



# III EBE | III ENCONTRO BAIANO DE CULT | ESTUDOS EM CULTURA



## LÁBIA E TARIFA DE EMBARQUE: FRICÇÃO DE LINGUAGENS, QUESTÕES DE FRONTEIRA NA POÉTICA DE WALY SALOMÃO

Antonio Brito de Souza Junior<sup>1</sup>

### RESUMO

O objetivo principal desse artigo é compreender o fenômeno do hibridismo de imagens na poética de Waly Salomão, especificamente nos livros **Lábia** e **Tarifa de embarque**, ambos publicados, respectivamente, nos anos de 1998 e 2000. Nesses dois livros, Waly alia ao hibridismo recursos estéticos da arte cinematográfica paralela à tradução intersemiótica com o intuito de romper fronteira, imprimindo ao conjunto desses dois livros a pura qualidade das mutações.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Poesia. Hibridismo. Intersemiose. Cultura

A poesia ocupa lugar de destaque na (re) construção da memória na forma de registro discursivo e imagético sob o tecido sígnico. Para isso, o poeta, como ente social, produz novos significados que muitas vezes rompem signos já saturados pelo tempo e pelo próprio uso. Diante dessa poesia, põem-se leitores desavisados que se enredam entre os fios das palavras e se emaranham nas veredas da memória. Já que “Toda poesia é concreta, ser de linguagem que recupera e (re) propõe o mundo real” (PIGNATARI, 1974, p.24), a busca por decifrar o código poético acaba por aguçar a percepção de uma atividade poética como tradução intersemiótica. Pignatari (op. cit. p.99) afirma que “o próprio poeta se entretece no destino assim velado e revelado pelo código alfabético iconizado [...]”. Esse estudo pode corroborar com o encontro do poeta e sua arte na pós-modernidade. Este poeta é aqui exemplificado por Waly Salomão e seus livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, onde se dá a ruptura com o moderno, na linha de saturação de códigos: “Saturar um código significa romper a regra do jogo, o que implica ao mesmo tempo uma operação intersemiótica e metalingüística” (PIGNATARI, op. cit. p.113).

---

<sup>1</sup> Antonio Brito de Souza Junior é mestre em Cultura e Sociedade pela UFBA e professor do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia Baiano-Campus Santa Inês. E-mail [brito.sou@gmail.com](mailto:brito.sou@gmail.com)

Com gesto tradutor revolucionário, Waly Salomão busca, através de suas viagens híbridas pela linguagem e pelo mundo, dar floração aos intercâmbios e às fricções profundamente marcantes no mundo da poesia e das artes em geral. No entanto, a busca pela compreensão dos modos de tradução do mundo pós-moderno em signos poéticos, não pode vir dissociada do estudo das características desses signos. Como também deve-se perceber que essa tradução se dá de forma integradora, como aquela que Pignatari (1974, p.74) afirma sobre as teses de McLuhan: “{...}segundo as quais a Segunda Revolução Industrial, eletrônica e integrativa, opõe-se à Primeira, mecânica e desintegradora – recuperando, no processo, a visão integradora presente na produção artesanal”

Ainda sobre a pós-modernidade assim se reporta Coelho (1995, pp. 54-55):

O que sucede a esta era [Primeira Revolução Industrial], os tempos da Segunda Idade da Máquina, é a época da sociedade pós-industrial, amparada não apenas por mais tecnologia como, principalmente, por uma tecnologia de outra qualidade: a intensificação de quantidade provoca uma alteração qualitativa, como sugere a norma dialética.

Esse gigantesco dinamismo econômico que irá intervir na condição do espaço e do tempo também influenciará os rumos da estética e da cultura:

As práticas estéticas e culturais têm particular suscetibilidade à experiência cambiante do espaço e do tempo exatamente por envolverem a construção de representações e artefatos espaciais a partir do fluxo da experiência humana. Elas sempre servem de intermediário entre o Ser e o Vir-a-Ser (HARVEY, 2009, p.293).

Plaza (2003) reforça a idéia de Pós-modernidade como um tempo de mistura, um tempo que valoriza a recepção, um tempo de “imensa invasão de linguagens babélicas, códigos e hibridização dos meios tecnológicos”. O autor destaca o papel da sociedade tecnológica/digital na aceleração dos processos transcodificadores e tradutores, identificando a influência desses processos nas formas estéticas e artísticas contemporâneas.

Nessa atmosfera integradora insere-se a poesia de Waly Salomão. Nesse sentido deve-se enxergar o poeta como homem que “tem consciência reagindo em relação ao mundo” (SANTAELA, 2007, p.47), deve-se buscar “tudo aquilo que está na sua mente no instante presente”; na mente de um poeta que, como homem, “só conhece o mundo porque, de alguma forma, o representa e só interpreta essa representação numa outra representação” (op. cit. pp.51-52). Tais (re) apresentações estão nos livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque** através das fricções entre diferentes códigos e técnicas de diferentes artes como também pela tradução intersemiótica.

