

GESTOS DA ESCRITA NA POÉTICA DE WALY SALOMÃO ENTRE A CALIGRAFIA E A TIPOGRAFIA¹

AUGUSTTO CORRÊA CIPRIANI (DOUTORANDO)
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
(augusttocipriani@gmail.com)

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

Palavras-chave: Caligrafia. Tipografia. Waly Salomão. Escrita.

Artigo recebido em: 15 abr. 2021.
Aceito em: 27 abr. 2021.

¹O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 88882.349140/2019-0. O artigo é uma atualização de parte da dissertação de mestrado do autor, não publicada e defendida em 2017, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, intitulada *A visualidade e a oralidade na escrita de Waly Salomão*.

WRITING GESTURES IN WALY SALOMÃO'S POETICS BETWEEN CALLIGRAPHY AND TYPOGRAPHY

ABSTRACT: In order to analyze the pictorial aspects of writing in Waly Salomão's *babilaques* and poems, considering the visuality of gesture through calligraphy and typography, the following course of analysis is established: in a first moment, perspectives on the relation between writing and image will be presented, both in the historical-anthropological field and in the study of arts and literature in the 20th century; subsequently, the notion of gesture and its relation with Waly Salomão's writing will be discussed; finally, examples of calligraphy and typography in his work will be analyzed, revealing ways in which both the approximations between writing and image and the gestural aspect of his writing are demonstrated.

Keywords: Calligraphy. Typography. Waly Salomão. Writing.

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

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

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

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

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

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

Para a autora, a análise histórica e antropológica da escrita leva a uma confluência entre escrita e imagem que remete aos grafismos primitivos que

compõem o registro dos primórdios da civilização. Os grafismos serviriam para estabelecer comunicações de um povo tanto com o mundo dos deuses quanto com outros povos com que não dividiam a mesma língua, enquanto a linguagem oral tinha como função a comunicação interna dentro de um mesmo povo (CHRISTIN, 2008, p. 339). Semelhante perspectiva é adotada por Vera Casa Nova, ao comentar a aproximação da escrita ao grafismo primitivo no seguinte excerto:

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

Ou seja, ao pensar a escrita como um gesto que remete ao ato de inscrição dos grafismos, abre-se a possibilidade para um olhar que contemple a sobrevivência da imagem na escrita. Foi somente com a consolidação do alfabeto que, na história da escrita, foi possível observar o rebaixamento do caráter imagético da escrita:

Do ideograma ao alfabeto, de fato, o visível perdeu sua função semântica e, sobretudo, social. A imagem polivalente da palavra foi substituída pela imagem fixa e abstrata da letra; a concepção transcendental e plurilingüística do escrito foi substituída pela concepção de sua eficácia laica e imediatamente comunitária. (CHRISTIN, 2008, p. 340)

Christin aponta, desse modo, como o processo histórico de mudança das formas de escrita (do pictograma ao alfabeto, passando pelo hieróglifo e pelo ideograma) é marcado pelo rebaixamento do aspecto visual da escrita e, portanto, da sua relação originária com a imagem.

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

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

Ou seja, a poesia visual de Mallarmé ou a escritura visual construída por Paul Klee, por exemplo, resgatam a relação originária entre escrita e imagem e propõem uma nova perspectiva das relações entre as artes visuais e a literatura na qual se inscreve a obra de Waly Salomão. Segundo Veneroso, acerca do caráter imagético de *Un coup de dés*, a tipografia e o díptico das páginas em aberto de um livro são tomados enquanto dispositivos visuais que aproximam a poesia da imagem:

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

A poesia de Mallarmé se apresenta ao olhar, de modo que a leitura, enquanto pura decodificação de signos verbais, é desafiada por um texto que se apresenta enquanto objeto visual. Ao trazer o “pensamento da tela” para o livro e para a página, Mallarmé propõe um novo paradigma na poesia moderna, que se reflete na poesia de Waly Salomão, em especial no jogo com a caligrafia e a tipografia que configuram procedimentos centrais em sua escrita. Anne-Marie Christin chama de “pensamento da tela” a compreensão do suporte da escrita ou da pintura enquanto “uma superfície que permite reunir figuras em um conjunto visualmente significativa e que desempenha a função de *tela* [*écran*] entre o visível e o invisível, no duplo sentido de ela constituir ao mesmo tempo a fronteira e a placa sensível” (CHRISTIN, 2008, p. 338). Na obra de Waly Salomão, o pensamento de tela é especialmente trabalhado nos babilques, dado que o suporte – o caderno – é, em muitos casos, o elemento visual de maior destaque, devido à sua colocação em lugares inusitados; além disso, em *Gigoló de bibelôs*, de 1982, a tipografia chama a atenção para a materialidade da página, como nos dípticos analisados posteriormente neste artigo.

O segundo ponto de aproximação entre escrita e imagem que vale a pena ser melhor delineado para que se possa compreender a visualidade da letra em Waly Salomão é a leitura barthesiana do gesto na escrita e na pintura, em especial como exposto no ensaio dedicado à obra de Cy Twombly. O artista estadunidense se coloca, assim como Waly Salomão em seus babilques, em um lugar entre a pintura e a escrita, trabalhando com a noção de escrita no contexto visual da tela. Nesse sentido, o traçado da mão, que na escrita é muitas vezes ignorado enquanto elemento de significação, ganha um valor acentuado na obra de Twombly, a partir da leitura de Barthes: “TW diz à sua maneira que

a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, deixando-a correr: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência” (BARTHES, 1990, p. 144). Portanto, a partir, da análise das obras de Cy Twombly, Barthes ressalta o papel do gesto na escrita, como exposto na passagem seguinte:

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

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

Quando comparamos a escrita nas obras de Cy Twombly à escrita nos babilaques, algumas claras diferenças têm de ser salientadas. Em Twombly, predomina uma estética monocromática, em que o traço se diferencia da tela por um evidente distanciamento tonal, enquanto nos babilaques há uma abundância de cores e formas que se relacionam à sua escrita igualmente excessiva; ainda, de modo análogo, nas obras do artista estadunidense geralmente há pouca informação verbal, ou seja, as poucas palavras que compõem sua obra formam “signos, por vezes, mas, empalidecidos, gauches (como já dissemos), como se fosse indiferente a TW que os decifrásemos”

(BARTHES, 1990, p. 154), enquanto em Waly Salomão há uma elevada saturação de matéria verbal, repleta de neologismos e repetições que compõem um texto a ser lido. Nesse sentido, há uma contraposição estilística evidente entre Cy Twombly e Waly Salomão que poderia ser compreendida através da oposição entre as estéticas clássica e barroca – a referência constante à antiguidade greco-romana em Twombly e a teatralização de Waly, que faz referência ao *theatrum mundi* barroco (CIPRIANI, 2015), escancaram essa polaridade.

Para explorar as aproximações entre palavra e imagem na escrita de Waly Salomão, se faz necessária a análise da caligrafia em dois babiliaques, ambos produzidos em 1976: “Amalgâmicas” e “Trying to Grasp the Subway Graffiti’s Mood” (SALOMÃO, 2007, p. 22). Ambos formam um painel elaborado pelo autor para a exposição de seus babiliaques, indicando sua proximidade no projeto poético e estético de Waly Salomão.

Primeiramente, a série de babiliaques “Amalgâmicas”, apresenta uma das composições visuais mais inusitadas dentre os babiliaques: trata-se de um caderno, sobre o qual se mostra uma concha, com uma lata logo abaixo do caderno que contém, em uma das fotos da série, um pedaço de polpa de fruta – e ainda abaixo desse amontoado de objetos, apoiando-os, um balde vermelho. Com relação à caligrafia de “Amalgâmicas”, o elemento central é o termo “sapseiva”, que une a palavra seiva a seu correlato em inglês – se repetindo com variações pela página. Todas as versões do termo iniciam com a letra “s” que se constrói a partir de uma barra desenhada à esquerda, como se a letra fosse a continuação de um galho de árvore – o que é corroborado pela referência ao campo semântico vegetal, além da própria forma tortuosa da letra. A relação cromática na caligrafia é ainda significativa: predomina a cor vermelha no texto até que, na parte inferior da página, a escrita passa por um processo de mudança do vermelho ao verde, indicando a própria confluência entre a escrita e a imagem de fluxo que se constrói:

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

O vermelho se mistura ao verde no fim da página, criando uma imagem nova de confluência e interpenetração. Por um lado, o vermelho “é justamente a cor de sangue, o que nos remete ao encarnado, sendo possível relacioná-lo à cor do fogo e da lava. Sua vivacidade mostra-se altamente apropriada para o corte, princípio dessa escrita que já agora tomo como carne, como corpo” (ARAUJO, 2015, p. 192). Por outro, o verde remete ao natural, que, predominando na última linha do babilaque, não deixa de se ligar à uma noção de pureza, já que, ao mesmo tempo que se sobrepõe e cobre o vermelho, acaba com a impureza ao eliminar a presença do termo *sap* e substituí-lo por um elemento puramente visual.

Por fim, cabe comparar a relação entre cores e modos de escrita – da ordem, portanto, da imagem – ao trecho narrativo do babilaque, já que há uma relação de simetria entre o plano imagético da escrita e o plano verbal nesse trecho. Repetindo o traçado do último “a” da primeira linha, logo abaixo se lê: “a menina que mete o avião nas coxas e montada galopa pelo parque” (SALOMÃO, 2007, p. 89). A imagem de uma brincadeira inocente é contaminada por elementos de ordem sexual, como o fálico avião, por exemplo. Se na escrita o traçado verde é entremeado pelo vermelho, o mesmo se pode compreender da concha que, assim como o balde, está vazia – ou se poderia dizer, “devassada”, com seu talismã já tomado, numa alusão à perda da virgindade. Ainda, esse trecho remete ao poema “O monte de arabó”, de *Gigolô de bibelôs*, em que a chegada do “progresso civilizatório” nas pequenas cidades brasileiras é representada pela perda violenta da virgindade:

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

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

“Trying to Grasp the Subway Graffiti’s Mood” (SALOMÃO, 2007, p. 82) é outro babilaque que faz visível a aproximação entre imagem e escrita. Trata-se

de um babilaque em que Waly Salomão, possivelmente influenciado pelo *graffiti* que observou nos metrô de Nova Iorque, produziu uma escrita em que privilegia o gesto em detrimento de seu aspecto comunicacional. A supervalorização da comunicação na escrita, para Roland Barthes, é mais uma face do alfabetocentrismo e do etnocentrismo do pensamento linguístico, que vacila diante de modificações históricas da escrita que tendem à abstração e não à clareza. Nesse sentido, Márcia Arbex cita Barthes e aponta a ilegibilidade como traço essencial da escrita:

Valores modernos como a comunicação, a clareza, a eficácia e a abstração foram projetados nessa concepção da função original da escrita enquanto que, em sua essência “a escrita às vezes (sempre?) serviu para esconder o que lhe foi confiado”, sendo a criptografia a própria vocação da escrita e a ilegibilidade, sua verdade. (ARBEX, 2006, p. 24)

O *graffiti* e, principalmente, seu correlato mais radical e marginal, o “pixo”, são formas de escrita que exploram tal verdade da escrita e estabelecem relações íntimas com a imagem que confundem o leitor não-iniciado. Na verdade, a ilegibilidade é um dos principais argumentos de ataque às pichações que se inscrevem nos muros das grandes metrópoles, o que escancara a própria proposta política do pixo, enquanto forma de comunicação cifrada voltada à própria comunidade de pichadores. A leitura de Jean Baudrillard é bastante esclarecedora nesse sentido, apontando no *graffiti* tanto a formação de uma comunidade de iniciados quanto o teor político de suas intervenções na cidade: “Os *graffitti* recobrimo todos os mapas do metrô de Nova York assim como os checos mudavam os nomes das ruas de Praga para desorientar os russos: trata-se da mesma guerrilha” (citado em VENEROSO, 2012, p. 208).

