página excessiva. As sobreposições de elementos. O barroco “não para de fazer dobras”, diz Deleuze. Labirinto. “Diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras.” Labirinto não tem ponto, nem parte. Segue. Caminha. Erra. Não acaba, vira, dobra, desdobra. Expande.

⁹ Ibid., p. 201.

¹⁰ DELEUZE, 1991. p. 18.

¹¹ Ibid., p. 13.

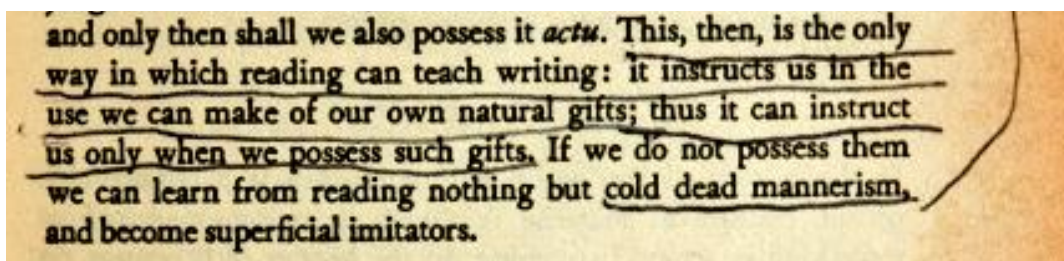
¹² Ibid., p. 14.

VIII

Eu estava ali, de frente para a estante, para os livros do meu pai. Ainda não pensava em fazer mestrado, embora, eventualmente, sairia daqui, desse momento, parte significativa do projeto de pesquisa; que foi derrubado, posteriormente, pelas ruínas. Eu saci um livro vermelho e azul da prateleira, pequeno (eu tenho uma certa preferência por livros pequenos...) e abro em uma das páginas com as pontas dobradas e leio as marcas nas páginas como se fossem bilhetes escondidos – bilhetes provavelmente para ele mesmo, mas inevitavelmente para os filhos, que sempre incentivava a abusarem dos livros. Encontro grifado: “Freud observa: ‘O [pai] morto torna-se mais forte [do que jamais o foi enquanto vivo] [...] devido a uma situação psíquica que nos é familiar em psicanálise, a ‘obediência retrospectiva’.”¹³

IX

Começamos a fazer um projeto, Anna Dantes¹⁴ e eu, chamado *A biblioteca de grifos de Waly Salomão*. Uma exposição composta de livros selecionados e reproduções em diversos tamanhos dos fragmentos grifados da biblioteca do meu pai, o poeta Waly Salomão. Livros “onde rabiscou poemas inéditos, anotou pensamentos, sublinhou de forma peculiar frases utilizando cores e composições gráficas”¹⁵. [a exposição foi montada no final de 2014 na Biblioteca Parque Estadual, no Centro do Rio]

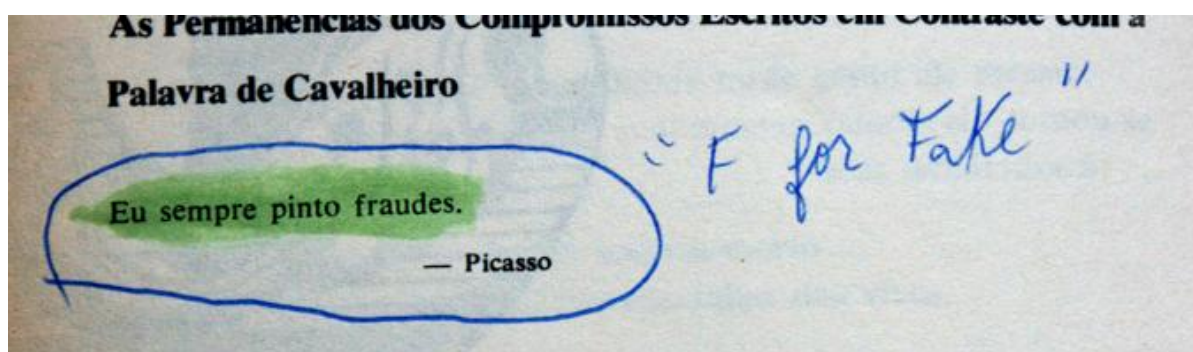


¹³ DERRIDA, 2001. p.78.

¹⁴ Editora e designer, criadora da editora Dantes e do sebo de mesmo nome, que se tornou um ativo ponto de encontro cultural e intelectual no Rio de Janeiro na segunda metade da década de 90.

¹⁵ DANTES, 2014. p. 3.

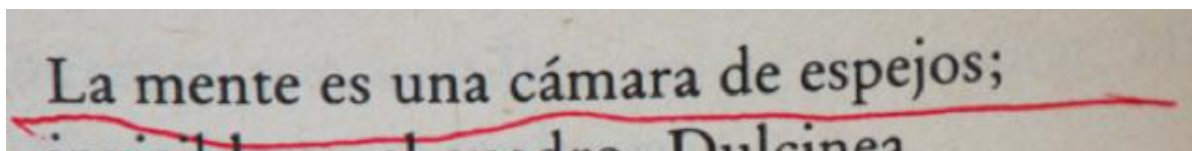
O projeto surgiu quando precisei conferir uma outra citação, em um livro meu que a Anna estava editando: “o escritor, enquanto profissional da linguagem é um profissional da insegurança”. Nas últimas páginas do livro *Signos* do Merleau-Ponty, meu pai havia escrito e reescrito o início de um poema, anotado o nome de algumas árvores, flores e de uma cachoeira. Anna ficou excitada com aquilo e comecei a contar da forma como meu pai marcava, dialogava e usava os livros como cadernos, espaços abertos de pensamento.



Ao pegar os grifos e exibi-los como arte; ao ampliar e esticar nas paredes brancas e frias de uma biblioteca, páginas de livros, pedaços de páginas – e não páginas quaisquer, páginas manuseadas, marcadas, riscadas, anotadas e grifadas; ao remover os grifos e aplicá-los como desenhos na fachada, alguns limites se confundiam, entre o leitor e autor/artista Waly Salomão, entre nós curadores (artistas?). Até onde poderíamos interferir? Como expor? O que explicar? Essas questões me atravessavam quando cruzei com a “obediência retrospectiva” e um fascinante labirinto onde havia uma “desobediência” com o meu pai. Desobediência porque ele sempre procurou encontrar alguma forma de publicar seus textos, feito uma necessidade para avançar. Seus grifos, seus resíduos, seus diálogos com os autores, não eram um projeto na gaveta, eram uma intrusão intempestiva em um processo extemporâneo. E, ainda assim, me sentia como que interrompendo uma conversa, ou uma leitura, porque era um pouco essa a natureza dos grifos: vivos. Eu não tinha como definir ao certo o que eram aqueles grifos, aquela biblioteca de livros: viveiro-berçário de mágicos seres mitológicos.

X

Encontro sugestões (ou alívio) em Agamben¹⁶: “e se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, ao contrário, restituir ao livre uso dos homens”. Para manter livre o trânsito e vivo o poeta, “do lado da corte/ e do lado do cortiço (...)”¹⁷, não permitir que os livros (e, talvez, também os arquivos e as obras) fiquem inativos, invisíveis, isolados, uma vez que há “um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e há uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado.”¹⁸ Os grifos eram, a exemplo do que se vê nas páginas de Santa Teresa D’Ávila, [“Eu te darei um livro vivo”], isso, *livros vivos*. Livros onde se traçavam diálogos extemporâneos, atemporais. Livros que não pertenciam mais aos seus autores, que foram abertos, profanados pela leitura criativa, não-sistemática, intempestiva de um poeta e artista, que dialogava com os autores ao mesmo tempo que conversava com um passante que lhe dizia o nome de uma árvore, o número de um telefone ou uma gíria. Deslocamentos físicos e temporais.



Encontro indicações nas próprias palavras do meu pai:

Eu também sempre fui e sou contra o beletrismo. A genuína poesia surge de outro modo, e não para atender a regras externas de dicção. Por isso eu disse que cada poema implica uma poética, porque cada poema dirige a forma como você vai fazer a poesia. Você quer uma relação com a tradição que não seja classicizante, que você sinta que a tradição esteja próxima, que esteja interna, dentro de você: que Manuel Bandeira, Drummond de Andrade, que Murilo Mendes seja você, que está descendo em você como um cavalo desce no candomblé. Sem essa forma é uma forma distanciada, reverencial. E eu estou falando do candomblé de forma apropriativa, não ritualística e externa. A tradição não pode ser vista de forma canônica. Eu vejo nas

¹⁶ AGAMBEN, 2014, p. 45

¹⁷ SALOMÃO, 2014, p. 202

¹⁸ AGAMBEN, 2010, p. 68

interpretações de críticos bacharelescos, nas invencionices de fim de semana dos jornais culturais tentativas de imposição de dicções poéticas. Minha poesia nasce a despeito disso, na contramão. 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”.¹⁹

XI

E agora, ali, em frente à estante, e só agora percebo que, ao fim e ao cabo, a desobediência é falsa ou, ainda, obediente, quando o poeta afirma buscar ser lido com olho míssil, nunca com olho fóssil. Ao alterar, profanar, recortar, fragmentar, ampliar até arranhar o altíssimo pé direito da sala de exposição, não poderíamos estar mais de acordo com o pai morto. Ali, vivo e pulsante, gargalhando do chão, ecoando pelas estantes. Rabiscando livros e paredes na biblioteca branca. Do verso em negrito e letras garrafais com que encerra o poema Devenir, Devir: *morre e transforma-te*.²⁰

XII

Lembro de uma entrevista de Rogério Duarte: *Hoje percebo que não há eu, que não é eu, o que há é o tempo*.²¹ O tempo não vira, não muda. O tempo transforma. Na alternância entre tradição e profecia, o tempo é revogado. Pegar livros da estante como um processo divinatório. Contar o tempo, marcar o tempo é uma forma de desafiar a mortalidade. Marcando-a, grafando-a, grifando-a, roubando-a. As ruínas são sempre presente. E como muito bem lembrou o poeta, *recordar não é viver*.

¹⁹ Entrevista de Waly Salomão a Adolfo Montejo Navas. Disponível em: www.erratica.com.br/opus/12/. Acesso em: 19 mar. de 2018.

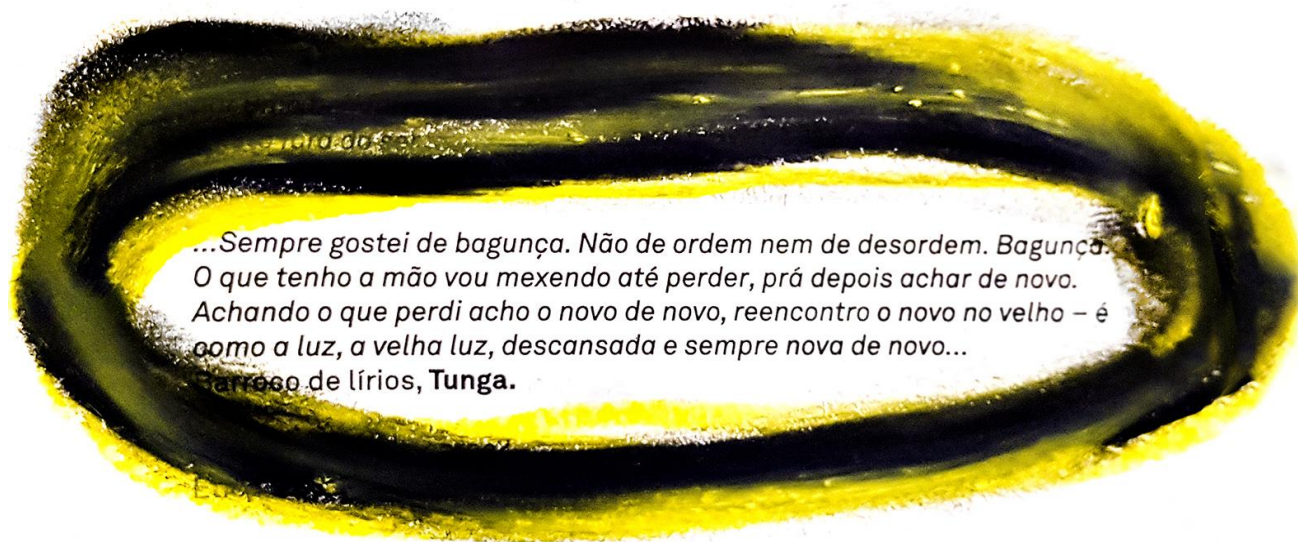
²⁰ SALOMÃO, 2014.p. 365

²¹ Entrevista Rogério Duarte. Disponível em: <https://azougueiro.wordpress.com/2014/12/23/entrevista-com-rogerio-duarte/>. Acesso em: 03 dez. de 2017.

XIII

...A obra nasce de apenas um toque na matéria...

Hélio Oiticica, 1960.



No horizonte de estilhaços, fragmentos, pistas, vestígios acumulados incessantemente. Letras desgarradas. “O poeta é um catador”, me diz um amigo. Mancha e infiltração também podem ser catalisadores da intuição – para ativar conexões não programadas, não previstas no horizonte possível. Traçar caminhos não previstos. Induzir. Ao erro. Reencontrar a trilha perdida, ou melhor, encontrar a trilha ainda não trilhada. Precisei investigar com um olhar um tanto mais demorado algumas experiências que buscaram estremecer (não só) fisicamente a escrita e se infiltraram em mim. E que investigar não seja lido aqui como encerrar, resolver, solucionar como um aplicado detetive de Agatha Christie, mas para esticar, abrir campos, afiar o facão para penetrar na mata densa. Mira Schendel penetrando, sorreteira, letras pelos fundos da folha. Edgard Braga desenhando com os dedos as letras de sua sopa. Waly Salomão borrando letra e linha, e a si. Alterar pra não se deixar capturar.

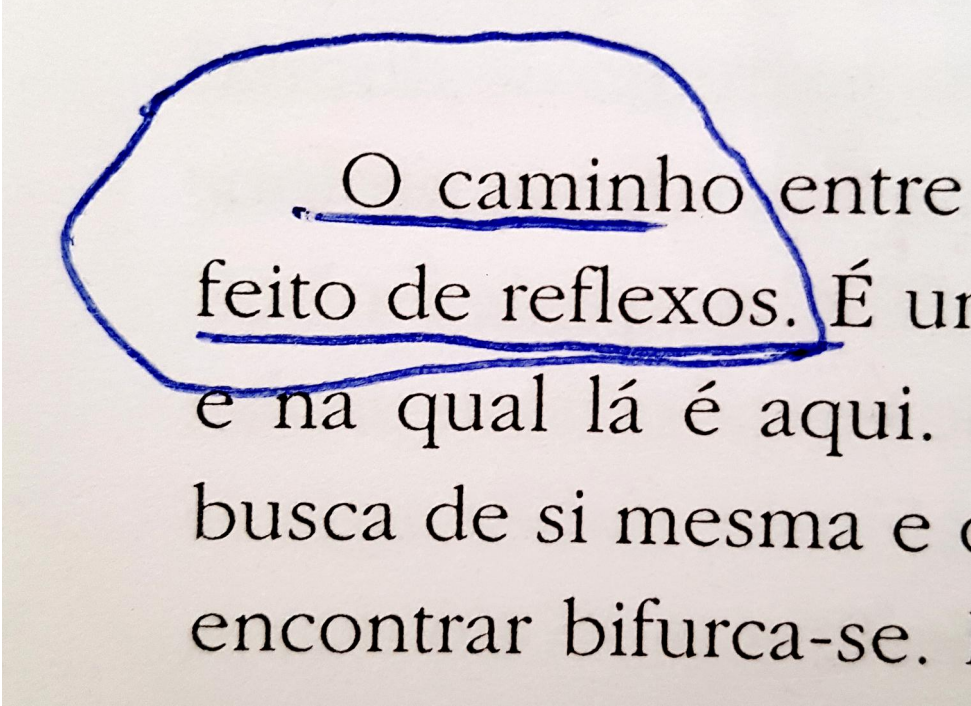
XIV

O dicionário me fascina. A sequência em movimento das letras no folhear acelerado das páginas. Até alcançar a terra, e ter alguma firmeza no que procura, antes de sentir a areia abrir sob os pés, porque não dá conta do que uma palavra pode ser, nem poderia dar, nem pretende dar. Admito que sempre gostei disso de buscar algo. Uma rua em um mapa. Nas aulas de religião do colégio de freiras onde estudei, havia um jogo de encontrar mais rápido o versículo. Poderia ter sido um verbete no dicionário, teria sido mais útil, provavelmente. Quando perguntava ao meu pai o significado de alguma palavra, ele respondia de imediato: “Perguntou ao pai dos burros?” – deixando em aberto de que pai se tratava, antes de me apontar o dicionário. Tinha vários. Num deles, estaria escrito: “dicionário s.m. compilação que contém as palavras de uma língua, apresentando seu significado, utilização, etimologia, sinônimos, antônimos ou com a tradução em outra língua: dicionário de português; dicionário de português-inglês.”²² Está escrito outras coisas também (no dicionário Houaiss, então, o verbete é enorme), mas essa me serve o suficiente. Compilação que apresente as palavras (e “locuções, afixos, etc.”²³). Trago-o comigo como um cruzeiro do sul que se olha para orientar o curso (mas em dias sem céu é preciso seguir só), ou, mais simples, um primeiro sopro de vento que coloque a navegar.

²² Dicio.com.br – Dicionário de Português Online. visitado no dia 25/02/18.

²³ Dicionário HOUAISS. 2001.

XV



O caminho entre
feito de reflexos. É um
e na qual lá é aqui.
busca de si mesma e
encontrar bifurca-se.

Lance #1

Das bifurcações

I

Não sei.

Não: negação, negativa, recusa, impedimento. Sei: abertura, saber. aber. Ter conhecimento, informação. Ter certeza. Estar certo. Não. Não tenho certeza de algo. Farejo. Não sei. Aqui, a combinação das duas letras não gera um impedimento ou negação do saber, cria o lugar da dúvida, gera uma potência. Para buscar mais. Aberturas e não conclusões. Para esvaziar. Trata-se da dúvida. Da pulsão criativa. Não sei o que faço, faço. E escrevi certa vez em uma placa, com um pincel de letrista tigre (aquele das tubulações), letra em tinta branca sobre fundo vermelho – Não. E flutuando, menor, por cima, em azul – Sei. Descobri, depois, isso tudo. Um artista plástico, que eu admirava muito, comprou a placa e me fez entender o “não sei” como instigador. Não sei é aqui uma afirmação. O “não” gera potência sobre o que se sabe. Falta dúvidas sobre o excesso de certezas de hoje. Sobre a necessidade, a prioridade de se afirmar. Octavio Paz escreve: “não há interpretação sobre [o poema] *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* porque a última palavra do poeta não é uma palavra final.”²⁴

II

Louise Bourgeois: There is the urge to integrate, merge or desintegrate.²⁵

PEDRA DE RUMO: Quando eu cheguei, a ruína já estava. O corpo marcado. O concreto. Pedacos de metal retorcido. Folhas secas. Ferrugem e pó. *Rachaduras*.

²⁴ PAZ, 2014, p. 54

²⁵ SCHAESBERG, 2011, p. 81

Produzir vida nas ruínas. Dar conta das fusões, da temporalidade do corpo, da temporalidade da matéria, do corpo da matéria.

Forjar outra matéria. *Costura*. Ruínas sobre as ruínas. *Quantos versos ainda vou tecer para você desfilar?* Despedaços. Todo texto é imagem. Todo tempo é imagem. Toda imagem escreve. Dar conta da perda. A perda. Da fala. Da língua. Todo texto é imagem. Todo tempo é imagem. Toda imagem é texto. O lápis sustenta o cacto.

Para Mallarmé o acaso é um disparo para o absoluto que, em suas mudanças e combinações, manifesta ou projeta o próprio absoluto. (...) O papel que o acaso desempenha no universo de Mallarmé, assume-o o humor, a metáfora, no de Duchamp. O tema do quadro e do poema é a crítica, a idéia que sem cessar se destrói a si mesma e sem cessar se renova.²⁶

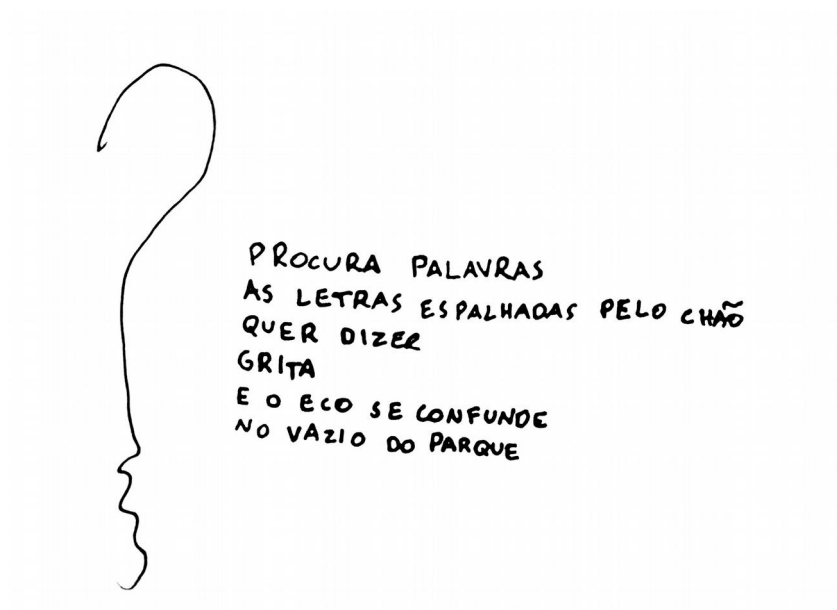
O poeta e crítico mexicano Octavio Paz se refere a *O grande vidro ou A noiva despida por seus celibatários, mesmo*, de Marcel Duchamp: pintura com colagem sobre vidro: vidro rachado, por um acidente durante o transporte: depois do qual Duchamp declarou que finalmente a obra estava finalizada. Vidro. Uma obra em contínua alteração. Não existe uma foto que defina, delimite o trabalho. Há variações que dependem do ângulo de visão/captação, do entorno, do espaço, de quem passa, de quem fica. As coisas se cruzando, nunca se fecha o conceito. A palavra do poeta não é definitiva. Ao analisar o funcionamento criativo d'*O grande vidro*, Paz define os mecanismos da obra – “este quadro é um texto” – como máquinas de símbolos, mecanismos delirantes. E ressalta a importância da união dessas palavras: “mecanismo e delírio, método e demência.”²⁷ A concepção da linguagem como estrutura em movimento, um quadro vivo. “O quadro é um vidro transparente: verdadeiro monumento, é inseparável do lugar que ocupa e do espaço que o rodeia: é um quadro inacabado em perpétuo acabamento.”²⁸

²⁶ PAZ, 2014, p.53

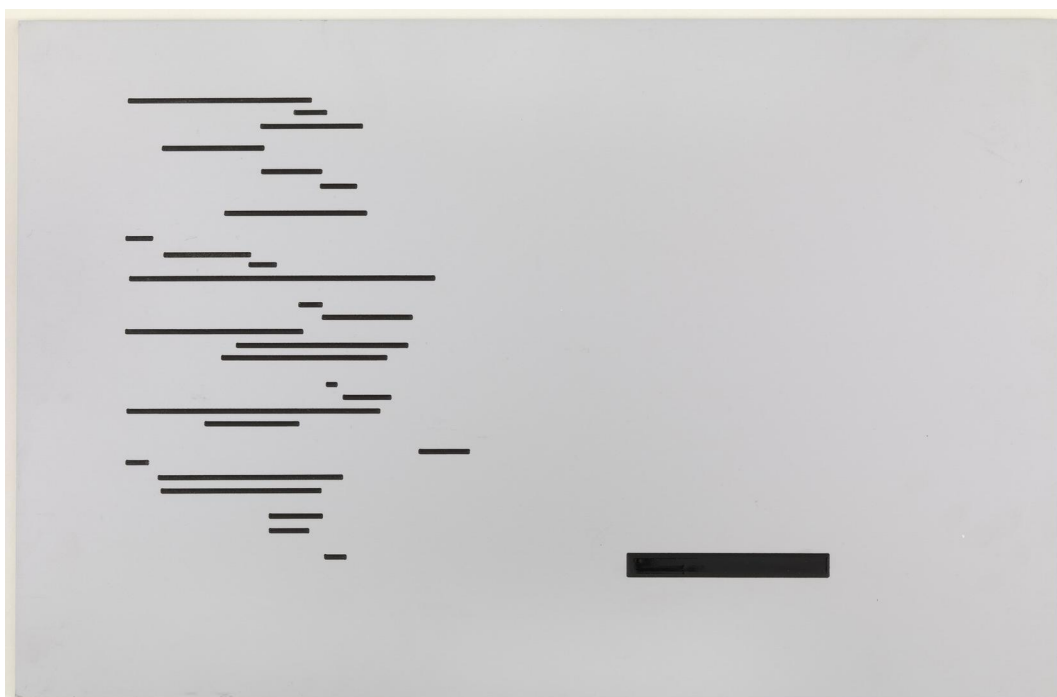
²⁷ Ibid., p 16

²⁸ Ibid., p. 54

III



IV



(Imagem de página de trabalho de Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de 1969, onde o artista plástico tampa com retângulos pretos as linhas da diagramação do poema de mesmo nome de Mallarmé, criando uma composição gráfica abstrata do poema. Disponível em: Moma – <https://www.moma.org/collection/works/146983>. Acessado em 22. mar. 2018)

“O texto de Mallarmé é um poema em movimento e a pintura de Duchamp muda constantemente,”²⁹ escreve Octavio Paz. A abertura para a possibilidade de leituras múltiplas. Mallarmé ao publicar em 1897, na revista *Cosmopolis*, seu poema, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* ou *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, liberta o texto da formatação tradicional da página. Joga com o espaço em branco, dispersando palavras feito uma pauta musical, dosando o ritmo pelos espaços em branco, feito locais de queda de versos (livres). Página feita de destroços de um naufrágio. Palavras e versos flutuando na ressaca das ondas. Todo naufrágio é fruto de acaso (ou sabotagem). O poema que se abre no espaço. Em *Um lance de dados*, escreve Octavio Paz, os signos são “peças móveis de uma sintaxe.”³⁰ Mallarmé estrutura níveis variados de leitura que se atravessam, cadenciando o poema com o uso de “diferentes caracteres tipográficos” – tamanho de fonte, ítalico, negrito – como se “correspondessem aos tons e timbres musicais”.³¹

A influência do acaso sobre a possibilidade da fala e do pensamento. As chances do pensamento acontecer, se desviar. Dados lançados a cada instante. Lançados nas águas tempestuosas de nós mesmos. Nos abismos de nossos lábios. Ar para se afogar. Atrito para poder nadar. Como diz Larissa Agostinho: “o que Mallarmé procura é o equilíbrio difícil, entre o controle e o abandono, o ponto em que uma diferença mínima entre os dois aparece que não é, no entanto, suficiente para que acaso e pensamento possam se distinguir e se excluir mutuamente.”³²

Sigo o labirinto que se desenrola no fio de Benjamin. Transborda de um caldeirão alquímico: serifas. Hastes de letras derretidas, entortadas. Palavras e tempos fundidos. Sigo o brilho e o barulho.

Julia Kristeva: “Assim, no texto “Ouro” da série “Grandes fatos diversos” [de Mallarmé], o ouro/ o tesouro é contraposto à moeda/ ao intercâmbio (à comunicação), a fim de que, finalmente, possa ser feita uma analogia: se as palavras são moedas (agentes da comunicação), o papel do poeta é transformá-las em ouro – é devolver-lhes a pluralidade significante, a mais valia que a comunicação reduz: “em virtude da falta da moeda a brilhar abstratamente, produz-se o dom, no escritor, de amontoar a claridade radiosa com palavras por ele proferidas”...”³³

²⁹ PAZ, 2014, p. 54

³⁰ Ibid., p.82

³¹ AGOSTINHO, 2012. p77

³² Ibid, p. 77

³³ KRISTEVA, 1972. p. 251

"INTERMITENTE: BRILHA UM LAPSO; ESGOTA-O E ESPERA"
(P. 159)

OURO

E SE A LUZ
SE FAZ DE
FORA

A muito vã divindade universal sem exterior nem pompas –

Essa recusa em trair qualquer brilho deve talvez cessar,
no desespero e se a luz se faz de fora: então as suntuosidades
semelhantes ao barco que afunda, não se rende e festeja céu e
água com seu incêndio.

Não, o instante vindo ostentatório –

Que um Banco se abata, do vago, do medíocre, do cinza.

O numerário, engenho de terrível precisão, nítido às
consciências, perde até um sentido.

203

V

Tem uma construção que é invenção. Tudo significa, as coisas. Construção como linguagem, onde a palavra inventa a coisa. Todas as coisas significam outras coisas. Melhor do que construir ruínas é construir com ruínas. Catando os cacos, usando os vazios. Assumindo as poeiras, usando os destroços.

VI

— Porque esse papo de construir ruínas é muito moderno. É uma denúncia. É construir alguma coisa. *To build*. É gerar a coisa. Tem uma construção que é invenção, que é criação. Construção de alguma coisa gerar a coisa, tentar. Ao mesmo tempo essa invenção como linguagem, como matéria-linguagem. Tem umas concepções mágicas de linguagem em Walter Benjamin, onde a palavra inventa a coisa. Minha avó diria, o que é uma concepção capiau-roceira de linguagem, “se o nome existe, o bicho existe”, isso atenta, por exemplo, contra a noção de sinônimo. Não existe sinônimo. No ponto de vista que a gente fala, da arte, da criação de linguagem, da poesia, não existe sinônimo. Sinônimo é uma classe gramatical careta. Na poesia não existe sinônimo, senão não existiriam outras palavras, é outro som, outro encadeamento silábico. Nesse lugar mágico da palavra, inventar ruínas é construir ruínas. E ao mesmo tempo inventar ruínas foi denunciar a ruína, a falência. Benjamin faz uma análise de um quadro do Paul Klee – ele vê um anjo difuso naquele quadro e o anjo de costas para o futuro, impulsionado para o futuro, olhando para o passado que se/o afasta, e ele está assustado porque o que ele vê é uma ruína. É o progresso, o historicismo, o projeto racional europeu colonialista imperialista em ruínas. Então a denúncia da ruína foi um projeto modernista.

— Mas pejorativamente, certo?

— Pejorativamente. Não só pejorativamente. É ambíguo

— Porque eu estou pensando esse espaço da ruína como o espaço da falha, do impreciso, que incorpora o acaso, a temporalidade.

— O problema não é o do silêncio pós-guerra, nem niilista. Não se trata de atacar o significado, como traz Gumbrecht, os significados são possíveis, podem ser alegres. A questão é dar força à matéria. Não é o vermelho. Não existe a cor sem a coisa de cor.

— Talvez só quando você tem um cuidado maior com a materialidade isso gera um outro tempo. Uma outra ideia.

— É, se você forjar uma outra matéria virá uma outra cor. O vermelho Ferrari ou do pintor Burri. O azul Ives-Klein.

- A questão da contemporaneidade sobre a ruína é por quê? O projeto do modernismo se arruina. Sob ruínas. Nós, da contemporaneidade, talvez, estejamos sobre as ruínas.
- A garrafa tava inteira?
- Acabei de mudar o título: Flutua sobre as ruínas, flutua.
- Exato, melhor do que construir ruínas é construir com ruínas. Entende a diferença? Catando os cacos, usando os vazios. Assumindo as poeiras, usando os destroços. Caminhar nas ruínas.
- Quando eu tiver 33 anos, meus ossos serão pó, meus cabelos fiapos.

VII

O SOM DOS PASSOS REPETIDOS
O RIO AINDA É RIO
E O TEMPO NÃO MUDA NÃO VIRA
TRANSFORMA

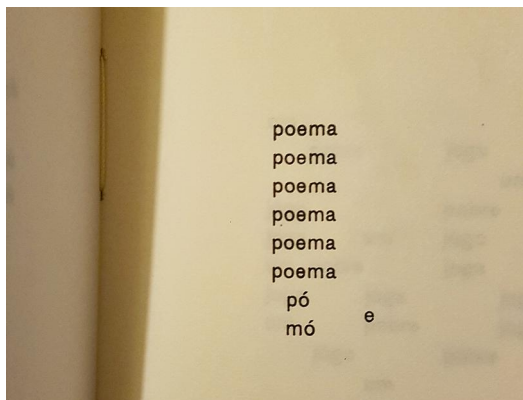
A ESCADA E OS NINHOS
O SOM DOS PASSOS APENAS

SEM PESO DEBAIXO DOS PÉS
OUÇO A ÁGUA CORRER
MOLHO O PULSO E A NUCA

PARO SOBRE O CAÍ
MINHA SOMBRA
SOBRE AS ONDAS
DANÇA

VIII

— Muda tudo. Sob e sobre. Está construindo sobre as ruínas. A ruína já é um dado. Quando eu cheguei, a ruína já estava ali. É o poema do Edgar Braga:



— O poema que se desfaz em pó e em mó. Mó, pedra de moinho. Moinho de gigantes quixotescos. Pedra que transforma, mói, que faz pó. Poema – lâmina e carne. Ao mesmo tempo o pó e o que transforma em pó. Poema que se esfarela. Para poder esfarelar o poema, este tem que poder ser tocado. Tem-se de tocar o poema; tê-lo nas mãos.

IX

A intenção é construir um texto em que as estruturas estejam abertas. Ao fim, seja um pensamento sobre essas interferências na linguagem e também uma construção com as vigas – ruínas, vestígios, infiltrações – à mostra.

Como você vai transformar aquilo e fazer a pedra dizer o que você quer, se ela diz 'não' a tudo? Ela o proíbe. Você quer um buraco, ela se recusa a fazer um buraco. Você quer suavidade, ela se parte sob o martelo. É a pedra que é agressiva. É uma fonte constante de recusa. Você tem de conquistar a forma. É uma luta até o fim, a cada instante.(...) A assemblage é diferente da escultura. Não é uma agressão às coisas. É um acordo com as coisas. Na assemblage ou objeto encontrado (objet trouvé) você é atraído por um detalhe ou algo que lhe agrada e você adapta, acrescenta, recorta, junta. É realmente um trabalho de amor.³⁴

³⁴ BOURGEOIS 2000, p.142

X

— Sempre foi recalcado. O corpo, a materialidade, a palavra. A matéria que dá cor, era quase um mal necessário. Um acidente, uma imperfeição que você tem que atravessar para, a partir dela, gerar uma ascensão. Rever as materialidades, o corpo, a sensualidade. Varia com os hormônios. O que nos interessa é a perfeição ideia. E as ruínas são uma ruína disso. E você costura em cima disso, de rever a materialidade, o corpo, o imperfeito, a poeira, o espectro.

— O tempo.

— Muito mais do que o tempo, a temporalidade. O tempo cíclico. O tempo que gera entre-lugares. O tempo-força. E essas temporalidades são espacialidades também. Uma zona de calor. O tempo é uma zona de vibração. Outras formas de temporalidade.

— Ao incluir a mancha, incluir a poeira, inevitavelmente, tem uma relação de tempo. Reforçar, rever, justamente a temporalidade. Quando eu uso o caderno, e o transformo/penso em trabalho artístico, tem uma relação de tempo. Porque o caderno não é só um livro que se imprime. É o objeto que eu trago, que eu carrego comigo. Vai amassar, sujar, e vou lembrar de coisas. É um captador. Essa temporalidade que o caderno marca. Temporalidade incontável (acaso), eu acho tão importante quanto o texto que o caderno contém, que o conteúdo, que o sentido do poema que ali está.

— A pulsão inicial é muito simples. Como você atingiria esse conteúdo sem dar forma a coisa. Se não fosse aquela coisa que está lá escrita. E a forma é sempre imperfeita, porque a forma não dá conta. A linguagem falha. Toda obra de arte falh

— “A obra de arte é uma linguagem.”³⁵

— Toda obra de arte é imperfeita

— As coisas estão se cruzando, nunca se fecha o conceito. A palavra do poeta não é definitiva.

