



MODELOS PICTURAIS NA POÉTICA DE WALY SALOMÃO: PAUL KLEE E NATUREZA-MORTA¹

Augustto Corrêa Cipriani

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

E-mail: augusttocipriani@gmail.com

RESUMO

A obra de Waly Salomão é marcada pelo intenso trânsito entre as artes: durante quatro décadas Waly trabalhou nos campos da poesia, da canção e das artes visuais. Compreendendo a “polinização cruzada” entre a pintura e a poesia modernas em seu projeto poético, ressalto a pertinência do projeto pictorial de Paul Klee, tendo em vista o neologismo KLEEMINGS, presente no poema “The Beauty and The Beast”, em referência ao pintor alemão e ao poeta estadunidense e. e. cummings. Assim como a imagem de purificação artística do projeto moderno de Klee, Waly Salomão toma outro paradigma pictorial em sua reflexão metapoética: a imagem da “natureza-morta”, do poema “Nota de cabeça de página”. Por fim, retomo um quadro de natureza-morta de Klee para concluir o paralelo entre o pintor moderno e o poeta contemporâneo, bem como a presença da pintura como modelo de poético.

Palavras-chave: Waly Salomão. Palavra e Imagem. Paul Klee. Natureza-morta.

PICTORIAL MODELS IN WALY SALOMÃO'S POETICS: PAUL KLEE AND STILL LIFE

ABSTRACT

Waly Salomão's work is marked by the intense transit between the arts: for four decades Waly worked in the fields of poetry, song and visual arts. Understanding the "cross-pollination" between modern painting and poetry in his poetic project, I emphasize the relevance of Paul Klee's pictorial project in view of the neologism KLEEMINGS, featured in the poem "The Beauty and The Beast", which refers to the German painter and the American poet e. e. cummings. Similarly to the image of artistic purification of Klee's modern project, Waly Salomão takes another pictorial paradigm in his metapoetic reflection: the image of "still life", from the poem "Nota de cabeça de página". Finally, I return to a still-life painting by Klee to conclude the parallel between

¹ Este 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*.

the modern painter and the contemporary poet, as well as the presence of painting as a model of poetics.

Keywords: Waly Salomão. Word and Image. Paul Klee. Still Life.

Waly Salomão (1943 - 2003) foi um poeta, letrista e artista visual que inicia sua produção nos anos 1970 e desde então atua em diferentes campos artísticos. Inserida no contexto do “momento de modernização autoritária” (CÂMARA, 2014, p. 9) da cultura brasileira pós AI-5, a complexa produção inicial de Waly Salomão pode ser atestada por sua atuação múltipla no espetáculo musical *Gal a todo vapor*, de 1971: ele não só dirigiu o célebre show de Gal Costa no Teatro Tereza Raquel, como ficou a cargo da cenografia do palco, com as “palavras-destaque”, longas faixas horizontais com as inscrições “VIOLETO” e “– FA – TAL –”, além de ter composto as letras de música das canções “Luz do Sol”, “Mal Secreto” e “Vapor Barato”, que se tornou um hino da contracultura da época (FIGUEIREDO, 2007, p. 15-16). Trata-se de um momento, portanto, de “polinização cruzada” entre as artes para Waly Salomão, expressão que Antonio Cicero toma da poética de Waly para compreender o jogo de registros e discursos que caracterizam seus babiliques, objetos híbridos entre poesia, fotografia, performance (CICERO, 2007, p. 26). A “polinização cruzada”, no entanto, pode ser expandida para compreender todo primeiro momento da produção do poeta baiano que compreende seus dois primeiros livros (*Me segura qu’eu vou dar um troço*, de 1972, e *Gigolô de Bibelôs*, de 1983), além de toda produção de seus babiliques.

