

## REMATE DE MALES

Campinas-SP, (37.1): pp. 117-136, Jan./Jun. 2017

---

### ME SEGURA

Franklin Alves Dassie

#### SOL QUADRADO

Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso  
(E, sem dúvida, sobretudo o verso)  
É o que pode lançar mundos no mundo.  
(Caetano Veloso, *Livro*)

As mais recentes edições de *Grapefruit*, de Yoko Ono, são bastante parecidas em sua concepção: a cor amarela é predominante, a foto da artista – cabelo grande, repartido ao meio, olhar fixo, um quase sorriso – é recortada em círculo, como a grande fruta cítrica do título ou como um grande sol. Ideia essa que é reforçada pela referência ao sol da bandeira do Japão – *Nisshōki*, “bandeira do sol”, ou *Hinomaru*, “disco solar”.<sup>1</sup> Quase todas apresentam um subtítulo, “a book of instruction and drawings by Yoko Ono”, e a informação sobre a introdução, “by John Lennon”, que depois descobrimos ter apenas duas linhas. As edições têm o mesmo formato – retangulares, daqueles retângulos que, por meio centímetro,

---

<sup>1</sup> A edição comentada é a da Simon & Schuster, Nova York, 2000. Há uma edição argentina recente – publicada por conta da exposição “Yoko Ono. Dream come true”, que aconteceu no Malba entre 24 de junho a 31 de outubro de 2016 – em que a imagem do sol é reforçada pelas linhas vermelhas que “saem” da fotografia de Yoko. Essa edição é uma homenagem à primeira edição argentina – e também primeira tradução para o espanhol de *Grapefruit*, lançada em setembro de 1970, pela Ediciones de la Flor –, respeitando assim a tradução, o design da capa e a diagramação originais. Agradeço a Ana Paula El-Jaick pela edição argentina recém-publicada.

são quase um quadrado. Pode-se afirmar que essas edições convidam os leitores(as) a segurá-las e abri-las – são objetos tácteis.

*Grapefruit* é dividido em nove partes: *Music, Painting, Event, Poetry, Object, Film, Dance, Architecture pieces* e *On films*. Cada uma delas contém as “instruções” aos leitores(as), que agora são convidados a se transformarem em executantes ou *performers* das “peças”, “pinturas” ou “filmes” escritas/idealizadas por Yoko. As instruções solicitadas, “objetos para exercício, ginástica mental”, nas palavras de Nicolas Bourriaud (2008, p. 60), são “um conjunto de prescrições, semelhantes às feitas pelos médicos” e, assim, associadas “com formas de sabedoria antiga, seja oriental ou ocidental”. Cabe ao leitor/a – agora executante ou *performer* – a “aceitação tácita” da “proposta de uma dieta espiritual” que a artista japonesa prescreve (p. 60). Ao contrário das cenas de leitura que Alberto Manguel (2012, pp. 15-17) descreve em “A última página” – do “jovem Aristóteles”, que “lê languidamente um pergaminho desdobrado em seu colo” até Jorge Luis Borges que, de olhos fechados, escuta “as palavras de um leitor que não se vê” –, quase todas marcadas por gestos lentos e suaves, a experiência da leitura em *Grapefruit* é uma ação que muitas vezes envolve uma série de movimentos, caso o leitor(a) entre no jogo. Em “Peça do riso”, por exemplo, incluída na sessão *Music*, Yoko propõe: “Passe uma semana rindo” (ONO, 2000, [s.p.]). A peça seguinte, a da tosse, é ainda mais absurda: “Passe um ano tossindo”.<sup>2</sup> Nenhuma suavidade, nenhuma ação lenta, mas um corpo-leitor levado ao limite de uma experiência radical de autoconhecimento.

A relação do executante ou *performer* com o livro de Yoko sugere um movimento de olhos não apenas da esquerda para a direita, ou vice-versa, acompanhando as letras, mas uma experiência do olhar que enfrenta pontos de luz. Em “Peça para acender”, a primeira “instrução” escrita por ela – que Bourriaud (2008, p. 58) acredita conter “virtualmente” a obra “por vir”, por tratar “exclusivamente de energia e consumo, afeto e melancolia” –, Yoko pede o seguinte: “Acenda um fósforo e observe até que