Muitos autores têm pontuado, na poética de Waly Salomão, o diálogo entre as artes, enfatizando sua atuação híbrida e interrelacional e seu trânsito de fronteira. Silva (2010, p.98), por exemplo, em sua tese de doutoramento, reservou um capítulo para falar dos diálogos e da

intertextualidade em Waly Salomão. Em um dos subitens, a autora faz um recorte no qual se refere ao poeta como um ente múltiplo que transita entre vários universos artísticos, dotando-se de extraordinária capacidade de invenção e de experimento. Para ela, o poeta adere a uma *anarquia criativa* e é um *defensor da uma concepção intersemiótica da literatura, portanto* um legítimo representante dos procedimentos artísticos do século XX, ou seja, adotava “um processo constante de hibridização e diluição de fronteiras através de procedimentos interartes” (2010, p.100). Nesse sentido, a autora aproxima, por similitude das técnicas em arte, o artista plástico Hélio Oiticica e o poeta Waly Salomão. A profunda amizade entre os dois artistas facilitara essa fricção. Ela procurará comparar os parangolés de Oiticica aos babiliques de Waly. Contribuíra também para isso a disposição do poeta para fundar novas linguagens, para criar “*design* novo para a vida”. Tanto os parangolés quanto as algavias e os babiliques convocam à participação de uma visão periférica, a uma exposição do descarte consumista do capitalismo. Os babiliques fundem, segundo Silva (2010, p. 104), escrita com plasticidade e “representam peças de expressão híbrida”. Acrescenta ainda que, em virtude de o poeta ser um profundo conhecedor das vanguardas artísticas do século XX, ele compreende a palavra como elemento que compõe outras linguagens e passa a criar objetos híbridos com uma inspiração além do verbo. Silva, citando Arnaldo Antunes, qualifica os babiliques como uma “nova modalidade artística”. Ao finalizar, recorre a Cícero (2007, p.25) para selecionar, como característica principal dos babiliques, a adesão à palavra como “agente que hibridiza todo campo sensorial da experiência”.

Santaella (2005) nos dá uma ideia ampla do que seja a mistura das linguagens, ou seja, seu hibridismo. Segundo a teórica, a linguagem luta para alcançar o objeto que representa. Luta muitas vezes inglória do homem que se afirma “como um ser de linguagem e para a linguagem”. Propondo três matrizes -sonoras, visual, verbal - das quais emergem, pelo cruzamento das várias outras linguagens, a semiótica acaba por considerar que todas as linguagens são híbridas, logo, as linguagens puras não existem. As linguagens se espalham num plano de emaranhado rizomático em que se tocam, friccionando-se e dando origem a novas formas de linguagem. Para a autora, existe um momento em que a matriz verbal, ao distanciar-se do seu referente, toca a zona da poesia.

Santaella (op.cit.p.384) registrará a possibilidade de se estudar as submodalidades das matrizes e seus cruzamentos manifestados nos seus sistemas de signos ou códigos. A poesia é um sistema de signos completo, pois é uma “cápsula condensada das matrizes sonora, visual e verbal”. Ela propõe assim a existência dos seguintes cruzamentos de sistemas: linguagens sonoro-verbais (orais); linguagens sonoro-visuais; linguagens visuais-sonoras; linguagens

visuais-verbais; linguagens verbo-sonoras; linguagens verbo-visuais; linguagens verbo-visuais-sonoras.

Saliente-se aqui que o poeta Waly Salomão elevou as possibilidades de hibridização dessas três matrizes ao ponto de ser considerado poeta verbocovisual. Distanciando das artes plásticas friccionadas nos babiliaques, em **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, Waly Salomão deixa transparecer uma nova ligação, desta vez com o cinema. Coincidência ou não a publicação desses dois livros de poemas deu-se justamente no período em que o poeta participou intensamente da arte eletrônica<sup>2</sup>.

O poeta, certamente, já percebera a audiência dada pelas populações à indústria cultural como também a estética de fruição dos receptores nesse período. Por isso, talvez, tenha buscado compor obras em que se pudesse vislumbrar a possibilidade de uma nova forma de fruição pelos leitores do texto escrito. O leitor, ao iniciar a leitura de **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, poderá ter a impressão de estar adentrando nos rituais de gravação de um filme, possibilidade de o perceptor desenvolver uma empatia do *sentir-se com*. É como se o poeta quisesse intervir na fruição estética do perceptor da mensagem poética. Neste ponto, com relação à leitura de um filme, Plaza (2003, p. 202) tem algo a dizer sobre tal interação: "Pela ressonância temos isomorfismo entre perceptor e percebido, ou seja, a união entre ego e não ego."

Os dois livros parecem constituir dois grandes blocos filmicos justapostos. Cada um deles tem no seu interior outros conjuntos de imagens também sob efeito de montagens de fragmentos. Esses, por sua vez, são montagens de outros fragmentos, compondo assim um grande *qualissigno* na mente do leitor, *qualissigno* de movimentos de tempos e espaços aleatórios e giratórios. O ritmo do cinema não-linear, ao modo de Eisenstein, plasma os dois livros, configurando-se como um primeiro plano de uma tradução intersemiótica dos códigos do cinema para a poesia. Pode-se aplicar aqui o que disse Carone (1974, p. 17) sobre os poemas de Trakl:

{...} a manipulação de signos, no plano das imagens ou metáforas individuais, envolve a utilização de possibilidades da linguagem que foge às *normas* semânticas do discurso, cuja linearidade também se vê ameaçada, e até mesmo rompida, pela ordem descontínua que preside à montagem das imagens do corpo do poema.