Tal contato intenso entre as artes se reflete nas apropriações, citações e referências às artes visuais que Salomão identifica a seu fazer poético. Chamo atenção aqui para dois exemplos já discutidos pela crítica de Waly: o neologismo “KLEEMINGS”, presente em *Me segura qu’eu vou dar um troço*, no texto “The Beauty And The Beast”, e a menção à natureza-morta no poema “Nota de cabeça de página”, de *Gigolô de Bibelôs*. Ao analisar os paralelos picturais no projeto poético de Waly, busco explicitar não só o contato entre artes em sua obra, mas também as linhas de forças que regem seu gesto criativo.

Em primeiro lugar, KLEEMINGS remete, tendo em vista o contato de Waly Salomão com o grupo paulista, ao processo de criação de neologismos que marca a

poética concretista. O termo faz evidente referência ao neologismo WOODSTOCKHAUSEN, de Augusto de Campos, que associa o festival de Woodstock, ícone da cultura *hippie* estadunidense, com as composições de Karlheinz Stockhausen, um dos grandes compositores do século XX, reconhecido por sua influência nos campos da música eletrônica e do serialismo. Para Mario Câmara, tal neologismo aproxima não só a música popular à música erudita, mas também colide duas posturas artísticas distintas: a espontaneidade e a corporeidade da performance de rock com o experimentalismo formalista de Stockhausen (CÂMARA, 2014, p. 109). O que diferencia os procedimentos, é a aproximação, no caso de Waly Salomão, de dois artistas de campos diversos: Paul Klee² e e. e. cummings – ao contrário de Augusto de Campos, que provoca o encontro duas propostas musicais. O concretismo é, ainda, a via de acesso de Waly à poética de cummings já que, como se observa mais adiante, sua leitura do poeta americano prioriza o lado vanguardista, das invenções tipográficas e *trmeses*, assim como o fez Augusto de Campos na escolha de poemas a serem traduzidos para o português em 1960 (CAMPOS, 2012, p. 16).

O termo aparece no texto em um fragmento relacionado a uma noção de “limpeza”:

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

É possível cogitar, por um lado, que o poeta busca uma noção de limpeza que perpassa a poética de cummings, entendida em sua concisão como contraponto à própria escrita excessiva e acumuladora de Waly. Na verdade, os únicos exemplos presentes nas duas primeiras décadas de produção poética de Waly que se aproximariam de uma contenção da escrita seriam os poemas “A palavra enquanto tao” e “Dia da criação”, poemas à moda dos haikais que abrem a última seção de *Gigolôs de Bibelôs*, além da série de babilques “Koan”, discutida mais adiante. Em

² Embora Paul Klee tenha escrito poemas, seus textos não gozam de mesma notoriedade que sua produção pictural, tendo sido publicados postumamente nos anos 1960. Para um aprofundamento nas relações poesia e pintura em Klee cf. AICHELE, 2006.

“The Beauty and The Beast”, ao contrário, os versos acima citados se destacam do fluxo alucinante da prosa poética, inserindo um momento de pausa, antes de retomar a “prosa destrambelhada”, como Paulo Leminski caracteriza o estilo de *Me segura qu’eu vou dar um troço* (LEMINSKI, 2014, p. 471). Desse modo, mesmo após a demonstração de uma aspiração a um estilo mais contido e minimalista, o texto retoma com uma sequência vertiginosa de justaposições de ações e imagens, em nada lembrando o estilo sintético do autor de “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r”.

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

E ainda, permanecendo em seu local destinado, o tronco da árvore não faz nada a não ser recolher e passar adiante o que vem para ele das profundezas. Ele não serve nem comanda – ele transmite. Sua posição é humilde. E a beleza da coroa não é a sua. Ele é meramente um canal.³ (KLEE, 1966, p. 15, tradução minha)

Na acepção de Paul Klee, o poeta é como um transmissor, a quem se exige, portanto, um afastamento do eu para que a seiva⁴ – a matéria bruta do mundo real – se transforme na beleza da copa – no produto final, a arte. É possível interpretar, portanto, que a limpeza a que se remete o termo KLEEMINGS pode se relacionar ao papel do artista moderno, que transfigura sua experiência no mundo em obra de arte.