---

2 Não há ainda edição brasileira de *Grapefruit*. Há uma tradução para o português, feita pela Professora Assistente Giovanna Viana Martins (Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Minas Gerais) e da graduanda Mariana de Matos Moreira Barbosa (Escola Guignard, Universidade do Estado de Minas Gerais) através do Programa de Bolsa de Iniciação Científica FAPEMIG/UEMG, 2008/2009. Disponível em: <[https://monoskop.org/images/9/95/Ono\\_Yoko\\_Grapefruit\\_O\\_Livro\\_de\\_Instrucoes\\_e\\_Desenhos\\_de\\_Yoko\\_Ono.pdf](https://monoskop.org/images/9/95/Ono_Yoko_Grapefruit_O_Livro_de_Instrucoes_e_Desenhos_de_Yoko_Ono.pdf)>. Acesso em: 11 ago. 2016. As traduções para o português que usamos são desse trabalho.

se apague”. Esse gesto simples, repetido algumas vezes cotidianamente, além de questionar a alienação de nossas pequenas ações e, assim, uma compreensão utilitária dos objetos a partir da modernidade – a questão de “energia e consumo” –, sugere outra forma de ver as coisas, atravessada pelo tempo, “afeto e melancolia”. A experiência do olhar é, na “Peça de sanduíche de atum”, mais radical: “Imagine mil sóis no céu / ao mesmo tempo. / Deixe que eles brilhem durante uma hora. / Então, faça-os gradualmente derreter / no céu. / Prepare um sanduíche de atum e coma-o” (ONO, 2008, [s.p.]). A leitura que exige, por um lado, que o executor-*performer* passe uma semana rindo ou um ano tossindo – e há em *Grapefruit* inúmeras ações que levam o corpo ao limite –, é a mesma que, por outro lado, leva não mais o corpo, mas a imaginação ao limite: a orquestração de mil sóis brilhando, ao mesmo tempo, no céu e minutos depois o apagamento, gradual, da luz desses mil sóis. Outra vez a questão da energia e consumo duplicada na preparação e degustação do sanduíche de atum, que confere ao evento um caráter irônico, e não mais tão melancólico e afetivo. A imagem do sol reaparece em “Peça solar”: “Observe o sol até que se torne quadrado” (ONO, 2008, [s.p.]). A instrução é concisa, parece um enigma zen, um *koan*.<sup>3</sup> Nenhuma indicação de tempo, apenas um vago “até”. Nenhuma indicação do processo, ou seja, de como o sol – aparentemente uma esfera – se transformará em um quadrado. Nada também em relação à experiência do olhar: se é a exposição à luz solar, em um processo fisiológico de visão subjetiva, que faz do sol um sol quadrado, ou se o processo é resultado de uma abstração, de um “imagine” recorrente em *Grapefruit*. Coisa nenhuma sobre a posição do leitor-executor da *performance*. Enfim, não há nada, só um quadrilátero de luz, possivelmente amarelo ou de cor próxima, um sol quadrado, pulsando enigmático, como se a imagem de Yoko – a Yoko-sol – das capas de *Grapefruit* retornasse, quase sorrindo, querendo de forma enigmática nos mostrar/dizer alguma coisa.

As condições de escrita e publicação de *Me segura que eu vou dar um troço*,<sup>4</sup> primeiro livro de Waly Salomão, são bem interessantes. Por

---

3 A relação entre o zen e a obra de Yoko é destacada por Gunnar B. Kvaran (2008, p. 55), quando lembra que a prática artística dela, e de outros membros do grupo Fluxus, convida para “uma experiência estética mais abrangente e tolerante”. Isso, segundo ele, aproxima sua arte à sua “formação cultural zen-budista”. E continua afirmando que há uma ênfase no “*insight* – independentemente do pensamento lógico – alcançado por meio do *koan*, um enigma sem solução lógica” (p. 55).

4 *Me segura que eu vou dar um troço* será chamado daqui em diante apenas de *Me segura*. Remate de Males, Campinas-SP, v. 37, n. 1, pp. 117-136, jan./jun. 2017