Entretanto, essa não constitui a única tradução. Existem outras traduções das linguagens da arte cênica, da dança, da música, que se podem, a principio, detectar. Eletrizantes iluminações

---

<sup>2</sup> Silva (2010, p. 113) destaca a adesão do poeta à arte eletrônica a partir de 1996: "Movido pela necessidade de ultrapassar os limites da língua escrita e de levar a prática poética a outros campos da criação, Waly Salomão (1944-2003) se aproximou das linguagens eletrônicas desde os seus primórdios no Brasil. "

de nossos sentidos estupefatos diante da explosão de vida no código verbal escrito que se vai saturando, à medida que o poeta aplica os recursos de outras linguagens/códigos.

Waly Salomão compôs dois conjuntos de poemas: **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. Ele começa do fim, como início, através do poema **Sala Sunyata** para chegar ao “FIM” em **REMIX “SÉCULO VINTE”** que constitui uma síntese metafórico-metonímica de um novo começo expresso pela palavra “NAVILOUCA”. Viagens de volta a um lar que não existe. A memória imagética cumpre seu papel, já que habitada por tantos fragmentos.

Sobem fiapos da memória do poeta que vai montando as imagens descontínuas e fragmentárias de um ser sendo outros. Rompendo com uma lógica evolutiva diacrônica, o poeta empreende as viagens híbridas como uma “ação analógica”. Nesses termos, diacronia poética e sincronia poética se completam em **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. O conjunto das sincronias compõe uma ampla estrutura de montagem em aberto. Talvez, por isso, o poeta insista com as citações como método que equilibra vários presentes estéticos. Portanto, se há uma “história como mônada”, existe uma prática poética monodológica. Nesse sentido, é possível sentir o poeta Waly Salomão como um artista tradutor, semelhante à formulação de Plaza (2003).

Plaza considera uma “ação analógica sobre a história” como movimento e pensamento transformadores. O passado aparece como que restaurado no presente e as artes se produzem a partir de outras artes em outros tempos. Propõe assim, uma crítica à história linear e diacrônica a favor de uma história sincrônica. A linguagem, para ele, é compósita da história e vice-versa.

Plaza destaca o potencial criativo no que diz respeito a um jogo de transmutação de uma linguagem à outra. Para tanto, considerou uma perspectiva da história sincrônica e como mônada, dotada de uma energia sempre presente dos vários tempos, principalmente do passado que tende a ser negado. O artista-tradutor mergulhado no mundo das artes vive essa contradição. As artes, no entanto, têm no passado uma fonte constante de renovação e transformação. Assim, partindo daquilo que já foi criado, poderia se criar muito mais. O passado subsiste no presente de muitas formas; e as artes, como formas de expressão humana via linguagem, operam a partir de determinados métodos. Um desses métodos, que se eleva à condição de uma poética, é a transcodificação intersemiótica, forma de recuperar a história criticamente.

Plaza (op. cit. p. 06) define a tradução como uma atitude profundamente criativa de novas sensibilidades dentro de um tempo que se historiciza e que historiciza o artista através de meios e materiais do presente. O passado como ícone, como imagem, é assim configurado

pela tradução. A tradução, segundo o teórico, re-configura a história, liberando passado-presente-futuro.

Os signos em ação comunicam a criação de muitos outros signos. Os signos se transformam em outros signos. Ao fazer uma releitura de Peirce, Plaza chega a essas conclusões. Os pensamentos, segundo o teórico, são a tradução de signos em signos. Para ele, os pensamentos traduzem pensamentos. Os signos carregam em si o germen social da dialogicidade na perspectiva de uma outridade, ou seja, uma interação comunicativa de pensamentos-signos. O pensamento humano interfere nas linguagens e estas interferem no pensamento humano, tendo como mediador o signo. No pensamento, os sistemas sgnicos se friccionam, ou seja, “todo pensamento é intersemiótico” (PLAZA, 2003, p.21). O signo representa, constitui-se da possibilidade de recompor no pensamento um objeto, torna presente a essência desse objeto, seu interpretante. Santaella (2007, p. 52) reforça essa interpretação de Plaza ao dizer que um signo traduz-se " em outro signo e assim *ad infinitum*" .

Segundo Plaza (2007, p. 23), os signos possuem uma continuidade de representação. Entretanto, surge um signo estético que, ao que parece, desvia aquela “continuidade típica do signo como representação” ao instaurar uma “reflexão sobre suas próprias qualidades” (op. cit. p. 25). Vale salientar que Plaza (2003), considera como a característica diferenciadora do signo estético, sua capacidade de voltar-se para si mesmo como objeto.