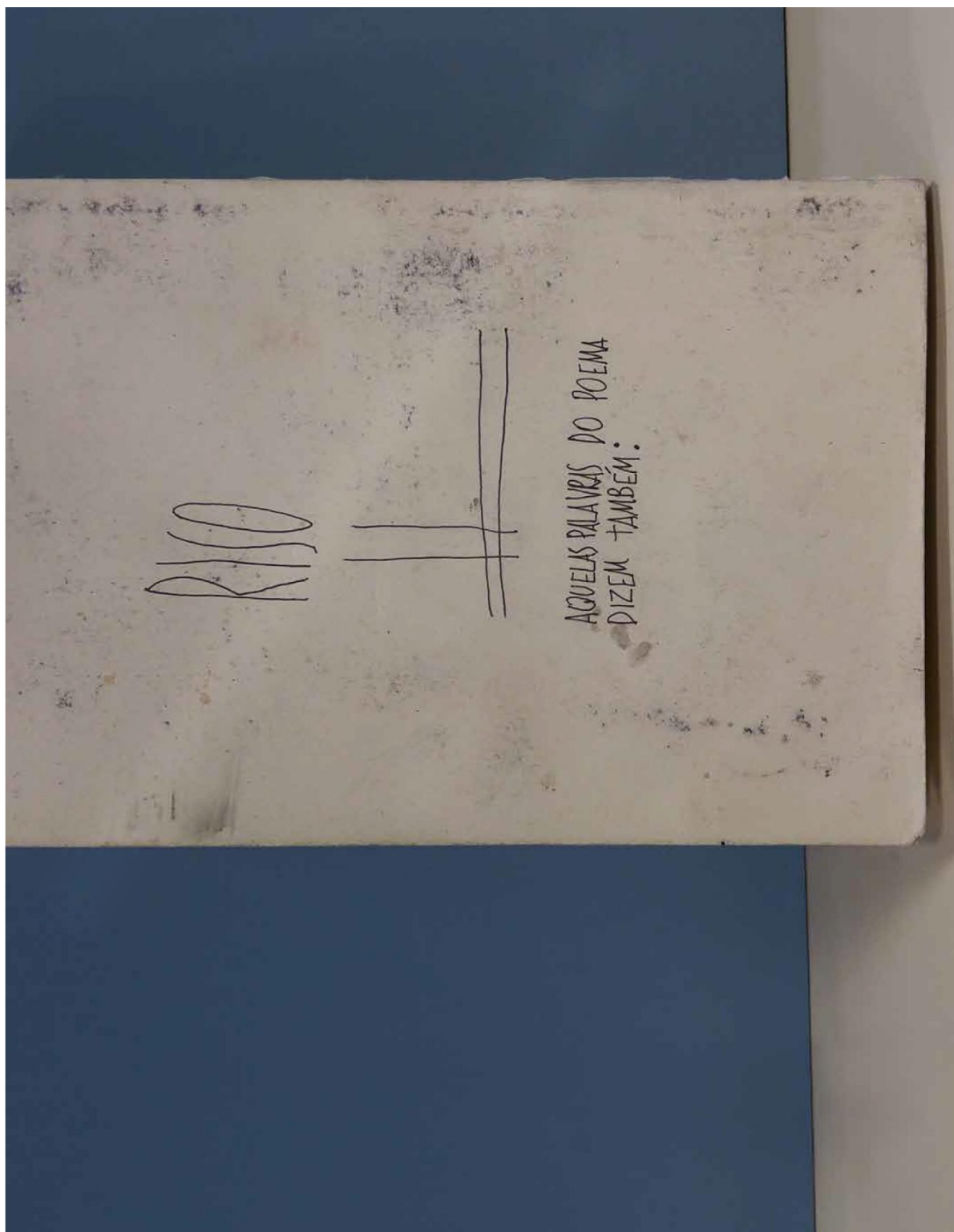
XI

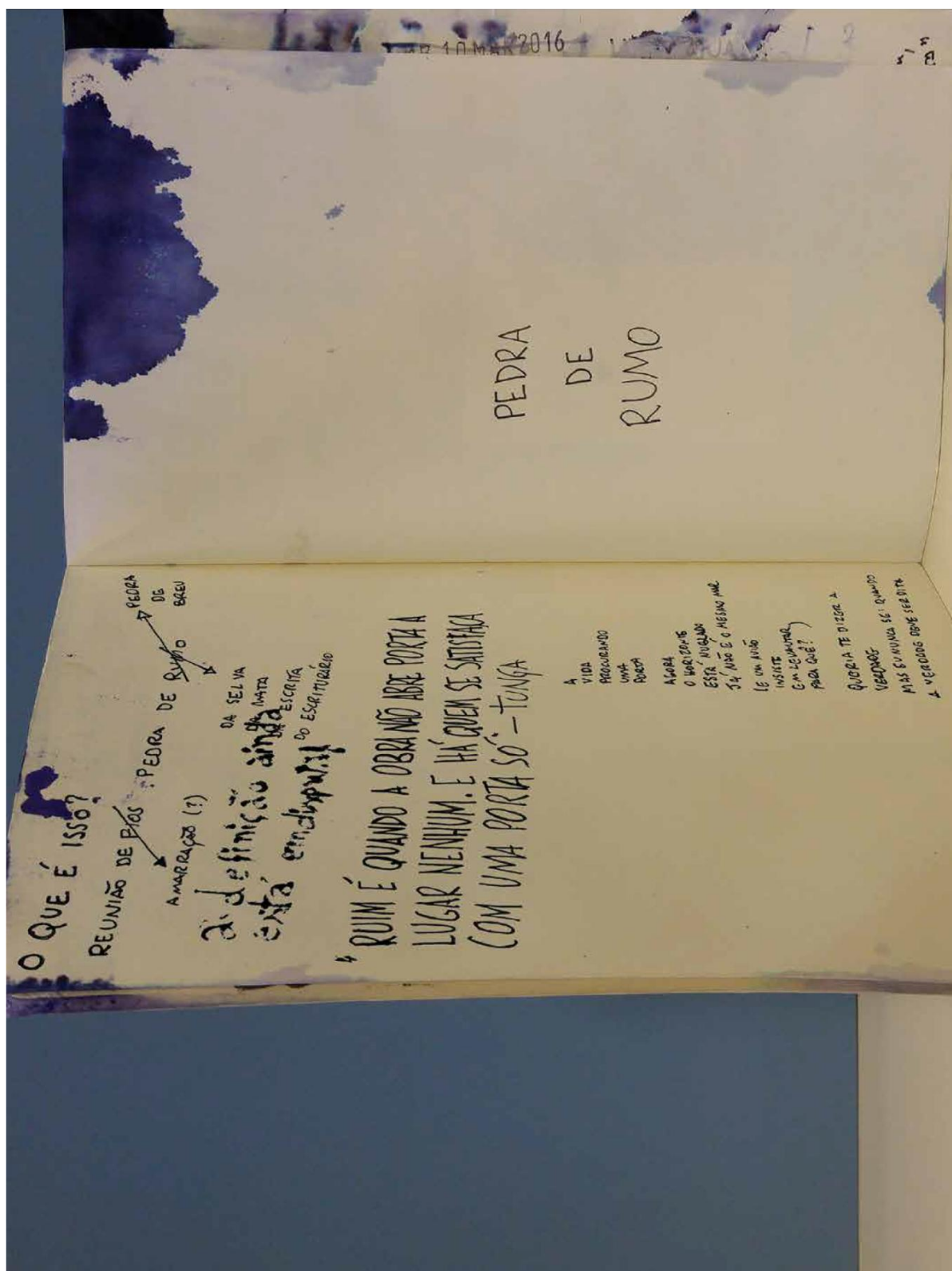
³⁵ BOURGEOIS, 1990,

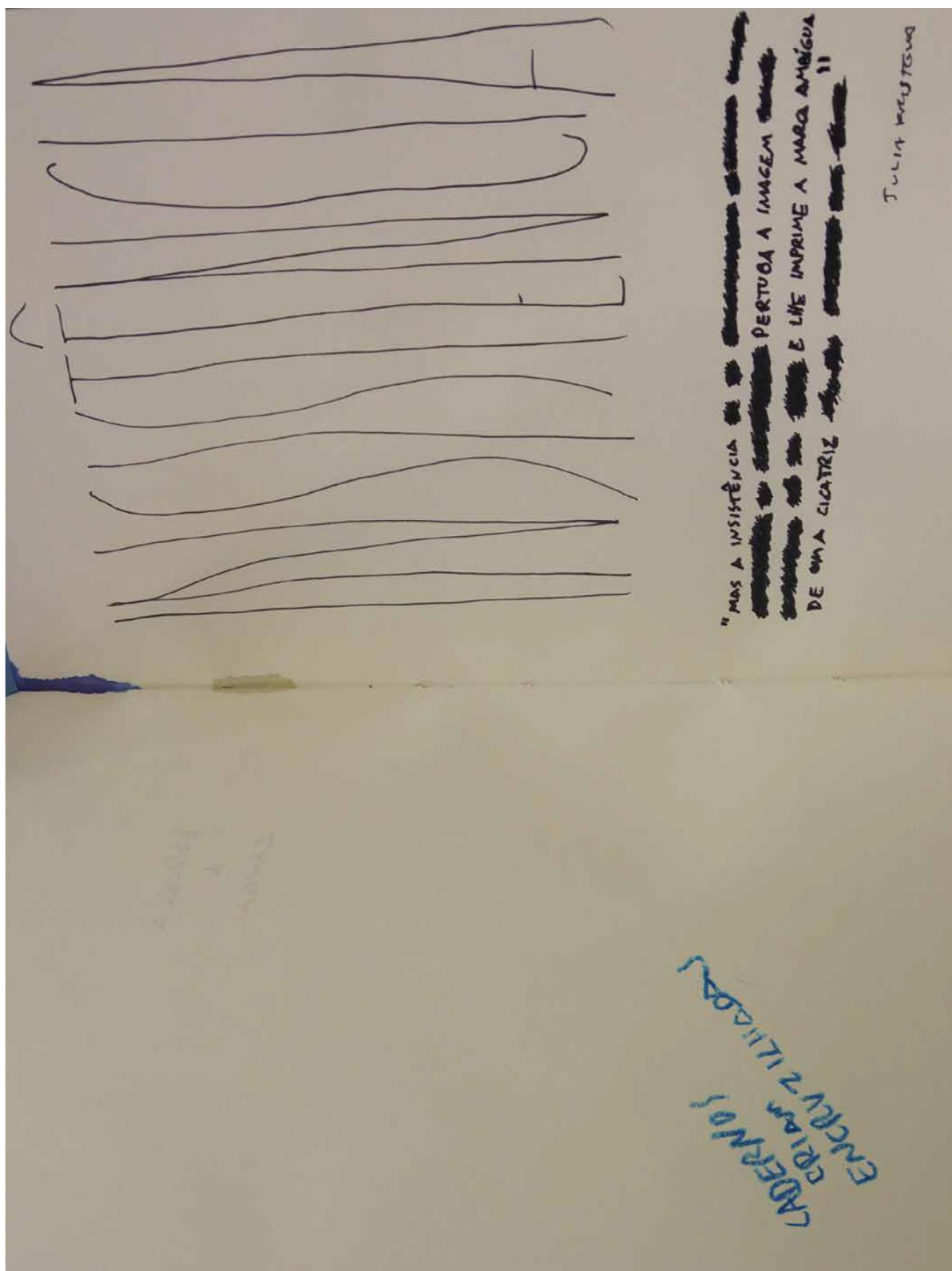
Lance #2

Aquelas palavras do poema dizem também³⁶

³⁶ **Experiência 01** – páginas do caderno feito ao longo do primeiro semestre de 2016, em sua maioria, nos cursos dos professores Helena Martins, Eneida Cunha, e Julio Diniz para o mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio.







—
HOMER

Porque assim ensina "homem inteligente e raciocina esta metafísica fitonômica", assim "homem novo inteligente fitonômica" assim pois se so mais verdadeiro fitonômica", e talvez e completa, do entender, sobre sua mente, ele de si, for estas coisas e mais se transformem

[Vico, *Scienza Nuova*, p. 170]

POTÊNCIA
DE NAO
COMPREENDER

VIVO
DO
MINEI

SELVAGEN

ENTENDER
E INVENTAR

EGRAS PRA QUEBRAR AS REGRA

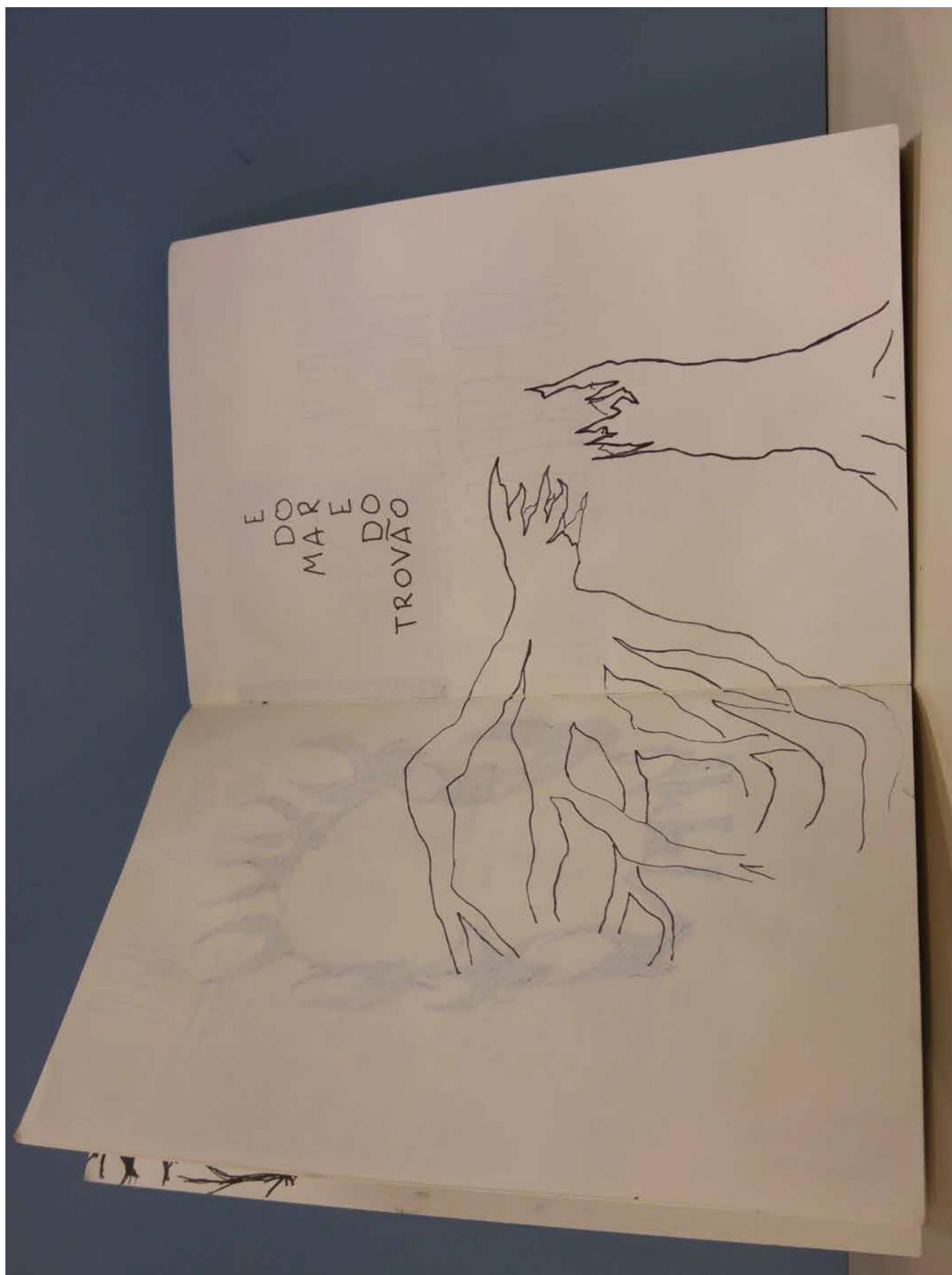
É
XTRA
LÉON
UN
DE
SINAIS

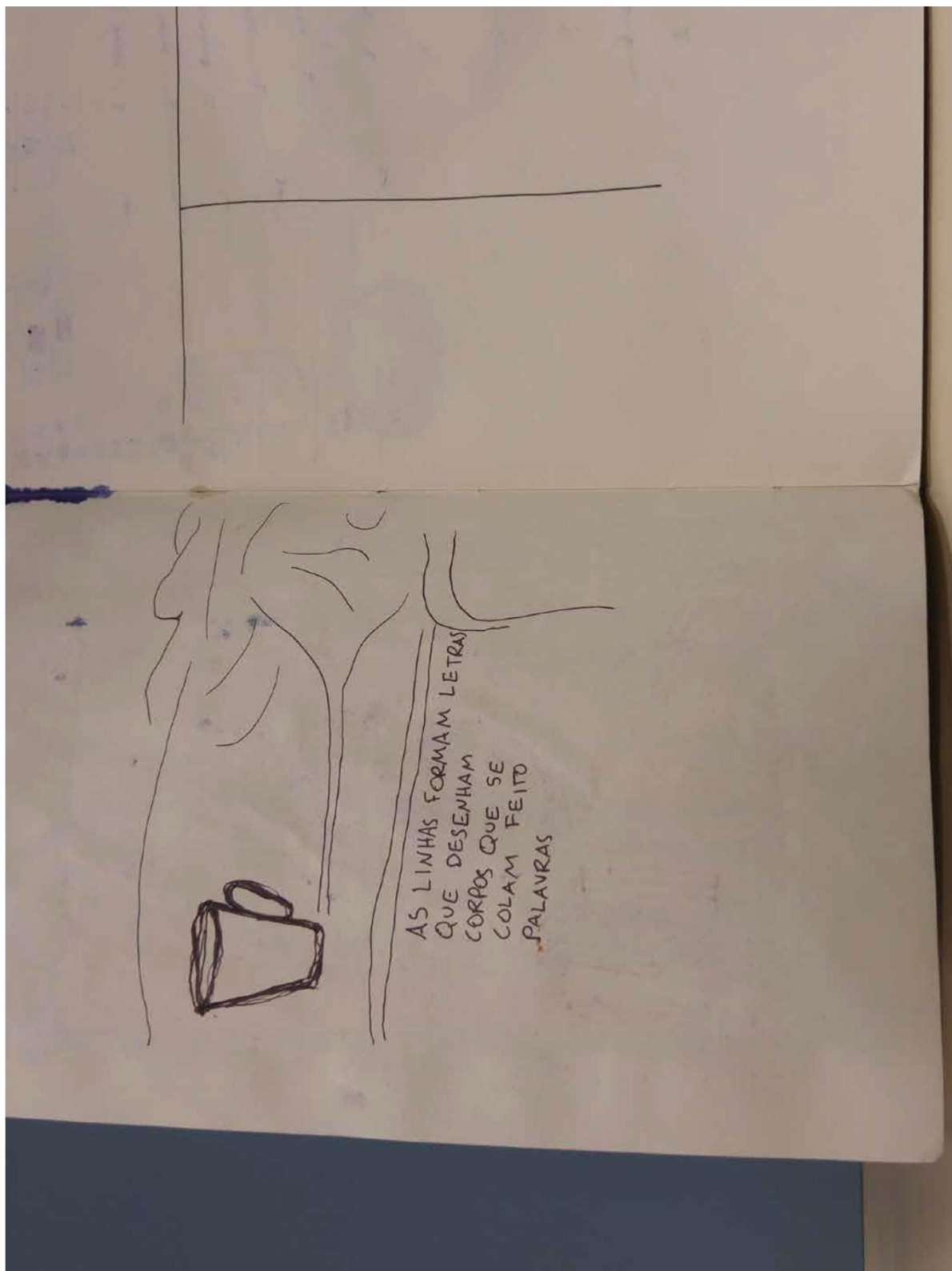
CONVITE
AO
SELVAGEM

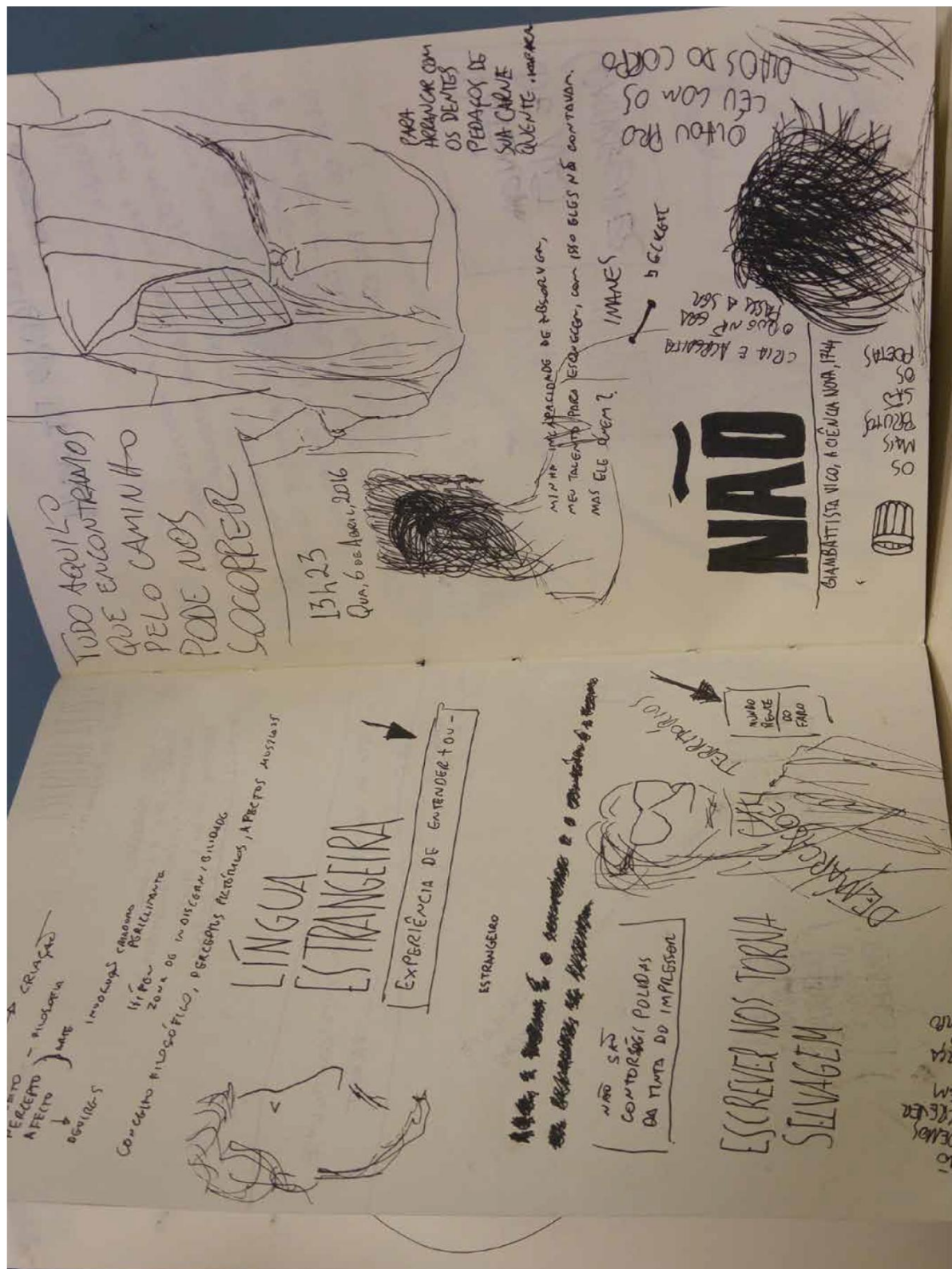
ENTENDER
E
INVENTAR

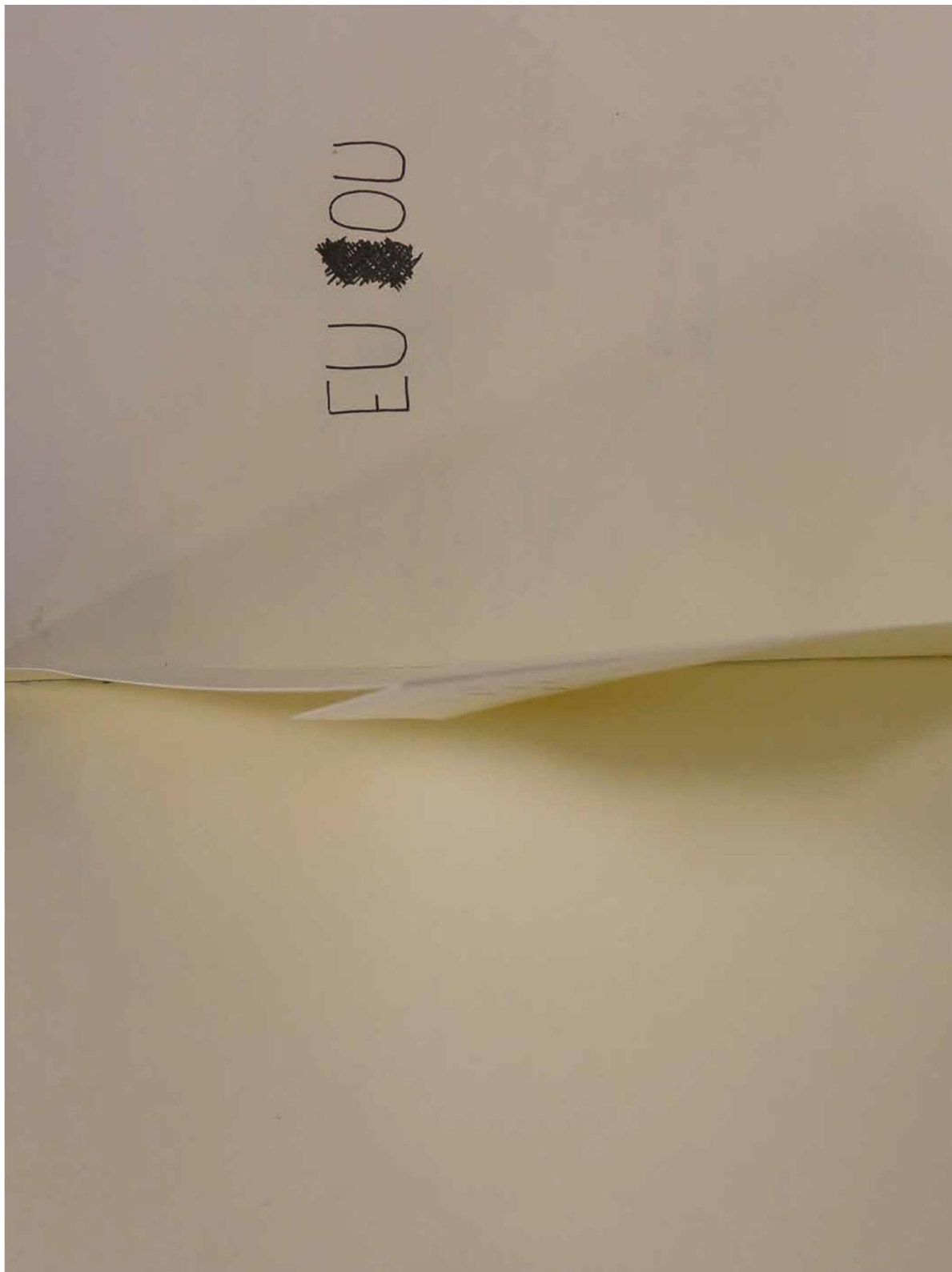
que o que queria fazer. "Sede de viver tudo", como dizia aquele Angélio na música, que a gente gostava tanto na época. Isso você pode encontrar nos meus textos, essa desconfortabilidade com a limitação humana. A vontade de ser Deus. Querer ser eterno, querer ser tudo. Nunca houve nada que eu não quisesse ser. Matemático, capotrista, poeta. E não também, por que não?