O babilaque de Waly, enquanto tentativa de apreensão da atmosfera dos *graffiti* do metrô – como indica seu título –, também desafia a leitura e a compreensão da escrita. A escrita curvada e com movimentos repetitivos, com letras imprecisas, parece apresentar o seguinte texto: “Tone n n none”, “tom e e nada” – corroborando a noção da escrita como um tom, uma pura materialidade, seja sonora ou cromática, um ritmo e mais nada, um vazio por trás do gesto cuja cursividade dialoga com o trançado da mangueira por trás do caderno. Como aponta Veneroso a respeito de Jean-Michel Basquiat, é necessário compreender a mudança de referência estética na visualidade da escrita: se as vanguardas do início do século XX se voltavam à publicidade, a obra de Waly Salomão, assim como a de Basquiat, por se apropriar do *graffiti*, revela uma valorização da escrita como puro significante:

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

A aproximação entre a caligrafia e o esvaziamento do sentido em Waly Salomão aparece em um trecho de “Self – Portrait”, em *Me segura qu’eu vou dar um troço*: “Aqui desenho minha caligrafia declaro meu mal decreto minha morte.” (SALOMÃO, 2003, p. 94.) Nesse excerto, a escrita se alia à morte de modo que o que importa na passagem entre vida e morte não se dá no nível do significado, mas do significante, da caligrafia enquanto gesto a partir do qual se declara a morte do escritor. A relação entre escrita e mal na obra de Waly Salomão, ainda, é trabalhada na letra de “Mal Secreto”, cujo refrão afirma que toda a inquietude do eu-lírico se extravasa na escrita: “e tudo mais jogo num verso/ intitulado MAL SECRETO” (SALOMÃO, 1983, p. 153).

É nesse sentido que Waly tenta apreender a escrita dos *graffiti*: não para se inscrever na comunidade dos pichadores dos metrô nova-iorquinos, mas para apreender o gesto da escrita em sua materialidade visual, livre de seu fundo estável de sentido e aberto a uma visualidade que lhe permita uma apreensão mais simbólica e imagética da escrita. Para Vera Casa Nova, o gesto seria a forma intransitiva e imprevista da escrita, que desviasse, portanto, da leitura enquanto simples decodificação:

O gesto é, “por estatuto”, um operador que quer produzir um efeito e ao mesmo tempo não quer; os efeitos que produz não foram obrigatoriamente desejados por ele; são efeitos, transformados, que vão e vêm provocando modificações, desvios do traço. A letra se transforma em signo visual. (CASA NOVA, 2008, p. 95-96)

O gesto nesse babilaque de Waly compõe um alfabeto com um pequeno grau de distinção, em que as letras se confundem por sua proximidade, assim é com as letras “e” e “o”, cuja diferença é marcada por uma pequena rotação. Outra letra que chama a atenção no babilaque é a letra “n”, que em sua repetição remete a pássaros em voo, em um desenho minimalista, representando apenas suas asas. A única letra que sobressai das demais na escrita é a letra “t”, que inicia o texto, representada como uma seta para cima. Ambas as representações visuais das letras “n” e “t” ilustram a transformação da letra em signo visual, como posto por Casa Nova: são duas figuras de ascensão e, portanto, descolamento da letra de sua conotação puramente

sonora e de reflexo da fala, apontando a abertura de possibilidades interpretativas a partir da característica visual da caligrafia.

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

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

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

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

X X X X

Fase das belas resoluções. Palidez ativa de Julien Sorel.

X X X X

Welcome o life.

X X X X

(SALOMÃO, 2003, p. 130)

O uso dos “X” forma um enquadramento que compreende as menções à literatura, num trecho que evoca o cinema, mas não busca reinterpretar a linguagem cinematográfica no texto: o uso da tipografia nesse trecho procura marcar uma diferença de efeito na leitura, que confunda, como dito acerca de sua caligrafia, o ver e o ler. Não se trata, portanto, de uma “referência intermediática”, em que se intentasse produzir literatura “como se” fosse um filme, criando uma ilusão cinematográfica no texto (RAJEWSKI, 2012, p. 28). Waly usa da própria materialidade da escrita, a partir da tipografia, para marcar um efeito de quebra na leitura – não emulando a técnica cinematográfica, mas explorando a visualidade da página e o uso incomum da tipografia, fazendo ainda mais visível a “fenda intermediática” (RAJEWSKI, 2012, p. 28) que separa o cinema da literatura.