Segundo o autor, o signo estético constrói-se a partir do ícone, já que não pretende ser representação de qualquer objeto, mas das *qualidades materiais como signo*. A poesia, lugar por excelência das conotações e ambiguidades semânticas, constitui-se como um signo estético que pode ser transmutável por meio de uma transcodificação criativa. Assim, a linguagem poética esteticiza a própria metalinguagem da tradução sgnica, isto é, no signo poético ecoa algo além da simples representação. Aqui pode-se perceber que o signo estético do cinema poderá ser traduzido/transcodificado para os poemas e para outras modalidades de artes e seus respectivos sistemas sgnicos. Um signo estético pode assim traduzir um outro signo estético (PLAZA, 2003, p.32). Isso se dá devido a uma relação íntima que existiria entre eles. Ainda segundo Plaza, tal relação já estaria no próprio pensamento humano por ser um pensar intersemiótico, onde as linguagens se hibridizam e os códigos se saturam. Entretanto, o autor enfatiza a diferença entre uma poética da tradução e a tradução poética. A primeira depende de um coeficiente artístico refinado pelo receptor. A segunda, por seu turno, estriba-se no ícone. É possível perceber que Waly Salomão faz uma tradução poética ao mesmo tempo em que realiza uma poética da tradução, operações de alto risco e complexidade, já que joga com qualidades e percepções.

Guardadas as devidas diferenças, é possível vislumbrar algumas semelhanças entre as técnicas de composição poéticas aplicadas por Trakl e as que Waly utilizou na composição de **Lábria** e **Tarifa de Embarque**. Carone (1974, p. 16), ao estudar o poeta austríaco a partir da teoria de Eisenstein, sugere que a poesia desse poeta foi feita “a base de fragmentos reunidos não mais por nexos casuais explícitos, mas por outros que são apenas locais”. Carone compreende o acontecimento de mistura que se dá entre a metáfora e a montagem no bojo dos poemas como um fenômeno de “junção de imagens descontínuas”, numa desconstrução do discurso lógico-linear. O teórico propõe que nos poemas de Trakl a metáfora e a montagem se trançam. Para ele, tal recurso pretende libertar o poeta de um mundo verbal pré-concebido. É também nesse sentido que se pode conceber as montagens em Waly Salomão, no tocante a saturação de códigos, já que ele mesmo afirmou sua necessidade de desconfigurar códigos: “Penetrar até o âmago de cada código e desprogramar bulas e Posologias prévias” (SALOMÃO, 1998, p. 88).

Segundo Carone (1974, p. 15), as imagens mantêm no bojo dos poemas uma relação entre si que ora remetem à união ora à colisão, ao embate de suas incongruências. O autor destacará que esse encontro de signos gera uma terceira significância. Vale aqui transcrever a descrição do modo como as imagens se comportam uma em relação a outra no todo da composição:

{...} as imagens isoladas dos poemas se comportam como as ‘tomadas’ ou fotogramas montados num filme, articulando planos e cenas cujo significado seria aferível pela forma em que essas unidades colaboram ou colidem umas com as outras na consciência de quem lê o poema (como ocorre na mente de quem vê o filme). É nesse momento que se pode pensar na afinidade entre a metáfora e a montagem, pois não só a primeira é, em certo sentido, uma junção de elementos incongruentes que aponta para um ‘terceiro termo’ que deles se diferencia, como também a montagem é uma metáfora, na medida em que se apresenta como a ‘ideia’ que salta da colisão de signos ou imagens justapostas.

Carone procurou estabelecer uma ligação entre o mundo vivenciado pelo poeta e o engenho de sua construção poética. Para o teórico, Trakl manobrava a metáfora ao se distanciar de qualquer padrão de linguagem, demonstrando, assim, um extraordinário domínio da língua. Pode-se perceber aqui, uma perfeita estetização do signo como uma qualidade. O poeta trabalhava com “peças móveis”, os sintagmas padrão como qualificou Carone, que são utilizados quase como fórmulas perfeitas para o poeta. Nos poemas de Waly, também aparecem algumas construções sintáticas tal como aquela em que, depois de um substantivo, estão dois adjetivos ou locuções adjetivas: “Cafungo minha dose diária de Murilo e Drummond” (SALOMÃO, 2000, p.13); “E que centelha/da estrela preta/Do teto/Da igreja do Rosário dos Pretos?” (op. cit., p.13). Outra constante é a presença de verbos no infinitivo impessoal como que ocultando um sujeito que não deseja se mostrar, ou indicando uma voz

de um outro que ordena ou ainda indicando uma ação em si: “Nadar, nadar, nadar e inventar a viagem, o mapa”(SALOMÃO, 1998, p.46); “Restar no irrespirável”(op. cit., p.39); “Nascer não é antes, não é ficar a ver navios”(op. cit., p.45); “Plasmar” (op. cit., p.45); “Criar é não se adequar a vida como ela é” (op. cit., p.45); “Subir”(op. cit., p.69); “Armar um tabuleiro”(SALOMÃO, 2000, p.68). Estes infinitivos, em virtude de suas ambigüidades semânticas, podem também indicar um chamamento ao leitor para que ele se sinta partícipe daquele estado/ação. É possível verificar também a presença de vocábulos que aparecem em vários poemas diferentes. Entre estas palavras estão *jogo, fábula, mar, sol, celular, ondas, memória* e termos que remetem ao oriente, ao comércio, e à ideia de mutação. São esses conjunto de palavras que indicam e reforçam a idéia de viagem e de transformação. O que aproxima Trakl a Waly Salomão também os distancia. Waly Salomão não repete as palavras ou ideia como fórmulas prontas como o fizera Trakl. O poeta brasileiro ao repeti-las transporta o leitor para diferentes mundos de sensações e significados. O “sol” que aparece em “cidade dura e arreganhada para o sol”(SALOMÃO,2000, p.24) certamente não é o mesmo de “ele é meu SOL minha luz minha brasa meu brasil tição”(id. p.9).