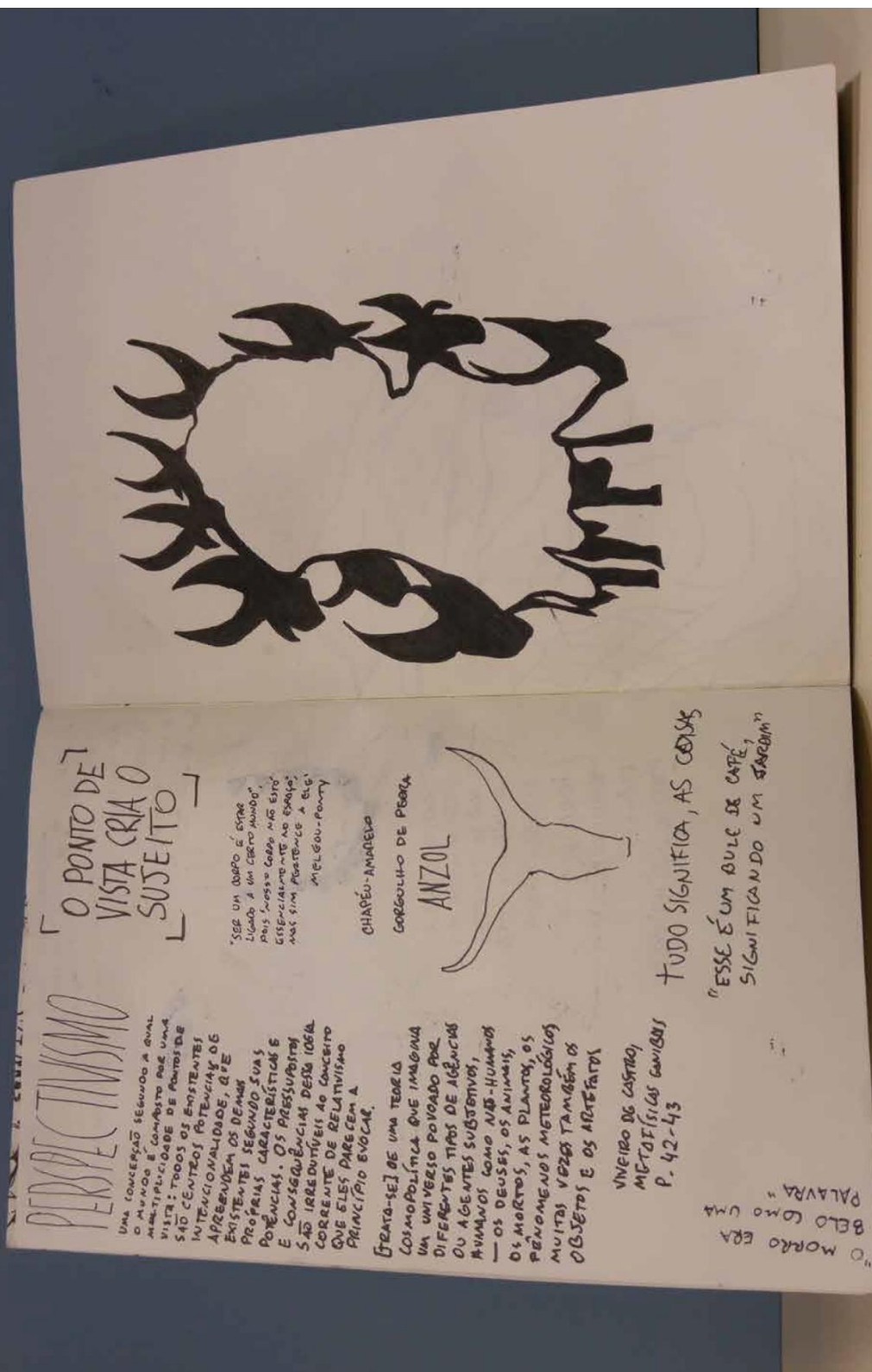
2006/06/06 09:00 AM

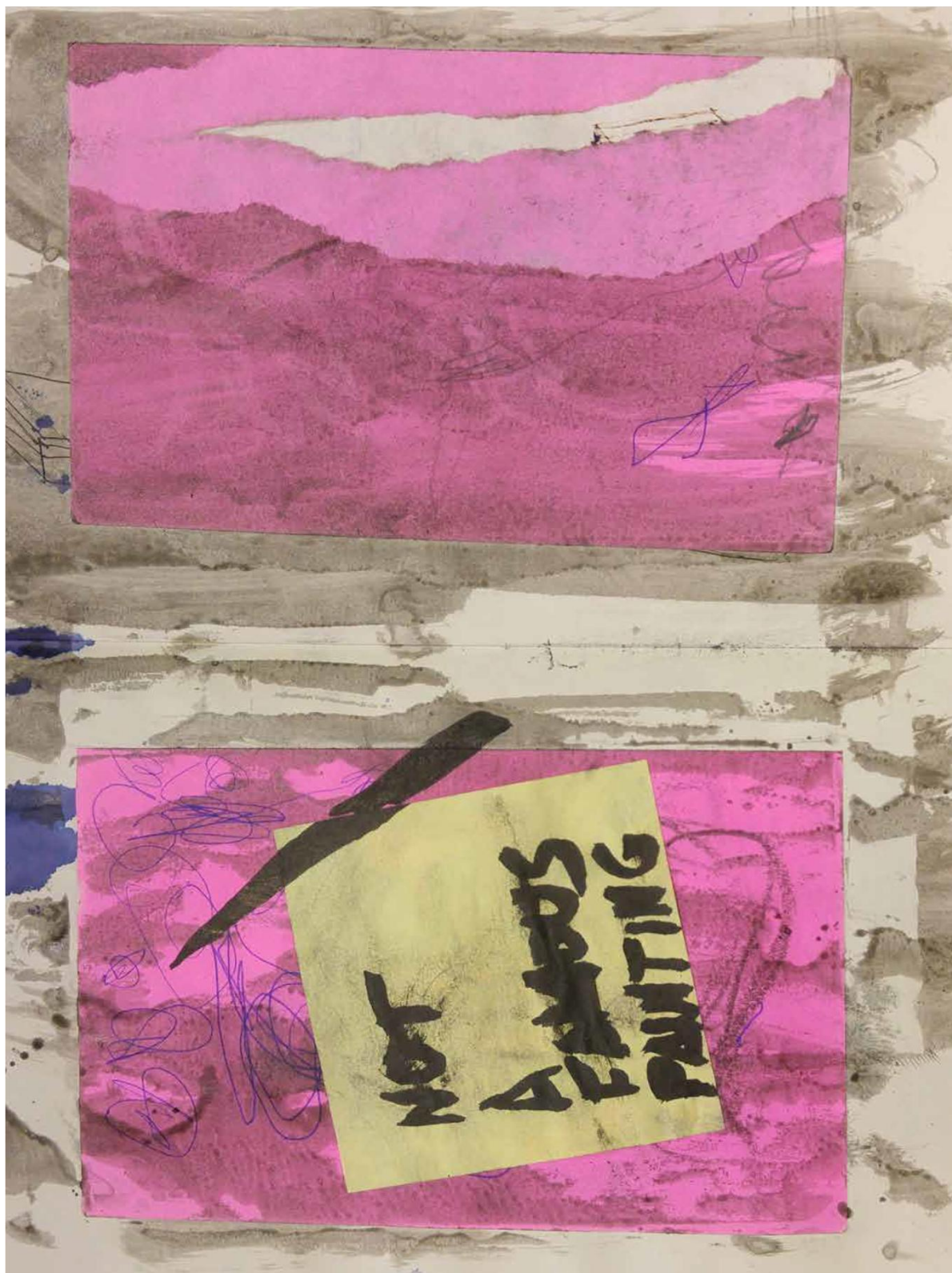


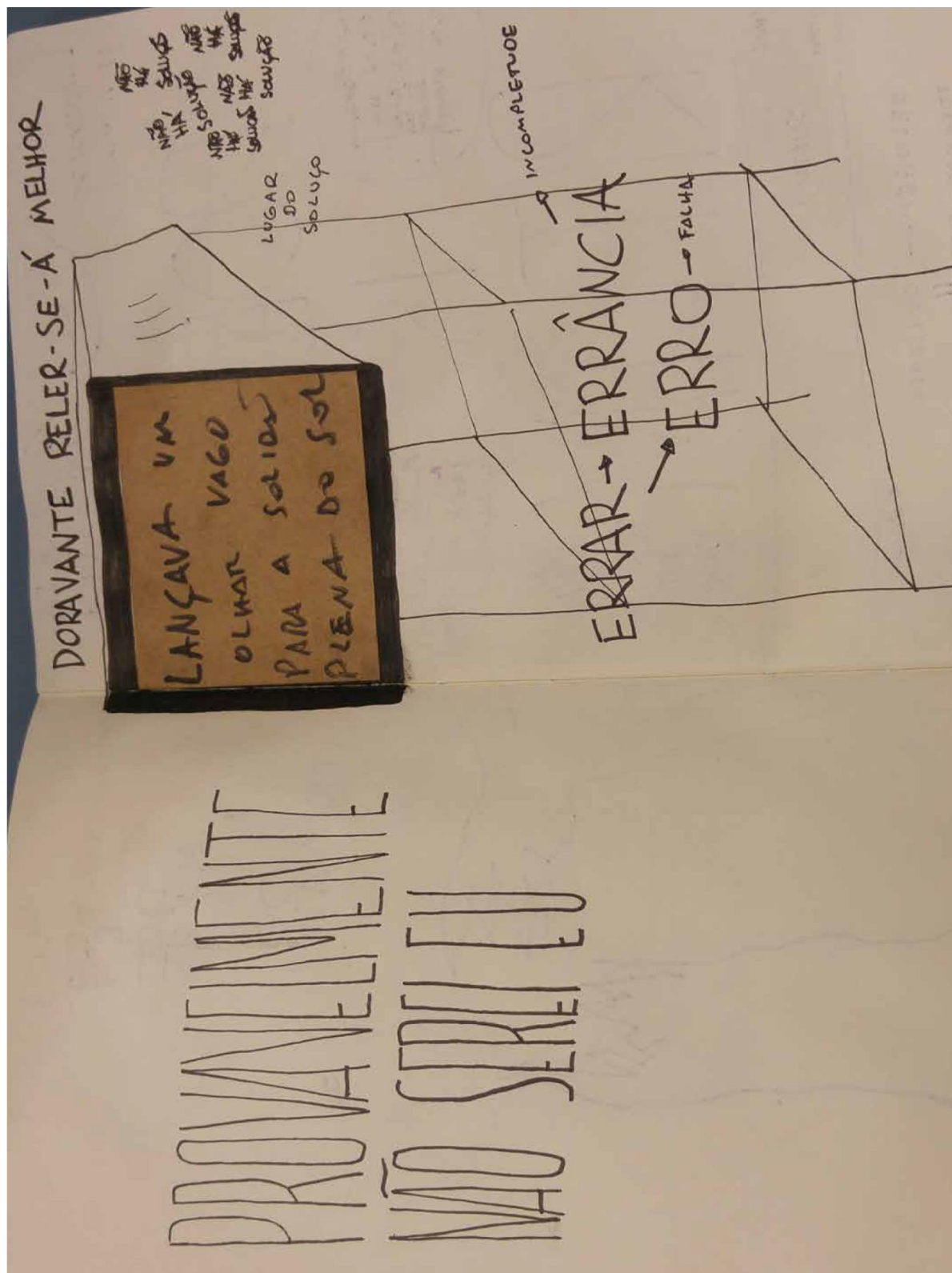


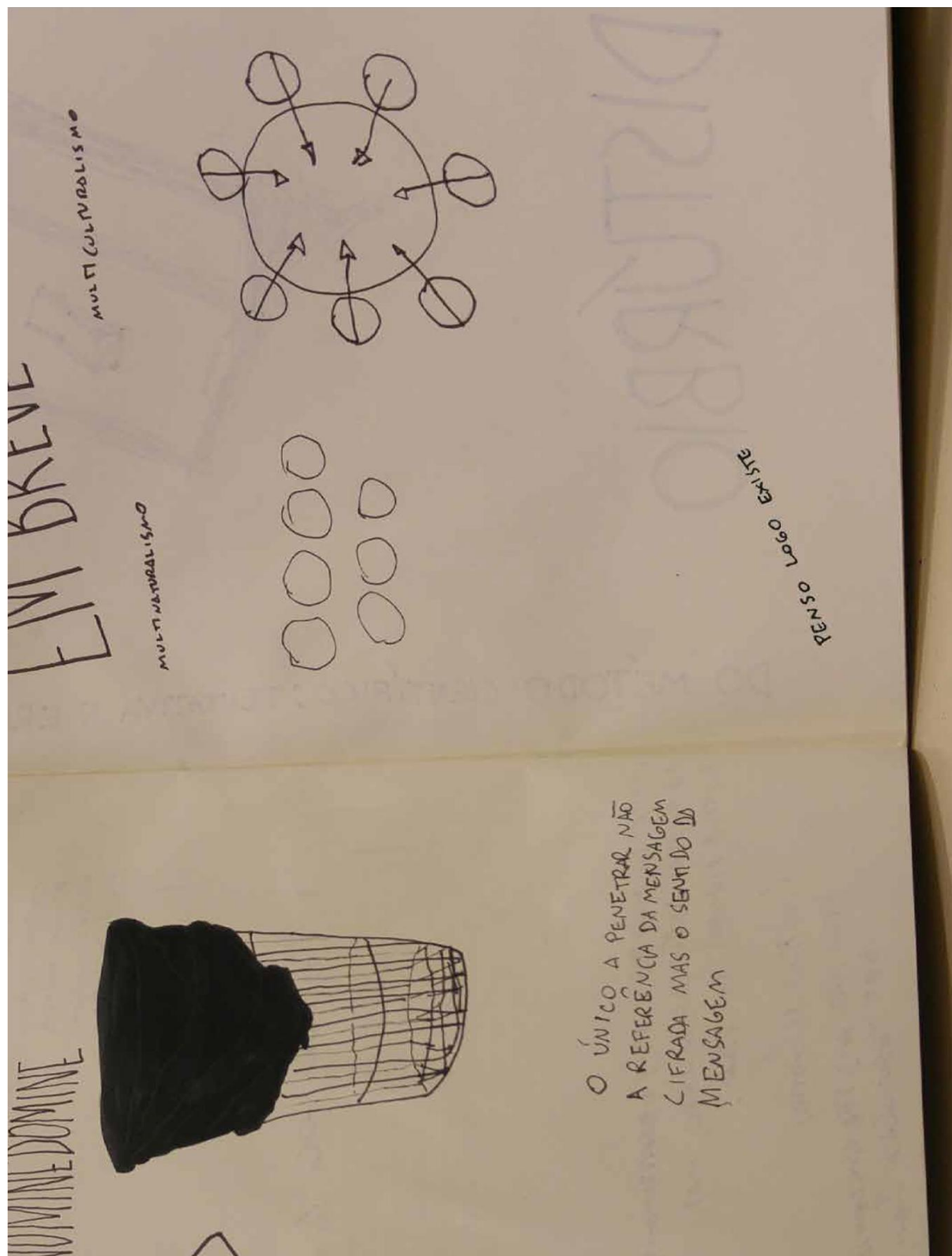




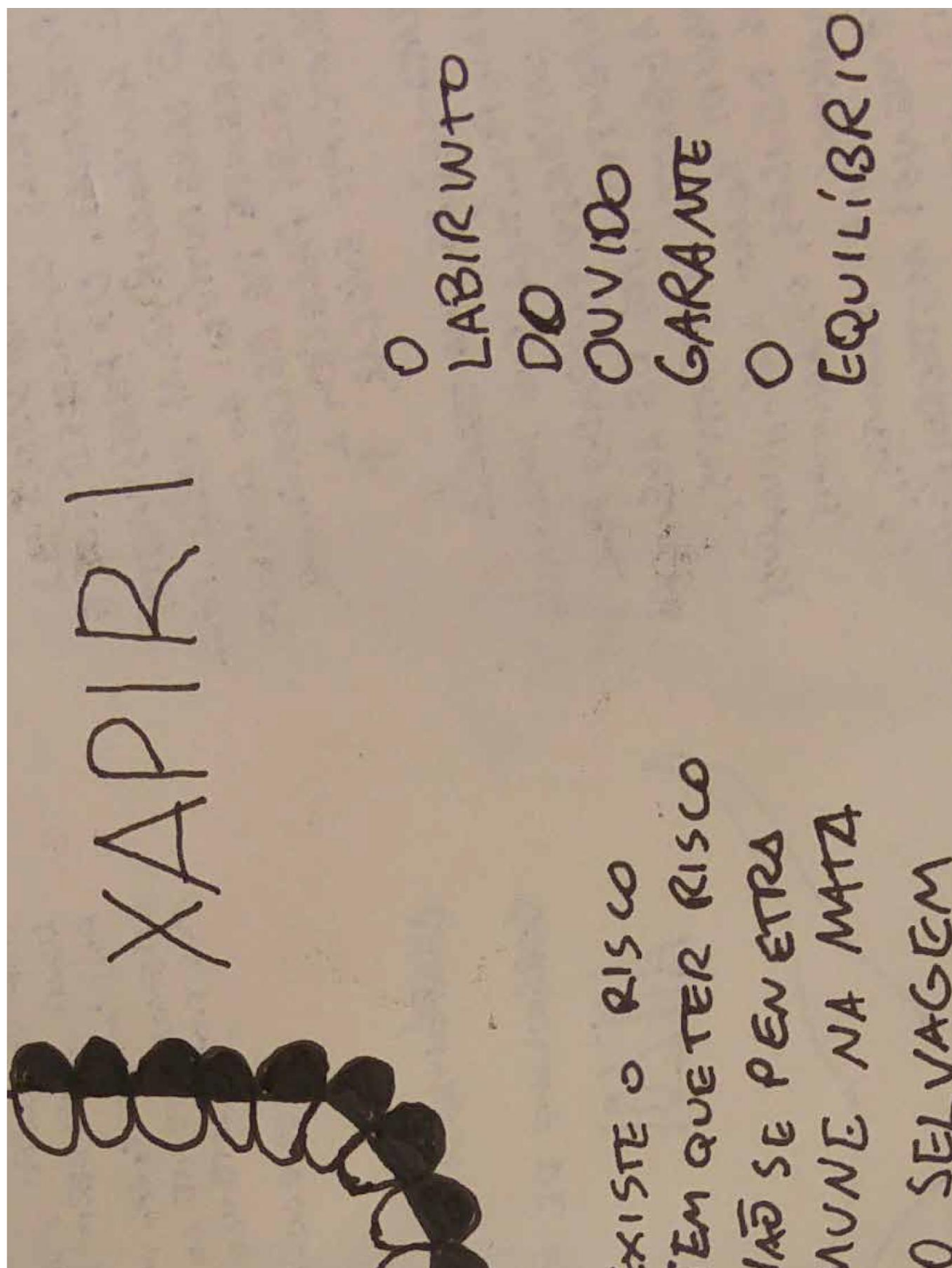


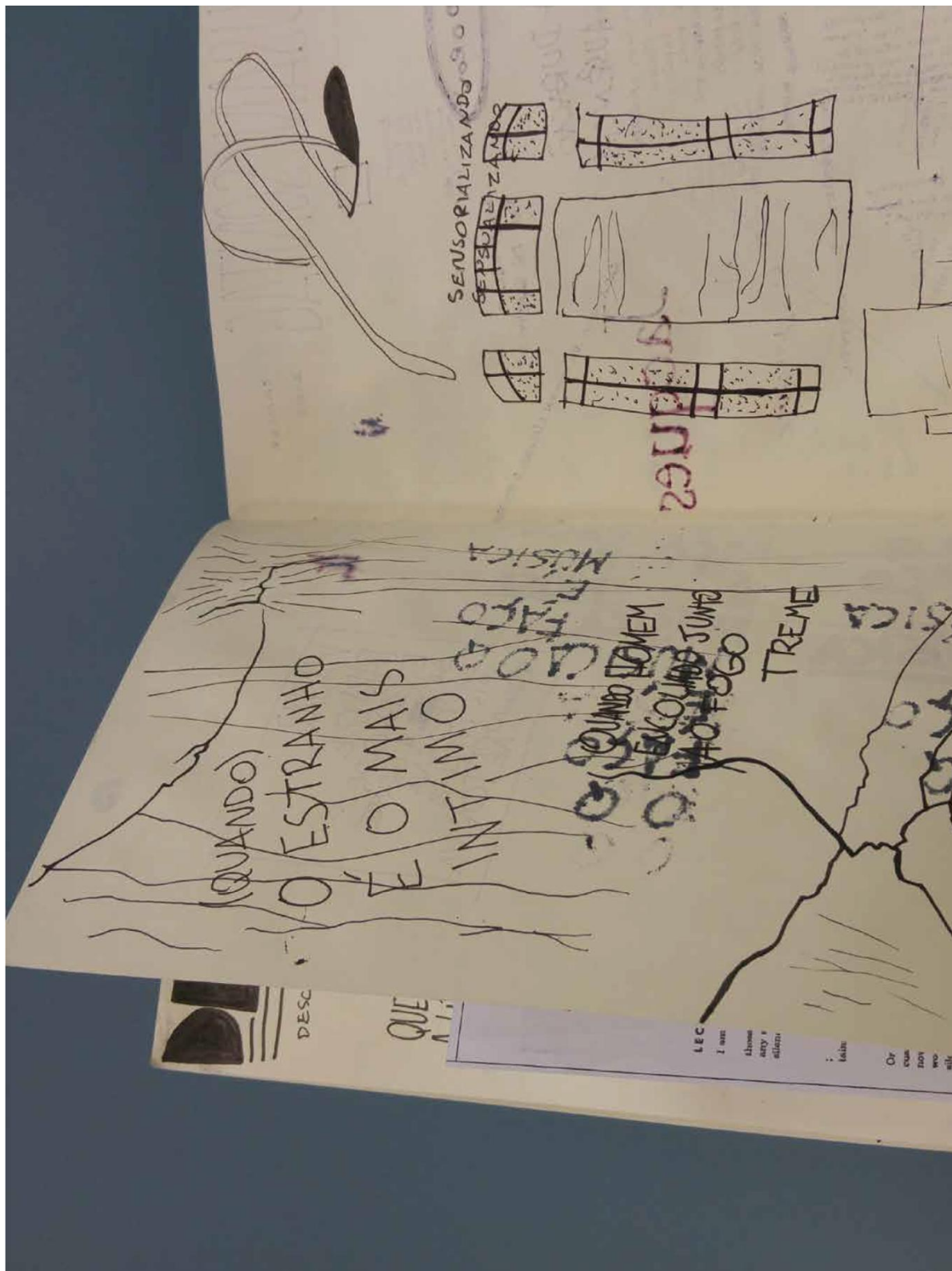


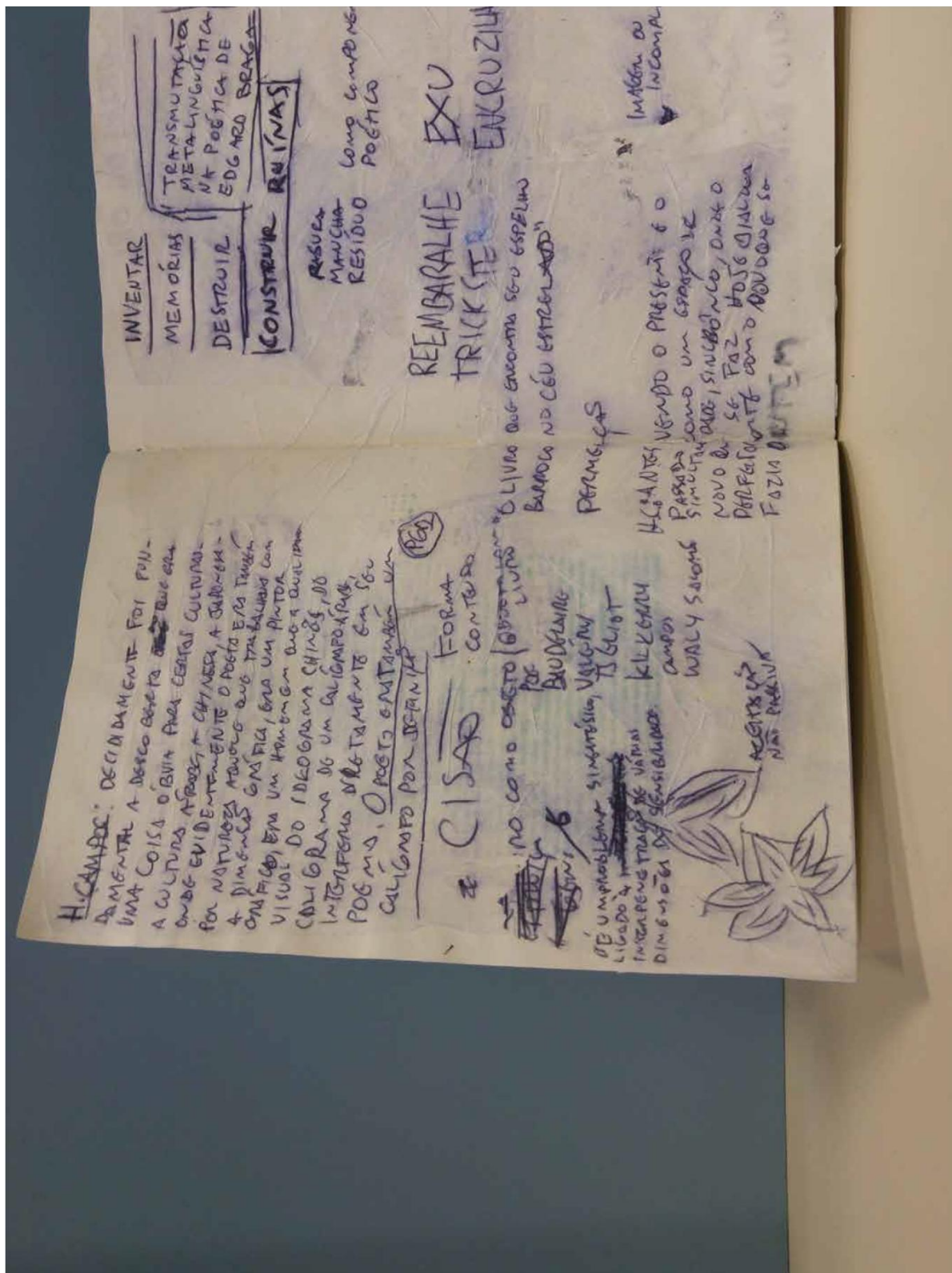






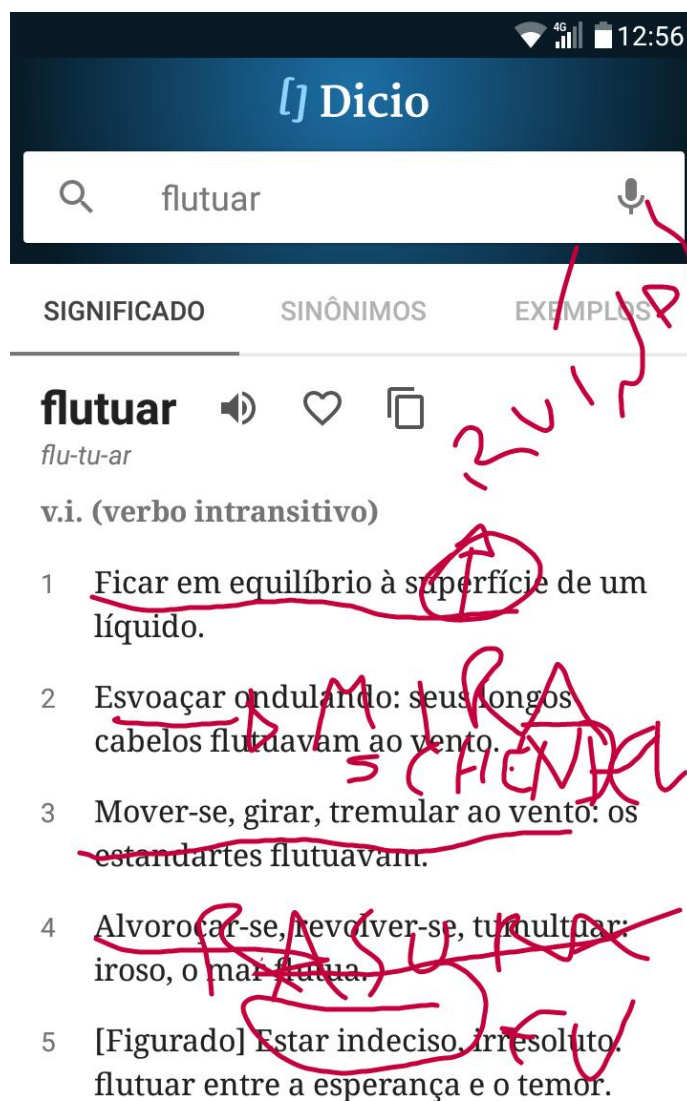






Lance #3

(suspiro) — o que sobra e o que some através de Mira Schendel



Não é o traço que é pleno, sim o branco.
— Jean Genet, O estúdio de Alberto Giacometti

I

O fundo era escuro. Preto, falhado, entranhado no papel. Preto feito uma cela de cadeia, ou como as paredes dos filmes do Tarkovski. Sim, feito as paredes de um filme do Tarkovski, nos puxando para dentro de um movimento único. Lodo e limo nas páginas do poema, infiltração e pó nas palavras. Nas palavras, não. Não havia palavras ali. Era o fundo escuro e letras. Várias letras. Inúmeros *A*, um ou outro *B*, *P*, *n* (ou seria π ?), *q*, *x*. Riscos. Letras finas que pareciam riscadas a faca em uma parede, sem tinta, cor de papel, que flutuavam em desequilíbrio, cortando pedaços do papel. Ainda sim, o trabalho era calmo, silencioso. Eu me enxergava através do vidro, na iluminação excessivamente clara da sala de exposição. Eu via meu corpo absorvido, dentro do campo da obra, infiltrado, tentando ler o que não foi escrito.

Penso no que vi e no que vejo de Mira Schendel, o vazio que intriga e suga, e a palavra *suspiro* inevitavelmente surge pra mim. É estranho. (suspiro). Meu primeiro movimento é de rejeitar. Não faz tanto sentido, não acho que *suspiro* resuma, ou seja, um sabor, uma característica tão presente nesses conjuntos de desenhos. Aliás, cada vez que escrevo e leio essa palavra, me incomodo. Onde está o corpo para suspirar? A palavra volta, (suspiro), não larga, e de tão recorrente resolvo olhar o dicionário – onde não consta nada muito além do óbvio:

suspiro | s.m. |

Respiração forte e prolongada ocasionada pela dor, por uma emoção, etc.: soltar profundos suspiros.

Gemido, ai, lamento: ouvem-se os suspiros do doente ao lado.

Gemido amoroso.

Fig. Som doce e melodioso: os suspiros do violino.

Pequeno orifício; respiradouro, respiráculo.

Doce muito fofo e macio feito com açúcar e claras de ovos batida.

Exalar o último suspiro, morrer.³⁷

Aos poucos, delicadamente, alguns cruzamentos se formam pra mim. Suspiro pode ser lamento, pode ser dor, pode ser prazer. Forte, doce, débil, moribundo. O suspiro não se realiza. Ele é o momento, a expressão. O suspiro não se move, não move. Ele é ambíguo. É o que vem antes — a ausência de uma

³⁷ Dicio.com.br – Dicionário de Português Online. visitado no dia 10/12/16.

necessidade de se definir e expor. É a morte, é o amor, a dor, a vida. Sem dizer. (suspiro). Variações sutis que um gemido provoca. Sutil, porém perceptível? Sim, mas para o ouvido atento ao momento, ao silêncio, ao corpo. Uma fala do pintor catalão Tàpies me sopra algo:

Meu trabalho pode de fato ser lido de diferentes formas. Ao dar as coisas uma característica puramente alusiva, cria-se um escopo muito maior para as associações que quero disparar no espectador. Eu não investigava isso de forma alguma quando comecei, mas já faz algum tempo que venho estudando a arte do Oriente, onde a ambiguidade tem um papel muito importante. Eu percebi que, se alguém desenha algo de uma maneira que forneça apenas uma pequena cola do significado, o espectador é forçado a preencher os espaços ativamente, o que eu considero muito importante. Como um resultado, ele se encontra diretamente confrontado com os problemas do artista. Na pintura chinesa, por exemplo, onde uma árvore é geralmente representada por um pequeno desenho de um galho num canto, ou na margem, da imagem, cercado por espaço em branco, o espectador é obrigado a reconstruir a árvore toda e, com isso, o processo de crescimento natural, vendo todo o poder da natureza em relação a todo o cosmos.³⁸

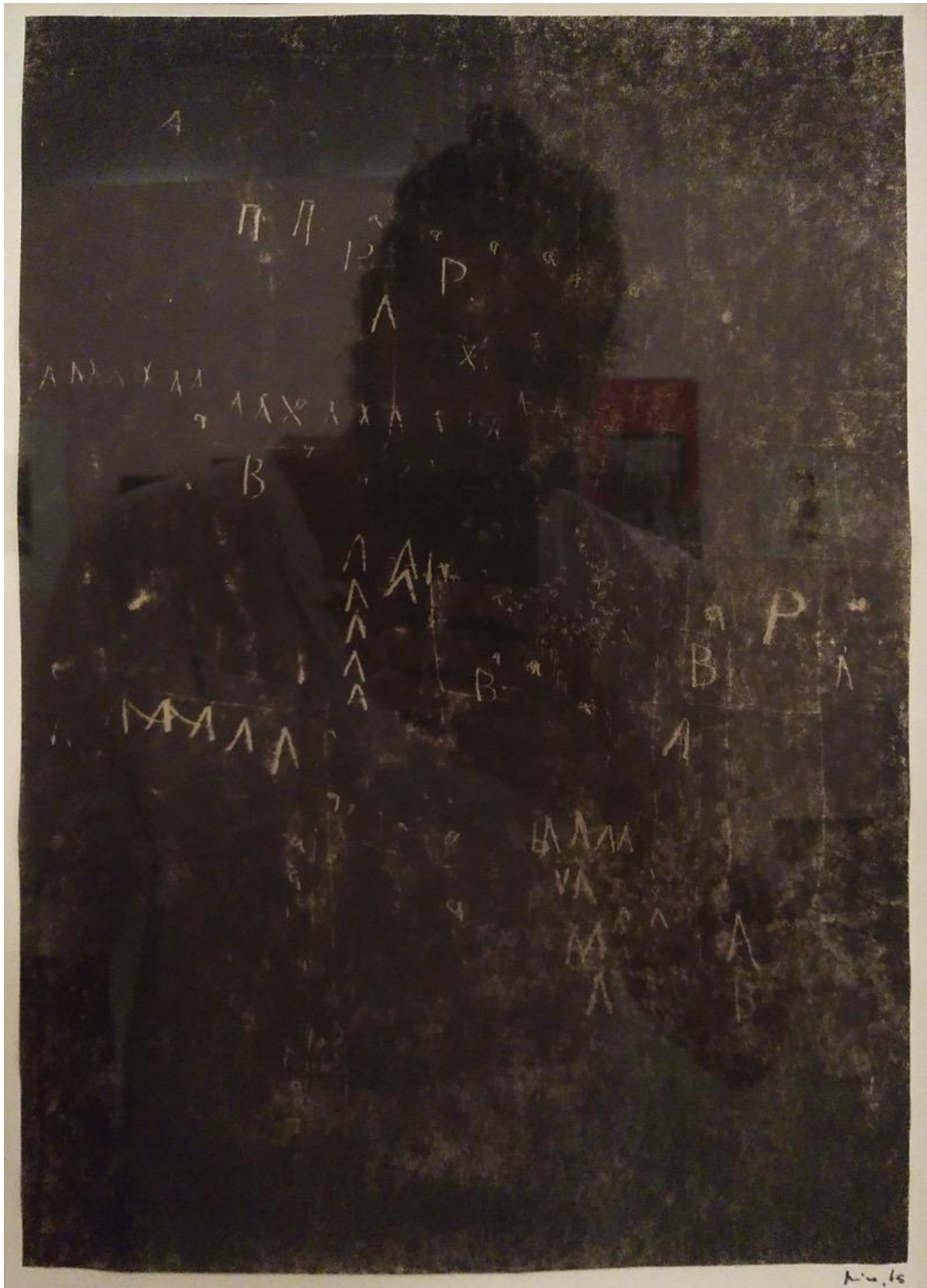
Suspiro não é linguagem (não é?) mas é conhecimento, é corpo, e ainda assim, desconhecido. Circula entre o certo e o provável pelo interior do corpo. O suspiro é um fio (inclusive o último fio). É um sopro. Nessa linha esbarro em Vilém Flusser: “Os escritos de Mira não são textos. Não falam sobre. Por isto não podem ser lidos como representando algo. São pré-textos. São como um texto é antes de ser texto.”³⁹ Ambiguidade, insegurança, possibilidade, probabilidade. Ainda assim, o suspiro parece não ser. “Ainda não representam algo, embora o façam quase. Ainda não representam algo, apresentam, marcam. Não devem ser lidos num sentido metafórico, devem ser lidos literalmente. E, com efeito, são letras a serem lidas embora nem sempre já letras”, conclui Flusser.

O suspiro pode ser de prazer. Ou melhor ainda, do gozo. O gemido amoroso. “Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute”,⁴⁰ diz Roland Barthes no livro *O Prazer do texto*, onde ele faz uma leitura de desejos, funções e possibilidades do texto, através do prazer e do gozo (ou fruição), quando o prazer se torna extremo, goza e a linguagem se desvanece.

³⁸ Entrevista do pintor catalão Antoni Tàpies. CATOIR, p. 85 (tradução minha do inglês).

³⁹ FLUSSER apud SALZTEIN, 1997, p265.

⁴⁰ BARTHES. p. 9.



(Foto minha sobre obra de Mira Schendel, *Sem título*, 1965 – Monotípia a óleo sobre papel-arroz, feita durante a exposição *O útero do mundo*, curadoria Veronica Stigger no MAM-SP, 04/12/2016.)

O brio do texto (sem o qual, em suma, não há texto) seria a sua vontade de gozo: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos. (...) Texto de gozo: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.⁴¹

Nesse viés, os trabalhos de Mira seriam o estado pós-gozo. Não me arrisco a ir tão longe a ponto de detectar toda essa lascívia (ou pós-coito) nas obras de Mira. Deixo aqui essa marca pelo prazer do desvio de pensamento (apesar de não arquivar por completo essa possibilidade de fruição). “Um sujeito clivado, que goza ao mesmo tempo, através do texto, da consistência de seu ego e de sua queda. (...) O prazer é dizível, o gozo não é.”⁴² Consigo, no entanto, depois do dedo apontado por Nuno Ramos de que “o divertimento está o tempo todo no horizonte do trabalho”, compreender algo: Mira se diverte com um jogo, não precisamente um jogo de palavras (aliás, de forma alguma precisa), mas de letras, de não-ditos. Do corpo ausente invocado por símbolos. Tápies joga:

Eu uso esses símbolos espontaneamente e intuitivamente, o que me dá uma boa quantidade direta de prazer. Isso soa terrivelmente simples, e hoje em dia é provavelmente um pouco fora de moda falar de diversão como uma razão para produzir arte.⁴³

A linguagem que se transforma em gemido e se perde, volátil, no sopro do suspiro. Um pequeno amontoado de letras a sugerir o silêncio – por oposição, feito nosso ouvido que isola os barulhos constantes e deixamos de percebê-los, feito a narina que se acostuma ao cheiro e deixa de senti-lo. A linguagem perdida, o balbucio, ressaltam o vazio de papel. Zoeira, eco e, depois, quase-silêncio. “A crise da linguagem coincide com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo-linear em arte”, explica Haroldo de Campos, “uma civilização marcada não pela ideia de princípio-meio-fim, mas pela de simultaneidade e interpenetração” (e aqui abro parêntesis para as investigações com transparências de Mira, da característica translúcida do papel-arroz, acrílico,

⁴¹ BARTHES. p. 20-21.

⁴² BARTHES. p. 28.

⁴³ CATOIR. p. 74.

da técnica da monotipia⁴⁴ e uso de camadas e sobreposições). “A linguagem da poesia (...) vai se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando os elementos redundantes, vai-se concentrando e reduzindo ao extremo.”⁴⁵

Mira parece expulsar o sentido. O signo e o significado. Sobram as letras. Às vezes como num grito abafado. Outras, cacofonia. Não se fixa sentido, intenção. Não se escuta voz.

O Zen nos ensina que o universo, o todo, é mutável, indefinível, fugaz, paradoxal; que a ordem dos eventos é uma ilusão de nossa inteligência esclerosante, que toda tentativa para defini-la e fixá-la em leis está condenada ao fracasso... Mas que justamente na plena consciência e aceitação alegre dessa condição está a extrema sabedoria, a iluminação definitiva; e que a crise eterna do homem não surge porque ele deve definir o mundo e não o consegue, mas porque quer defini-lo e não deve.⁴⁶

Ao olhar as monotipias de Mira, vejo letras, mas não as ouço. O espaço em branco do papel parece absorver qualquer som. A deriva das letras encontram corda vocal que as ative. Elas parecem boiar. As letras que vejo e não ouço. “Caminha rente às paredes, roça os muros. O vazio, à sua volta, são promessas de queda, de escombros, de avalanche.”⁴⁷ Jean-Paul Sartre se refere à Giacometti, mas assim como em Tàpies, alguns pensamentos sobre a obra resoam. Permite pensar esse vazio tão presente, que vazio é esse?⁴⁸ “Nada o envolve. Nada o sustenta. Nada o contém. Estamos diante do real puro, tensão invisível do papel branco. Mas e o vazio? (...) O vazio é o cheio distendido, desdobrado; O cheio é o vazio orientado. O real fulgura.”⁴⁹ Não é um vazio inerte, passivo. É um vazio em desequilíbrio. Sopro.

⁴⁴ Na monotipia, a tinta – óleo, no caso – espalhada uniformemente numa superfície metálica ou de vidro é transportada à face do papel de arroz diretamente em contato com ela, atravessa sua fina espessura para ressurgir na outra face” (DIAS)

⁴⁵ CAMPOS. p. 151-152

⁴⁶ ECO, p. 206.

⁴⁷ SARTRE. p. 51

⁴⁸ Mesmo com resultados plásticos tão distintos, talvez o que os una seja uma relação desses artistas com o tempo, não exatamente a passagem numérica do tempo, mas uma revogação do tempo. Uma espécie mística de tempo em suspenso.

⁴⁹ Ibid. p. 63

Uma característica fundamental tanto da arte quanto da não-lógica Zen é a recusa da simetria. A razão disso é intuitiva: afinal, a simetria representa um módulo de ordem, uma rede lançada sobre a espontaneidade, o efeito de um cálculo, e o Zen tende a deixar crescer os seres e os eventos sem preordenar os resultados. As artes da esgrima e da luta recomendam constantemente uma atitude de flexível adaptabilidade ao tipo de ataque levado a efeito, uma renúncia à resposta calculada, um convite à reação como desenvolvimento da ação do adversário.⁵⁰

E de alguma forma, as letras que povoam seus desenhos, suas monotípias, letras que não se formam em palavras, criam uma ligação. Estabelecem uma presença, como se fossem indícios, vestígios. São esses elementos (os geométricos também – quadrados, linhas, círculos etc.) que incitam nossos corpos a entrar no campo, nossos olhos a se perder na eternidade da praça, não para desvendar um sentido maior,⁵¹ um todo, mas quase como se para entendê-las: as letras – flutuantes na sopa de uma mercadora de nuvens, desequilibradas – talvez não sejam fragmentos (de um discurso interrompido); são totais em si, individuais. “E talvez fosse a distância a que suas estátuas nos mantém. Cada estátua parece regressar a uma noite tão espessa que se confunde (...)”.⁵²

SOMOS OS INFELIZES. OS HOMENS
LIVRES. ALEGRIA SORRA EM FONTES.
ESVAI EM RALOS. GARRAFAS. ROTAS.
GIROS EM FALSO. SEM DORMIR.
FUGIR, FUGIR DO SOL, FUGIR. HOLLOW.
ALEGRIA SEM FIM. STUFFED. QUE SE
ESGOTA E NOS DEIXA ASSIM. UM VAZIO,
UM VAZIO RUIM. QUE ESPANTAMOS
CANTANDO “NÓS SOMOS OS HOMENS
LIVRES. TRISTES. TRISTES.

⁵⁰ ECO. p. 210

⁵¹ Nuno Ramos: *Mira tinha horror às grandes ênfases, aos sistemas acabados (tinha antipatia toda especial pela simetria e pela perspectiva), aos grandes projetos. Era amiga do que na vida é espalhado e miúdo.*

⁵² GENET. p.48

II

Abro aqui uma brecha para citar um trecho longo retirado da página 104 do livro *O vento e o moinho* de Rodrigo Naves:

“O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade. Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável, e portanto sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens), é, pelo contrário, anti-vida, no sentido de ser intersubjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir esses dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência na relativa imortalidade do símbolo.”⁸ Considero esse texto de Mira Schendel uma das afirmações mais esclarecedoras sobre sua obra, o que nem sempre ocorre com textos de artistas. No entanto, de algum modo ele também poderia se referir à obra de outros grandes artistas. Pois afinal, para muitos, o que move a arte talvez seja precisamente essa discrepância entre singularidade e todo, entre indivíduo e história, entre experiência pessoal e significação, e a tentativa de superá-la. O que tentei fazer neste ensaio — com um recorte que privilegiou algumas séries de trabalhos, mas que a meu ver aponta questões presentes em toda sua obra — foi caracterizar a maneira pela qual Mira procurou trabalhar esses hiatos, e que não supõe propriamente uma superação deles.

Mira Schendel contudo sabia do que estava falando, e com

8. Texto de Mira Schendel não datado. Publicado em *Mira Schendel — no vazio do mundo*. Op. cit., p. 256.

III

Já fiz de tudo com as palavras
Agora quero fazer de nada
— Haroldo de Campos, *Minima moralia*

Penso aqui nos meus cadernos – que chamo de livros e que me acompanham por todos os cantos e onde não apenas eu escrevo e rabisco, mas o próprio entorno se escreve na capa e folhas; poeiras, humidade, calor, café, sujeira, gordura, rasgos se impregnam (entornam-se e tornam-se parte) nas minhas palavras, misturam, borram, ressaltam. Suas superfícies não descansam. É preciso lidar com isso, com essa construção viva, com um processo longo de formação, e outro de transformação. Evitar esse vazamento seria bloquear uma potência, um sentir, que pode se inscrever para além da textura, como linguagem. Descobrir na linguagem, um novo sentido.

A ausência do que não mais está presente, a presença do acaso, dos ventos que trazem cheiros e poeira. A importância da presença enquanto fantasma a familiaridade do toque, da marca, da cicatriz. Onde se mistura automático/ automatizado e manual, máquina e mão, tempos presentes.

A linguagem encarnada e estremecida. A influência, na escrita e na leitura, da presença e da imprecisão do corpo no traço, no desenhar do texto. Escrita interligada e inseparável do corpo. A palavra (ou a letra, ou seu vestígio, ou seu broto) emerge da invisibilidade da leitura, evidenciando sua forma física, podendo dificultar a leitura, afetando a apreensão do significado ao colocar a presença corporal do poeta no plano (no papel, na tela ou no suporte escolhido). Eco dissonante e distorcido.

A linguagem inerente e interligada, uma materialidade escrita, a linguagem enquanto tremor da mão e arrepiado do corpo – uma linguagem ela própria arrepiada, que dá voz a um sujeito idiossincrático e insubstituível. (...) Uma reiterada e obstinada pilhagem de nomes, palavras, ficções, definições e locuções quase ilegíveis (...).⁵³

⁵³ PÉREZ-ORAMAS, p. 14.

Tremor. Furor. Esse lugar da palavra e do espaço, interfere na dimensão temporal – de incorporar materialidades, poeira, acasos, incorporar... Do movimento na total imobilidade. Construir. Empilhar elementos. “Antes, vendo o presente e o passado como um espaço de simultaneidades, onde o novo que se faz hoje dialoga perfeitamente com o novo que se fazia ontem.”⁵⁴ Erguer livros, cadernos, versos. Absorvendo a poeira, a humidade.

AS LINHAS FORMAM LETRAS
QUE DESENHAM
CORPOS QUE SE
COLAM FEITO
PALAVRAS

Os segredos que o texto esconde. A fragilidade da escrita. A invenção do erro. A deformação da palavra. Penso nisso tudo ao passar os olhos nas miríades de monitipias e desenhos de Mira com tinta sobre papel-arroz. E talvez o correto seja dizer papel-arroz sobre tinta. Para diminuir o controle sobre o traço, para influir certa delicadeza e tremor, diferenças de velocidade e pressão, Mira inverteu o processo da tinta sobre o papel. Escreve Rodrigo Naves:

Mira Schendel desenhava pelo avesso do papel: entintava uma lâmina de vidro, polvilhava sobre ela uma leve camada de talco – para que o papel não absorvesse de imediato a tinta –, colocava a folha de papel de arroz sobre o vidro e então traçava suas linhas na superfície branca, usando a unha, o dedo ou qualquer instrumento mais ou menos pontiagudo que permitisse o contato entre o papel e a tinta.⁵⁵

Os desenhos não pairam sobre o papel de arroz (ou papel japonês), mas infiltram suas fibras pelo avesso até atingir o topo. Ou como diria o crítico Guy

⁵⁴ CAMPOS, 1969. p. 74.