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

Fora da fábula,
nenhum mendigo vira milionário.

Fora da fábula,
nenhum milionário vira mendigo.

(SALOMÃO, 2014, p. 385)

Voltando aos exemplos de *Me segura qu’eu vou dar um troço*, apesar dos poucos recursos utilizados, a precariedade tipográfica se alia ao uso das fotografias e cria uma imagem paradoxal, entre a falta e o excesso. Tal paradoxo é fundador da poética do livro, como ilustrado pela máxima apresentada em “Apontamentos do Pav Dois”: “Na cadeia tudo é proibido e tudo que é proibido tem” (SALOMÃO, 2003, p. 60). Trata-se de um paradoxo que se reflete na

vivência de Waly e de sua geração no período dos anos 1970, período fértil de produções culturais embora marcado pela repressão e pela censura. No penúltimo texto de *Me segura qu'eu vou dar um troço*, “Unidade Integrada de Produção RICAMAR informe”, a reflexão acerca da viagem é marcada por um paradoxo: a viagem é pensada a partir da localização precisa da casa do poeta – que é informada no fim do poema –, em que chama a atenção a repetição do termo “TRIPS”, que se apresenta tanto no sentido horizontal da página quanto no vertical.

Nessa passagem, a divergência entre os sentidos do termo TRIPS realiza visualmente duas acepções de viagens trabalhadas no poema: a viagem exterior – a partir do uso de diferentes línguas no poema – e a viagem interior – representada pelas imagens de lar e de descoberta pessoal. A dupla disposição da palavra “TRIPS” no poema, na horizontal e na vertical, realiza visualmente duas possibilidades de viagem, seja enquanto deslocamento espacial ou enquanto introspecção, num percurso interior. A viagem, então, se mostra como uma forma de experimentação, seja no campo linguístico/formal – através do uso da tipografia e da mescla de línguas – ou no campo do corpo – relacionado tanto ao processo de aprendizado interior, pelo texto, quanto pela “viagem” proporcionada pelo uso de drogas (SALOMÃO, 2003, p. 186).

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

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

O trecho, retirado do livro do Apocalipse 6:14, marca a missão espiritual do personagem Lino Franco, que assina essa passagem, e convém com a exposição de Barthes acerca da leitura de signos no céu, em especial na astrologia: “O céu se escreve, ou ainda: passando por cima da linguagem, a escrita é a linguagem pura dos céus” (BARTHES, 2004, p. 218). Márcia Arbex relaciona tal passagem de Barthes à obra de Mallarmé (ARBEX, 2006, p. 26), em especial na seguinte passagem de *Divagations*: “Você notou, não se escreve, luminosamente, sobre campo obscuro, o alfabeto dos astros, só ele, assim se indica, esboçado ou interrompido; o homem prossegue preto sobre branco”

(MALLARMÉ, p. 170, 2010). Roberto Zular, por sua vez, associa o trecho de Waly Salomão a outro livro de Mallarmé:

Depois da reiteração de “o céu retirado como livro que se enrola o céu retirado...” que traz a assinatura de Lino Franco, um habitante parte para realizar a OBRA, entre o irônico e o sério, essa versão tupiniquim do Igitur de Mallarmé depara com obstáculos inimagináveis para o mestre de Valvins. (ZULAR, 2005, p. 52)

O fato de tal passagem iniciar e terminar *Me segura qu’eu vou dar um troço* pode, por fim, remeter à leitura de Maurice Blanchot do projeto inacabado de Mallarmé, *Livre*, que assim como *Un coup de dés*, remete à própria circularidade da experiência literária, que se renova a cada gesto:

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

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

A edição de *Gigolô de bibelôs*, por outro lado, faz da tipografia um dos principais elementos de significação da obra. Diferentemente de *Me segura qu’eu vou dar um troço*, o segundo livro de Waly teve a felicidade de ser produzido pela Editora Brasiliense, iniciando a coleção “Circo de Letras”, durante um período em que essa editora se modernizou e buscou atrair o público jovem e universitário, entendendo as demandas estéticas e políticas da juventude da década de 1980. Essa coleção, em que posteriormente se publicariam Charles Bukowski, John Fante, Hélio Oiticica e Caetano Veloso, possibilitou a Waly o trabalho com a diagramação e edição de seus textos, de modo que suas experimentações tipográficas pudessem ser postas em prática. Na abertura do livro, por exemplo, com *layout* de Luciano Figueiredo, “Mosquito Extraordinário” apresenta uma imagem poética insólita de um mosquito mordendo a barra de

ferro em brasa, sendo complementada pela afirmação do extraordinário como lugar do poeta e da poesia. Tipograficamente, o destaque se dá para o prefixo “extra” de “extraordinário”, em que cada letra abriga uma palavra, indicando graficamente a lugar do poeta dentro da letra e da escrita. Ressalte-se ainda o uso da letra “o” em círculos concêntricos, que se repete em demais momentos da escrita de Waly, em seus poemas, babiliques e nas letras de música (SALOMÃO, 1983, p. 8).

Outro aspecto em que a tipografia é trabalhada visualmente em *Gigolô de bibelôs* se dá na criação de “logotipos”, para compor os títulos de alguns poemas e letras de música, que usam da tipografia para estabelecer uma marca visual para o texto. Como comenta Claus Clüver, o logotipo é uma forma de combinação de “sistemas sígnicos diferentes” – no caso o texto verbal e o texto visual –, que transmite uma “mensagem verbovisual” ao explorar, dentre outras características, as “tendências iconicizantes das próprias letras” (CLÜVER, 2006, p. 25, 30). No caso do livro de Waly Salomão, os logotipos que compõem os títulos dos poemas, através das relações entre palavra e imagem, participam da significação geral dos textos. Exemplo dessa utilização se dá no poema “Olho de Lince”, em que o trabalho artístico de Jacob Levitinas sobre o título reflete visualmente aspectos textuais do poema (SALOMÃO, 1983, p. 11).

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

Por fim, cabe comentar o uso da tipografia nas páginas 134 e 135 de *Gigolô de bibelôs*, que exploram de maneira ainda mais evidente a visualidade da escrita tipográfica. Trata-se de um díptico em que se apresentam dois textos unidos pelo mesmo signo central, “ALTERAR”, utilizando para isso a mesma fonte para ambas as páginas – sofrendo uma pequena alteração na página 135, com o uso do negrito e do itálico (SALOMÃO, 1983, p. 134-135). Contando com o trabalho da arte-finalista Ana Maria Silva de Araújo, cada um dos textos foi

composto de tal maneira que se faz necessária a rotação da página em seu eixo, indicando a alteração de leitura e de manejo do livro para serem lidas. Trata-se de trabalhos que se aproximam das artes visuais, tanto por sua execução – que se aproxima à tipografia das vanguardas europeias –, quanto pela nota no canto da página à esquerda, informando a natureza do trabalho e o autor – como as etiquetas de pinturas em uma exposição, por exemplo. Como se apresentam dois textos que dialogam entre si, nessas páginas, Waly Salomão trabalha com a noção de díptico e suas funções dentro de um livro. Para Michel Butor, apesar de geralmente ignorado, o díptico é a forma com que o livro se apresenta para a leitura: “A primeira característica do livro ocidental atual, a esse respeito, é sua apresentação em díptico: vemos sempre duas páginas ao mesmo tempo, uma em face da outra” (BUTOR, 1974, p. 229). Assim, o modo como o texto se apresenta diante dos olhos do leitor, criando um elo entre dois textos aparentemente desconexos, no livro de Waly Salomão, chama a atenção para o fato de que o díptico suplementa a noção da página e seu espaço como unidade significativa do poema, criando um espaço de tensão e diálogo entre as páginas. Diferentemente de Mallarmé em *Um lance de dados*, cujo díptico se apresenta como uma página estendida, com versos que se complementam em ambas as páginas, nesses dois textos de Waly Salomão a divisão de páginas é marcada, indicando um ponto de clivagem e aproximação entre os textos. Ainda para Michel Butor, “[o] díptico é uma colagem” (citado em SAMPAIO, 1992, p. 47), ou seja, ao enfatizar a dobra e o trânsito de sentido entre suas partes, valorizam-se as potencialidades visuais e materiais da apresentação simultânea de dois textos.