Carone também discutiu a questão da ilogicidade intrigante da composição das imagens em Trakl que fogem a qualquer referência conceitual e que suscitam altas tensões de ambigüidades sugestivas, principalemnte ao que se refere às metáforas absolutas elaboradas por este poeta. A metáfora, como imagem, também é outro ponto a se tratar na poesia de Waly Salomão. Existe uma riqueza de imagens de tal modo inusitadas nos poemas de **Lábria** e **Tarifa de Embarque** que causam certa vertigem catártica no leitor. Frágeis leitores... Sucumbem ao enigma da esfinge sem ter com que decifrá-la, entregam-se ao puro deleite de serem devorados no momento de fruição estética. Naqueles dois livros, a maior parte das imagens/metáforas não possuem o outro elemento de comparação a não ser aquele que o próprio leitor tende a criar. São quase qualidades puras, “metáforas absolutas”. O poeta opera tal rompimento com o mundo empírico e lógico que o leitor, ao tentar reeditar as imagens sugeridas, já se perdeu no labirinto. São signos que, embora pareçam existir no mundo real, após tal tratamento estético pelo poeta, compõem um outro mundo de fragmentos metamórficos.

Carone, ao fazer uma síntese do pensamento de Eisenstein, fixa-se na noção de montagem proposta e perfeitamente perceptível em algumas práticas de composição de poemas como a fanopeia. A montagem nascida de uma nova perspectiva de teatro e cinema aproximava-se da metáfora poética e acontecia num momento de grande elevação do pensamento e da sensibilidade. Seria uma maneira revolucionária de raciocinar juntando elementos estranhos

tanto por parte do percebedor quanto por parte do artista/produtor. Metáfora como montagem, montagem como metáfora requereria, assim, uma ativa participação de outro pensamento/imaginação para continuar libertando pela construção de novos signos. Nesse sentido, faz-se necessário observar o que diz Carone (1974, p. 105) ao interpretar Eisenstein:

O que Eisenstein parece estar querendo dizer é, em outros termos, que a montagem – “discurso” regido pela sintaxe da descontinuidade – exige a intervenção de uma consciência que interprete os signos justapostos: só assim o significante (“representação”) assume o valor de significado (“imagem”).

Segundo Xavier (2005, p. 130), Eisenstein, ao migrar técnicas do teatro para o cinema, acabou por manipular as imagens, acabou por utilizar-se das montagens de atrações para opor-se às imitações naturalistas. Era uma tentativa de causar choques emocionais no espectador. Atrair para participar. Essa mudança de atitude no teatro repercutiria na arte cinematográfica. Eisenstein criaria então a montagem figurativa baseada na “ ‘justaposição de planos’ ao invés de ‘encadeamento’”. A montagem figurativa cumpria a função de conscientizar o proletariado e se opunha ao ilusionismo fantasioso e à literatura naturalista.

Surgia uma nova qualidade perceptiva e produtiva na arte cinematográfica que “subvertia a relação normal de fruição que este [o espectador] estabelece com o cinema obediente à decupagem clássica”( XAVIER, 2005. p.131). A partir dessa forma de se fazer cinema, surgiria o cinema-discurso, em que as múltiplas ações levam a um ponto de vista. Nesse tipo de cinema, segundo Eisenstein, citado por Xavier, as paixões e os sentimentos precisam ser conhecidos para serem criados. Introduzia assim o “viés” como ponto de reflexão do espectador. A leitura deixava de ser naturalista para ser uma leitura dialética. Tais ações da montagem tendiam a enriquecer as formas estéticas de criação, o que certamente culminou no cinema-intelectual, marcado por denso aprimoramento das montagens, com fusão do pensar/sentir. O cinema-intelectual cumpria seu papel de romper preconceitos, de mostrar, na tela, o pensamento dialético. Assim, a montagem constituiu-se como a operação principal do “processo de pensamento” e o cinema de promotor do conhecimento e expoente de conceitos. Essa visada sobre o pensamento de Eisenstein, realizada por Xavier, iluminou os estudos da composição estética em **Lábria** e **Tarifa de Embarque**. Waly utiliza-se do método da montagem de fragmentos que fazem parte de uma operação de um pensamento que reflete amplos espaços da cultura da *hybris* como mutação e transformação constantes. O leitor é convocado a participar dos poemas, a refletir sobre as imagens inusitadas. Seu olhar é convidado a desalienar-se das formas tradicionais de leitura, seu sentir se choca com o outro sentir das montagens, seu intelecto é intensamente exigido entre paixão, emoção e razão; nada ou quase nada dos poemas respeita as convenções e os purismos. Não é mais possível fruir

como antes. Não é mais possível sentir-se completo depois da leitura. Uma corrente elétrica circular arrebatava o olhar e causa estremecimentos no percebido. Só é possível participar da corrente transgressora que fricciona linguagem poética com linguagem cinematográfica para sugerir novos signos além dos imaginados. É do choque dos signos de receptor e produtor que surgem novos signos *ad infinitum*.