Brett: “não residiam na superfície do frágil papel japonês, mas se fundiam nele.”⁵⁶

... a textura nos proporciona uma certa sensação de conforto, de calma e repouso. (...) O papel Ocidental repele a luz, enquanto o nosso papel parece assimilar, envolvê-la gentilmente, como a suave superfície da primeira neve. Ele não entrega som quando amassado ou dobrado, é quieto e maleável ao toque como a folha de uma árvore.⁵⁷

Em carta a Guy Brett, Mira Schendel vai chamar a linha de “*expressão*” do *vazio*. Ao que Brett entende como “dar importância a um 'nada' é um paradoxo, mas o ponto é precisamente esse. O *vazio* é sempre uma relação dialética entre o nulo total e seu oposto: o potencial total.”⁵⁸ Uma obra de aberturas, não de conclusão. O sociólogo português Boaventura de Souza Santos escreveu no seu primeiro livro de poemas, *Escrita INKZ — anti-manifesto para uma arte incapaz*:

Sempre tive o sonho de escrever histórias tão rápidas que o começo coincidissem com o fim. (...) Tal como os oráculos de Delfos, na concepção de Heráclito, não escondem nem revelam. Dão sinais. O sentido dos sinais está em quem os lê.⁵⁹

As Monotípias são o instante logo antes. O limite não está marcado. Nem mesmo a beira do papel é sempre nítida. Muitas vezes o papel-arroz é rasgado, deixando a margem irregular, esfiapada, esfumada. Você sabe a dimensão do campo, o espaço, mas literalmente, ele não termina, não demarca fronteira. Evola-se. Como o detalho narrado por Nuno Ramos:

Lembro de um gesto súbito seu, com a mão direita, como se apanhasse uma mosca no ar. (...) Essa agilidade de quem apanha no ar, onde menos esperávamos, alguma coisa visível só para ela, revelada pelo gesto de sua mão direita, aquela que desenhava (...), diz muito sobre seu trabalho. Ele é a captação de algo fugaz, sutil, mais próximo do gás que da matéria sólida (...), algo que já estava lá nos esperando dentro do papel, dentro de outro suporte qualquer, dentro de sua mão⁶⁰.

(suspiro)

⁵⁵ NAVES apud SALZTEIN, 1997, p.63.

⁵⁶ BRETT, 2005. p.173-174

⁵⁷ TANIZAKI. p. 9 e 10.

⁵⁸ BRETT, 2005. p. 174

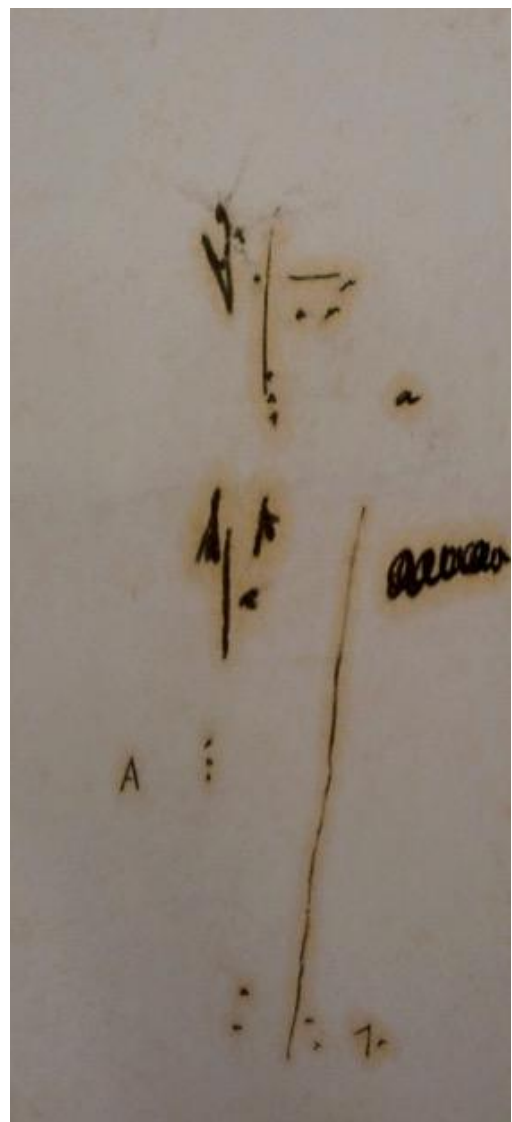
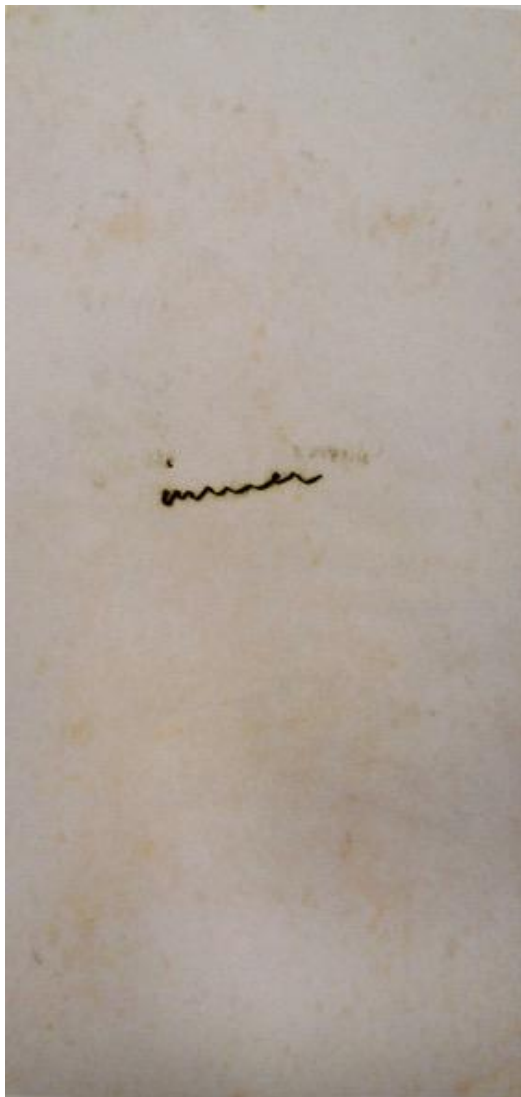
⁵⁹ SANTOS, 2004. p 14

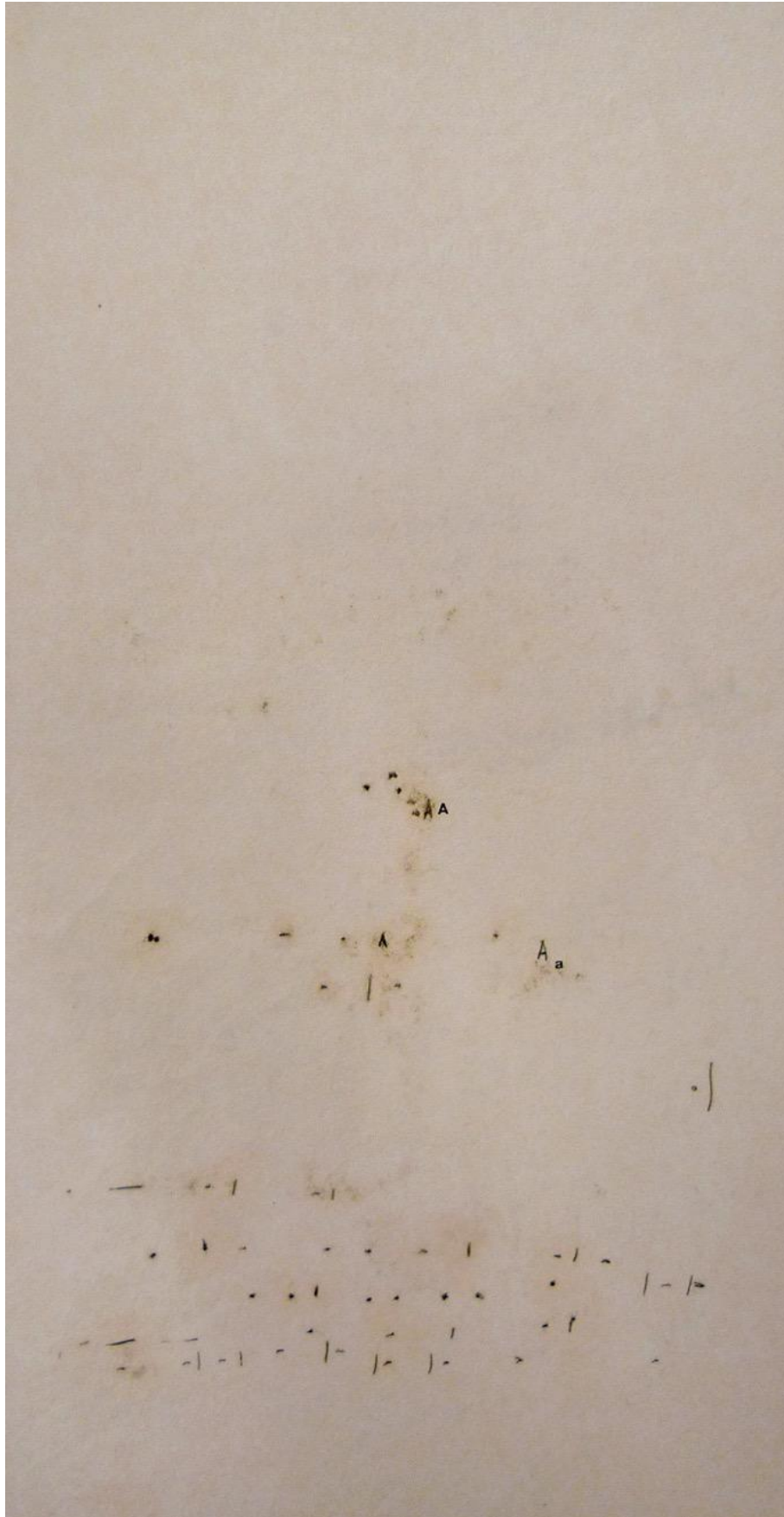
⁶⁰ RAMOS, p 208.

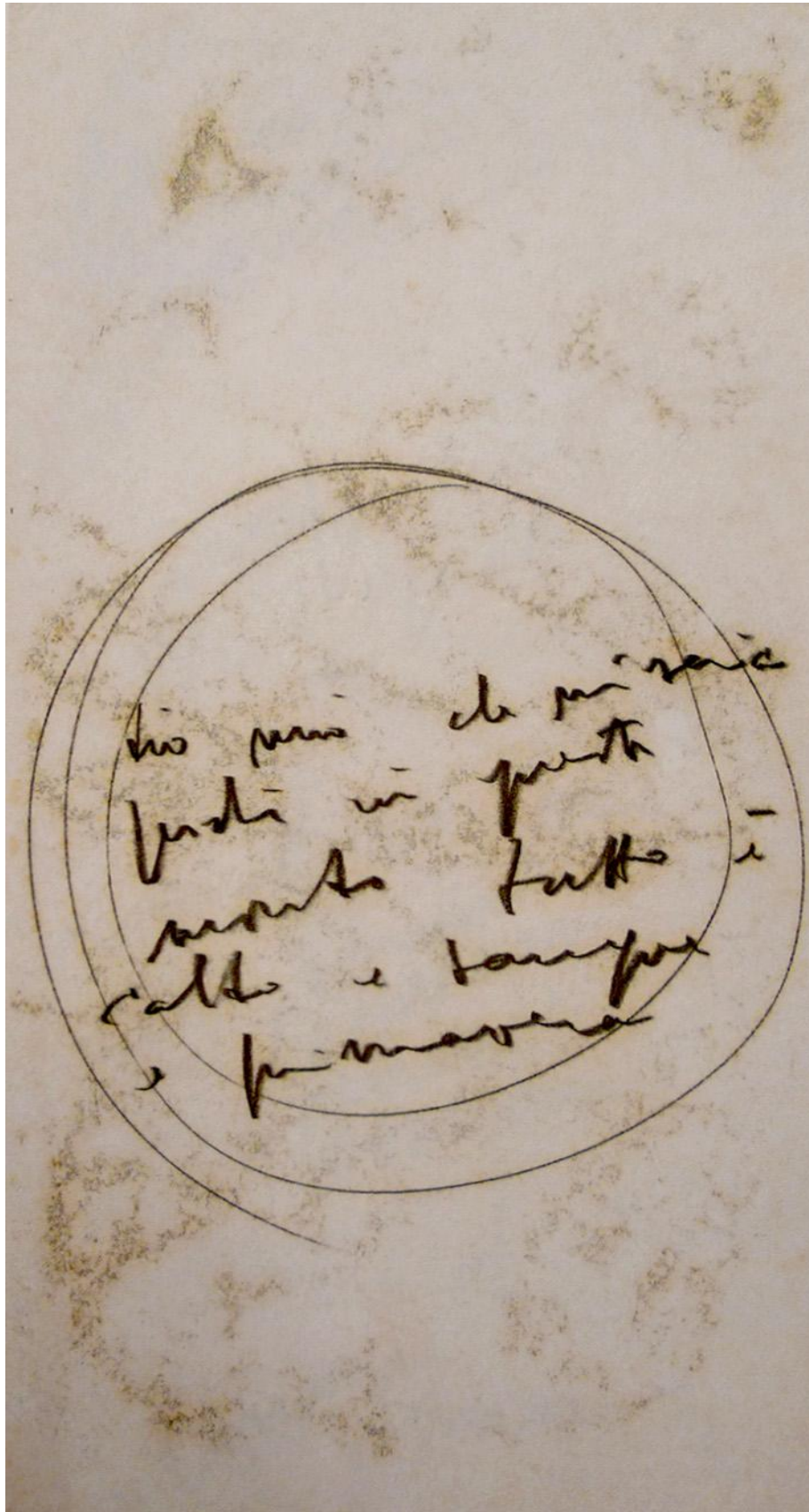
Mira Schendel

Monotipias

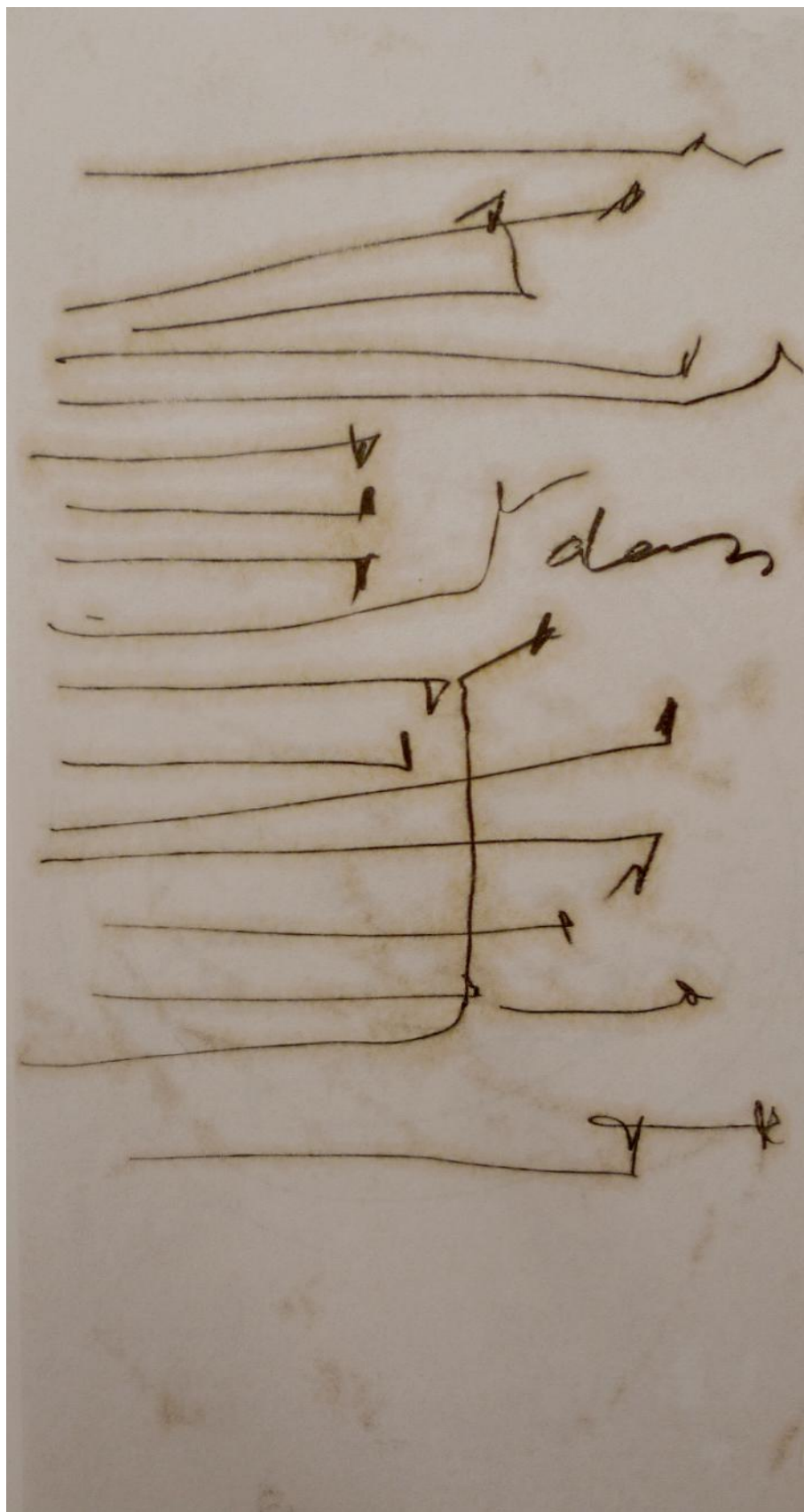
Óleo sobre papel-arroz
1965







ho più di me
visti in più
sento tutto
caldo e sempre
primavera



Lance #4

Linha: o desfiar poético de Edgar Braga

I

FIO - LIMITE E CENTRO DA ESTRADA
CADA INÍCIO É PRECIPÍCIO
TODO PASSO QUEDA

II

Edgard Braga era um nome desconhecido pra mim. Até deixarem, em 2013, na portaria do meu prédio, um envelope pardo com o cartão de uma procuradora da justiça de São Paulo grampeado.

Beatriz Helena Ramos Amaral, estava escrito no cartão, que era atravessado por um risco azul de caneta. Risco cruzando o pequeno papel, cortando o sobrenome e o cargo. Risco: código protocolar como uma forma de, supostamente, se quebrar a formalidade. *Me chame pelo meu nome apenas*, pretende informar. Informar com um risco. Um gesto curto e rápido. Impreciso – não tem a necessidade de atingir tudo, nem de tornar ilegível ou apagar, ao contrário, a leitura se mantém nítida. É uma marca clara da presença, de inserir o corpo no cartão de visita, diminuir um tanto da frieza gráfica. Um movimento formal de rasura que para trazer personalidade ao protocolo.

Dentro do envelope: *A transmutação metalinguística na poética de Edgar Braga*, livro de capa branca publicado por Ateliê Editorial. A autora era a própria procuradora que, me informava a orelha, também era poeta. Recente, do mesmo

ano de 2013, o livro trazia a dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP, defendida por Beatriz em 2005. Dentro, encontrei uma dedicatória: “Para Omar Salomão, que está neste livro – pág. 98 – na viagem pelo transmutante universo poético de Edgard Braga, o abraço amigo e metapoético da Beatriz.” No fundo do cartão de visitas, depois vi, tinha outra saudação e uma referência ao meu pai (que Beatriz havia conhecido em 1996, em um evento de poesia), mas meu primeiro movimento foi abrir o livro na página 98.

Era a última página do capítulo 3: “Nesta linhagem estética de invenção, de escritura marcada pela incorporação de elementos visuais que introduzem o gesto criador no próprio texto poético, inserem-se trabalhos e projetos de vários autores contemporâneos, entre os quais se destaca a obra *Impreciso*, de Omar Salomão (Dantes Ed., Rio de Janeiro, 2011).” Fim de capítulo. Ergui os olhos para o parágrafo anterior. Arnaldo Antunes era quem desenhava a *linhagem estética* ao reconhecer, em seu artigo *Derme/Verme*⁶¹, Edgard Braga como o *primeiro poeta brasileiro a trabalhar com manuscritura*, sobretudo em um contexto de influência da poesia concreta com os experimentos sendo realizados intensamente no campo gráfico da tipologia.⁶²

Orgulhoso e feliz – primeira vez que me fazem referência em um livro – circudei o trecho com um brilhante pillot vermelho e folheei erráticamente as páginas restantes. *A transmutação. A transmutação metalinguística na poética de Edgard Braga...*



⁶¹ “Publicado na Folha de S. Paulo, em 2 de janeiro de 1991 e, posteriormente, em seu livro *40 Escritos*”, escreve Beatriz Helena Ramos AMARAL (2013, p.98).

⁶² Arnaldo ANTUNES apud. Beatriz Helena Ramos AMARAL (2013, p.98).

III

Enfim, o dicionário não me levou para muitos lugares: **Transmutar** v. 1 transportar, transferir, mudar, converter em, tornar diferente. **Transmutação** s.f. 1 ato ou efeito de transmutar(-se)⁶³. Sigo pelo livro. O primeiro dado a me chamar atenção era um acaso. O alagoano, Braga nasce no mesmo ano (1897) da publicação de *Um lance de dados* do Mallarmé – poema que escancara as portas da percepção da poesia para o espaço, o tempo, a página, o leitor, sobre a própria poesia e que será essencial para a liberdade poética de Braga. Apesar de escrever e publicar desde os anos 1920, é apenas na virada dos anos 1950 para 1960, a partir da aproximação com a estética concretista – movimento que descende do poema de Mallarmé ao aprofundar investigações acerca de estruturas espaciais e formas não versificadas nos poemas, dentre outros objetivos – que ganha destaque. O livro *Soma*, publicado em 1963 (São Paulo, ed. Invenção) é “o primeiro a receber da crítica aplauso irrestrito e a inserir seu autor definitivamente, entre os principais representantes da poesia concreta brasileira”⁶⁴. A sólida antologia da obra de Braga, *Desbragada* (Ed. Max Limonad, 1984), organizada por Régis Bonvicino, não incluiria qualquer poema de livros anteriores ao *Soma*.

Esse ápice de criação poética (transmutação na escrita e no olhar) ocorrido após os seus 60 anos, se deve em parte a uma estreita relação com os principais expoentes concretos brasileiros: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Os três, além de escreverem textos sobre o trabalho de Braga, organizaram os livros: *Soma*, que ainda recebeu design de Pignatari; *Algo* (São Paulo, ed. Invenção, 1971), organizado por Décio e Augusto; *Tatuagens* (São Paulo, ed. Invenção, 1976) que teve os poemas selecionados por Augusto e Régis Bonvicino, além de um projeto gráfico primoroso em pranchas criado por Julio Plaza. A estreita proximidade fez com que Edgar Braga fosse classificado como um poeta concretista. Gosto do comentário que Régis Bonvicino faz sobre essa leitura: “Não considero concretista o trabalho de Braga, sobretudo *Algo* e

⁶³ Dicionário HOUAISS. 2001.

⁶⁴ AMARAL, 2013. p. 71

Tatuagens. Os poemas concretos, dos outros, da década de 50 e 60, são cuidadosamente pensados, feitos à base de um ‘racionalismo sensível’; já os de Braga são, digamos, casuais e inspirados: o que nele sente, pensa depois.”⁶⁵ Não pretendo entrar nas características nem no racionalismo do concretismo. O ponto chave da observação de Bonvicino é o *sente*. Sentir. É a necessidade do corpo que gera a transgressão de Braga de buscar o giro do punho, a irregularidade da tinta (e afinal, porque o corpo teria que ser recalcado do poema?). Grafo-tátil será a forma que Haroldo de Campos vai encontrar para chamar as criações de Edgar Braga.

Bonvicino desdobra um pouco além, ao enxergar um *amadorismo* no traço do desenho de Braga como opção pela “estética do provisório”, da precariedade: “precariedade aqui entendida em seu duplo sentido: de coisa pouco durável, mas também rara e difícil”. Observação certa, ao que parece, é quando Braga se suja e deixa de dar importância à importância (ou ao verso, ao fazer poético, ao lugar de pedestal da escrita) é que seu trabalho encontra a falha, se torna errático, imprevisível. Até mesmo repetitivo. Volto ao toque e ao lance ao encontrar esse poema do livro *Soma*:

dedos-dados dados em lanço de pontos pretos
um lenço um cachimbo
em preto-branco espaço
remate do poema branco.

Dedos-dados – os dedos⁶⁶ são os próprios dados a tatear o acaso, deixando rastros pretos, deixando o espaço preto-branco. Limite do vazio, o branco que é poema. Os pontos pretos, lances. Alguns anos depois, Braga retoma o jogo dedos-dados em um poema visual⁶⁷ (Ver anexo). O manuscrito preto e branco, traçado com linhas grossas, é composto dentro de um retângulo recortado por linhas diagonais, remetendo tanto a um tabuleiro, quanto ao design de poemas concretos, feito os do livro *Tango with Cows* (1914) do futurista russo Vasily Kamensky, que fracionou o poema espacialmente através de elegantes finos

⁶⁵ BONVICINO. Biografia de um livro. In.: BRAGA (1984). Página sem número.

⁶⁶ “O vocábulo dedos aparece com muita frequência na poesia de Braga, (...) e este fato ressalta a marca do poeta, a presença física da mão, do gesto de manuscritura. Os dedos tatuam vários de seus poemas.” AMARAL, 2013. p. 153

⁶⁷ *Dedos dados*, feito em 1966 e publicado no livro *Tatuagem* (Edições Invenção, 1976).

fios diagonais. Braga lança pelo tabuleiro as palavras: *DEDOS*, *DADOS* e derivações fônicas – *DE*, *DARDOS*, *DÉDALO* (Dédalo, na mitologia grega, é um inventor e arquiteto, criador do labirinto construído para aprisionar o Minotauro).

Os dedos são agentes do *eu* do poeta. Os dados representam o aleatório, as infinitas possibilidades da construção poética. *Dardos*, por sua vez, apresentando o mesmo significado de lanças, sugerem o movimento de construção do poema, a orientação deste movimento, que se desdobra pelas várias e múltiplas direções em que se desenham as palavras. Poemas – como dardos – se lançam, como no acaso mallarmaico.⁶⁸

Dédalo criador do labirinto dos labirintos. Seria Mallarmé, Dédalo? Sem dúvida, mas Dédalo poderia ser também outro. Dédalo, pai de Ícaro, inventor de asas, asas de cera para voar mas não perder de vista a terra. Asas – poeta que transforma palavras em dardos – lances e lanças – a perfurar o mar, o muro, as páginas. E o que imaginar ao saber que o futurista Kamensky foi um dos primeiros russos a pilotar um avião? E o que saber ao imaginar o poeta furando o ar?

Constantinopla. Poema de Vasily Kamensky fatiado por fios feito planos de voo de cartas aéreas. Palavras empilhadas de um olhar pela capital da Turquia (Constantinopla, antiga Bizâncio, atual Istambul). É um poema sem começo nem fim. Braga mimetiza a estrutura de forma *amadora*. O traço é grosso e levemente instável. As palavras giram, como se além de não ter começo nem fim, não houvesse lado. Pode-se ler girando. Brincando. Jogando. Palavras-dardo giram no ar. Ícaro se encanta pelo alto, quer subir. Cai.

V

Decifração enigmática. Braga encarna o jogo, abre o tabuleiro (página) e lança algumas determinadas peças: limitar as palavras, usar um número mínimo de palavras. Espelhar. Inverter palavras na frase. Quase infantil.⁶⁹

⁶⁸ Beatriz AMARAL, 2013. p.155.

⁶⁹ Poema de Edgard BRAGA (1984) publicado originalmente no livro SOMA.

um
 pobre joga
 um
 jogo pobre
 joga um jogo
 um pobre joga
 joga joga joga
 um pobre joga
 jogo pobre
 um
 joga

As palavras brincam, driblam, espacializadas no papel. Um jogo de poucas palavras. Pobre. Mínimo. Se espalha pelo espaço e joga. Só disso foi preciso para se jogar: algum espaço e poucas palavras. Do essencial. É o desdobrar do poema, publicado no mesmo livro (*Soma*). Poema repetido. A palavra usada, de novo e outra vez mais. Volto ao “poema/ poema/ poema/ poema/ poema/ poema”, até se decifrar sua maquinaria, seu funcionamento, seu mínimo – “pó/ e mó”. A pedra de moer e afiar: “**Mó** s.f. **1** pedra grande dura, circular, de altura pequena, com que se trituram os grãos nos moinhos. (...) **2** pedra pequena circular com que se amolam facas, tesouras e outros instrumentos cortantes.”⁷⁰ Os restos do corpo, o chão, o farelo da pedra: “**Pó** s.m. **1** partículas tenuíssimas de terra seca que pairam no ar e se depositam no solo; poeira **2** qualquer substância sólida e seca reduzida a partículas tenuíssimas.” O que tudo isso quer dizer?

VI

Retomo a frase do Haroldo de Campos sobre a importância da descoberta deles – poetas concretos em formação – de certas culturas (árabe, chinesa e japonesa) onde não havia uma cisão entre forma e conteúdo poético, onde “o poeta era também um calígrafo por definição”. A caligrafia e a síntese do ideograma seriam uns dos caminhos de invenção investigados pelas vanguardas históricas no campo da poesia, com destaque para os caligramas, muitos manuscritos, de Guillaume Appolinare, que, sintetiza o

⁷⁰ Trechos das definições de Mó e Pó. Dicionário HOUAISS. 2001.

pesquisador Philadelpho Menezes, “buscou recuperar a tradição visual dos *carmina figurata*⁷¹ medievais, já numa perspectiva de inserção da escritura ideogrâmica do oriente na poesia ocidental”⁷². Uma experiência de soma do verso livre (não apenas das estruturas de métrica e rima, mas também da própria hierarquia da linha no espaço) com a forma que o poema representava.

Talvez esse trecho, retirado do *Plano-piloto para Poesia Concreta*⁷³, demonstre parte do interesse vanguardista: “ideograma: apelo à comunicação não-verbal, o poema concreto comunicação não verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não por um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas.” Ou seja, foco no poema enquanto síntese completa: forma, imagem, texto, som. “a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem”. Fecho o parêntesis.

VII

Quer dizer, para onde isso tudo leva? Resumindo: “Creio que, para Braga, a Poesia Concreta serviu como droga libertadora, que o encorajou a abandonar o passado e o verso tradicional na busca de um universo novo de formas interinas e precárias.”⁷⁴, escreve Régis Bonvicino. Essa relação libertação – que desarma a poesia de Braga e a solta no gosto pelo jogo, pela brincadeira, pelo amador – e síntese (mínimo) vai romper no livro seguinte, *Algo* de 1971. O pó e a mó na prática. As páginas abrem espelhadas. O lado direito em negativo branco e preto do lado esquerdo (preto e branco). Um emaranhado de ALGO, algumas vezes escrito. Letras embaralhadas, ligadas, feito uma trama. E essa trama se desfaz, raspada da página, moída. Em nas páginas seguintes vemos

⁷¹ Carmina figurata é um poema medieval que tinha determinado formato ou padrão (por exemplo: uma taça de vinho ou um triângulo). Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_figuratum. Visitado dia 05/02/2018.

⁷² Philadelpho MENEZES, 1995

⁷³ Escrito por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos foi publicado em 1958 na revista *Noigandres* 4.

⁷⁴ BONVICINO. Biografia de um livro. In.: BRAGA (1984).

vestígios, rastros. Restos de algo, de tinta. Erosões. Como se algo (uma pedra?) houvesse raspado a superfície – revelando a página branca do papel abaixo, soprado o pó (poema?) que saiu da superfície. O que há imediatamente atrás do poema. Abaixo da tinta. Páginas raspadas, revelando entre as sobras, palavras, as letras pequenas, por vezes ilegíveis, sobrevivendo por trás, sob as sombras do pó – *sóis, silêncio, nascimento, lírios & rios*. “As palavras apenas afloram como pegadas de significado”, escreve Augusto de Campos sobre *Algo*⁷⁵. Oito páginas (e seus espelhos) de tinta e resto para no fim, chegar no início do trajeto que *algo* traz, e do pó e mó, desencavar as letras e voltar a um enorme P O E M A.

VIII

Edgard Braga era um nome desconhecido pra mim⁷⁶. Só após receber, na porta de casa, a “intimação”, abri meus olhos para esse voo livre, ou como escreve em um poema, cruzando em diagonal a página com o pincel, um longo UIVÔO (saudades desse acento circunflexo) de repetidas letras, subindo aos céus. Um tempo depois, estava eu, de novo, frente a biblioteca do meu pai, procurando *algo* ou outro de Braga. Encontrei *Tatuagens*, o belíssimo conjunto lançado em 1976. UIVÔO vem de lá. As pranchas soltas que permitem ler/ver os poemas individualmente e sem ordem fixa⁷⁷. A capa que se dobra feito um origami sobre as folhas para guardá-las, protegê-las. São poemas com rastros de vida. Uma página marcada com carimbos LIMITE DO, OLHO, EU, POEMA. Não há limite, linha. O olho, o eu e o poema se confundem dentro da nuvem de palavras carimbadas. Algumas mais nítidas (com mais tinta e força), outras mais fracas. Por vezes o *limite* borra o *eu*. O *poema* mancha o *olho*. A silhueta evoca outros múltiplos. Como se a mancha despertasse outros outros. Como

⁷⁵ CAMPOS, A. *Algo sobre Algo*. In.: BRAGA (1984). Página sem número.

⁷⁶ O que, infelizmente, não é propriamente difícil. O último livro com suas obras, *Desbragada*, foi publicado quando eu tinha um ano de idade, e foi o primeiro a sair por uma editora, na época, de maior circulação, a Max Limonad (hoje, curiosamente, voltada para impressões por encomenda em pequenas tiragens). Não consigo evitar de copiar aqui uma frase de Mallarmé (citado por KRISTEVA, 1972. p. 264): “os contemporâneos não sabem ler”.

⁷⁷ Algo já era um livro construído com os poemas folhas soltas como explica Carlos Ávila: “envelope com pranchas soltas, onde seus poemas visuais são impressos em positivo/negativo, trabalhados originalmente em nanquim com estilete e letra-set.” (Carlos Ávila. *Edgard Braga: 85 anos*. In.: BRAGA. 1984).

escreveu Augusto de Campos: “o que espanta em Edgard Braga é a liberdade total da criação.”⁷⁸ A linha do limite é atravessada, ou, sendo mais preciso, é atropelada por outros: palavras falhadas, carimbadas por mãos apressadas, ansiosas por mais olho, mais eu, mais poema para apagar (ou ao menos confundir) os limites.

A “percepção entre o legível e o ilegível e o surpreender a irrupção da palavra no nascedouro”⁷⁹, escreve Julio Bressane. “É difícil em Braga saber onde termina o texto e começa o traço. A voz traço de difícil demarcação de fronteira, pois trata-se de um dos mestres do trocadilho entre a letra e o traço, de (sem) limite do verbal e do não-verbal”.

IX

Um pequeno círculo centralizado no final da página. Duas linhas diagonais saem desse círculo para o meio da página, criando um vértice ou a letra V. Da ponta da linha da esquerda até a ponta da linha direita, palavras. Muitas. Abrem em leque um arco feito uma Bougainville. Palavras enfileiradas, encaixadas rentes feito os arcos romanos: blocos de pedra sustentados pelas forças de compressão e pelo atrito. Uma palavra desviando seu peso sobre a outra. Muitas palavras. Na verdade, poucas palavras escritas muitas vezes. Indo e voltando (escritas ao contrário, espelhada). Algo como: *SER VER VER SER VER VER VER VER VER VER VER SER SER SER VER VER VER SER SER SER SER SER SER SER SER VER VER VER VERBO VERBO VERBO VERBO VERBO VERBO VERBO VERBO VER...* Novamente o olho (*VER*), o eu (*SER*) e o poema (*VERBO*) e o rompimento. Flutuar. Um dos blocos de pedra se desprende. Entre *SER* e *VER* surge *CRIAR / CRIA AR*. As palavras passam a flutuar. Soltas. *SER. VER. CRIAR. VERBO*. Até descer em direção ao centro do vértice, ao pequeno círculo centralizado no final da página, Um firme e solitário *SER*.⁸⁰

⁷⁸ Augusto de Campos. *Algo sobre Algo*. In.: BRAGA (1984). página sem número

⁷⁹ Julio Bressane. *Edgard Braga: o voo inaugural*. In.: BRAGA (1984). página sem número

⁸⁰ Poema visual de Edgard Braga: *SER VER*, publicado em *Tatuagens*.

Letras e linhas. Letras e falhas. Letras e riscos. Letras e manchas. *A, E, I, O, U*. O movimento concreto permitiu que Braga enxergasse um fim de caminho com um muro. Aquele limite tantas vezes imperceptível, do vidro do aquário, que redireciona nosso caminho e assim sentimos como se caminhássemos em frente, que a rua é sem saída e o natural é retornar. Braga subiu o muro.

X

- Indique-me sua direção, onde você se encontra agora?
- Estou exatamente na esquina da rua Walk com a rua Don't Walk.⁸¹

XI

Caminhou torto, se equilibrando por cima do muro – e aqui sem tecer relações com a surrada expressão, pois só o fato de subir já o colocou em outro lugar. Sem afiliações, nem clubes que o aceitem como sócio. O obstreta Braga, que fez o parto das filhas de Oswald de Andrade, subiu com as mãos o muro, vendo o que ninguém viu. Sem dar importância a tanta coisa (as regras, os versos, as rimas), sentou-se ali feito criança, e escavou, entre pedra e pó, palavras no limite entre ver e ser, com o gesto da mão e a imensidão da página.