Com relação aos títulos dados por Waly nas páginas do díptico apresentado acima, do lado esquerdo tem-se a “OPERAÇÃO Palavra destaque Waly Sailormoon” e do lado direito: “projextexto waly sailormoon”, e abaixo a indicação da arte-finalista. O termo “palavra-destaque” já havia sido utilizado anteriormente em obras de Waly Salomão para caracterizar letreiros móveis que ele havia desenvolvido com Luciano Figueiredo e Óscar Ramos, que compunham o palco do espetáculo Gal Fatal, show de Gal Costa que Waly dirigiu no início da década de 1970. Dentro de um livro, uma palavra-destaque perde tanto em mobilidade quanto em grandeza, o que parece indicar que se trata de uma exposição dos bastidores da criação artística, semelhante ao que Salomão faz em seus babiliaques. Desse modo, assim como os babiliaques – que se transformam de rascunhos de poesia em produtos artísticos, tanto pela sua exposição quanto pelo esmero com que Waly passa a lidar com seus escritos –, essa “operação palavra destaque”, dada a materialidade do livro e da página, se transforma em outro objeto, que, imóvel, frustra o leitor que busca construir a palavra “alterar”, cortada pelo limite da página, em que se lê: “AR não continuar

ALTER”. A faixa vertical de cor escura abaixo do texto parece clamar por uma intervenção criativa do leitor que, ao recortar a página, possa unir as extremidades e reunir a palavra “alterar”; ao girar esse objeto potencial, assim, um efeito de vertigem da mudança é provocado, com as expressões “não continuar” e “ALTERAR” se sucedendo de forma ininterrupta. Para construir esse objeto, evidentemente, seria necessário desmontar o livro, um movimento transgressor a partir do qual o leitor passa a ser agente também dentro da materialidade do livro.

Por outro lado, na página da direita do díptico, observa-se uma utilização ostensiva da tipografia. Poeta hiperbólico, Waly Salomão exige um uso imoderado de fontes e tipos que se mostra coerente com a proposta do poema, como se apresenta em suas primeiras linhas: “Por um novo catálogo de tipos”. A ideia central da alteração, um dos eixos possíveis de *Gigolô de bibelôs* exatamente porque prevê sua constante mudança de tom e assunto nas seis seções que o compõem, se realiza, portanto, na escolha anárquica dos tipos, tamanhos e estilos com que se constroem as palavras do poema. A obstinação com o movimento de “alterar” nesse díptico, por fim, remonta à noção de incompletude apresentada em “Ao leitor, sobre o livro”, também de *Gigolô de bibelôs*:

Por hoje é só.

OBRA parida com a mesma incessante

INCOMPLETUDE.

Sempre tendente a ser outra coisa. Carente de ser mais.

Sob o signo do ou.

O U.

Transbordar, pintar e bordar, romper as amarras,
soltar-se das margens, desbordar, ultrapassar as
bordas, transmudar-se, não restar sendo si-mesmo,
virar ou-tros seres. Móbil. (SALOMÃO, 1983, p. 9)

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

Assim como a presença da letra “o” com círculos concêntricos – em “Mondrian Barato”, “Mosquito Extraordinário” e “Olho de Lince” – o signo ALTERAR, sempre em caixa alta, também é recorrente na escrita de Waly e marca outro ponto central de sua poética visual, como se observa no babilaque da série “ALTERAR”, de 1975 (SALOMÃO, 2007. p. 50, 52).