A relação de Waly Salomão com e. e. cummings, por outro lado, é mais direta, dado que se trata de um poeta que influenciou diretamente o grupo Noigandres, com

³ No original: “And yet, standing at his appointed place, the trunk of the tree, he does nothing other than gather and pass on what comes to him from the depths. He neither serves nor rules – he transmits./ His position is humble. And the beauty at the crown is not his own. He is merely a channel.”

⁴ É importante notar, de passagem, que seiva é uma das imagens centrais dos babiláques da série “Amalgâmicas”, de 1976 (SALOMÃO, 2007, p. 86-89)

que Waly manteve um intenso contato. A partir de um exemplo notório, pode-se assinalar a limpeza a que Waly Salomão se referia em seu neologismo:

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness (CUMMINGS, 1991, p. 673)

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

Luciano Figueiredo, por outro lado, associa os babiliques a um momento de limpeza, já que, segundo ele, Waly iniciou a produção de seus babiliques em Nova Iorque “deixando para trás o peso dos conflitos ideológicos enfrentados no Brasil” (FIGUEIREDO, 2007, p. 18), em referência aos “anos de chumbo” do governo Médici. Para Figueiredo, o distanciamento do contexto repressivo brasileiro marcaria uma nova etapa na produção de Waly Salomão, em um procedimento de purificação por meio da escrita. Nesse sentido, o processo de purificação pela escrita, ao contrário de produzir textos “purificados”, compreenderia a escrita “suja” de Waly Salomão, com suas hipérboles, as sucessões vertiginosas de imagens e citações, a presença de

vozes de diferentes registros, como respostas estéticas e distanciadas do momento político brasileiro.

Um dos poucos exemplos de textos “puros”, todavia, são babiliques da série “Koan” que, como indicado pelo título, fazem referência ao zen-budismo. Trata-se de um babilique que se destaca dos demais pela predominância do tom bege dos papéis e do lençol ao fundo e pela construção de um koan, como indicado pelo título, uma espécie de frase, diálogo ou conto budista complexo, às vezes paradoxal, que, em um primeiro momento, não é acessível à razão e intenta propiciar a iluminação. No caderno, lê-se o seguinte diálogo: “– Como vai o seu / budismo? // – Pergunte a ele.” (SALOMÃO, 2007, p. 56). Nesse babilique, a relação com o budismo e sua composição sóbria indicam, portanto, uma aproximação com a purificação de sua escrita que, como Figueiredo aponta, demonstra um afastamento da realidade repressiva e violenta que a marcavam. No entanto, os demais babiliques, produzidos tanto em Nova Iorque quanto após sua volta ao Brasil, não compartilham da mesma atmosfera ascética/asséptica de “Koan”, o que complexifica ainda mais o lugar de KLEEMINGS em sua produção.

A limpeza não pode ser entendida, pois, como um procedimento de produção de um texto limpo que abra mão do traço de impureza de seus escritos. Para melhor compreender a complexidade da noção de limpeza na escrita de Waly é necessário levar em conta a análise de Stephen Berg, que comenta que KLEEMINGS “além do sentido literal do momento de limpeza, também brinca com a gíria ‘limpeza’ (no sentido de “estar tudo certo”, das coisas estarem ‘tranquilas’, como usado no jargão dos marginais, que exerciam uma especial fascinação em Waly e em Hélio Oiticica)⁵” (BERG, 2007, p. 121, tradução nossa). A partir dessa perspectiva, a noção de limpeza para Waly Salomão levaria em conta o *ethos* marginal, construindo uma relação dialética com o sentido de purificação, em que a limpeza entra em choque com a própria “impureza” moral do marginal, que compõe as falas dos detentos em *Me segura qu’eu vou dar um troço*.