Bressane, ao se referir a Braga, cita uma passagem do conto de Edgar Allan Poe, *The power of words* (1850), sobre o **poder físico das palavras**, que termina: “Não é cada palavra um impulso sobre o ar?”⁸²

XII

Edgar Allan Poe: “E cabem também aqui algumas palavras sobre versificação. Meu primeiro objetivo (como de costume) foi a originalidade. Para mim, o modo

⁸¹ Trecho do poema *Jet Lagged* de Waly SALOMÃO (2014. pg. 226)

⁸² BRESSANE. *Edgard Braga: o voo inaugural*. In.: BRAGA (1984).

como este fator tem sido negligenciado em versificação é uma das coisas mais inexplicáveis do mundo. Mesmo reconhecendo que existe pouca possibilidade de variedade no ritmo, é evidente que as variações possíveis em métrica e estrofes são absolutamente infinitas e, no entanto, durante séculos, ninguém jamais fez ou julgou fazer algo original em matéria de versos. Acontece que a originalidade (exceto em mentes de vigor incomum) não é de forma alguma uma questão, como alguns supõem, de impulso ou intuição. Em geral, para ser alcançada, deve ser buscada com afinco e, embora seja um mérito positivo da mais alta categoria, exige em sua obtenção menor invenção do que negação.”⁸³

Originalidade exige mais negação do que invenção, traça Poe sobre seu ofício (após lixar e raspar e limpar seu poema) no texto. Decidir, selecionar, escolher, cortar. *Filosofia da composição* – texto escrito em 1846. Poe descreve um processo calculista e rigoroso de como teria construído o poema *O corvo*, publicado no ano anterior, e que lhe deu grande fama nos EUA e na Europa. Uma arquitetura depurada de trás para diante, definindo os sentimentos que desejava causar e escrevendo primeiro a estrofe final do poema. É interessante a criação e a ideia de um processo frio (concreto) de estruturação, inclusive como fórmula de escrita de contos de mistério e policiais – gêneros do qual Poe é considerado criador.

O corvo, no original *The raven*, foi publicado na França em 1875 pela editora Richard Lesclide, em uma edição limitada de 240 exemplares numerados e assinados por seu tradutor: Stéphane Mallarmé (com ilustrações de Édouard Manet).⁸⁴ O poema é curiosamente transcrito em formato de prosa⁸⁵. Poe é uma influência declarada para importantes poetas franceses como Mallarmé, Baudelaire e Valéry.⁸⁶

A combinação poema + explicação da composição do poema: a ênfase na cuidadosa escolha dos efeitos a se causar no leitor, a insistência no controle total do ato criativo, a resistência a deixar qualquer parte da construção entregue ao indiscernível ou ao acaso. Se colocarmos *Um lance de dados* nessa equação,

⁸³ POE. 2017. p. 349.

⁸⁴ Wikisource. *Le Corbeau (Mallarmé)*. Disponível em: [https://en.m.wikisource.org/wiki/Le_Corbeau_\(Mallarmé\)](https://en.m.wikisource.org/wiki/Le_Corbeau_(Mallarmé)). Acesso em 15 fev. 2018.

⁸⁵ O que revela um indicativo da busca de Mallarmé pela quebra métrica do poema em direção ao verso livre alcançado em *Um lance de dados*.

⁸⁶ P. Mansell JONES, *The Background of Modern French Poetry: Essays and Interviews* By P. Mansell Jones (Cambridge: University Press, 1968. p 38)

seria um passo adiante na conversa, o amálgama de poema e compreensão do poema e um possível argumento de que por mais que se decida e se registre, o controle é ilusório, ou temporário (imediato e devido à decisão). Mallarmé vai além e espacializa na página a decisão. “Os *brancos* com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em volta.”⁸⁷ O ato não exclui a fortuna, e se refeito, gera novas possibilidades. Entre as ruínas, sobre os escombros, as sombras e as sobras, existe a escolha – das páginas, dos pedaços, do que foi apagado, do que resta, do que deve restar – o que está revelado, o que é sugestão. (“O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou retorna, aceitando a sucessão de outras”⁸⁸). Não há romantismo ingênuo de criação espontânea ou inspiração improvisada/divina. Há o entendimento – ou ao menos a tentativa – do processo, o reconhecimento do objeto, do objeto como um todo, um completo – daí a importância para mim da revelação de Haroldo de Campos⁸⁹ da dimensão gráfica do poema. (“[A página] agora servindo de unidade [outra] do Verso ou linha”). Há o pensamento e o olhar do que, e sobre o que, está sendo criado durante o ato. Há o processo à mostra. Há a expectativa do que vai se gerar, o descontrole – imprevisto – sobre partes do processo ao se trazer estruturas vazadas, com falhas e aberturas. (“Terei, não obstante, indicado do Poema incluso, mais do que um esboço, um *estado*”). Há a observação: da perda e do ganho, dos possíveis que atravessam a página. Para tanto a compreensão, a criação consciente e alerta. Aberta. (“O suficiente para abrir os olhos”). Que aceita interrupções, desvios, feito a vida. Talvez por isso a importância para Edgard Braga de escrever poema no poema, falar de escrita sendo escrita, pensar poesia no desenhar das letras.

XIII

Volto ao *Lance de dados jamais abolirá o acaso*. Acaso, no original em francês, *hasard*. *Hasard*: fortuna, sorte, acaso, possibilidade, imprevisibilidade ou, mais

⁸⁷ Stéphane MALLARMÉ. *Prefácio de Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. In.: CAMPOS 1974, p.151.

⁸⁸ Ibid, p. 151.

⁸⁹ Ver **Introdução**

diretamente, azar (sem o teor negativo). Julia Kristeva, analisando a frase, escreve: “etimologicamente, porém, (árabe)⁹⁰ *hasard* (o azar) quer dizer *dado*, de forma que a frase: *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* constitui uma tautologia: ‘um lance de dados jamais abolirá o (lance de) dado’.”⁹¹ Gera-se assim um movimento circular autoreferente, do dado sobre o dado, do acaso sobre o acaso, da palavra sobre a palavra – não se enuncia um sujeito – o sujeito é o ato, quem escreve também é escrita.

“Azar é também *jogo* (...) de onde sairá o *número*”. Segundo Kristeva, o número representa para Mallarmé a ordenação, “a distribuição das diferenças a partir das quais se articulará o ato de significar”. Número que não pode ser outro. O número surgido do acaso, do jogo, “a produção de números equivale, em Mallarmé, à produção textual, (...) ao qual o sujeito finito ordena o acaso infinito, o poema se torna uma construção raciocinada, uma arquitetura, um fenômeno regulável”⁹².

XIV

— Fomos para o gelo escorregadio onde não existe o atrito, e logo as condições são, em certo sentido, ideais, porém justamente por causa disso não podemos caminhar. Queremos caminhar: então precisamos do atrito. Voltemos ao solo áspero!⁹³

O dicionário aberto sobre a cadeira no canto da sala. Não sei se ele me entrega pouco ou se o uso demais (como perceber a diferença nas muletas nos ajudando a levantar e firmar e quando o apoio, cômodo, enfraquece nossos músculos?). Já terminei o que tinha para escrever. Mas o grosso volume **Houaiss** marrom com suas folhas sedosas deitadas, levemente translúcidas, a deslizar uma sobre a outra sobre a outra sobre a outra sobre a outra, me seduzem a espiá-lo novamente. **Transmutação**. A definição ainda lá, ato ou

⁹⁰ *Hasard/azar* tem origem etimológica no árabe *sahr* ou *az-zahr*, “que significa flor, em referência a figura de uma flor que era feita num tipo espécie de dado que os árabes usavam para jogar”. Fonte: Dicionário Etimológico. Disponível em <https://www.dicionarioetimologico.com.br/azar>. Acesso em: 10 fev 2018.

⁹¹ KRISTEVA, 1972. p. 265.

⁹² Ibid. p. 265-266.

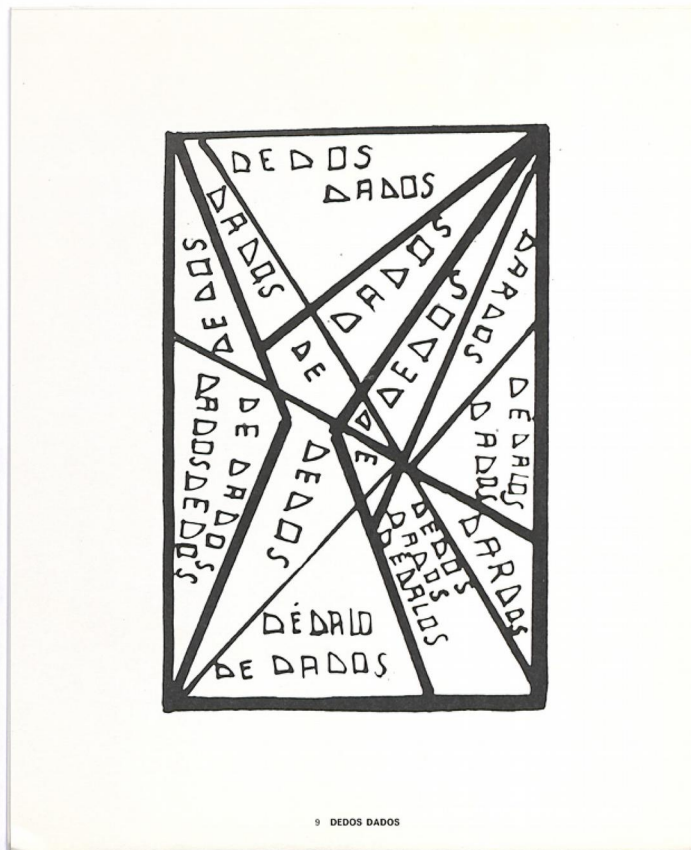
⁹³ WITTGENSTEIN citado por AZEVEDO, 2017.

efeito de transmutar-se (transportar, transferir, mudar, converter em, tornar diferente). Desço mais dois degraus do verbete: **2 fís. nuc.** qualquer reação nuclear que transforme um nuclídeo em outro **3 gen** formação de uma nova espécie através do acúmulo progressivo de mutações na espécie original. Não sei se o olhar mudou ou a ansiedade se acalmou, continuo: **t. alquímica** *alq* transformação de um metal sem valor em um metal precioso.

O que isso revela? Não é muito, quase nada, é quase um jogo, uma brincadeira. Um pouco mais, talvez. A compreensão de uma mudança mais profunda do que o olhar de Braga sobre a poesia – de assumir a metalinguagem – escrever e pensar a poesia na própria poesia. A partir do processo de observar o poema e depois manusear o poema. Feito um alquimista – testando elementos. É a prática necessária para aprender um ofício, um pouco mais fundo para decifrá-lo. Pegar as palavras com a mão, sentir a espessura da tinta das palavras, a imprecisão das suas linhas. A mancha: tal qual uma explosão no laboratório: é preciso recomeçar – ou não: seguir daí pra diante: a mão suja, as letras sujas. Se sujar – Braga usou as mãos para garimpar, para executar o que identificou ao observar a estrutura do que entendia por poesia, executar a transformação de uma poesia dura em um experimento precioso. Cavar, cavar, cavar. Limpar tudo que é gesso, que endurece as articulações. Remover o verniz para deixar fluir. Voltar a andar. Com as mãos libera-se do peso formal do que deveria ser Poesia. Leve pra poder brincar (e deixar surgir outros problemas, acidentes, machucados). Braga faz uso dos gestos, do corpo, para cortar os excessos dos versos – remove as espumas de proteção da parede, do chão – e tocar, como um Midas, palavras e linhas, misturá-las, combiná-las, para além das próprias palavras. Gesto manual para trazê-las ao mundo. E percebe-se precisando de menos. Menos saudações, reverências, exhibições – apenas as que queira. Condensação. Liquefação. Dissolução. Atravessar a esterilização tipográfica que pairava sobre suas letras, e se sujar (de tinta) como um açougueiro. A simples possibilidade do erro, do laboratório (a página) explodir pelos ares e ter que se reiniciar ou seguir daí. Dissolução: ato ou efeito de dissolver (entre outras coisas).

XV

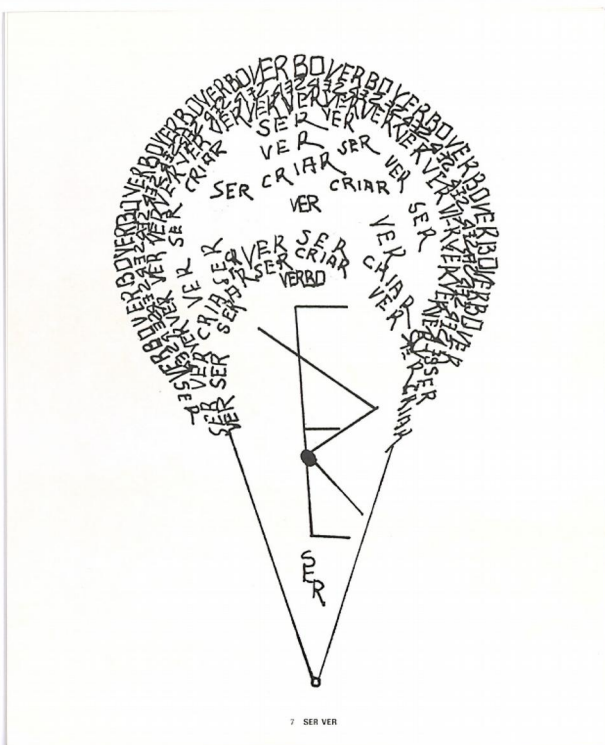
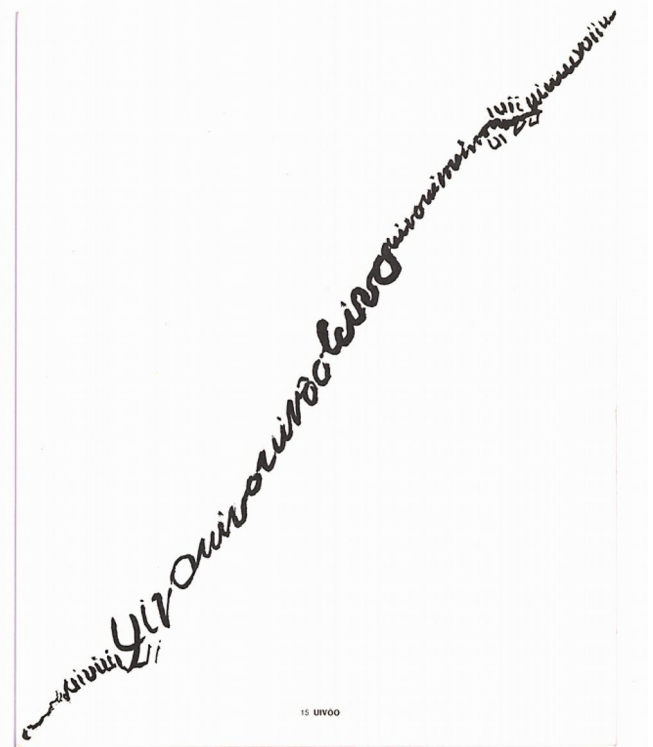
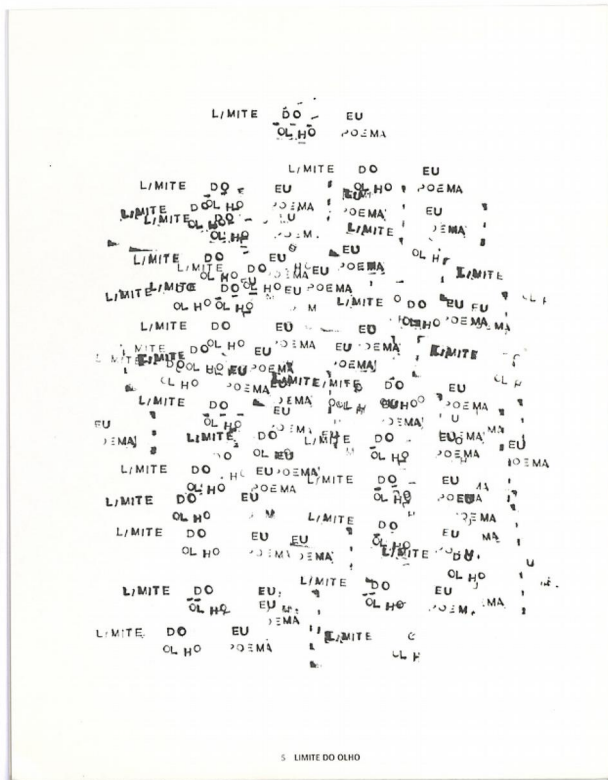
NASCE E DEPOIS
É CAVAR-ABISMOS (?) - COM A MÃO
AFUNDAR OS CASTELOS MAIS BELOS
MEU REINO É ROCHA
ESCULPIDA A GRITO PELO MAR



Poema de Edgard Braga,
Dedos dados, feito em 1966
e publicado no livro
Tatuagem (Edições
Invenção, 1976).

Poema de Vasily Kamensky,
Constantinopla, publicado no
livro *Tango with Cows* (1914)





Poema de Edgard Braga,
Limite do olho (1965), *Uivôo*
 (1966) e *Ser ver* (1966),
 publicados no livro
Tatuagem (Edições
 Invenção, 1976).

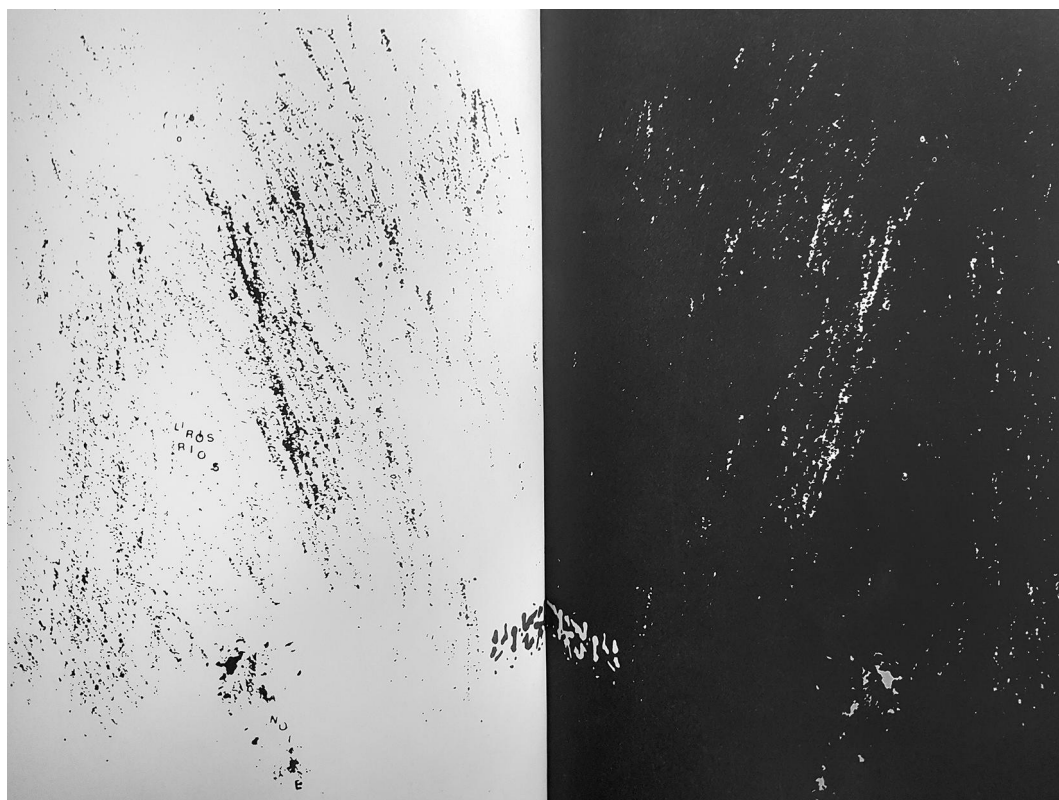


Foto das páginas do livro *Algo* (São Paulo, ed. Invenção, 1971), reproduzidas em *Desbragada* (1984), de **Edgard Brega**.



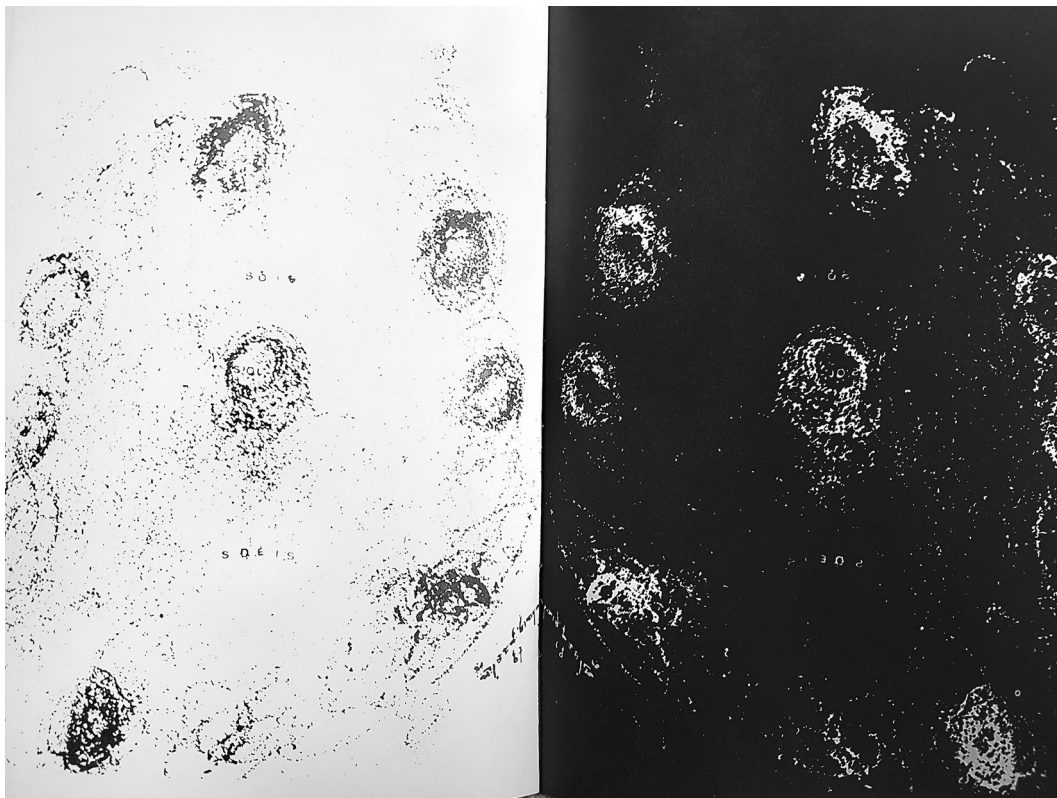
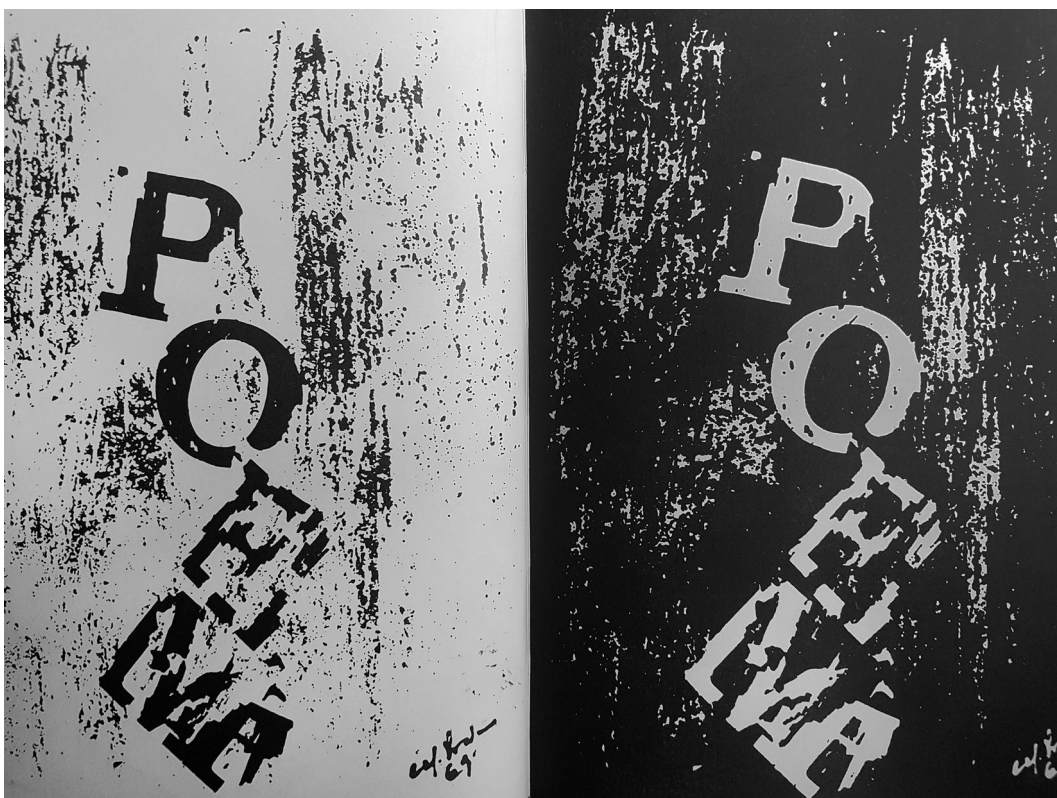


Foto das páginas do livro *Algo* (São Paulo, ed. Invenção, 1971), reproduzidas em *Desbragada* (1984), de Edgard Braga.



Lance #5

Alterar: cristais clivados de Waly Salomão

* Nesse lance, devido ao seu formato de muitos fragmentos de versos de Waly Salomão, optei por colocar em itálico sempre que for de sua autoria. Cito a fonte de referência apenas eventualmente, em alguns trechos que resolvi destacar a origem.

I

Waly Salomão: *BABILAQUE é uma palavra não dicionarizada, não tem o seu sentido definido pelo dicionário; carrega, portanto, possibilidades virtualmente infinitas.*

Cresci com um quadro com quatro fotos de *Babilaques*, pequenas, 14x21cm, sobre um papel preto, no corredor. As assinaturas dos meus pais em branco subiam pela lateral esquerda. Duas fotos da série *Amalgâmicas* e duas *Trying to grasp the graffiti's mood*. Não tinha muita consciência conceitual, mas aquele quadro sempre me agradou. Sobretudo por causa de um caroço amarelo de manga que aparecia em apenas uma das *Amalgâmicas*. Talvez fosse o contraste do amarelo-caroço-de-manga sobre o vermelho-balde-de-plástico. Ou o brilho prateado intenso, quase branco, do sol forte no metal redondo (uma lata de goiabada, contou minha mãe), dentro de onde o caroço foi jogado. A alça do balde segurava o caderno. Na segunda foto, embaixo, a lata de metal estava cortada pela metade da foto, se pondo.

II

O texto escrito sobre um papel vagabundo, fino-descartável, daqueles grandes blocos de mesa de escritório. Na foto é possível ver o pontilhado horizontal para facilitar que a folha seja arrancada. Dois polegares aparecem na foto segurando as extremidades do bloco, exibindo para que a câmera possa capturar, como se fosse um cartaz bob-dylaniano soprado no vento. É possível ver a silhueta do texto da página de trás, que repete, fazendo-se sombra, a enorme frase colorida, escrita em pilot vermelho e azul: *BABILAQUES DUM CONSTRUTIVISTA TABARÉU*.

O engenheiro inábil. Tabaréu também pode ser caipira, matuto – na folha, o status é anotado como afirmação: Waly Salomão, nascido no interior da Bahia, em Jequié, sublinhava com gosto a origem “baianárabe” – *filho de sírio e sertaneja bahiana*.

Esse Babilaque mira uma Walecture, Walestra: apresentação-performática que aconteceria em Curitiba naquele mesmo ano (*PROJETO PARANÁ 77* está escrito no canto da primeira página) a convite do poeta e publicitário Paulo Leminski. Vestido com uma túnica marroquina branca, acompanhado com projeções de slides dos Babilaques, apresentou poemas e pensamentos e investigações..

O texto na segunda página de caderno dessa série de Babilaque é também um procedimento de criação-processo-pensamento:



O texto revela também uma vontade de usar a *experimentação da poesia* como abertura, abrir conexões. O sublinhar da cidade de Curitiba como polo publicitário (referência a Paulo Leminski, que convidou Waly) pra lançamentos. Uma inquietação (nada marginal) de expansão. E a afirmação de ser tabaréu, sem maquiagens homogenizantes de marketing – a vontade é de entender e usar o procedimento de distribuição da mensagem. Escreve verticalmente na lateral esquerda, em transfer letraset: *a Fresh Start*. Isso reflete no caráter indefinido da dimensão física do Babilaque. São fotos em slides, que podem ser projetadas, ampliadas. Em um caderno anota: *Posters de mil exemplares/ Coloridos/ Tamanho poster Mick Jagger*.

A escrita na segunda página continua, gravando em letras maiúsculas (alto e bom som) um lembrete e um aviso: *OLHOS AFIADOS E OUVIDOS AGUDOS/ (...) É DA MAIOR IMPORTÂNCIA QUE BABILAQUES E WALESTRA NÃO SEJAM TRATADOS COMO/ ASSUNTOS FECHADOS/ COISAS CONCLUÍDAS/ INSTIGAÇÃO SIM OSSIFICAÇÃO NÃO*.

A série (a maior, com 10 fotos) traz com força um dos fatores mais interessantes que os Babilaques incorporam na sua poética visual: o exterior. As mãos do poeta, o sol forte (que cria brilhos e sombras marcadas dentro e fora – que nessa série varia entre a grama, pedaços de concreto e a maçaneta de uma Brasília laranja) e o vento. Em uma bela sequência, o vento sopra a folha fina do bloco, até levantá-la por completo. O gramatura baixa do papel, faz com que o texto da página anterior possa ser lido no verso, e a frase *BABILAQUES DUM CONSTRUTIVISTA TABARÉU*, repetida nas duas páginas, se revela espelhada.

As vinte séries de fotográfica, Babilaques, e uma grande parte dos cadernos nas fotos, foram criados em Nova York entre 1975 e 1977 e, segundo o artista Luciano Figueiredo: “constituem forma rara e surpreendente da relação entre poesia e arte.”⁹⁴ Lá conhece Marta Braga, que vai fotografar (ou *nikonizar* – referência à marca de máquinas fotográficas Nikon) quase

⁹⁴ Luciano Figueiredo, texto *Babilaques: poesia e arte*. In: SALOMAO, 2007. p. 11.

[illegible]

IV

— Como vai o seu budismo?
— Pergunte a ele.

⁹⁹ Koan: um paradoxo sobre o qual deve ser meditado. É usado para treinar os monges zen-budistas a abandonar a dependência final da razão (demonstrando a inadequação de um pensamento lógico) e provocar a obtenção de uma iluminação intuitiva. Fonte: Dicionário Merriam-webster (aplicativo)

A série de cinco fotos, *As mandíbulas do tubarão imperialista versus sombra chinesa de capim de caboclo (dramatização em 5 quadros em aberto)*. Traz no título a referência oriental. O caderno é aberto sobre uma camisa laranja e uma lona amarela. Não há palavras – elas se refugiaram poeticamente no título do trabalho: procedimento utilizado por Waly (ao contrário de Schendel e Braga, que não se importam com o título), os títulos são essenciais para a obra, fazem parte dela, criando novas camadas: feito o pedaço do rabicho do primeiro C da caligráfica logo de Coca-Cola (*MAR... e as sereias desaparecendo por falta de estímulos comerciais*) ou o caderno aberto sobre uma formação de cadernos com capas nas cores azul, amarelo e vermelho, com o título *Mondrian barato*.



Sobre as páginas ainda brancas do caderno, uma foto de um avião de guerra com um olho raivoso e uma boca aberta colocando os afiados dentes a mostra, pintado na lataria. Uma sombra nítida de uma planta projeta-se sobre o papel e se move. Passeia sobre o papel (o dia passa, o sol cruza o céu) até alcançar o avião. E sobre o avião, a sombra parece fumaça negra saindo do motor. A sombra do capim – que se dobra ao vento – abate a intimidadora bocarra imperialista.



Foto da parede da exposição Babilaques na Galeria Lurix, 2009.

V

O primeiro Babilaque foi realizado em Nova York, em 1975 – algumas fotos em slide (filme em positivo – opção influenciada por Helio Oiticica que na época desenvolvia, com Neville D’Almeida, a Cosmococa [quasicinema: ambientes sensoriais com projeções de slides, trilhas sonoras e elementos táteis]). As fotos, registradas por Regina Vater, logo em seguida foram sobrepostas em um duplicador de slides de Helio Oiticica. A primeira sequência se chamaria *Alterar calternaro*. A segunda, embaralhada, *Altduplicaderno*. O caderno – deitado sobre uma superfície escura – estava aberto em uma página com a palavra ALTERAR, escrita com esferográfica vermelha e repetida oito vezes. As palavras iam sendo rasuradas a cada linha, na última repetição estava tudo riscado – sendo possível ver apenas uma sombra da palavra alter-rabiscada.



Foto da parede da exposição *Waly Salomão – Babilaques* no Oi Futuro Flamengo, 2007.

A L T E R A R. Assim mesmo, separado, para fixar a força nômade ou fugir da vontade estanque. Alterar. E encontrar, ao perambular pela reunião da sua poesia reunida¹⁰⁰, inscrito entre versos, o nome William Blake e, traduzido, recriado e repetido o proverbial aviso: *AGUARDE VENENO DA ÁGUA PARADA./ ÁGUA ESTAGNADA SECRETA VENENO*. E Goethe, com quem (e o com não é erro, mas processo) recorta e propõem a legenda: *Morre e devém/ Morre e transforma-te*. Ou o dito de Plutarco – gravado feito ladainha pelo poeta baiano: *Nascer é penetrar em uma pátria estranha*. Não parar. Porque *nascer não é antes, não é ficar a ver navios,/ Nascer é depois, é nadar após se afundar e se afogar./ Braçadas e mais braçadas até perder o fôlego*. Contínuo movimento: nadar, nadar, nadar. Atravessar países e leituras. Inventar a viagem e *desaceitar o naufrágio*.

Poesia é potência de vida. Alterar para não se deixar dominar, feito um cavalo selvagem que *dá coices ferradurados no ar*. Seguir nadando, *desaceitar o naufrágio*. Não se naufraga porque o afundar é movimento, não se acomoda no fundo. Segue-se. Nômade, para *se desacostumar do fado fixo*. Criar, criar-se. Manter-se *peregrino atônito até a morte*.

¹⁰⁰ *Poesia total*. (SALOMÃO, 2014)

Criar é não se adequar à vida como ela é,
 Nem tampouco se grudar às lembranças pretéritas
 Que não sobrenadam mais. Nem ancorar à beira-cais estagnado,
 Nem malhar a batida bigorna à beira-mágoa.¹⁰¹

É *nadar, nadar, nadar e inventar a viagem*. Guardar na sola do pé a poeira do chão. e *sereno perambule e perambule desassossegado/ e perambule agarrado e desgarrado perambule/ e perambule e perambule e perambule*.

VI

No *Dicionário da mitologia grega* (de Ruth Guimarães, ed Cultrix, sem data) da biblioteca de Waly, na única página com a orelha dobrada – forma muito usada para marcar seus livros, Waly fazia uma dobra na quina no alto da folha. Apenas uma marcação na página, fluorescente amarela, dentro do verbete Proteu:

Ilha de Faros, na foz do Nilo. Como
 s, podia se metamorfosear à vontade,
 e em animal, como também num ele-

Abre *Gigolô de bibelôs* (seu segundo livro, de 1983) com o poema-apresentação *Ao leitor, sobre o livro*:

Cobra que muda de pele. E se embrulha em duas
 vogais para fazer a travessia do rio a vau. Vadear.

O U

Sob o signo de **PROTEU** vencerás
 Quem é este Proteu intrometido texto a dentro pra vadiar?

B A N C O D E D A D O S :

Proteu: mitologia grega: deus marinho
 recebera de seu pai, Poseidôn, o dom da profecia e
 a capacidade de se metamorfosear, o poder de
 variar de forma a seu bel-prazer.¹⁰²

¹⁰¹ SALOMÃO, 2014. p. 289. Trecho do poema Sargaços.

¹⁰² SALOMÃO, 2014. p. 112.

No seu livro seguinte de poemas (Algaravias, 1996) Waly vai capturar uma frase de Edgar Allan Poe, e com Proteu, novamente abrir um livro, na epígrafe: “What is poetry?/ — Poetry! that Proteus-like idea...”. Que se repete em grandes letras em negrito, no final do livro, sob o título *POEtry* – referência a poesia (poetry em inglês), a Poe e a tentativa (try em inglês). Poesia é tentativa

O que é poesia?
— Poesia!
esta ideia
tal qual
Proteu...

Edgar A. Poe¹⁰³

O divinatório e metamorfo Proteu acompanhado de reticências. Não termina ali. (Aliás, Proteu apareceria novamente no título do poema Novíssimo Proteu, do livro *Lábia* (1998), com os versos: Eu, por exemplo, inteiramente perdido,/ passei a confiar só em mim/ e sou a pessoa menos digna de fidúcia/porque não sou uno, monolítico, inteiriço.” E em seu último livro *Pescados vivos*¹⁰⁴, citando George Seferis: “Agora, quem quer se banhar nas águas de Proteus?”) Nunca termina, se modifica e segue. Tal qual marcado, desde o título, em outro poema: *Mascarado avanço*.¹⁰⁵

Metamorfo ou polimórfico – qualidade ou condição do que está sujeito a mudar de forma ou do que se apresenta sob diversas formas.¹⁰⁶ Palavra derivada de outro deus grego Morfeu (assim como a morfina) – deus dos sonhos – que muda de forma para adentrar os nossos.

Por entre as plantas, abrindo o caminho com os braços (*braçadas e mais braçadas*) Waly surge com trovoadas, repetindo: “Chega de papo furado de que o sonho acabou. A vida é sonho, a vida é sonho, a vida é sonho!”.

¹⁰³ Ibid, p. 261.