Vão se esclarecendo os pontos de conexão entre a estetização do signo poético via a linguagem cinematográfica nos livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. Dessa fricção e no horizonte da fronteira, sempre surgirá um terceiro. Nesse sentido, é preciso reforçar essa ideia, salientando que isso se dá também na formatação de alguns poemas que estão numa zona de ambiguidades, já que não se pode dizer se são realmente poemas ou se correspondem a títulos de tomadas de cena numa gravação, o que, se assim compreendido, sugeriria uma metáfora para o fluxo do existir como presença nas formas de circulação de imagens e ações que emanam desses poemas e dos subsequentes. Desse modo, deve-se retomar ao ponto em que é possível perceber a divisão dos livros em cenas como numa montagem de um roteiro cinematográfico. Tal artimanha estética constituiria uma forma de tratamento do material poético como um filme e sua “montagem estrutural”. Sobre tal montagem Pudovkin (1983, p. 57) diz o seguinte:

O filme cinematográfico, e conseqüentemente também o roteiro, é sempre dividido num grande número de partes separadas (ou melhor, ele é constituído a partir dessas partes). O roteiro de filmagem completo é dividido em seqüências, cada seqüência dividida em cenas e, finalmente, as cenas mesmas são constituídas a partir, de séries de planos, filmados de diversos ângulos. Um roteiro verdadeiro, pronto para ser filmado, deve levar em consideração esta propriedade básica do cinema.

Essa explicação bastante didática de Pudovkin lança uma luz sobre a forma de composição e disposição dos poemas em **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. O poeta, tal como um roteirista, vai compondo seqüências, cenas, séries de planos para constituir o livro/rolo. Evidentemente que esse processo não se dá de forma tão regular e explícita, afinal estamos falando de uma zona de ambiguidades, de idas e voltas, de choques. Tal processo se evidencia na marcação em caixa alta, que, na maioria das vezes, ocupa página inteira, em ambos os livros, como letreiros de cinema mudo. Em **Lábia**, por exemplo, há uma recorrência desses títulos como que sugerindo o início de uma seqüência, mas sem propor relações lógicas explícitas. Outro exemplo disso a que estamos nos referindo é a seqüência iniciada com **A IMAGEM DA ONDA**<sup>3</sup> (SALOMÃO, 2001, p.37) e prolongada com título em letras maiúsculas em tamanho

---

<sup>3</sup>. Essa imagem constitui parte de *A Grande Onda de Kanagawa* (em japonês 神奈川沖浪裏, Kanagawa oki nami ura), mais conhecida simplesmente como *A Onda* é uma famosa xilogravura do mestre japonês Hokusai, especialista em ukiyo-e. Foi publicada em 1830 ou 1831 (no período Edo) na série de ukiyo-e. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Trinta\\_e\\_seis\\_vistas\\_do\\_monte\\_Fuji](http://pt.wikipedia.org/wiki/Trinta_e_seis_vistas_do_monte_Fuji)

de fonte considerável, ocupando toda uma página do livro **Tarifa de Embarque**. As palavras balouçam na superfície da página e o olhar de quem lê desenha um movimento de ida e volta levado que são por uma maré rítmica:

## O FURADOR DE ONDAS

Num jogo de ambiguidades o poeta segue um caminho tortuoso em que a estetização do signo não se deixa capturar com muita facilidade, já que recorre a vários artifícios estéticos (mistura de linguagens, fragmentação) como afugentando qualquer tipo de tentativa de purismo. Entretanto, isso não nos impede de vislumbrar uma certa aproximação com a montagem de um roteiro. Pudovkin (1983) fala-nos de uma montagem do roteiro, com base no desenvolvimento da ação, que condiciona a continuidade das sequências separadas. Ele assinala a existência de um momento de tensão do filme que aconteceria perto do fim.

Aquela “ação ininterrupta” é sugerida no último poema do livro **Tarifa de Embarque, REMIX “SÉCULO VINTE”**. São palavras-síntese como imagens superpostas e mergulhadas numa corrente frenética cuja última palavra NAVILOUCA salta como ícone de viagem e de mudança. Vale destacar aqui o vocábulo FIM como que indicando o fim do filme/livro cuja seção é de abertura para um novo começo, para o prosseguir da história (e da vida) :

### REMIX “SÉCULO VINTE”

Armar um tabuleiro

**de Palavras-Suvenirs**

Apanhe e leve algumas palavras como

**Souvenirs.**

Faça você mesmo seu microtabuleiro

Enquanto jogo lingüístico.

**BABILAQUE**

**POP**

**CHINFRA**

---

**TROPICÁLIA  
PARANGOLÉ  
BEATNICK**

[...]