⁵ No original: “which, in addition, to signifying a literal moment of ‘clean[s]ing’, also puns on the slang sense of ‘limpeza’ (the sense of ‘all-rightness’, of things being ‘cool’ as used in the argot of the outlaws who held a special fascination for Waly and for Hélio Oiticica.”

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

Por fim, para que se compreenda melhor a relação de KLEEMINGS com a escrita de Waly Salomão, não se pode ignorar a grande marca da vivência do cárcere em sua obra, especialmente em seu livro de estreia. A aproximação com certo formalismo pode guiar erroneamente a leitura para uma falso apagamento da vivência pessoal teatralizada na poética de Waly. KLEEMINGS indica, para utilizar o termo de Mario Câmara, “um protocolo corporal” que ora aproxima ora escancara sua distância da produção de um texto “puro”, no sentido formal (CÂMARA, 2014, p. 119). A marca da vivência, que em Waly se confunde com o próprio texto, não deixa de se mostrar o tempo todo em sua escrita, dado que, como bem aponta Antonio Cicero, vida e escrita são faces de uma mesma realidade “teatral”: “O movimento de libertação de Waly, pela sua própria exuberância poética, tanto denuncia e supera a pobreza do teatro do fato quanto a desnuda, ao mesmo tempo em que revela o seu caráter cripto-teatral.”(CICERO, 2003, p. 43). Sandro Ornellas, retomando a leitura de Cicero, acrescenta, ainda, a corporeidade à noção de teatro na obra de Waly Salomão:

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

KLEEMINGS, enfim, marca um lugar ambíguo entre um possível desejo de pureza e a teatralização da vida e do corpo que não se separam de sua escrita, compreendendo que vida e obra se mesclam em sua artificialidade, sem

anterioridades metafísicas ou ontológicas – revelando um vazio por detrás da máscara. O montante dessa equação entre vida e obra, nas palavras de Cicero, é a “rejeição do espontâneo e da natureza” (CICERO, 2003, p. 49), em que a noção de “uma não natureza still alive”, do poema “Nota de cabeça de página” demonstra de modo mais evidente:

Contrariando o ditado latino e a canção brasileira,
RECORDAR NÃO É VIVER.
Segundo nós dois, eu e a Gertrude Stein.
A composição enquanto PRESENÇA dalguma coisa
e essa alguma coisa
SURGE
dentro da composição através dela pela primeira vez

Natureza-não-morta.

Não escrever sobre.

Não descrever. Ou reproduzir.

Escrever. Produzir.

Q a primeira única vez volte a se fazer PRESENÇA.

É o Q mais QUERO na vida.

Uma não-natureza still alive (SALOMÃO, 1983, p. 138)

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

representação: uma eleição da *poiesis* romântica sobre a *mímesis* clássica. Para Laura Castro de Araujo, a proposta criativa de Waly se demonstra também pela noção de presença:

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

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

O papel do filósofo-poeta, função que Boaventura alia à poesia de Waly Salomão, é de, ao se assemelhar ao fluxo de mudanças que marca a natureza, intervir no mundo e não apenas analisá-lo passivamente. “Uma não-natureza still alive”, portanto, já que não se trata de uma imagem estática de natureza, mas um fluxo constante de mudança e transformação.

Por outro lado, a noção de presença é também cara aos Estudos da Performance, entendida enquanto presença de um corpo. Nessa perspectiva, Juliana Leal aponta como a escrita performática pretende, de modo semelhante ao ponto de vista da filosofia de Nietzsche, uma intervenção no mundo e, para isso, faz um importante contraponto com as artes representativas:

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

A performance e a perspectiva nietzschiana permitem, desse modo, uma compreensão do caráter “*still alive*” da escrita de Waly; não se deve deixar de lado,

todavia, a alusão ao gênero de pintura natureza-morta, que o último verso do poema evoca. A natureza-morta – *still life*, em inglês – é um gênero de pintura que nasce na Renascença, mas se desenvolve sobretudo na pintura flamenga do século XVII, tendo sido taxado, no decorrer da história, como um gênero menor na hierarquia das artes – preconceito que se reflete na atual preterição de seu estudo na academia (BRYSON, 1990, p. 8). Segundo Norman Bryson, um dos motivos centrais do desprezo crítico pela natureza-morta se dá por seu aspecto radicalmente não-textual: “Talvez enquanto gênero mais afastado da narrativa, ela seja o gênero mais difícil para o discurso crítico alcançar.”⁶ (BRYSON, 1990, p. 9, tradução nossa). No poema, Waly Salomão também se distancia do discurso crítico e reflexivo ao contrapor o “escrever” ao “descrever”, ou seja, sua poesia, assim como a natureza-morta, está mais preocupada em se mostrar, em se tornar presente ao receptor e estabelecer outro modo de apreensão – um toque, uma iluminação, uma sensação – que não a interpretação, a descrição ou qualquer outra forma de discurso sobre a obra. Não se pode deixar de apontar que um dos aspectos centrais da natureza-morta é a reflexão sobre a efemeridade da vida e a pretendida perenidade da arte, que se reflete na noção de *Vanitas*, tipo de natureza-morta que domina a análise iconográfica do gênero. Estudos mais recentes no campo da história da arte, por outro lado, como o trabalho de Harry Berger Jr., compreendem que a leitura simbólica da iconografia tende a supervalorizar os elementos na composição que se ligam à noção de *Vanitas* – como a flor murchando e o crânio, por exemplo – transformando tais detalhes em “denotações textuais” que passam a servir de roteiro na compreensão da obra, se sobrepondo à própria composição geral da peça (BERGER JR., 2011, p. 14)

Ao trazer como modelo poético a natureza-morta, Waly Salomão lança mão da milenar tradição de modelo mútuo entre poesia e pintura. Desde a expressão *ut pictura poesis* de Horácio, ou mesmo Simônides antes dele, observam-se duas tendências na relação entre as artes do verbo e da imagem: aproximação, como evoca o poeta latino em sua formulação; ou distanciamento, como postulada na afirmação das especificidades das artes por Gotthold Ephraim Lessing, no seu *Laokoön oder Über*

⁶ No original: “Perhaps as the genre at the furthest remove from narrative, it is the hardest for critical discourse to reach.”

die Grenzen der Malerei und Poesie, de 1767 (MOSER, 2006, p. 43). Em outros termos, trata-se do “tropo dialético” palavra-imagem proposto por W. J. T. Mitchell, em que as relações entre palavra e imagem podem ser compreendidas pela variação entre “palavra como imagem” e “palavra contra imagem” (MITCHELL, 1996, p. 57). Embora Waly Salomão, ao comparar seu trabalho poético tanto com a obra de Klee quanto com o gênero da natureza-morta, opere na semelhança entre poesia e pintura, sua proposta anti-mimética vai na contramão da tradição clássica da retórica horaciana. Poesia e pintura se aliam não enquanto representação do mundo, mas como potência criadora, fiando-se à revolução estética do romantismo, sintetizada na engenhosa formulação de Walter Moser: “O artista não copiará mais a *natura naturata*, a criação de Deus enquanto mundo criado, mas a *natura naturans*, a criação de Deus enquanto poder criador.” (MOSER, 2006, p. 47)