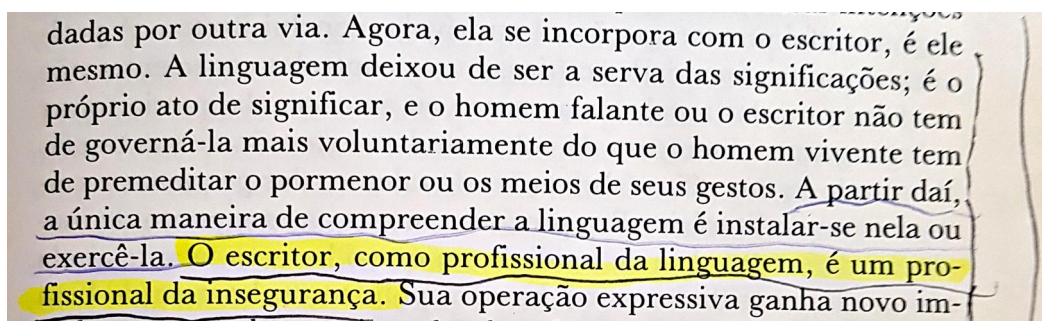
¹⁰⁴ Livro publicado post-mortem, em 2004, mas deixado pronto (que no hospital ainda fez uns últimos pequenos ajustes). Waly atrasou o lançamento por causa de uma bolsa de produção literária, Vitae, ganha para desenvolver o *Pescados vivos*. Válida por doze meses, a bolsa seria interrompida em caso de publicação da obra.

¹⁰⁵ Publicado no livro Tarifa de Embarque (ed. Rocco, 2000)

¹⁰⁶ Dicio.com.br. Visitado em 19 fev. 2018.

Transformar-se. *Sob o signo de **PROTEU** vencerás.* Viver é se adaptar, mudar. Jamais ficar parado. Não se deixar agarrar. Nem em sonho. Não aceitar a vida de bom grado, passivamente, como fato dado. Viver é criar. Criar é *não se adequar a vida como ela é.*

POEtry. Poesia é tentativa. é experimentar. “O escritor, como profissional da linguagem, é um profissional da insegurança.”¹⁰⁷ Eu havia escrito essa frase de cabeça. Não sou uma pessoa que costuma ter citações inteiras na ponta de língua. Mas essa me veio quando escrevi um projeto sobre o livro que queria fazer, que virou meu segundo livro, *Impreciso* (Dantes, 2011). Eram minhas primeiras experiências da poesia com a “deformação lúdica do sonho”, fragmentos e rasuras: “Como se a caligrafia mantivesse o texto quente. E cheio de segredos. Pois a vida se descobre na pele, se vive na unha. Afinal, a morte só existe nos outros. Afinal, não se morre senão de medo. (...) A letra descobre o poeta. (...) Impreciso é texto e imagem, porque ser poeta é enxergar o mundo com outro olhar, não domesticado, enviesado. Impreciso porque, como disse Merleau-Ponty, ‘o escritor, enquanto profissional da linguagem, é um profissional da insegurança’.”¹⁰⁸ A editora Anna Dantes gostou do texto e quis colocá-lo na orelha direita do livro. Fomos conferir a citação e estava correta. Não sei exatamente como, havia lido apenas esse trecho porque meu pai me deu pra ler. Ele gostava dessa ideia. Liberar o controle e confiar na linguagem pra “inventar e conquistar relações de sentidos novos.”¹⁰⁹



¹⁰⁷ MERLEAU-PONTY. 1991. p. 263.

¹⁰⁸ Omar SALOMÃO, 2011. Texto inserido na orelha do livro.

¹⁰⁹ MERLEAU-PONTY, 1991. p.263.

A linguagem incorporada no escritor. Infectado. Expira mundo (corpo e vida) via linguagem. Incorporando a cor, o giro e a palavra, feito os parangolés de Helio Oiticica, colocando a língua em dança: INCORPORO A REVOLTA. Poesia em transe. *É esta estranha criatura que fez de mim seu encosto. / É ela!!*

“As distinções entre fundo e forma, entre sentido e som, entre concepção e execução estão agora embaralhadas, assim como há pouco os limites do corpo e do espírito”¹¹⁰, escreve Merleau-Ponty. Pra que fechar sentidos se o poeta escreve para romper. Escreve para viver. Não, corrijo, escreve porque vive. Escreve: *Gozar, gozar e gozar/ a exuberância órfica das coisas. Ou escrever é gozo, escrever é deflorar. Viver é criar. É se desacostumar do fado fixo.*

VII

Dado em constante giro e nunca aceito como determinado. O lance de dados não se determina, gira, quica. A vida é feita de encontros e acasos. Tem que se colocar em giro. Circular. Feito “a seita dos dervixes girantes foi fundada por Rumi, pensador e poeta muçulmano do século XIII, segundo o qual, através de um ritual chamado sema, que inclui uma dança em que o dançarino gira em torno do seu próprio eixo, a alma se liberava de seus laços mundanos”¹¹¹, traz Antonio Cicero no ensaio *A falange de máscaras de Waly Salomão*, desenvolve a ideia de uma identidade criada na anti-identidade. Ao comentar o poema *Mascarado avanço*¹¹²: “Literalmente, *dervixe* significa ‘porta’. É de Rumi também a epígrafe do poema “Sargaços”, de *Lábria*, que diz: ‘Fatalismo significa dormir entre salteadores’.”

Ela desinfla o mal-estar
na civilização.
Ela prescinde da felicidade
dos bem postos na vida.
Quanto mais na lida diária
o Tedium Vitae preside

¹¹⁰ Ibid. p.263.

¹¹¹ Antonio CICERO, *A falange de máscaras de Waly Salomão*. In.: SALOMÃO, 2014. p.503

¹¹² *Mascarado avanço* é, segundo Antonio Cicero, uma “...referência irônica às palavras do jovem Descartes, filósofo tão clássico e tão francês que mal nos lembramos de que tenha vivido na auro-ra do mundo barroco: *larvatus prodeat scaenam mundi* [“mascarado avanço ao palco do mundo”]. (SALOMÃO, 2014. p. 503-504.

tanto mais
eu e ela nos fundimos extáticos,
crentes da seita dos dervixes girantes.¹¹³

Quem é *Ela*? Segundo Cicero, dentre muitas coisas possíveis, certamente a Poesia. *eu e ela nos fundimos extáticos*. Poesia-máscara. Poesia-sonho. Poesia: berçário de novas promessas. Ponho-as e descanso de mim mesmo.

(Procedo sob disfarce)

VIII

Roberto Zular traz para pele a vontade polimórfica de Waly. As imagens poéticas que criam superfícies quase táteis. “Superfícies da pele do mundo que mudam de forma como Proteus, signo aqui das transformações da própria poesia. O ritmo requerer o tátil, e o tátil, a pele: como o vento “a passar uma lixa grossa/ sobre a cidade, os seres e as coisas”.¹¹⁴

O primeiro trabalho visual de Waly exibido foi feito para a mostra Exposição, organizada pelo artista plástico Carlos Vergara, no MAM-RJ em 1972¹¹⁵. É uma foto preto e branca (clorada por Bina Fonyat) da palma de sua mão sobre um souvenir turisco: uma bandeja feita com asas de borboletas ilustrando dois papagaios, uma palmeira e a paisagem carioca com o Pão de Açúcar ao fundo. Carimbado na sua mão os dizeres: *conheço o Rio de Janeiro/ como a palma da minha mão/ cujos traços desconheço*. Um trabalho feito de corpo, paisagem e palavras. Uma frase que se equilibra entre a vontade nômade-poética de perambular (flanar) e descobrir com a indefinição de um futuro sempre mudando – as linhas indecifráveis da palma de sua mão: sem se dobrar a destinos ou fatalismos. Compreender que não há rotas fixamente definidas no chão, no

¹¹³ SALOMÃO, 2014. p. 336. Trecho do poema Mascarado Avanço.

¹¹⁴ Roberto ZULAR. *As algaravias de Waly Salomão*. n.: SALOMÃO, 2014. p. 538

¹¹⁵ Nessa época cria também as palavras-destaque -FA-TAL- e VIOLETO, executadas por Luciano Figueiredo e Óscar Ramos para a cenografia do show *Gal a todo vapor*, e o poema em letras gigante: *ALFA ALFAVELA VILLE*, também feito em parceria com a dupla, “levadas para uma performance coletiva na praia de Copacabana. Essa performance foi fotografada por Ivan Cardoso para a revista *Navilouca*”, conta Luciano Figueiredo (SALOMÃO, 2007, p. 16)

corpo ou na criação. A vontade da superfície. O vento, assim como o tempo, é um transformador. Movimenta as dunas e as ondas.

IX

Algumas tentativas de fotografar as páginas dos cadernos foram feitas antes da série *Alterar*. Essas primeiras fotos tentam pegar o caderno sem interferência externa. As fotos da Regina Vater seguem a mesma linha, um fundo preto. É interessante notar – tenha sido consciente ou influenciado pelo que se transformou – que o fundo não é totalmente preto, tem sutis marcas circulares claras, que parecem bolhas, mais visíveis na parte acima do caderno.

As sobreposições de slides feitas por Helio Oiticica seriam mais um passo na transformação de caderno em Babilaques, a pele sendo trocada. Duplicidade e camadas. Os primeiros Babilaques fotografados por Marta Braga ganham dimensão, certamente disparada pela intimidade. A folha com Mick Jagger de *Território randomia*, é colocada em pé, o fundo ainda discreto, escuro e fora de foco, mas a distância traz alguma espacialização. *Koan* é armado sobre o lençol cinza-amassado e folhas brancas de papel. A intenção de criar um arranjo é evidente. No plano bidimensional – com a disposição das folhas brancas deixando espaços para o lençol. No plano tridimensional, trabalhando as sombras do lençol e de uma única folha branca saindo do meio do caderno não apenas bidimensional. *Vertozigagens* e *Logbook* também se iniciam na cama, sobre um lençol e/ou uma camisa, mas depois navegam pela casa. O primeiro sobre a lona do bote. O segundo agarrado aos remos. O último de Nova York, *Figuras Alpinas* já aponta a liberdade e ousadia que a série vai ganhar em Salvador e no Rio de Janeiro, o caderno paira sob o sol forte criando belas sombras espiraladas da montanha de cadernos que ergue as figuras de carrinhos sobre a página branca e sem palavras.



Foto da parede da exposição Babilaques na Galeria Lurix, 2009.

“Estou me tornando / a rua”,¹¹⁶ verso de Frank O’hara lembrada por Waly na biografia que escreveu sobre Helio Oiticica: *porque as ruas, quero dizer as vielas, becos sem saída, nunca seguem um caminho linear, é um caminho meândrico*.¹¹⁷ Essa busca pela sinuosidade do corpo e da rua pode ser notada nos destaques caligráficos dos Babilaques, sempre mais tortos do que retos. O corte da curva do rabo de sereia coca-cólico. A combinação da mangueira de jardim com a página de caderno imitando os graffitis que se disseminavam pelos vagões de metrô nova-iorquinos:



¹¹⁶ SALOMÃO, 2003. p. 28.

¹¹⁷ Ibid.. p. 87.

É Luciano Figueiredo quem faz voz a vontade de Waly de não ser fossilizado nem formatado ao esclarecer:

Os muitos cadernos de Waly Salomão com escrituras, caligrafias e desenhos não são manuscritos passíveis de transcrição para tipografias ordenadas e diagramadas em páginas de texto impressas. São antes objetos poéticos que ele elaborou sem influência formal de seu repertório artístico. Por isso não permitem o fetiche ou o culto do “caderno de artista” ou dos bastidores de criação¹¹⁸

X

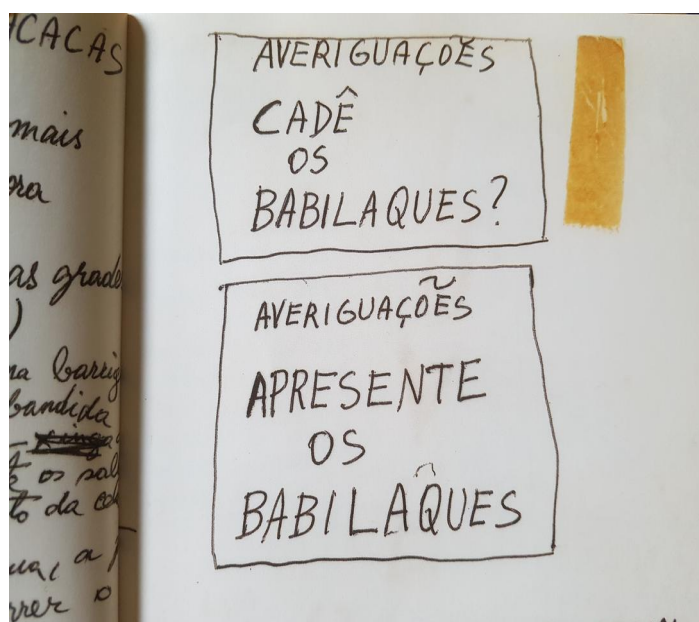
Em 2002, Lauro Cavalcanti e Luciano Figueiredo incluem alguns Babilaques na exposição *Caminhos do Contemporâneo: 1952/2002* – importante coletiva no Paço Imperial que traçava um panorama de 50 anos de arte brasileira. 25 fotos de 12 séries de Babilaques foram impressas em papel fotográfico (14x21 cm) e expostas juntas com 2 cadernos e um trabalho misturando caligrafia, datilografia e letraset sobre papel, intitulado *Where is home?*, (NY, 1975). Foi a primeira exibição pública dos Babilaques em quase vinte anos.¹¹⁹ Isso serviu de estímulo para começar a escrever uma proposta para a Bolsa Guggenheim (o tempo, infelizmente, também não houve) de criação de novos Babilaques – ali Waly escreveu uma explicação mais definida:

*Babilaques é uma experiência axial que desenvolvi dentro do meu processo incessante de buscas poéticas. Recortei da gíria de uso corrente do português do Brasil a palavra polissêmica BABILAQUES, que quer dizer documentos, aglomerados de pertences, entre outros sentidos elusivos e sugestivos. Tomando meus cadernos de apontamentos de diferentes dimensões enquanto meios expressivos, é uma experiência de fusão da escrita com a plasticidade.*¹²⁰

¹¹⁸ Id., 2007. p. 18.

¹¹⁹ No ano anterior, Waly incluiu um *Alterar* na contracapa da antologia poética *O Mel do Melhor* (Rocco, 2001), organizada pelo autor.

¹²⁰ SALOMÃO, 2007. p.61



Página de caderno de Waly, escrito em novembro de 1972, após a publicação do seu primeiro livro *Me segura qu'eu vou dar um troço*. As anotações fazem referência à uma abordagem policial Waly foi preso no Carandiru em 1971 por causa de uma bagana de maconha.

XI

Em 2007, subi as escadas até a biblioteca. A fila do elevador dobrava. Três lances apenas. Eu estava nos finalmentes da graduação de Comunicação Social na PUC-Rio. Um semestre atrasado, para falar a verdade. “Tá na área?” “Terminando uma aula.” “Chega aê.” “Onde?” “Biblioteca” “Beleza”. Ericson Pires era professor de arte na UERJ, mas volta e meia ia pra biblioteca da PUC estudar, escrever, corrigir provas. Ericson se aproximou do meu pai querendo fazer um livro com os Babilaques, e fez a ponte com um editor. O editor gostava muito de poesia, mas era atrapalhado, perdeu muito tempo, tempo que não havia para se perder.

Ericson teve um estalo e em minutos, eu subia na casa da minha mãe, pegava um envelope com as cópias feitas para o *Caminhos do Contemporâneo* e seguíamos para o bairro do Flamengo. No café no último andar do edifício do

Espaço Cultural Oi Futuro, Alberto Saraiva nos olhava em silêncio. Não tínhamos planos, nem explicação consistente, apenas empolgação, muita. Se hoje ainda tenho dúvidas sobre definir os Babilaques – *terminais em aberto* – na época, sabia algo de olhar, e o resto inventava-se. As fotos eram tiradas do envelope e jogadas sobre a mesa feito um jogo de cartas. Alberto, curador de artes visuais do espaço, olhava pra mim, depois para Ericson, depois fixava o olhar nas fotos, e voltava a nós. Fez perguntas sobre a série, que o projeto para bolsa Guggenheim, surpreendentemente guardado junto com as fotos, prontamente respondeu.

A exposição “Babilaques: alguns cristais clivados” se realizaria ainda naquele ano, em agosto de 2007, com preciosa curadoria (meticulosa e exigente) de Luciano Figueiredo. Foi a primeira exibição de todas as séries dos Babilaques e dos cadernos que originaram os trabalhos, e proporcionou, além da digitalização, tratamento e impressão das imagens, um catálogo colorido com fotos e textos sobre a obra.

XII

Também não conhecia em 2007, duas fotos. Meu pai olhando diretamente para a lente da câmera da minha mãe. Ele se posicionava atrás e olhava através do trabalho de vidro intitulado “To be looked at, from the other side of the glass, with one eye, close to, for almost an hour”. Criado por Marcel Duchamp em 1918, o trabalho traz o título grafado no vidro, feito instruções, e é conhecido também como o “pequeno vidro” (em relação ao “Grande vidro”).¹²¹ O olhar fixo é tornado ininterrupto pela fotografia. Não observa, atravessa. Em uma foto, seduz, galanteador. Na outra, observa, sério. Em ambas, com os dois olhos abertos.

¹²¹ Em Português: “Para ser observado (do outro lado do vidro) com um olho, de perto, por quase uma hora”



XIII em diante

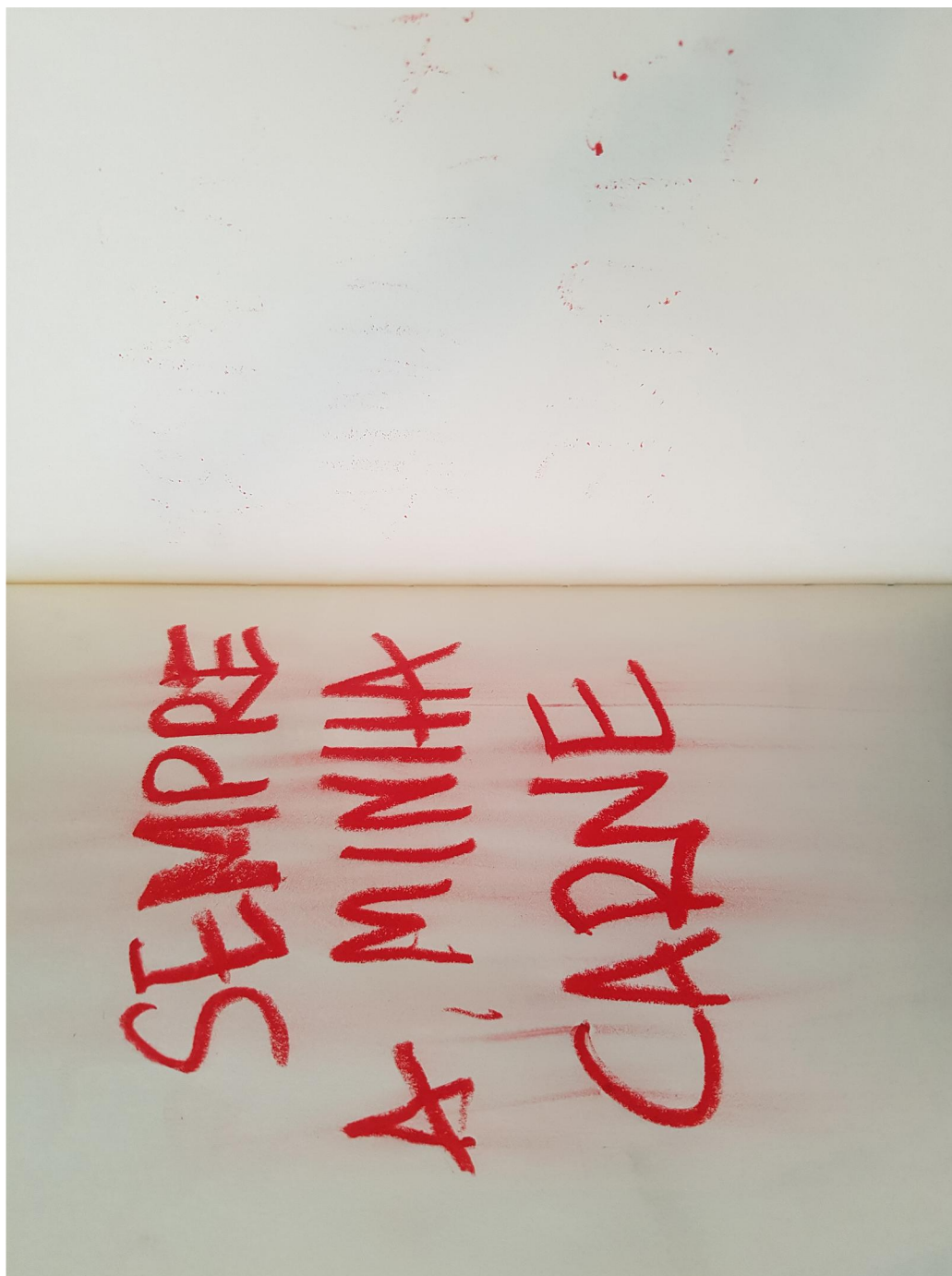
Babilaques são construídos na potência intensa de vida. “Ao contrário de natureza-morta, cada um deles poderia ser considerado uma ‘natureza-não-morta’. (...) Assim quer o Babilaque: ‘a composição enquanto presença de alguma coisa’”,¹²² escreve Antonio Cicero, citando uma nota escrita em 1979 em um dos cadernos de Waly, na qual ele descreve os Babilaques como uma “performance-poético-visual

Sobe o poeta, morro acima. *Ao alto os corações.* Sobe, faminto, *que a missa católica do asfalto (...) pouco difere de reunião de condomínio.* Britadeira no ombro, pra furar o concreto e a rocha. Fincar, valente, no solo deserto seu estandarte. *Escala a pilha de escombros. Alça os braços aos sete céus e clama:*

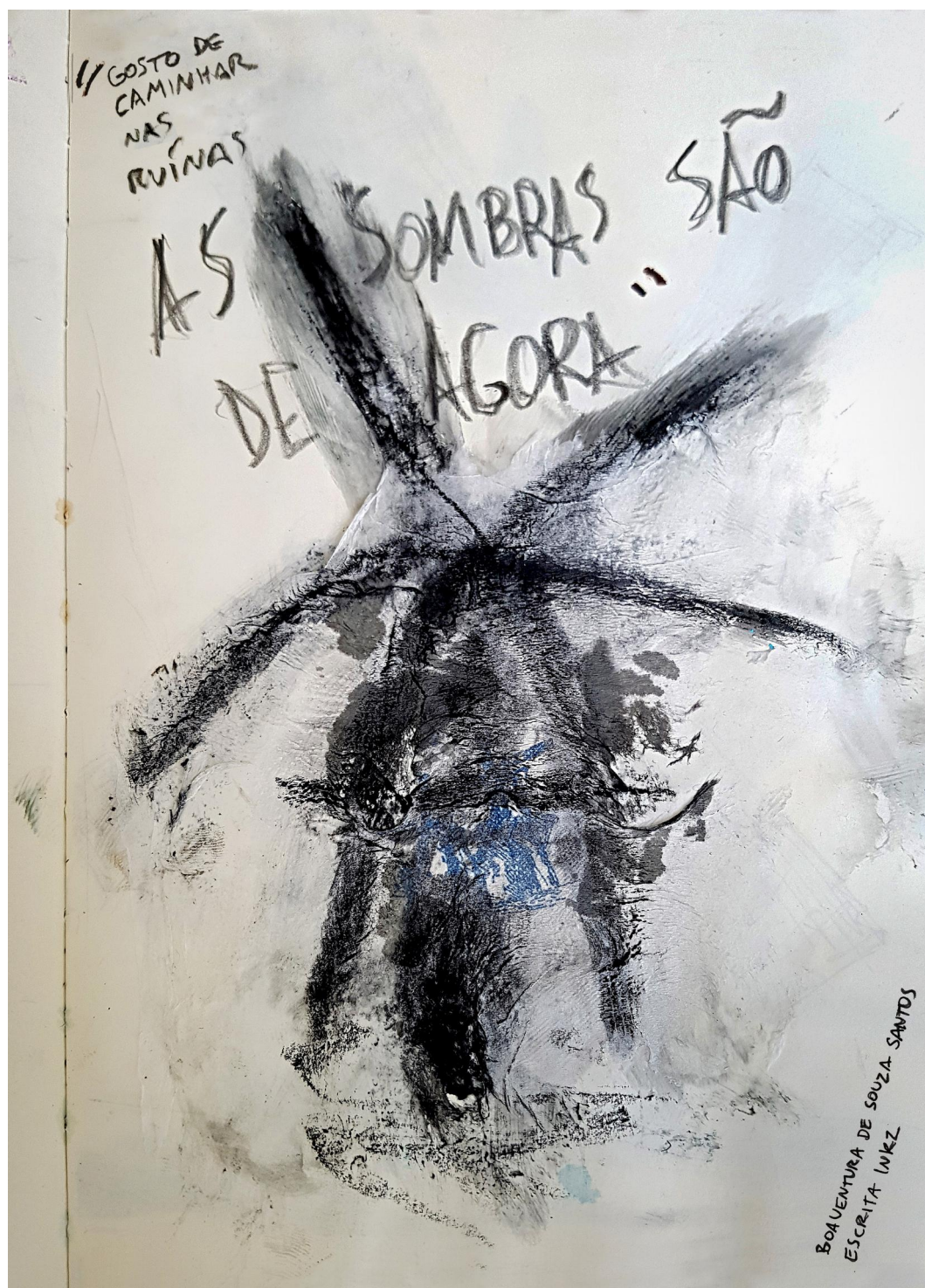
¹²² Antonio CICERO. . *Os babilaques de Waly Salomão*. In: SALOMAO, 2007. p. 25

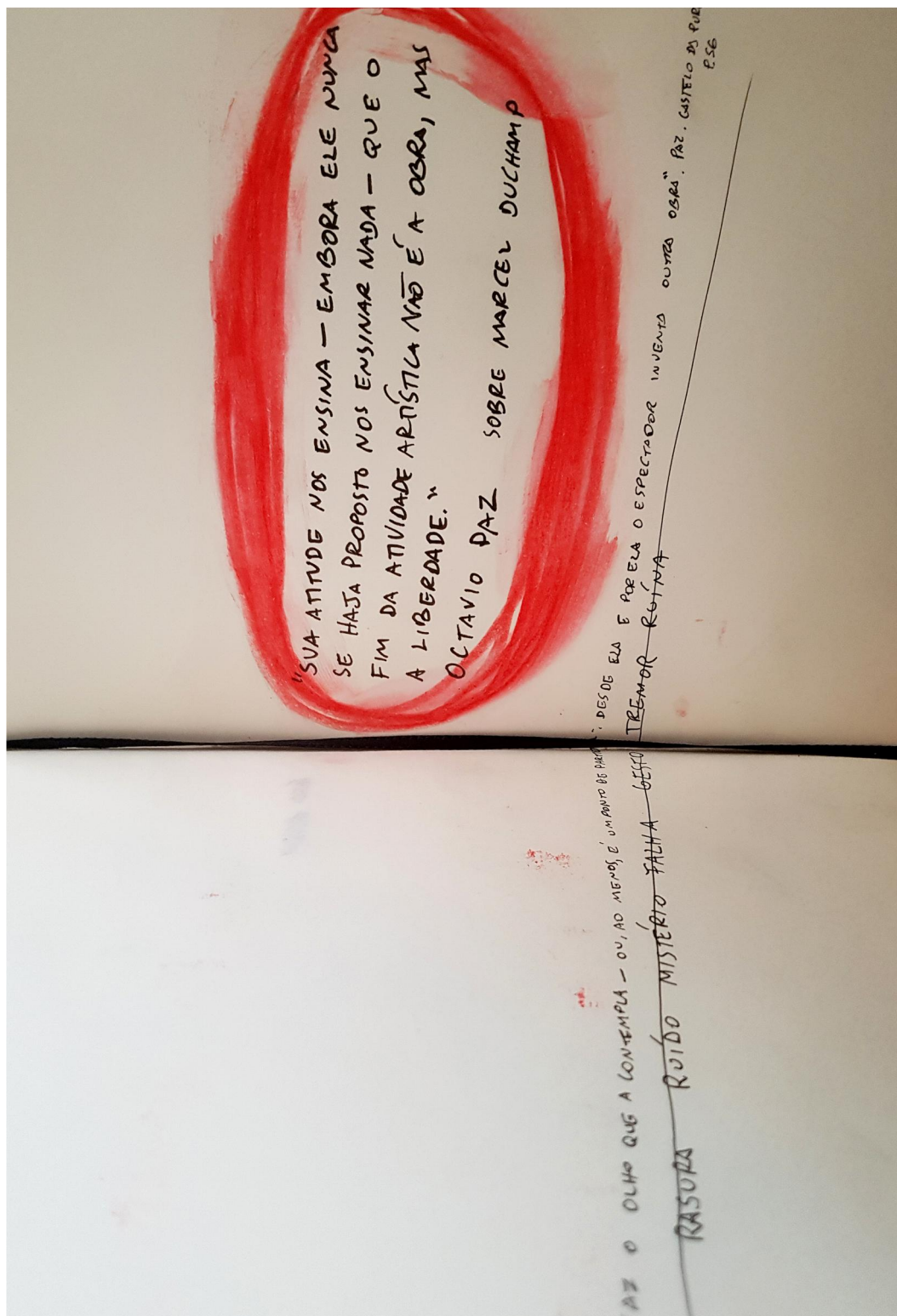
XIII em diante

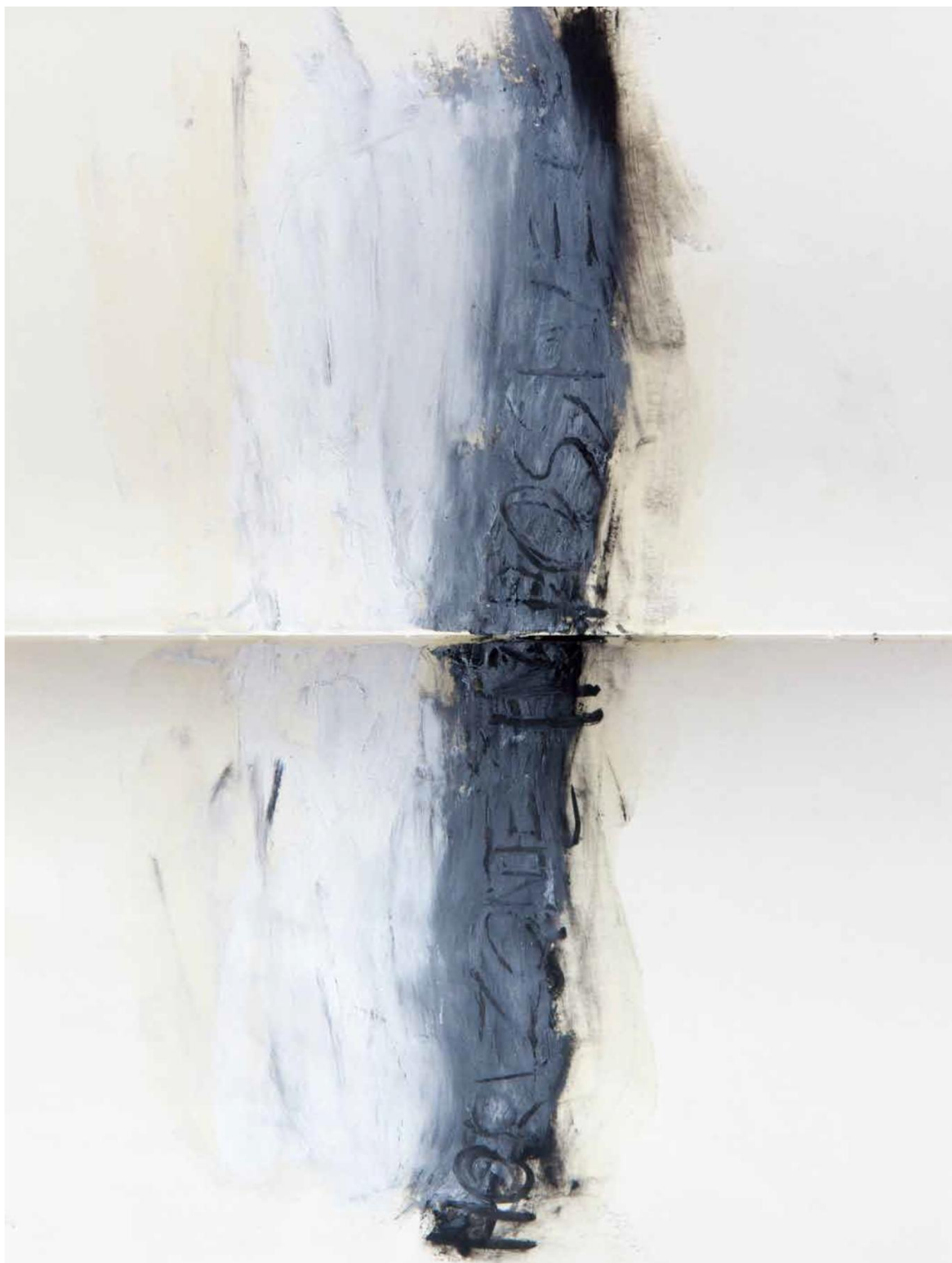
Tenho fome de me tornar em tudo que não sou tenho
fome de fiction ficciones fictionários tenho fome das
fricções de ser contra ser tudo que não sou ser de
encontro a outro ser tenho fome do abraço de me tor-
nar o outro em tudo que não sou me tornar o outro em
tudo me tornar o outro a outra doutro doutra em tudo
em tudo que não sou me tornar o outro de me me
tornar não o nome distinto o outro distinguido por

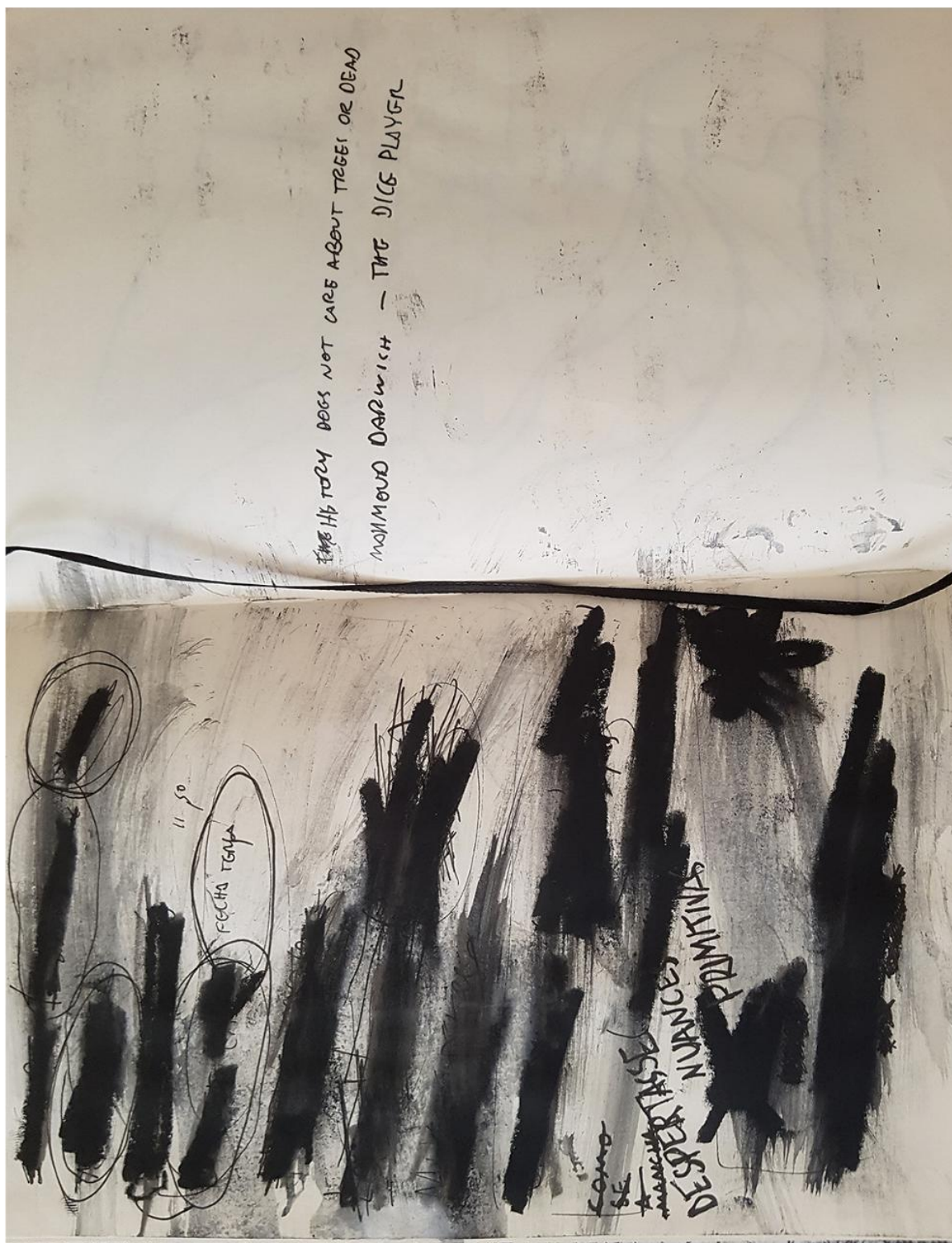
Lance #6**As sombras são de agora¹²³**

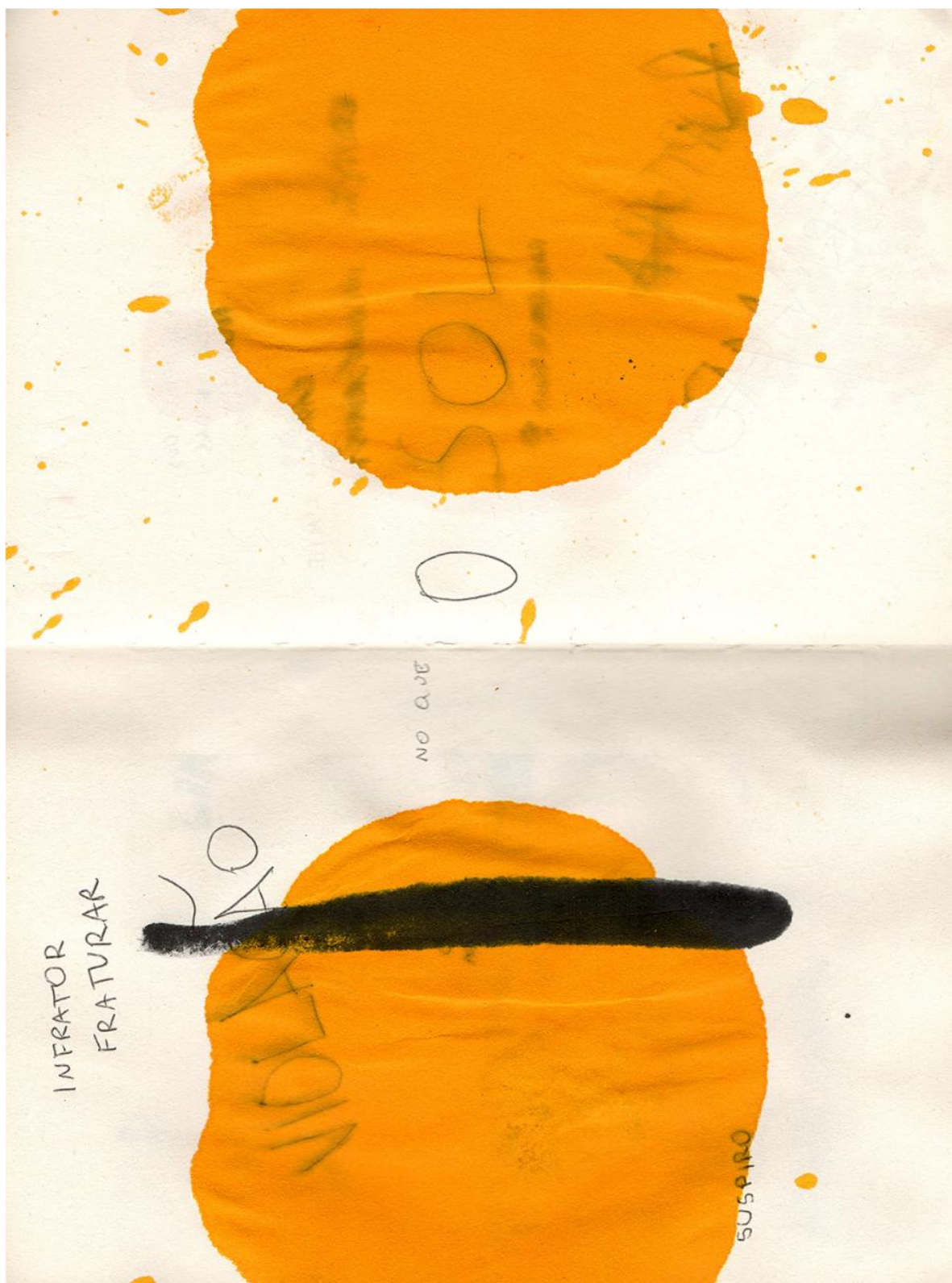
¹²³ Experiência 02: seleção de páginas de cadernos feitos entre o segundo semestre de 2016 e março de 2018.