**AURÉLIO**

**MUAMBA**

**MACUMBA**

**DESPOETIZAR**

**SUPREMATISTA**

**SUPRA-SENSORIAL**

**CÉSIO**

**BIOCHIP**

**NAVILOUCA**

**CHORINHO**

**SAMBA**

**POETIZAR**

**SAMBA**

**CHORINHO**

**DESPOETIZAR**

## **FIM**

(SALOMÃO, 2000, p.68)

No entanto, tudo isso aparece de forma irregular. Nessa composição, o artista não se propõe à regularidade das formas, ritmos e imagens. A composição poética desses dois livros lembra o que disse Renoir, citado por Eisenstein, a despeito da importância da irregularidade na pintura: "nenhuma obra de arte pode ser realmente assim chamada se não foi criada por um artista que acredita na irregularidade e rejeita qualquer forma estabelecida." (RENOIR, apud Eisenstein, 2002, p.54).

Essa fricção entre a arte cinematográfica e arte poética, tão ao gosto de Waly Salomão, destaca a tradução da metáfora para a montagem e da montagem para a metáfora/montagem de fragmentos, e parece cumprir, assim, a função de exprimir o próprio sentido de mutação, de transformação. Tal atitude estética plasma esse sentido de viagem, que permeia os dois livros, uma viagem que constantemente remete aos signos do **I Ching**. O poeta realiza uma tradução intersemiótica do diagrama-Símbolo do *Yin-Yang*<sup>4</sup> ao longo dos dois livros. Um dos exemplos dessa tradução está no poema **SALA SUNYATA**(SALOMÃO, 1998, p.09). Essa transmutação dá-se pelas sugestões iniciadas pelos dois “S” das palavras título. Eles remetem ao “S” invertido que separa e une. Vida e morte colaborando em tensão criadora. Esse S aparecerá em outros poemas: **CAUDA DE COMETA TONTO** (SALOMÃO, 2000, p.60) ou

---

<sup>4</sup> Plaza (2003, p. 188) faz uma significativa descrição desse símbolo: “De origem chinesa, o emblema T’ai-chi-tu, cuja antiguidade remonta a mais de três mil anos, serve para representar a unidade formada pelo equilíbrio de duas forças opostas, iguais e contrárias: o *yang* e o *yin*. Esta unidade se viabiliza num disco, no qual se introduz a união das duas partes que incluem um aspecto dinâmico como duas forças rotatórias em sentido inverso, opostas entre si, uma branca e outra preta. As duas forças opostas são interpretadas como sendo duas forças naturais e de seu equilíbrio nasce a vida: yang, a força ativa, masculina, positiva, o calor, a dureza, está na secura, no céu, na luz, no sol, no fogo. É a firmeza, a luminosidade. Yin é o princípio feminino o, negativo, passivo que se mostra no frio, úmido, misterioso, secreto, evanescente, mórbido, inato. O diagrama símbolo do *yang-yin* ‘é o princípio de uma forma que não é, mas que se faz’”

sugerido no poema **COBRA CORAL**<sup>5</sup>(SALOMÃO, 2000, p.59). É possível notar, ainda, em **SALA SUNYATA**, a presença dos elementos Sol e Lua, que podem indicar o sentido de mutação e passagem do tempo. Entretanto, o tempo, no poema, parece parar por um momento para tornar a mover a roda do mundo que tem no mesmo poema, como centro, o zero, “o ponto Nadir”. Vale notar, aqui, que mais adiante, após a ideia de espanto, aparece a transcrição do poema de um adolescente, filho do poeta, cujo título **PEQUENO PONTO NO MUNDO** (SALOMÃO, 1998, p.13) e o conteúdo do poema giram em torno da metáfora Homem/ponto. Essa última palavra reaparece insistentemente no poema o que pode lembrar que “o centro representa o Princípio, simbolizado geometricamente pelo ponto” (PLAZA, 2003, p.198).

No seu Prefácio à edição brasileira de **O Livro das mutações**, Pinto interpreta os significados do **I Ching** e nos apresenta a história da origem desse livro milenar. Ele demonstra que esse livro tem como principal linha de força a ideia de mudança, de movimento, consequência da observação do mundo pelos chineses. Existiria, conforme Pinto, uma invariabilidade da mutação. O teórico seleciona algumas conjecturas sobre a origem do ideograma I 易:

Segundo alguns autores, o ideograma teria sua origem no desenho de um camaleão, significando movimento (em virtude da agilidade dos lagartos) e mutação (em virtude do mimetismo). A parte superior do ideograma ( 易 ) seria o resultante de uma estilização do desenho da cabeça e a parte inferior resultaria do corpo e das pernas do camaleão. (PINTO, 2006, p.8).