Nesse babilaque a própria noção de alteração é realizada pela obra, a partir tanto dos sucessivos riscos que acabam impossibilitando a leitura em “Caldernaro”, quanto pela manipulação da imagem fotográfica realizada em “Altduplicadernaro”, que duplica a imagem de “Caldernaro”, sobrepondo-as, em uma execução de Hélio Oiticica que transforma a estrutura do caderno, desarranjando e alterando seu conteúdo. A escrita manual desse babilaque – que se afasta da cursividade pela utilização da caixa alta e da letra de forma – promove uma relação de descontinuidade entre o significante imóvel e seu sentido de mudança. Assim como no díptico discutido anteriormente, ALTERAR se escreve de maneira sóbria, com traços rígidos e retos, sem modificação nas oito vezes que aparece em “Caldernaro”. Tal escolha caligráfica é contrastada pelos sucessivos riscos, revelando um choque entre a rigidez de “ALTERAR” e o efeito de mudança visualmente evocado pelos traços sobre a palavra – além da evidente transformação em “Altduplicadernaro”, através da manipulação fotográfica. No caso do díptico “ALTERAR” de *Gigolô de bibelôs*, o sentido de transformação e mudança é visualmente composto no “projetexto” a partir da inconstância tipográfica e na “operação palavra-destaque” pelo desmembramento da palavra ALTERAR. Entrevê-se, portanto, seja a partir do uso da letra “o” com círculos concêntricos ou pela presença de ALTERAR em sua obra, que Waly Salomão compõe uma poética visual própria, em que se traça uma constância visual que corrobora pontos centrais de sua poética, no caso, a vertigem evocada pelos círculos da letra “o” e a ânsia de mudança em ALTERAR.

A visualidade da escrita de Waly Salomão, por fim, perpassa tanto seu trabalho com a caligrafia – em que o gesto da escrita se mostra mais evidente – quanto suas inovações tipográficas, a partir das quais surgem novas possibilidades de aproximação entre letra e imagem. Refletindo uma longa discussão sobre a visualidade da escrita, sua poética coloca em jogo lições das vanguardas europeias, da publicidade, do *graffiti* e dos petróglifos pré-históricos. Trazendo aspectos icônicos da letra ou compreendendo a disposição do texto no espaço da página, Waly constrói, a partir da escrita, uma poética, ao mesmo tempo, visual e verbal.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Laura Castro de. *A ação da escrita e a escrita em ação: experiências de performance em literatura*. 2015. 237f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17373> Acesso em: 15 abr. 2021.

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

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

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

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

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

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

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem e a letra. Trad. de Julio Castañon Guimarães. *Estudos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 337-349, 2008. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/revistas/Escritos_2/FCRB_Escritos_2_15_Anne-Marie_Christin.pdf Acesso em: 15 abr. 2021.

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

CIPRIANI, Augustto Corrêa. O teatro na poesia de Waly Salomão: uma leitura do conceito de teatralização. In: *Anais da XII Semana de Eventos da Faculdade de Letras da UFMG*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2015. p. 271-280. Disponível em: <http://anais.letras.ufmg.br/index.php/SEVFALE/XIISEVFALE/paper/view/30> Acesso em: 15 abr. 2021.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, jul.-dez. 2006, p. 11-41.

CIPRIANI, Augustto Corrêa. Gestos da escrita na poética de Waly Salomão entre a caligrafia e a tipografia. *Scripta Uniandrade*, v. 19, n. 1 (2021), p. 238-257.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 07 ago. 2021.

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

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités*, Montréal, n. 6, p. 43-64, automne 2005. Disponível em: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf Acesso em: 15 abr. 2021.

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

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

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

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

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

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

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

ZULAR, Roberto. O que fazer com o que fazer? Algumas questões sobre Me segura qu'eu vou dar um troço de Waly Salomão. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 46-59, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19618> Acesso em: 15 abr. 2021.

AUGUSTTO CORRÊA CIPRIANI é mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2017). Atualmente cursa o doutorado pela mesma instituição, na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada e na linha de pesquisa Literatura e Políticas do Contemporâneo. Dentre suas publicações, estão o artigo “Os escritos de Guilherme Zarvos e um problema para a intermedialidade” (*Eutomia*, 2020) e o capítulo de livro “Mitologias tardias de Roland Barthes” (*A crítica literária contemporânea no Brasil*, 2019).

CIPRIANI, Augustto Corrêa. Gestos da escrita na poética de Waly Salomão entre a caligrafia e a tipografia. *Scripta Uniandrade*, v. 19, n. 1 (2021), p. 238-257.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 07 ago. 2021.