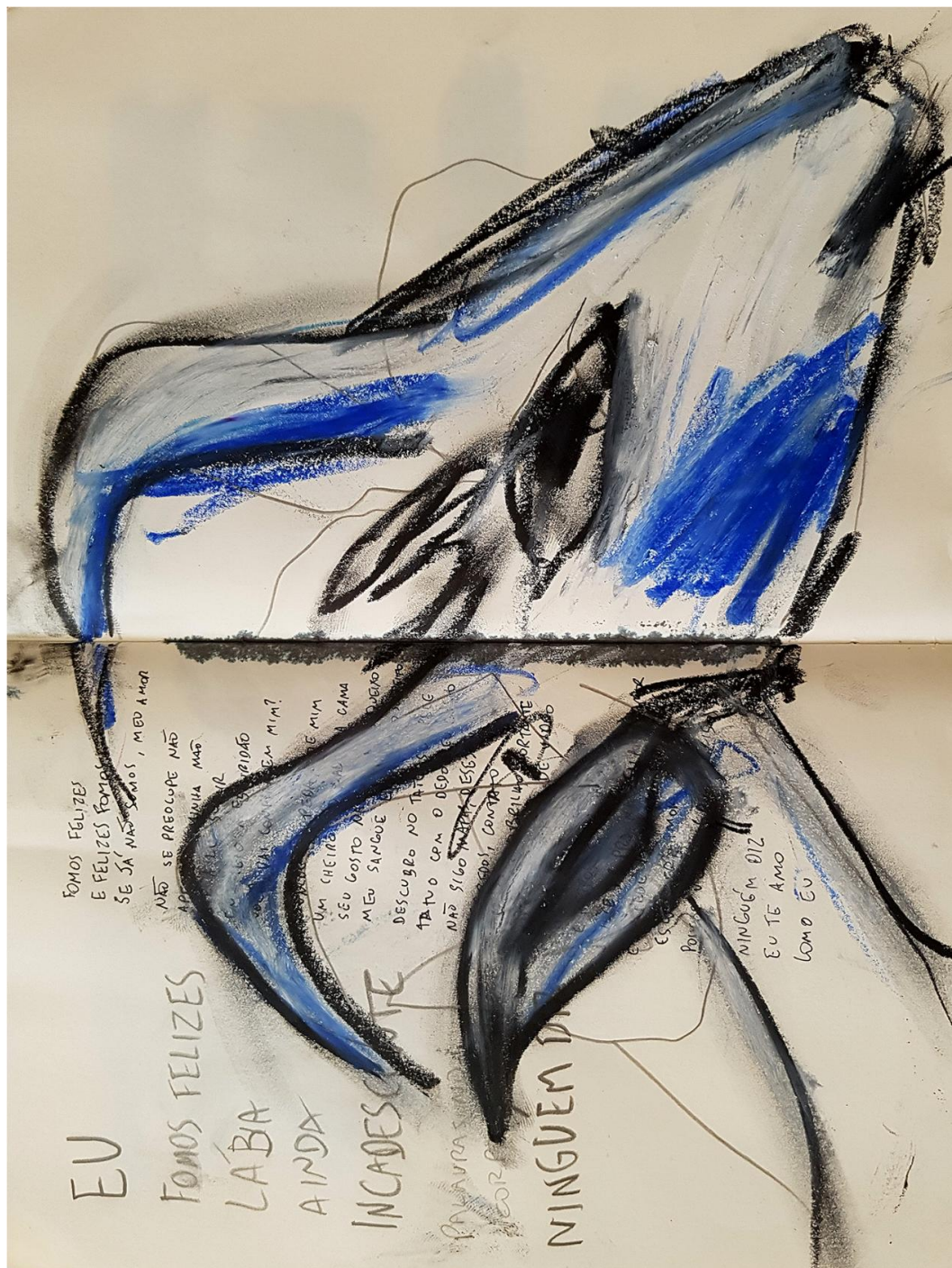


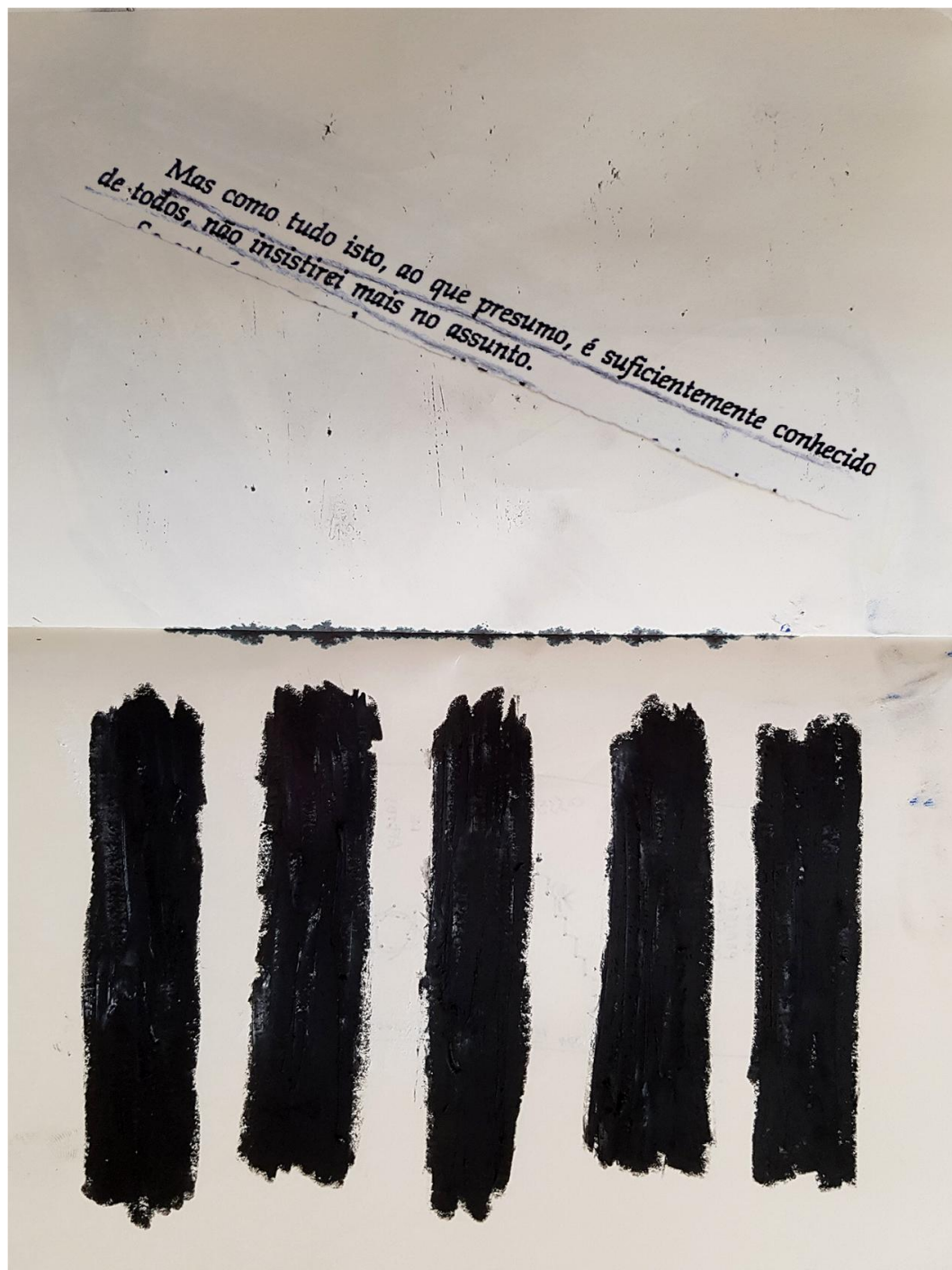


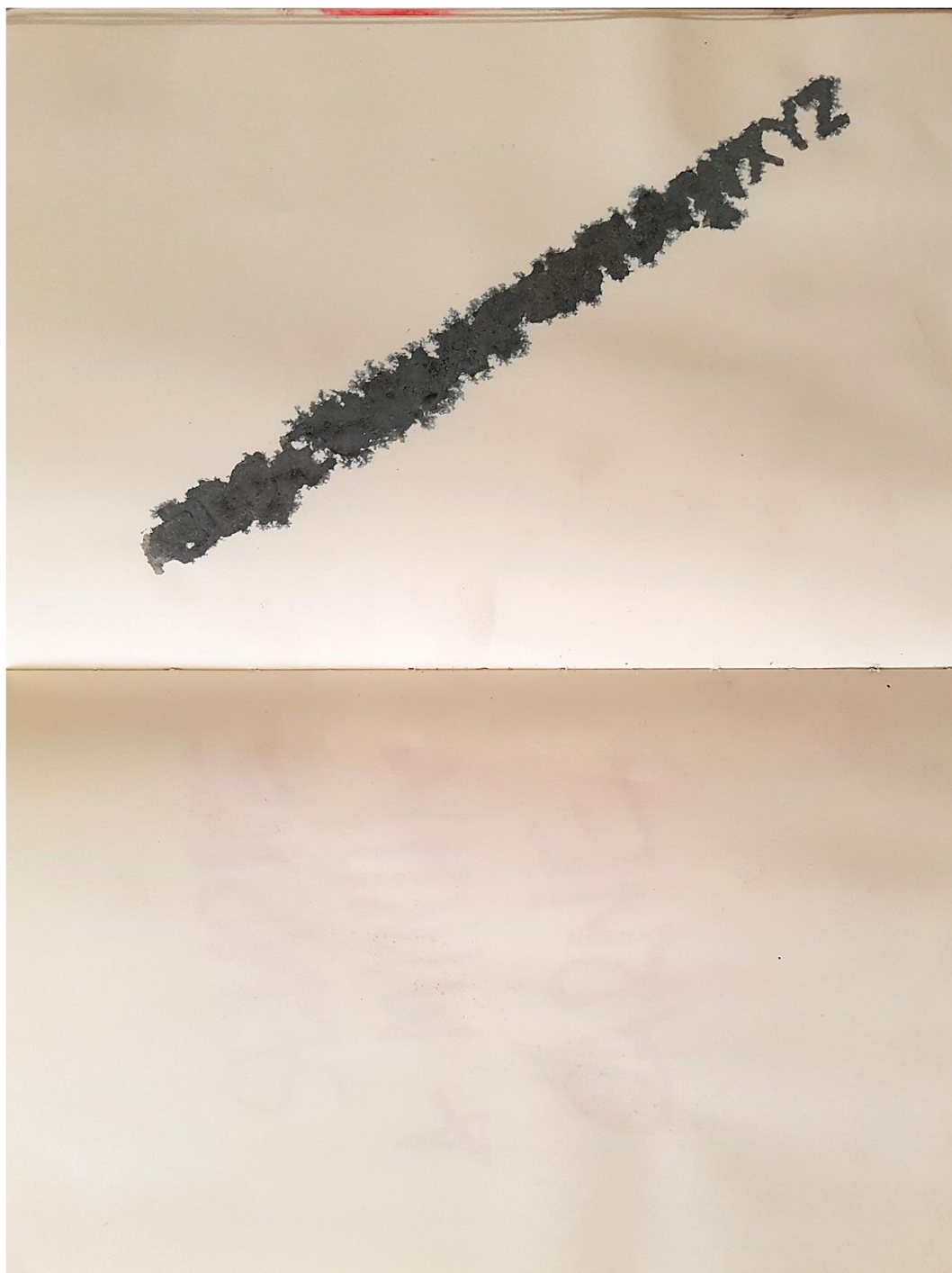


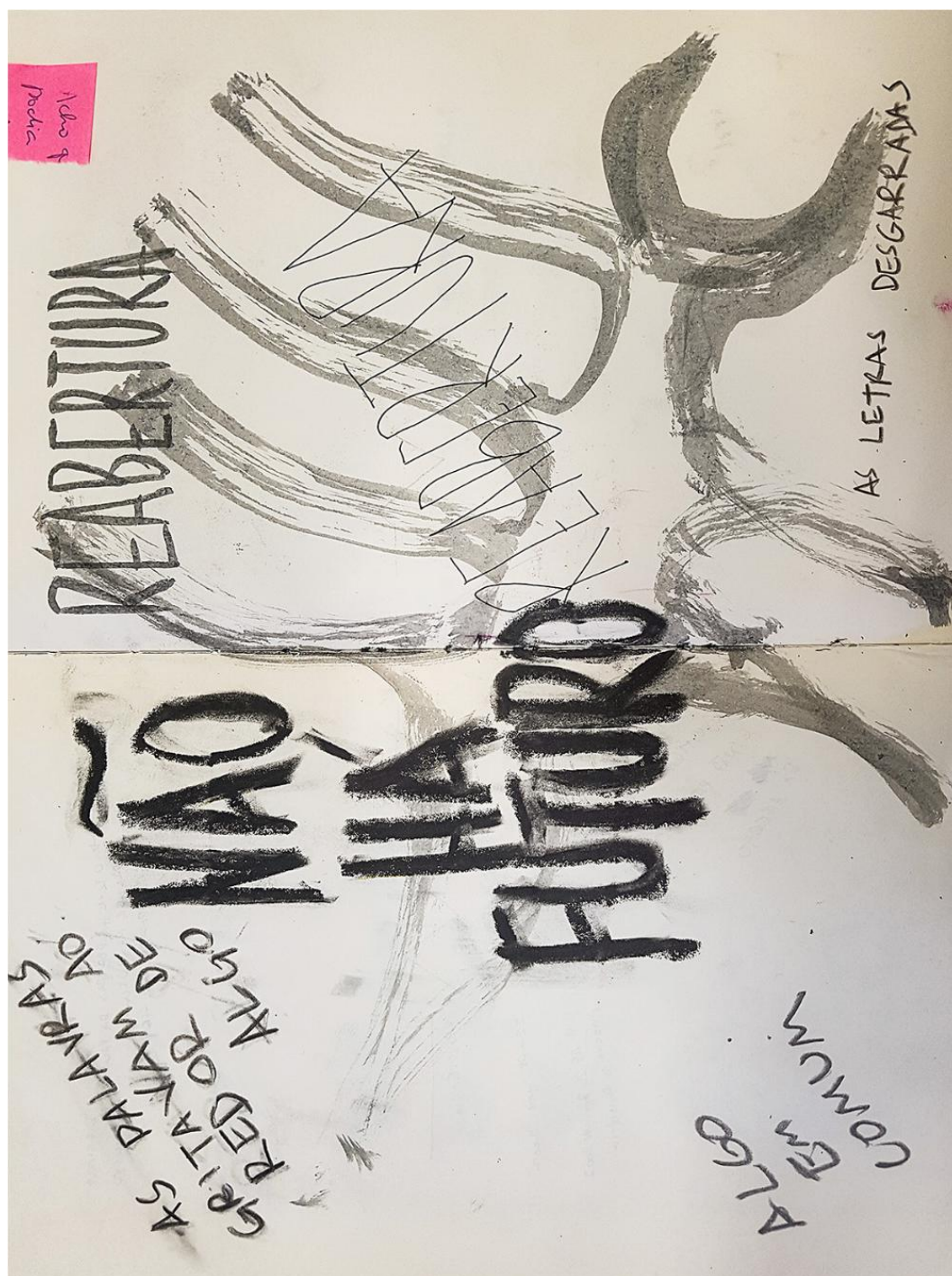


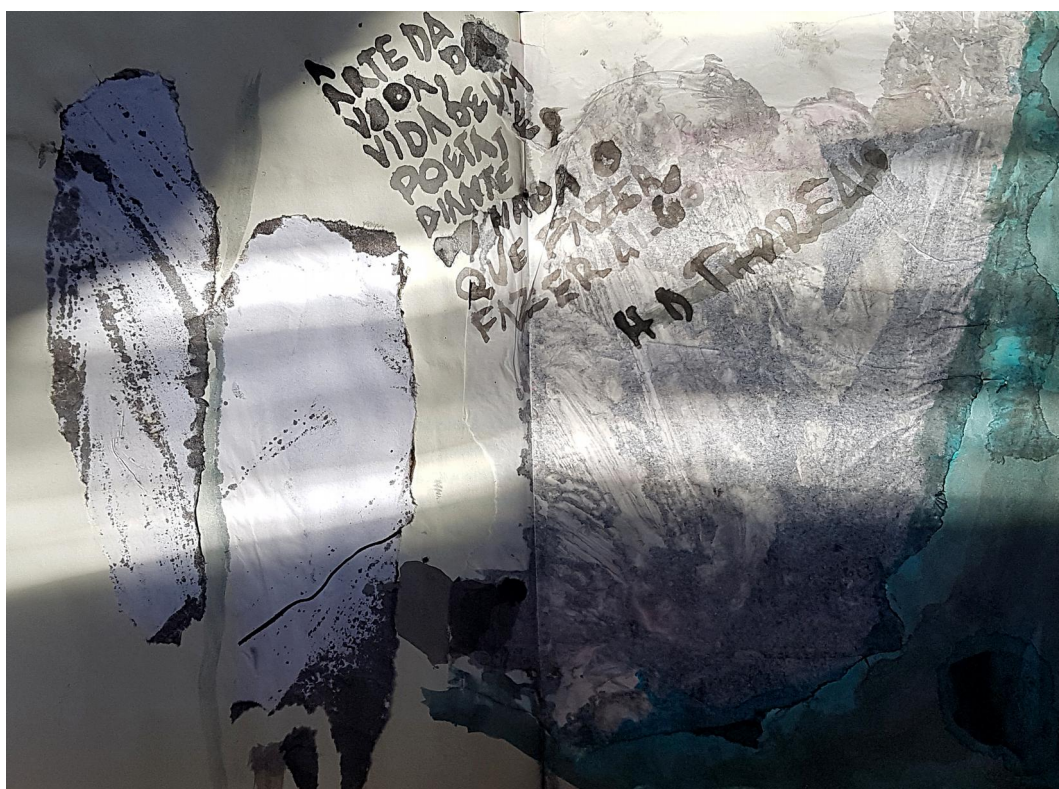
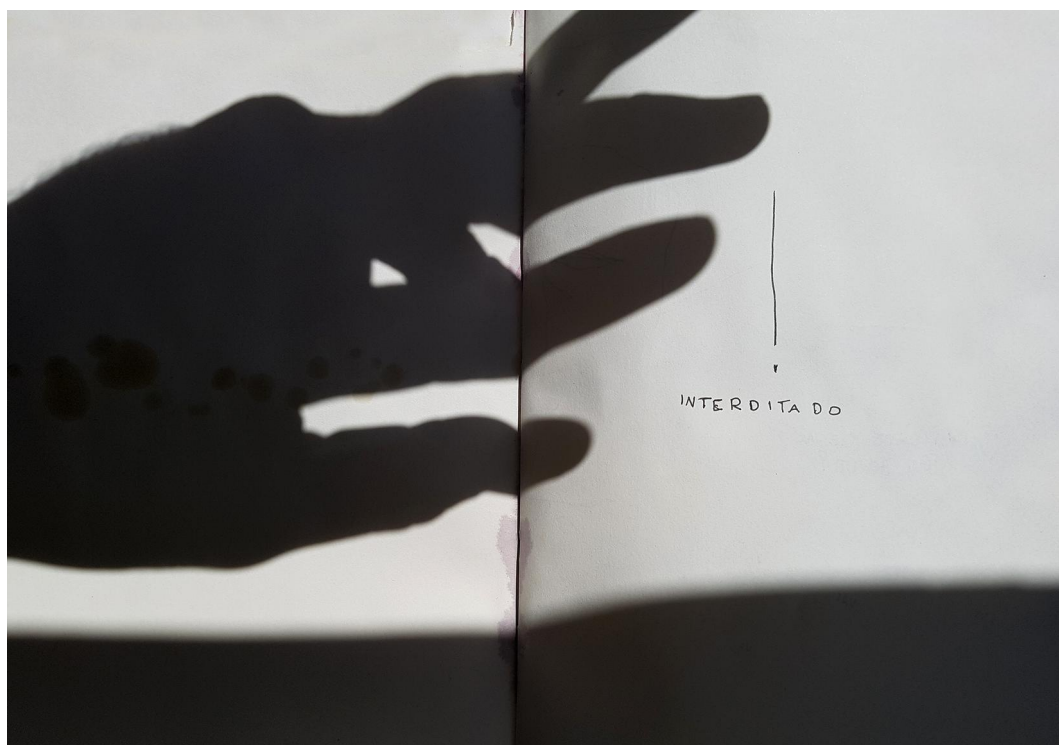


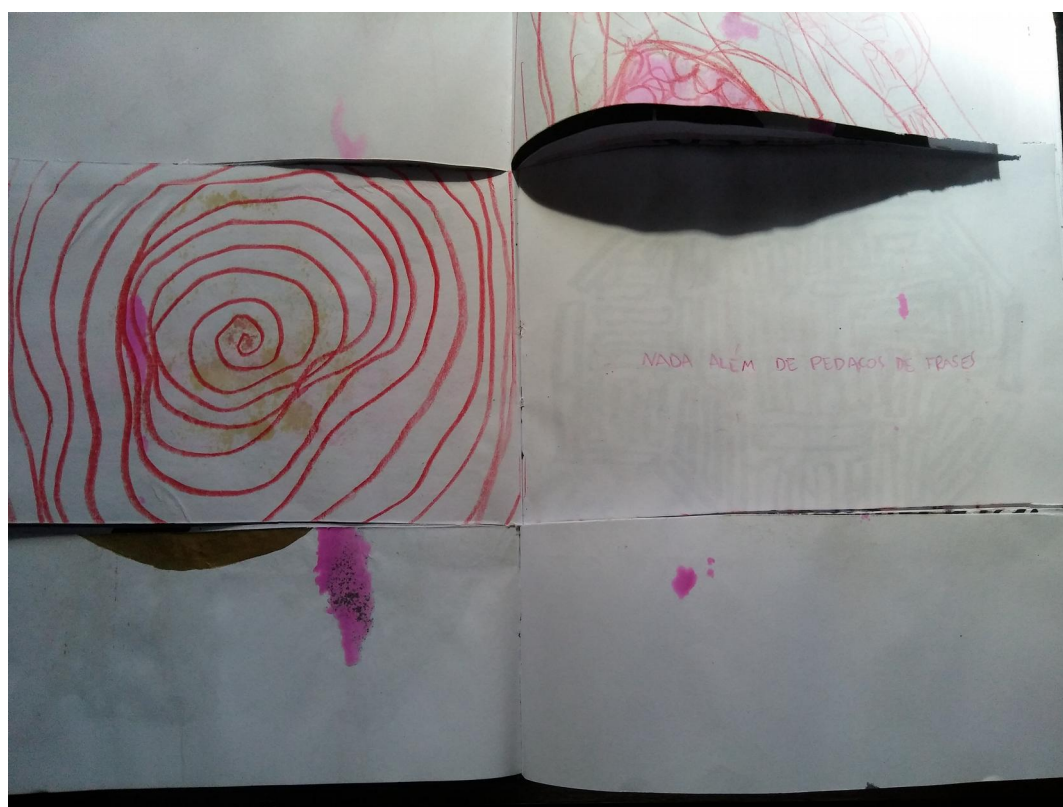
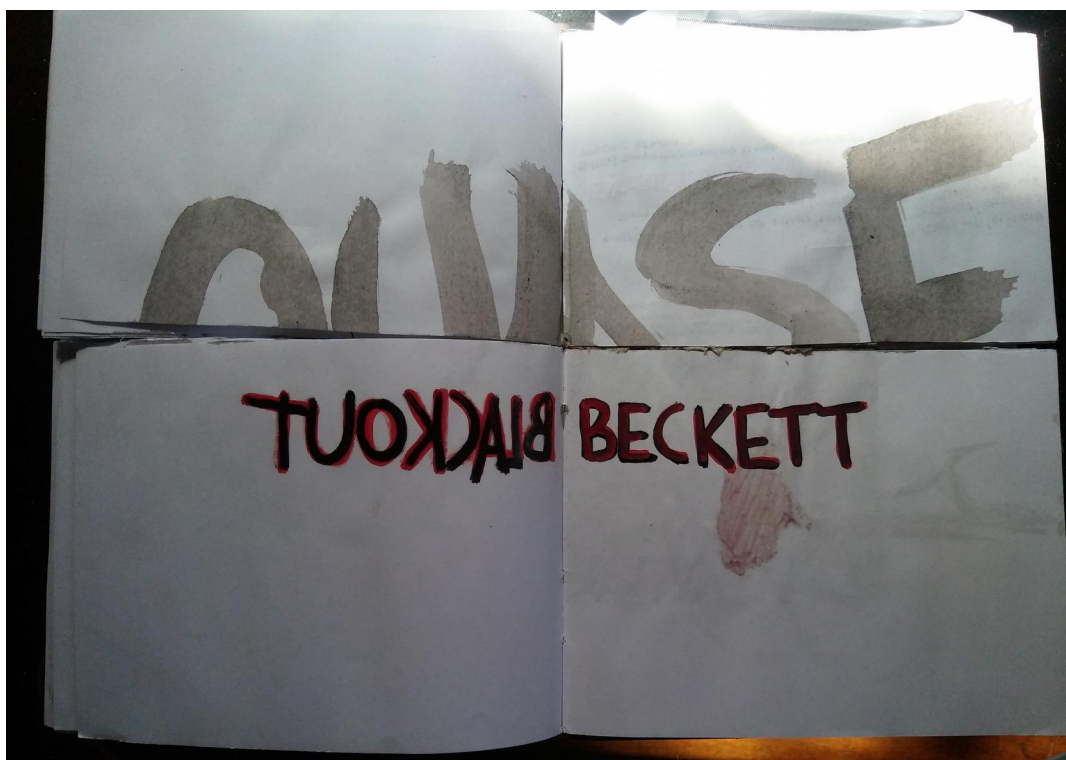


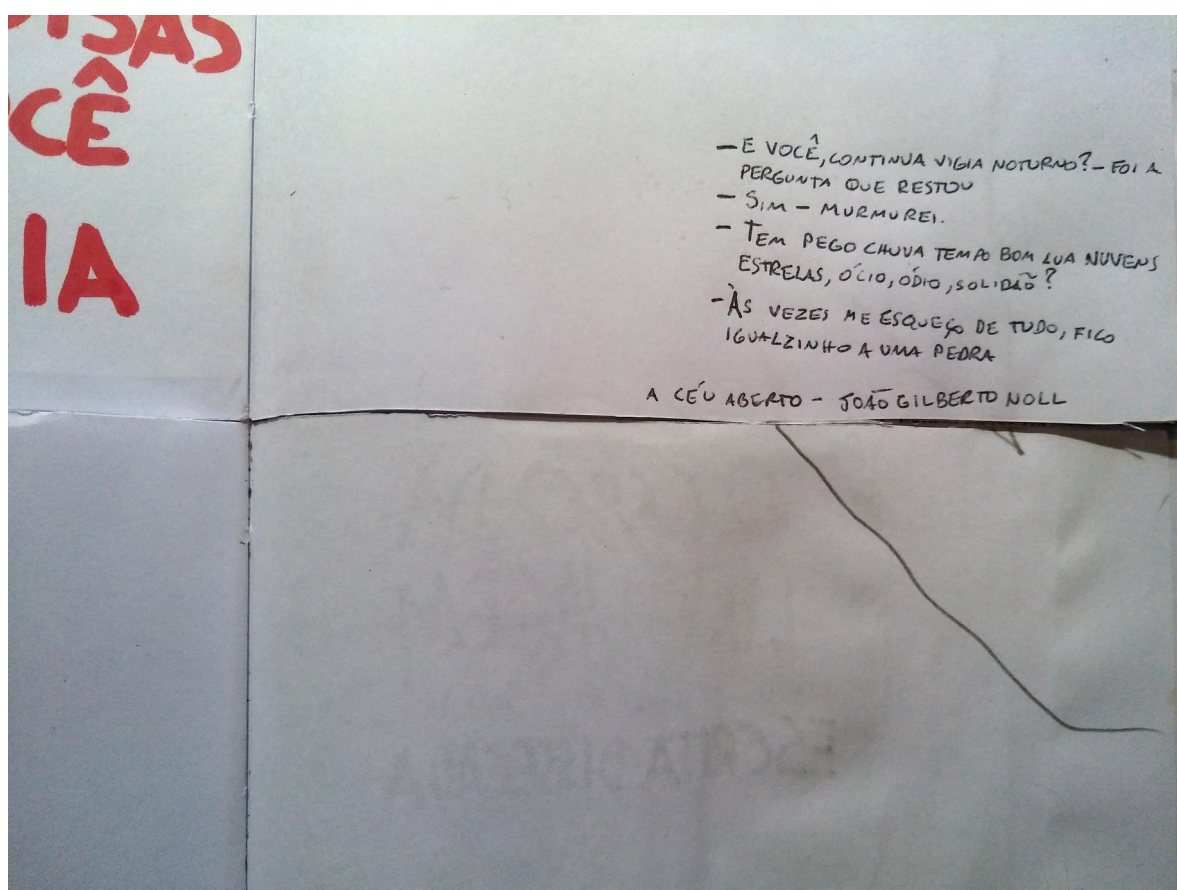
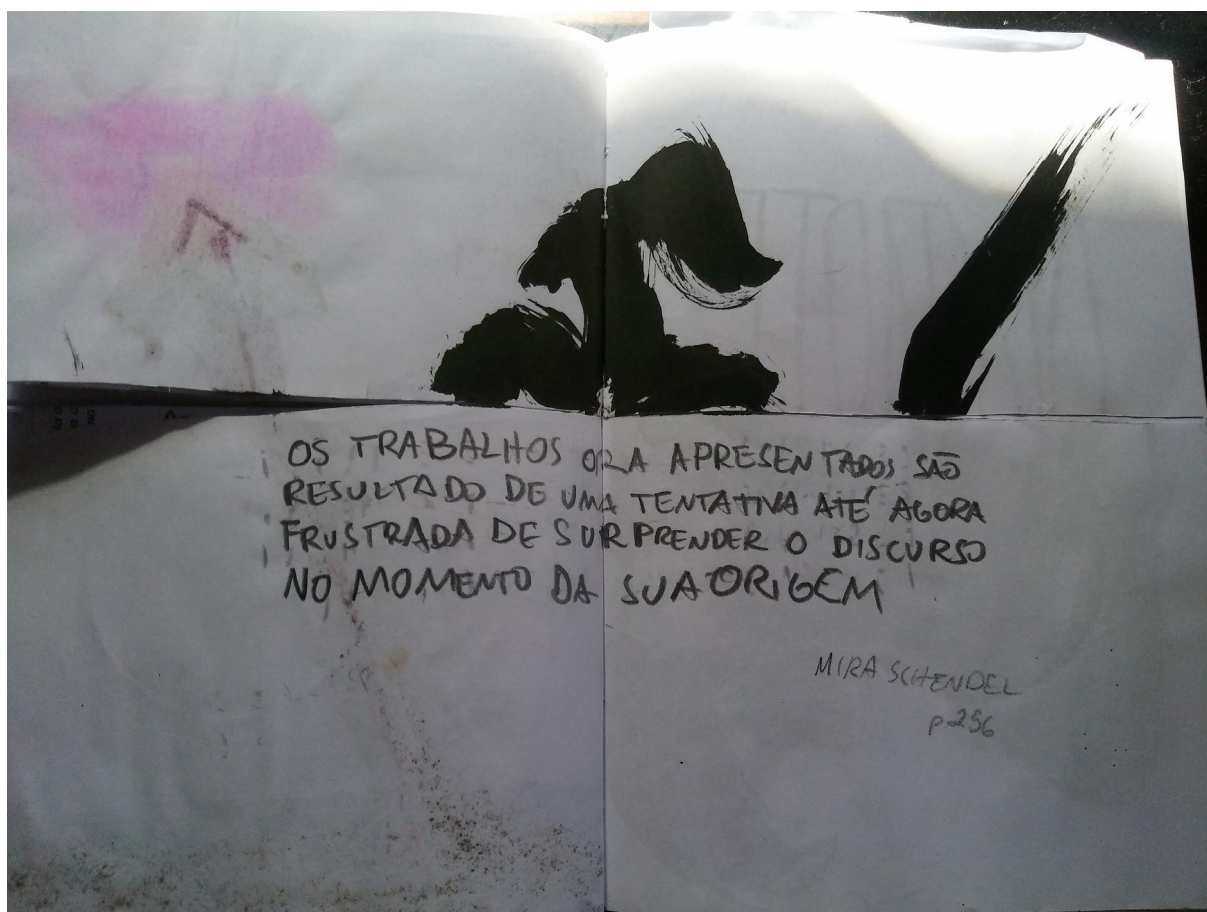


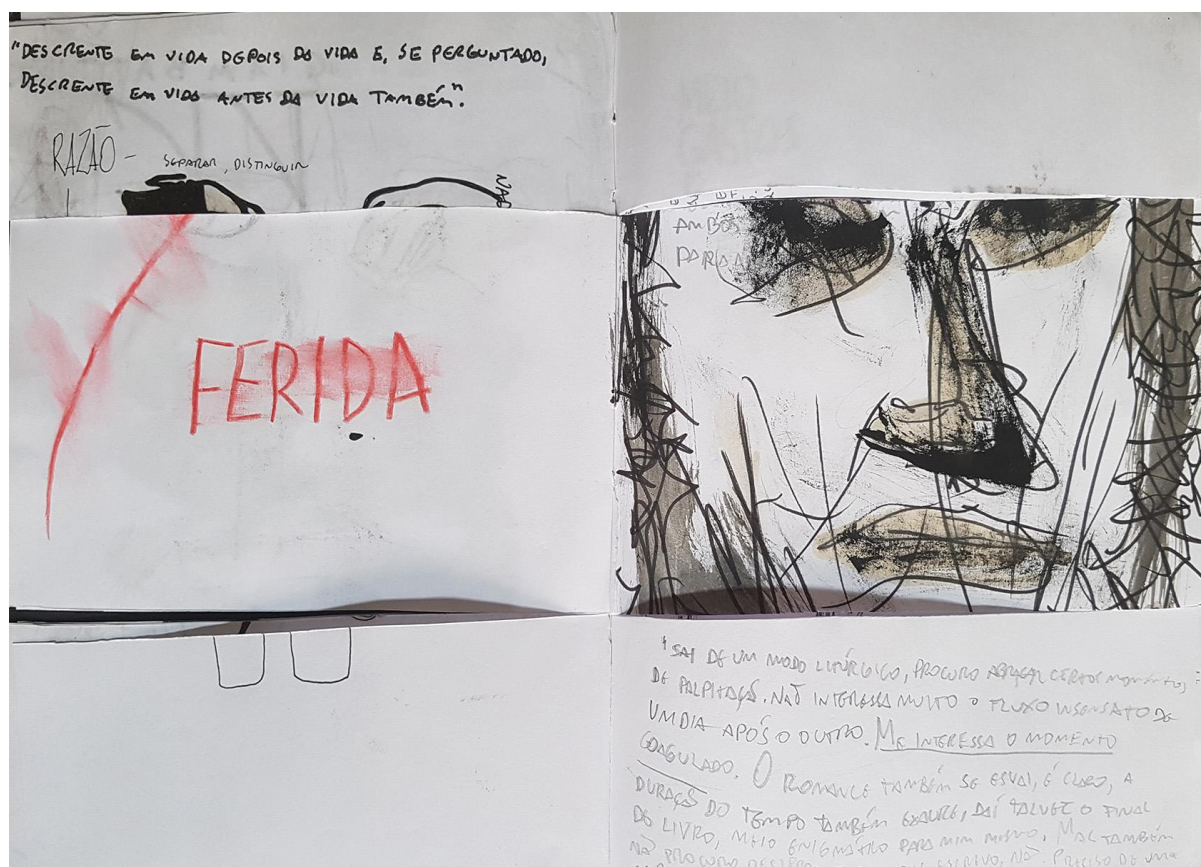


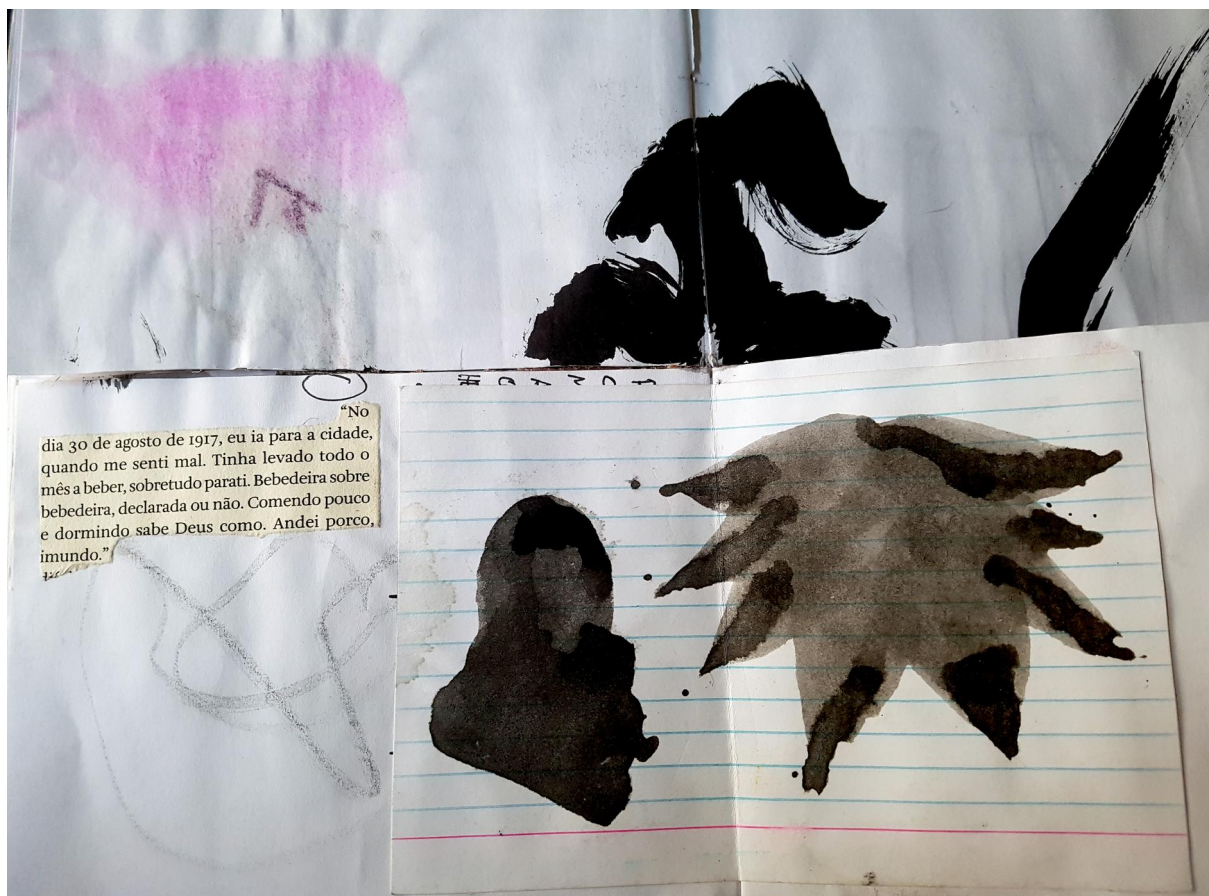












RUINAS → DEFINIR RUÍNAS

→ BENJAMIN
→ RUÍNA FRAGMENTO
MAS NÃO NOSTALGIA (V. HUYSEN)
COMO FAZER ESSA DISTINÇÃO?
PRECISO LER
DIDI-HEYERMAN / WARBURG

NÃO SE TRATA DE ENXERGAR A RUÍNA COMO PERDA - SAÚDE - NOSTALGIA, COMO LINGUAGEM DE ALGO QUE DEIXOU DE SER, MAS PELO FRAGMENTO RUINOSO, E USAR COMO ESCRITO, A INCOMPLETUDE COMO POSSIBILIDADE, POTÊNCIA, PORTO.