Coincidência ou não, o poeta pareceu operar uma tradução intersemiótica desse ideograma para uma imagem em que ele (o poeta) aparece esgueirando-se sobre o tronco de uma árvore, em foto exibida na contracapa do livro **Lábria**. Com a cabeça levemente erguida, seu rosto volta-se para o percebedor, seu olhar de soslaio atrai o olhar do receptor, seu sorriso está cheio de mistério, suas mãos espalmadas deslizam sobre a superfície rugosa do caule; tem o tórax encostado ao tronco e quase todo o corpo escondido, como uma incógnita. O poeta encenava, zoomorfizando-se em camaleão, como a querer exhibir sua pura qualidade mutante:

---

<sup>5</sup> "O poema é uma tradução de Montaigne, que concluiu seu ensaio ‘Dos canibais’, publicado em 1580, com uma prova de ‘inteligência’ dos bárbaros do Novo Mundo. Eles não são ‘servis’ ou ‘sem reflexão nem juízo diante dos próprios costumes, afirma o autor” (SOVIK, 2009, p.141)



Além disso, as claves Taoístas podem ser identificadas nos livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. A presença dos entretítulos, a montagem de fragmentos, as lacunas textuais, chamam o leitor para o interior do texto, pedem sua participação, procuram causar empatia, buscam o efeito encantatório. À medida que o leitor entra nesse universo, poderá sentir a “energia vital” que emana do signo poético. O artista/poeta funde o percebido ao percebido, na medida em que este último já conseguira transcender ao “sentimento de qualidade”. O grande salto perpetrado por Waly Salomão em **Lábia** e **Tarifa de Embarque** pareceu aguçar-lhe na captura das puras qualidades do sentir a mudança, a transformação, a mistura, a *hybris*. Por isso, sua arte “é avessa às ideologias e hierarquias que a sociedade lhe impõe” tomando aqui as palavras tão caras a Plaza (2003, p.203). E, por fim, diz sem dizer, cumprindo assim a terceira clave da estética Taoísta e o diz de tal forma nos interstícios lacônicos de uma sintaxe que beira a ilogicidade, e o diz nas reticências de alguns poemas, na incógnita onda gigante, numa interrogação que ocupa apenas o centro de uma página inteira. Pequeno ponto de interrogação, convidando o descanso intrigante para o olhar catártico do percebido. Interrogação como uma “orelha tomada orelhão para captar a fala arrevesada da rua” (SALOMÃO, 1998, p.87) e acrescente-se, aqui, do mundo. Todos esses elementos são pistas, como signos dispersos, com as quais o poeta vai concedendo ao leitor a possibilidade de entrever essas traduções, contorcionismos poéticos de um poeta cuja mente habitava a fronteira entre oriente e ocidente. Nesses termos, o poeta pareceu estar usando a tradução do **I Ching** para prever o futuro como um eterno retorno, característica da visão oriental que é reverenciada no poema. Plaza (2003, p. 178) já havia ressaltado essa capacidade do **Livro das mutações**:

Usando o I Ching para prever o futuro, não estamos lidando com mágica, mas calculando a tendência geral de eventos e procurando o melhor meio de acompanhar esta tendência, relacionando o assunto que temos em mente ao ciclo ou ciclos de eventos ao qual o assunto pertence.

O poeta fricciona as linguagens nas fronteiras onde os sistemas de signos se emaranham ao ponto de surgir um terceiro num eterno movimento. É nesse sentido que trabalha a tradução intersemiótica que se dá entre o **I Ching** e a poesia desses dois livros. Mas essa tradução sofre ainda outro tratamento por parte do poeta, quando este, ao friccionar o código poético, ao traduzir formas estéticas da arte cinematográfica para os poemas, principalmente no tocante a montagem de fragmentos, acaba por suscitar na mente do leitor a pura qualidade de mudança, de transformação, de movimento, de mistura, de viagem.

## BIBLIOGRAFIA

- CARONE NETO, Modesto. *Metáfora e Montagem*. Editora Perspectiva. São Paulo. 1974.
- CÍCERO, Antonio. *A falange de máscaras de Waly Salomão*. In: *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- EINSISNTEIN, Sergei Mikhailovitch. Dramaturgia da forma do filme. In: \_\_\_\_\_. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p.49-71
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio Sobre a Fotografia. Para Uma Filosofia Da Técnica*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- HARVEY, David. *A condição Pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola.2009.
- MERCER, K. *Welcome to the jungle*. In: Tutherford, J. (org.). *Identity*. Londres:Verso, 1977.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro Antonio & Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dina Livros, 2005.
- MACHADO, A. *As linhas de força do vídeo brasileiro*. In: MACHADO, A. (Ed.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- NADER, Carlos. Documentário Pan Cinema Permanente.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. *Retrato de uma época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro, FUNART, 1981. 363 p.il
- PINTO, Gustavo Alberto Corrêa. *Prefácio a edição brasileira In: I Ching : o livro das mutações / tradução do chinês para o alemão, introdução e comentários Richard Wilhelm ; prefácio C. G. Jung ; introdução à edição brasileira Gustavo Alberto Corrêa Pinto ; tradução para o português Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. — São Paulo : Pensamento, 2006*
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. Editora Perspectiva. São Paulo, 2003
- PUDOVIKIN, V. *Métodos de tratamento do material(montagem estrutural)* In.: XAVIER, Ismael(Org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p.57-66
- SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Tarifa de Embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007. p.128.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo. Brasiliense, 2007
- \_\_\_\_\_. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal, aplicação na hipermídia*. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2005.
- SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009
- XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. 3ªEd. São Paulo: Paz e Terra, 2005.