Para concluir o diálogo entre a poética de Waly e as artes visuais, deve-se levar em consideração um breve apontamento sobre o quadro *Natureza-morta*, de Paul Klee, de 1927 (KLEE, 1927), concatenando, pois, KLEEMINGS à noção de “não-natureza still alive”. Nesse quadro, Klee se distancia das formas mais tradicionais da natureza-morta, como apresentadas pelas obras renascentistas ou mesmo por Paul Cézanne, já que, apesar da representação de objetos típicos do gênero – como o jarro e os cálices – a escolha de cores sólidas e a distorção de perspectiva configuram um desvio na composição; a própria escolha do suporte provoca outro deslocamento, já que se trata de uma pintura a óleo sobre gesso, no lugar em que tradicionalmente se usaria tela. O pintor, assim como Waly, expõe um modo criativo, que intervém na tradição, propondo um modelo próprio de composição de natureza-morta. É interessante notar, ainda, o contraste entre os elementos centrais do quadro e o espaço em torno deles: fora do fundo marrom – uma representação disforme de uma mesa – há uma composição com inscrições no gesso que, pelo movimento linear, constante e repetitivo, assemelha-se a uma escrita indecifrável. Tal escrita visual, puro significante, constrói-se em um lugar intersticial já que se localiza dentro do quadro, mas separado dos elementos principais da imagem, remetendo ao lugar do discurso como apontado por Bryson e Berger Jr., sobre a dificuldade de apreender

textualmente a natureza-morta. Sobre a escrita em Paul Klee, Maria do Carmo de Freitas Veneroso aponta:

Tudo isso mostra que Klee, ao trabalhar com a escrita, produz um conjunto gráfico que não faz parte de nenhum alfabeto ou código conhecidos. É como ler um texto escrito em uma língua que não se domina, mas da qual se pode intuir os significados. (VENEROSO, 2012, p. 173).

Tal contraste entre os elementos centrais e os periféricos no quadro de Klee, por fim, se assemelha às imagens dialéticas de KLEEMINGS e da “não-natureza still alive” de Waly Salomão: a noção de purificação, que se concretiza em alguns momentos da obra de Waly, não pode ser desassociada da impureza própria de sua escrita; assim como a imagem da natureza-morta serve de metáfora para a poética de Waly não pela representação figurativa do mundo, mas pelo recorte da reflexão existencial que ela veicula que, em sua escrita, é traduzida na afirmação da vida em sua capacidade de mudança e renovação.

REFERÊNCIAS

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

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.

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

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

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

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

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



- CAMPOS, Augusto de. E. E. Cummings, sempre jovem. In: CUMMINGS, E. E. **Poem(a)s**. Trad. Augusto de Campos. 3. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 13-19.
- CICERO, Antonio. A falange de máscaras de Waly Salomão. In: SALOMÃO, Waly. **Me segura qu'eu vou dar um troço**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Biblioteca Nacional, 2003. p. 28-55.
- CICERO, Antonio. Os babilques de Waly Salomão. In: SALOMÃO, Waly. **Babilaques**: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Kabuki Produções Culturais, 2007. p. 23-29.
- CUMMINGS, e. e. **Complete poems, 1904-1962**. New York: Liveright: 1991.
- FIGUEIREDO, Luciano. Babilques: poesia e arte. In: SALOMÃO, Waly. **Babilaques**: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Kabuki Produções Culturais, 2007. p. 10-18.
- KLEE, Paul. **On modern art**. London: Faber and Faber, 1966.
- KLEE, Paul. **Still life. 1927**. Tinta a óleo sobre estrutura de gesso. 47.9 x 64.1 cm. Pintura. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/%20art/collection/search/483168>>. Acesso em: 2 jul. 2020.
- LEAL, Juliana Helena Gomes. **Literatura e performance**: incursões teóricas a partir da escrita de Lemebel, Lispector, Prata e Saer. 2012. 175f. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- LEMINSKI, Paulo. Poesia-limite. In: SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 470-471.
- MITCHELL, W. J. T. Word and image. In: NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard (Ed.). **Critical terms for art history**. 2 ed. Chicago: University of Chicago Press, 1996. p. 51-61.
- MOSER, Walter. **As relações entre as artes**: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, p. 42-65, jul.-dez. 2006.
- ORNELLAS, Sandro. Waly **Salomão e o teatro do corpo**. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 129-143, jul./dez., 2008. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/12-Waly-Salom%c3%a3o-e-o-teatro-do-corpo.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2020.
- 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.
- 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.