→ O EMBARALHAR DA CONSTRUÇÃO ALQUIMICA DO POEMA, COM SEUS ELEMENTOS A MOSTRA, SEPARANDO A PRESENÇA DE UM PASSADO TRANSFORMADO, INACESSÍVEL EM CRIAÇÃO/INVENÇÃO NO PROCESSO DE LEITURA O PASSADO SE DESLIZA, PRESENTE ENQUANTO FUTURO - NÃO GERANDO NOSTALGIA PELA SEPARAÇÃO DE ORDEM HISTÓRICA, MAS LERENDO EM SI VISUALMENTE - A PRESENÇA DO TEMPO - QUE SE PRATIZA COMPLETA A CRIAÇÃO/MAGIA DE CAMINHOS.

ANDREAS HUYSEN - CULTURAS DO PASSADO - PRESENTE - P. 91

→ "O Dicionário define nostalgia como 'MELANCOLIA PELO AFASTAMENTO DA TERRA NATAL' ou 'ANSEIO DE ALGO MUITO DISTANTE OU QUE FICOU NO PASSADO'. A PALAVRA É COMPOSTA PELOS TERMOS GREGOS NOSTOS = LAR E ALGOS = DOR. O SIGNIFICADO PRIMÁRIO DE NOSTALGIA TEM A VER COM A IRREVERSIBILIDADE DO TEMPO: ALGO DO PASSADO DEIXA DE SER ACESSÍVEL.

(...)

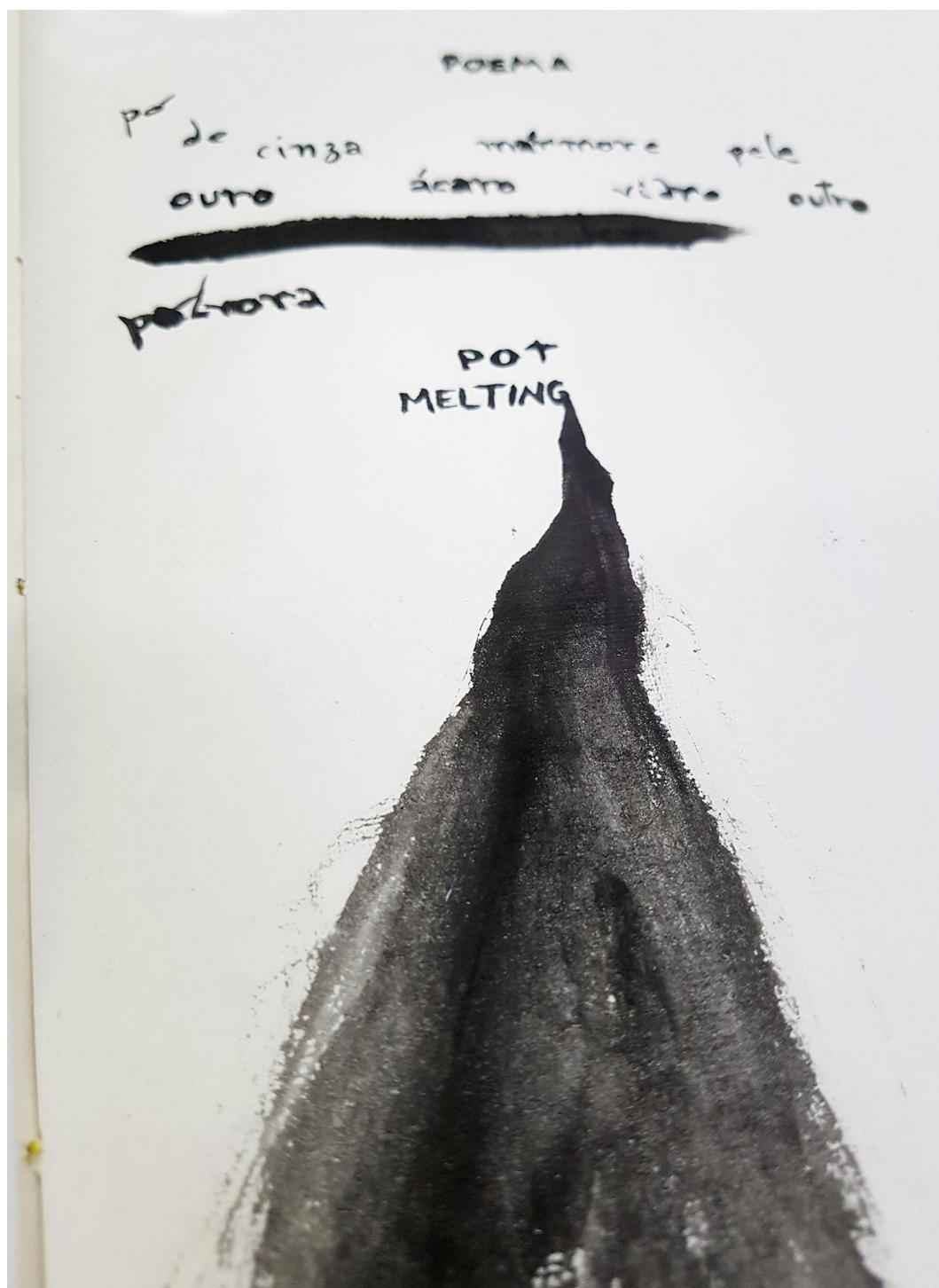
A RUÍNA ARQUITETÔNICA É UM EXEMPLO DA COMBINAÇÃO INDIVISÍVEL DE DESEJOS ESPACIAIS E TEMPORAIS QUE DESACADEIAM A NOSTALGIA. NO CORPO DA RUÍNA, O PASSADO ESTÁ PRESENTE NOS RESÍDUOS, MAS AO MESMO TEMPO NÃO ESTÁ MAIS ACESSÍVEL.

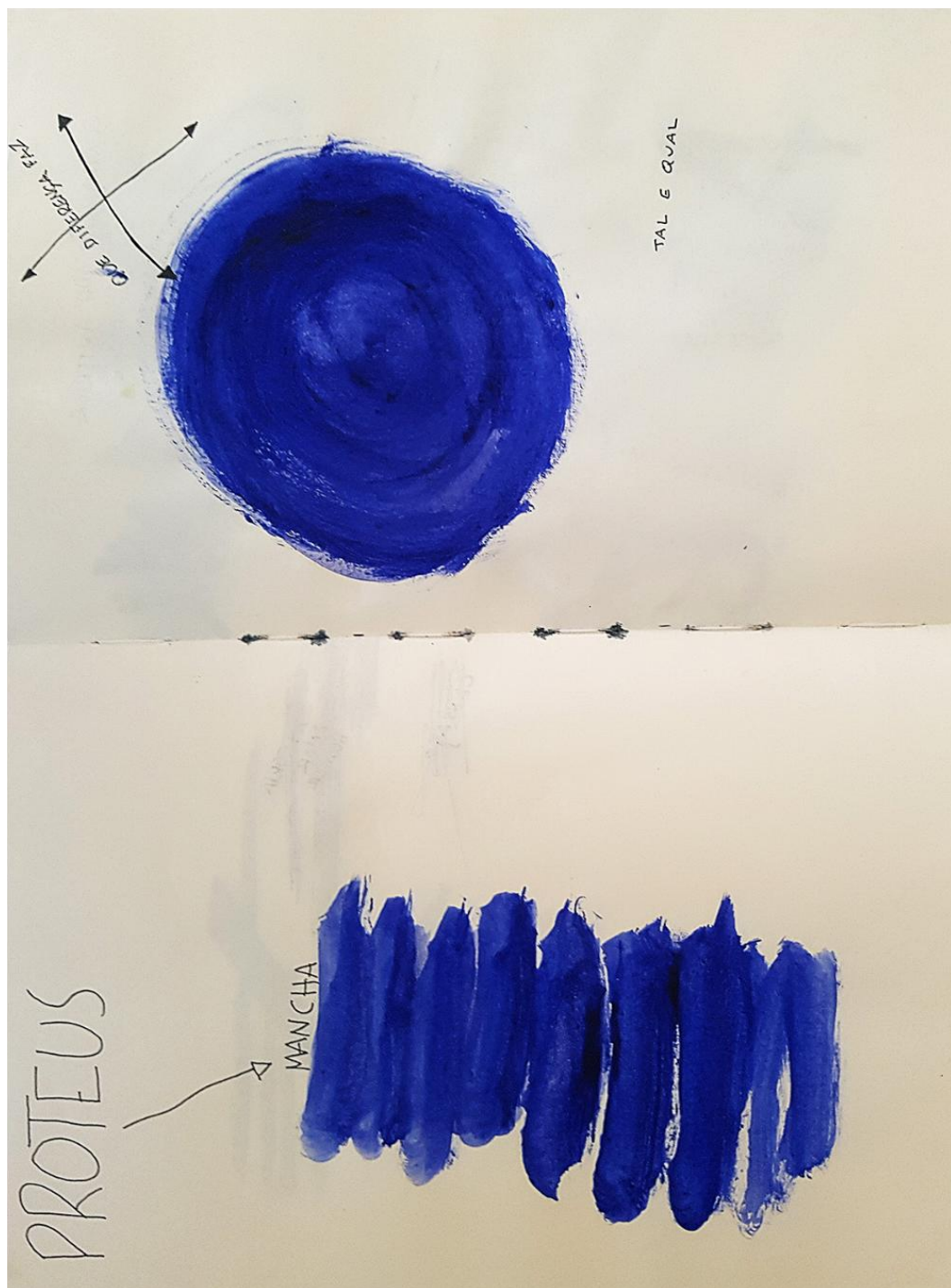
pg 93

TEMOS SAÚDE DAS RUÍNAS DA MODERNIDADE PORQUE ELAS AINDA PARECEM ENCRERIR UMA PROMESSA QUE DESAPARECEU DA NOSSA ÉRUA: A PROMESSA DE UM FUTURO ALTERNATIVO.

UMA CIDADE BATE A BATA DE OUTRA CIDADE E AGUARDA EM RUÍNAS

PALESTRANTE: [illegible]





Epílogo – devorar leão

Eu não pararei
porque não sou um ser humano,
eu sou uma ideia.

— Luiz Inácio Lula da Silva, discurso no 07 de abril de 2018.

I

Escrevo em aberto. Narcísico, me vejo refletido no vidro e escrevo daí. Mira Schendel infiltra o papel com tinta, suas linhas se inscrevem no interior do corpo translúcido do papel de algodão. A luz que atravessa seus papéis, as silhuetas possíveis, surgem por dentro. De trás pra dentro. Edgard Braga flutua sobre a superfície branca do papel, se espalha, se espelha, e quando escava, é a tinta – ou seja, o escrito, o poema – que é raspado. Braga chamava seus poemas visuais de Tatoemas – poemas originados pelo toque, pela mão; poemas com tato. Daí o título de um de seus livros: *Tatuagem*¹²⁴ – da proximidade fônica ao *tato*. entendo essa ideia mais como um símbolo da presença do corpo, da pele, da mão que desenha sobre a pele (sobre si), do que um processo de tinta entranhando a epiderme permanentemente (que seria mais próximo da escrita de Schendel). Waly Salomão dobra a superfície, ganhando planos, páginas do caderno, e o exterior – a rua, o vento, o lençol, a luz, a janela.

A criação se faz e gera indícios, vestígios, pistas, traços, espectros, sombras, reverberações, sobras, resíduos. Deixar o texto ser infiltrado por esses fantasmas. As citações numa ordem atemporal (extemporânea) como um diálogo, degrau na construção do pensamento, do que referência qualificada, atestado ou balisamento. Conversar sem a necessidade de um carimbo registrado em cartório. Prospeção e proposição, sem comprovante de

¹²⁴ A palavra *tatuagem* é um anglicismo de *tattoo* – que foi registrada por Joseph Banks no diário de bordo escrito nas viagens pelo Endeavour, comandado por James Cook no século XVIII, após o encontro com tribos Maori da Polinésia. A palavra *tattoo* ou *tatau* é uma onomatopéia do ato de tatuar: o barulho da batida de um pequeno martelo de madeira sobre a uma espécie de ancinho com agulhas finas feitas de ossos com tinta – para fazê-las penetrar na pele. Fonte: NOVAK, Priscila dos Santos. *A tatuagem como sistema semiótico da cultura*. TCC. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

pagamento, atestado de óbito nem certidão de nascimento. As marcas são corpo. Referências antropofagizadas. Escrita de costuras, mergulhões e deslizamentos.

O equilíbrio (brio e brilho¹²⁵) no limiar do poético e do plástico como os Tatoemas de Edgar Braga, as Monotipias de Mira Schendel e os Babilaques de Waly Salomão, frutos de polinizações cruzadas, conversas variadas com artistas, filósofos e pensadores (contemporâneos ou não) a partir da inserção da fragilidade da escrita, a deformação da palavra e do hibridismo técnico.

Especulo que esses processos de criação, afirmação e quebra poético-artística criam camadas e espaços, somando novos sentidos. Como se o texto se tornasse fisicamente inquieto e instável. Como se parecesse não acabar, e as próprias noções de fim e acabamento são colocadas em xeque, se tornassem uma impossibilidade (de todo modo desejável).

Isso me levou a pensar no processo de construção, de escolhas do autor-artista. Sobre tudo nesse limite fino entre controle e acaso. Uma vez que o acaso e o descontrole são também uma busca, um campo de interesse, é possível lidar, trabalhar o acaso com rigor? O duplo gesto em que o acaso, supostamente liberador de autoridade, de controle, ressurge na forma de um acaso engendrado.

II

Na verdade, não há segurança. São criações espiraladas, desconstrução por sutis mudanças no controle. Desmonta a estrutura para buscar (e revelar) funcionamentos e formas ocultas. Não mais diagramar poemas. Construir livros, cadernos. Penso aqui nos meus trabalhos de arte (que também são poesia), meus cadernos me acompanham e onde não apenas eu escrevo e rabisco, mas o próprio entorno se escreve na capa e folhas: poeiras, umidade, calor, café, sujeira,

¹²⁵ Brio de coragem, vigor e energia (não trato aqui de honra ou dignidade). Mais potência de brilho – *amor, humor* – no desequilíbrio criativo pra transpor as linhas. Lembro sempre de uma frase pronunciada por Roland Barthes no início de sua *Aula*: "...uma alegria mais do que uma honra; pois a honra pode ser imerecida, a alegria nunca o é" (BARTHES, 1989. p.8).

gordura, rasgos se impregnam nas minhas palavras, misturam, borram, ressaltam. Suas superfícies não param. É preciso lidar com isso, com essa construção viva, com um processo longo de formação, e outro de transformação. O caderno como um trabalho que adquire o tempo, respira, vai se transformando para além do meu controle. Se modifica. Os acidentes podem ser provocados, mas no caderno, a fragilidade das páginas causa infiltrações, os textos se atravessam. O que está na página anterior atravessa, em pedaços, soma ou subtrai, criando novas relações possíveis. O caderno como um objeto em transformação, metamórfico, como uma selva. “A selva é como um animal que respira”, escreve Verônica Stigger:

[A Amazônia era] vista como uma terra fora do tempo, ainda não de todo acabada. (...) O que a caracteriza é seu contínuo movimento de formação. Por isso, [escreve Euclides da Cunha], a terra “agita-se, vibra, arfa, tumultua, desvaira”, em busca de um equilíbrio que ainda não foi alcançado (e talvez nunca o seja): (...) “De seis em seis meses, cada enchente que passa é uma esponja molhada sobre um desenho mal feito: apaga, modifica, ou transforma, os traços mais salientes e firmes, como se no quadro de suas planuras desmedidas andasse o pincel irrequieto de um sobre-humano artista incontentável” É também com um “artista incontentável” que Euclides compara a inconstância do rio, o qual se mostra “sempre desordenado, e revoltado, e vacilante, destruindo e construindo, reconstruindo e devastando, apagando numa hora o que erigiu em decênios – com a ânsia, com a tortura, com o exaspero de monstruoso artista incontentável a retocar, a refazer e a recomençar perpetuamente um quadro indefinido”.¹²⁶

Como criar a partir dessas ruínas e mantê-las ainda porosas, visíveis de fora. Da criação do lugar da potência, da criação enquanto potência, da criação da potência. Compreender a confluência dos rios. Pensar, a partir de um cruzamento das investigações de linguagem, texto, palavra na poesia e nas artes plásticas – tentando costurar trabalhos poético-artísticos (e pensamentos e esboços) onde esses cruzamentos se tornam indissociáveis, ou complementares e potencializadores.

A linguagem da poesia (...) vai se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando os elementos redundantes, vai-se concentrando e reduzindo ao extremo.¹²⁷

¹²⁶ STIGGER, 2013.

¹²⁷ CAMPOS, 1969.

A palavra poema atravessada pelo caos e pelo cosmos. O impulso da criação e as possibilidades da expansão. Não somente a palavra como idéia, mas a palavra como imagem (que de fato é). Em diferentes camadas, relações e mídias, onde a palavra atravessa, marca e amplia os sentidos. Contingência, lance, rastro. Movimento de interpenetração e continuidade (dupla rasura) entre pensamento e ato (processo artístico enquanto produção de pensamento), teoria e prática. “Todo pensamento emite um lance de dados”.¹²⁸ Cada movimento cria outros possíveis. Movimento: influxo. Contingência: “o número que une todas as partes do acaso. Mas é também o retorno do primeiro momento. A reprodução e reafirmação do próprio acaso”.¹²⁹ O tremor e a rasura e as ruínas e o pó. Incorporar a mancha como se despertasse nuances primitivas. O nascedouro de signos. O pó e a cicatriz, rastreando não apenas o lado mas o lugar de queda do lançado.

Não suba o sapateiro além da sandália
— legisla a máxima latina.
Então que o sapateiro desça até a sola
Quando a sola se torna uma tela
Onde se exhibe e se cola
A vida do asfalto embaixo
e em volta.¹³⁰

O pó e a pedra cortando o pé. *Perambule*. E se fixando. *Perambule*. Se infiltrando feito a chuva, o uísque e o sal nas páginas. A mancha escrevendo, esquecendo, costurando. O corpo quente, trêmulo e suado. Irregular. Feito palavras, linhas, pontos e poemas.

III

Leio os versos de Edgard Braga:

máquina como se fosse fazer costura
nada mais fazer do que signos (...)
máquina como se fosse desfazer
costura de coisas no papel branco¹³¹

¹²⁸ Última frase do poema *Um lance de dados* de Stéphane MALLARMÉ (2017. p. 109)

¹²⁹ NIETZSCHE, Friederich apud HARDT, Michael. 1996.

¹³⁰ Poema **Pan-cinema permanente** de Waly SALOMÃO (2014, p. ????)

¹³¹ Poema sem título de Edgard Braga (AMARAL, 2013, p. 100).

Sonho com letras caindo do papel como se a tinta não se agarrasse a ele. Ou a tinta sempre úmida, a tinta sempre tinta, nunca se fixando em palavra. Como um Marcel Broodthaers, escrevendo sob chuva forte, a tinta escorrendo rio negro sobre a superfície ainda branca do caderno.¹³² E a tinta dessas minhas palavras escorre e pinga da beira do papel ao chão, feito o sangue brotando desse corte do meu lábio – e que pinga, não no chão, mas sobre o papel e se confunde com as palavras. Não são lágrimas, não há lágrimas. Aqui é gozo barthes&oswald.

Sinto frequentemente saudade de poetas. Dois que já morreram. O segundo, Ericson, anotou: “seguir seguindo”.¹³³ Continuo. “O fim é sempre o início”¹³⁴. Começo: “Todas as coisas estão em mim. Eu não existo. Insisto em tudo. Persisto nas linhas, trajetos, fugas. Persisto lá, onde a terra acaba, e o mar acaba, e o deserto acaba, e a floresta acaba, onde o onde acaba, lá. Faço meu jardim. Aqui começa os jardins.”¹³⁵

O borrar entre vida e arte, vida e escrita, vida e vida. “— aquele que escreve é/ também aquele que/ é escrito”. Acho que já escrevi algo parecido hoje em algum lugar. Não esquecer de viver. Se lembrar: “— as linhas nas linhas nas linhas das linhas/ quantas serão as vidas que posso ser?”¹³⁶ O dedo sujo de tinta e a tinta (na página) suja de dedo. Escrevo e se sigo essas linhas é porque um poeta certa vez me desafiou. Faz dez ou quase dez anos que nos sentamos para comer cabrito e falar de pensar. E pesquisar. Não mergulhei naquele momento, não sabia o que investigar. Oito depois “Uma hora o silêncio se esgotou”.¹³⁷ Se formaram desníveis no teto e no chão E agora prossigo, como um tecelão. A costurar e descosturar a mesma linha. Sem grandes progressos. E a pedra mó poderia ser apenas uma rodinha de hamster girando em falso no mesmo lugar. Corre. Corre. Corre.

¹³² *La pluie (projet pour un texte)* ou *A chuva (projeto para um texto)*, de Marcel Broodthaers, é um filme, preto e branco em 16mm, de 1969. Com 2 minutos de duração, o artista tenta escrever em um caderno em branco com uma caneca bico de pena e nanquim sob forte chuva – que lava continuamente as palavras, mantendo o caderno branco. <https://www.macba.cat/en/la-pluie-projet-pour-un-texte-1595> e https://www.youtube.com/watch?v=-_AbKzim4rQ.

¹³³ PIRES, 2010, p. 77

¹³⁴ Ibid. p. 30

¹³⁵ Id., 2002, p. 21

¹³⁶ Trecho do poema Canto VIII. PIRES. 2010. p.42-43.

¹³⁷ Ibid., 2010. p. 30.

“Movo moinho”, diz Ericson. Não apenas a pedra nem o pó. O moinho. O corpo. Tudo. O poeta forte e em movimento. “Aquele que escreve é também aquele que é escrito”.¹³⁸ Gira. “Aquele que escreve é também aquele que é escrito”. Esmagar o sol com a mão. “Tudo pulsa”. Tem que pulsar. O poeta sobrevive. “É necessário devorar leão ser leão”. Amar um leão que lhe foge entre os dedos, que lhe ronda a casa, que ataca sem aviso. Amar leão pela iminência desse ataque, pela tensão que desperta, pela paixão ao incontrolável. Escapar. A pata pesada que não alivia o abraço. O desespero da fuga. O abandono. E ainda assim, a cada porta aberta, me acostumei a entrar. Na rua deserta espero surgir leão e me arrastar. Esperar leão. Espreitar. Focos de incêndio no centro do papel. A cada salto arisco, a queda é diferente. Proteger a cabeça. Defender-se na queda. Toda queda é diferente. Não porque o piso se altera, não se trata disso, já se é outro. O verde é o outro, o sol é outro, o corpo é outro. Leão não sai, ele segue. Supernovas explodindo galáxias, o ruído se propaga. Ter saudade leão como quem ama. Amar leão como quem ruge. Amar-lhe-ão.

IV

Lodo e limo nas páginas do poema, infiltração e pó nas palavras. Caminho entre as ruínas. Tropeço, arranho o braço, ralo a palma da mão. Todos os caminhos são irregulares. Não há linha reta, piso firme e seguro. O sol queima e as sombras crescem, somem, desenham, passeiam, voltam.

V

Quando o estranho é o mais íntimo. O lugar que me interessa nesse lugar da palavra, de construir com ruínas, se trata do espaço e incorporar materialidades, poeira, acasos, incorporar... Construir. Não mais diagramar poemas. Construir livros, cadernos. Absorvendo a poeira, a umidade.

¹³⁸ Ibid., 2010. p. 42-43.

Releio a frase de Rogério Duarte: “Hoje percebo que não há eu, que não é eu, o que há é o tempo.” O movimento Neoconcreto expõe a percepção – em reação a uma vontade gráfico-tecnista da página, a favor de uma integração entre arte e vida – de se relacionar com o tempo, de “afirmar o poema como ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia Neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo.”¹³⁹

A palavra desdobrada. Intermitente entre vazios, pausas e silêncios. O tempo para infiltrar outros espaços na página, outras camadas, outros significados. O tempo como brecha de indeterminação. Desvio.

VI

A palavra desdobrada no tempo. O desvio na regra, no registro.

Marcel Duchamp, em 1913, pega um barbante de 1 metro de comprimento e, esticado na horizontal, solta-o de uma altura de 1 metro sobre uma tela, refaz a operação três vezes, colando o fio e recortando a tela no formato desenhado pelo fio. É um jogo com o padrão de medida do metro. O balanço na queda do fio, a curva demanda uma nova imagem para o padrão. *3 stoppages étalon (3 interrupções padrão)* mantém o comprimento físico, mas infiltra uma quebra na razão. Desvios.

Luiz Camillo Osório escreve que “o desvio de Duchamp é um desvio em direção à origem, uma origem indefinível que produz um devir sempre inacabado, onde as formas de arte são indiferenciadas e o que importa é a possibilidade de invenção de novos sentidos para o mundo.”¹⁴⁰

A poesia, como a partida ideal de xadrez, como a noiva e como a vida, deve ficar definitivamente inacabada.¹⁴¹ “A poesia que começa agora, sem começar, busca

¹³⁹ O *Manifesto neo concreto* foi redigido por Ferreira Gullar e assinado também por Lygia Clark, Amílcar de Castro, Franz Weissman, Reynaldo Jardim e Lygia Pape. Publicado originalmente no *Jornal do Brasil* em 22 de março de 1959.

¹⁴⁰ OSÓRIO. 2015 p.137

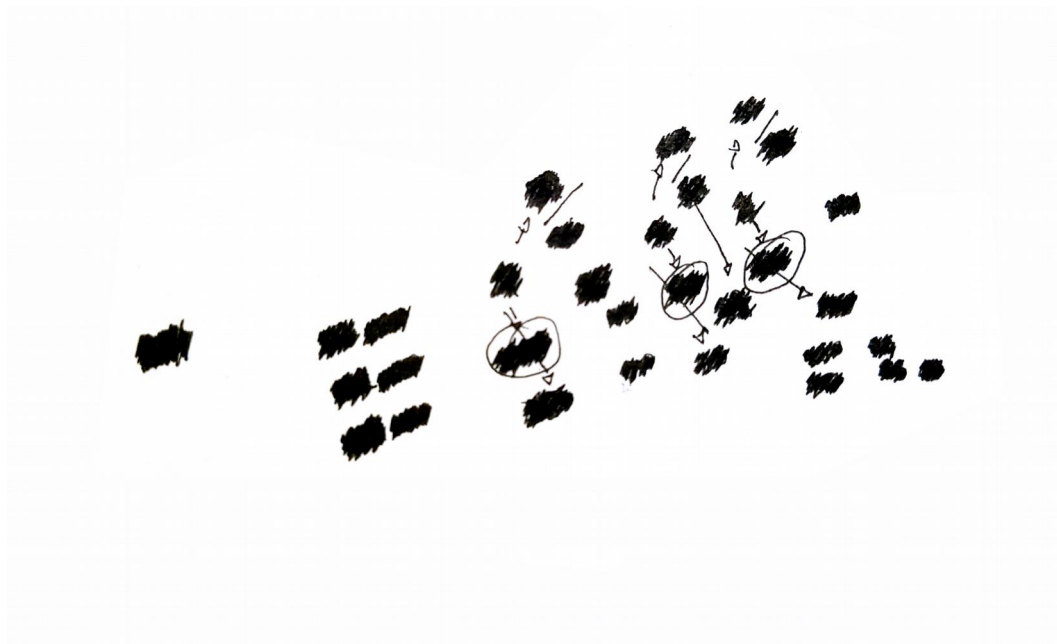
¹⁴¹ OSÓRIO. 2015 p.139

a interseção dos tempos, o ponto de convergência”, prossegue Osório. “Afirma que, entre o passado confuso e o futuro desabitado, a poesia é o presente.”

VII

Desvio. Para que possa vir o surpreendente, o inesperado, o que não está pensado.

VIII



IX

A silhueta evoca outros múltiplos. Como se a mancha despertasse nuances primitivas.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

AGOSTINHO, Larissa Drigo. **Aspectos visuais e sonoros de Um lance de dados**. Moara – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras ISSN: 0104-0944, [S.l.], n. 37, p. 72-86, nov. 2013. ISSN 0104-0944. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/1349>>. Acesso em: 22 mar. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.18542/moara.v1i37.1349>.

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **A Transmutação metalinguística na poética de Edgard Braga**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

AZEVEDO, Flora Muniz Tucci de. **Jogo de linguagem e a ética clínica ferencziana**. Tese (Doutorado em Filosofia). PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2017.

BANDEIRA, João (org.). BARROS, Lenora de (org.). **Poesia concreta: o projeto verbivocovisual**. São Paulo: Artemeios, 2008.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. **O Prazer do texto**. 6a ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOURGEOIS, Louise. **Freud's toys. Artist's review of the exhibition The Sigmund Freud antiquities**: Fragments from a buried past at the University Art Museum of the State University of New York, Binghampton, first published in january 1990 in Artforum, vol 28, n. 5, pp 111-13.

BOURGEOIS, Louise; OBRIST, Hans-Ulrich. **Destruição do pai, reconstrução do pai**, São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BRAGA, Edgard. **Desbragada**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

_____. **Tatuagens**. São Paulo: Edições Invenção, 1976.

BRETT, Guy. **Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Conta Capa Livraria, 2005.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

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

CATOIR, Barbara. **Conversations with Antoni Tàpies**. Munich: Prestel-Verlag, 1991.

CAVALCANTI, Lauro; KORNIS, Mônica Almeida; FIGUEIREDO, Luciano. **Caminhos do contemporâneo, 1952-2002**. Rio de Janeiro: Eventual, 2003.

DANTES, Anna; SALOMÃO, Omar; DIAS, Rosa. **A biblioteca de grifos de Waly Salomão**. Rio de Janeiro: Dantes, 2014.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. 4a ed. Campinas: Papirus, 1991.

———. **Nietzsche e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, Geraldo Souza. Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel. In.: **ARS (São Paulo)**. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 117-138, 2003. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000100010&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 13 dez. de 2016.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8a ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. 8a ed. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

———. Nietzsche, Freud, Marx. In: **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. 2a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GENET, Jean. **O estúdio de Alberto Giacometti**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

HARDT, Michael. **Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JONES, P. Mansell. **The background of modern french poetry: essays and interviews**. Cambridge: University Press, 1968.

LIPPINCOT, Kristen (org.). **The story of time**. London: Merrell Holberton, 1999.

KRISTEVA, Julia. Semianálise e produção de sentido. Alguns problemas de semiótica literária a proposto de um texto de Mallarmé: Un coup de dés. In: GREIMAS, A. J. (org.). **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 238-268.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017. 2a edição.

MENEZES, Philadelpho. A marca do criador: poesia caligráfica. In: WILLEMART, Philippe (org.). **Gênese e memória: anais do 4o. encontro internacional do manuscrito e de edições**. São Paulo: Annablume, 1995. p. 571-582.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética**. Rio de Janeiro, Nau Editora. 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OITICICA, Helio; D'ALMEIDA, Neville. **Cosmococa**: programa in progress. Rio de Janeiro: Projeto Helio Oiticica; Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini; Brumadinho: Centro de Arte Contemporânea Inhotim. 2005.

OSÓRIO, Luiz Camilo. Octavio Paz depois de Duchamp. In: **O que nos faz pensar – cadernos do departamento de Filosofia da PUC-Rio**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2015.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza**. 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. **León Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PIRES, Ericson. **Cidade ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

_____. **Cinema de garganta**. Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

_____. **Pele tecido**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

POE, Edgar Allan. **Medo clássico**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017. p. 349.

RAMOS, Nuno. **Ensaio geral**: projetos, roteiros, ensaios, memórias. São Paulo: Globo, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2 a ed. São Paulo: 34, 2009.

RAPOZO, Raíssa de Góes de Medeiros. **Esquecimento** – bocados de fragilidades em 32 andamentos. Tese (Doutorado em Letras). PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2017.

SALOMÃO, Omar. **Impreciso**. Rio de Janeiro: Dantes, 2011.

SALOMÃO, Waly. **Babilaques**: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007.

———. **Hélio Oiticica**: qual é o parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

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

SANTOS, Boaventura de Souza. Escrita INKZ: anti-manifesto para uma arte incapaz. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

SALZSTEIN, S. (Org.). **No vazio do mundo**: Mira Schendel. Rio de Janeiro: Marca D'Água, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. **Alberto Giacometti**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SCHAESBERG, Petrus Graf. CRONE, Rainer. **Louise Bourgeois**: the secret of the cells. Munich: Prestel. 2011.

TANIZAKI, Jun'ichiro. **In praise of shadows**. Leete's Island Books, 8a edição.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: a biography**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.