conta do porte de maconha, “uma mera bagana, pequenininha”, que ele carregava no bolso, em uma caminhada na Avenida São João em São Paulo, onde residia na época – era o ano de 1970 –, Waly foi preso no Carandiru, a Casa de Detenção, uma vez que “a polícia da época encarava aquilo como assunto de segurança nacional” (SALOMÃO, 2005, p. 143). Ele passou dezoito dias de janeiro-fevereiro daquele ano encarcerado. A distância entre uma caminhada na Avenida São João e uma temporada no Carandiru era curta na década de setenta. Mais interessante é a continuação do acontecido. Waly diz que ele “era uma represa que precisava sangrar, e a prisão, *ver o sol nascer quadrado*, eu repito essa metáfora gasta, representou para mim a liberação do escrever, que eu tentava desde a infância” (p. 143, grifos nossos). Há uma série de questões que daí podem ser desdobradas. A primeira delas: o sol quadrado que reaparece. Existem muitas expressões com a imagem do sol, entre elas: *nada de novo sob o sol*, *o sol nasce para todos*, *sol de rachar*, *tapar o sol com a peneira*, *um lugar ao sol* e a “metáfora gasta” – segundo a expressão de Waly – *ver o sol nascer quadrado*. Algumas são absurdas, como certas instruções de Yoko, outras sugerem a repetição da vida cotidiana; há as atravessadas por uma falsa ideia de esperança e há o eufemismo metafórico do encarceramento na expressão do sol quadrado. Na verdade, é possível afirmar que todas elas são eufemismos, que escondem, ou suavizam, experiências traumáticas. Enfim, são frases feitas, lugares-comuns, doxas.

Roland Barthes (2003b, p. 139, grifo nosso) define a doxa como Medusa, flertando com os significados da palavra – assim a doxa é Medusa, uma das Górgonas e, ao mesmo tempo, é uma água-viva, cnidário gelatinoso e transparente: “A Doxa é a opinião corrente, o sentido repetido, *como que casualmente*. É a medusa: ela petrifica os que a olham. Isso quer dizer que ela é *evidente*”. O autor pergunta se ela é vista, mas a resposta é negativa: “Nem ao menos isso”, já que ela é “uma massa gelatinosa que cola no fundo da retina” (p. 139). Repetida, a doxa entra pelos ouvidos, mas é partir da experiência do olhar que ela se petrifica, tornando-se fóssil e evidente – “cola no fundo da retina” e não possibilita uma experiência crítica. Quando era adolescente, Barthes banhava-se numa praia – “mar frio, infestado de medusas” – e saía de lá “coberto de queimaduras e bolhas” (p. 139). Ele se pergunta: “por que aberração ter aceitado esse banho?” (p. 139). E responde, dizendo que estava “em grupo, o que justifica todas as covardias” (p. 139). As queimaduras – espécie de petrificação da pele – eram tratadas com água sanitária, fornecida “fleumaticamente”

pela zeladora das cabines onde trocava de roupa. É quase inevitável não encarar a Medusa – prazer “arrevesado” de olhar – “colhido nos produtos endoxais da cultura de massa”, mas seria importante que depois do banho “alguém nos estendesse cada vez, como que casualmente, um pouco de discurso detergente” (p. 139). A experiência de *ver o sol nascer quadrado* – esse trauma – se transforma em outra – a “metáfora gasta” é a chance de uma pulsão crítico-criadora.

Embora com todo cerceamento ideológico-policial no cenário brasileiro dos anos setenta, havia no gesto de caminhar por uma avenida certa liberdade. *Enquadrado* pela polícia, que descobre a maconha guardada no bolso, Waly é encarcerado, perdendo assim seu direito de ir e vir. Esse acontecimento é atravessado pela distância mínima em estados ditatoriais entre estar livre e estar preso. Mas a ideia de estar preso já era uma experiência subjetiva mesmo em liberdade, ou sobretudo em liberdade. Afirma ele: “era uma represa e precisava sangrar” (SALOMÃO, 2005, p. 143) (há ecos de *Let it bleed*, música dos Rolling Stones, lançado meses antes da sua prisão, na fala de Waly). Nesse sentido, preso no Carandiru, ele estaria duplamente preso. Estar preso, porém, é a possibilidade da “liberação do escrever” que ele “tentava desde a infância”. A expressão – frase feita, lugar-comum, doxa, “metáfora gasta” (*ver o sol nascer quadrado*) – é a “representação” da liberdade da escrita presa. Como “representação”, há um significado, evidente e repetido, *como que casualmente*, aí inscrito: não há liberdade. Preso, ele é uma espécie de personagem de Kafka: um pouco K., de *O processo*, e muito de Gregor Samsa,<sup>5</sup> de *A metamorfose*, uma vez que acorda de “sonhos intranquilos” e vê o mundo metamorfoseado, o sol nasce quadrado. Como “representação”, há um processo de figuração que funciona de modo a ser o “discurso detergente”, amenizando a petrificação da linguagem-pele – o sol nasce quadrado porque há uma experiência do olhar que *enquadra*, ao longo do tempo, e em um espaço determinado, a estrela solar. Enquadra como se tivesse uma câmera e assim transforma a expressão – e sua capa eufemística – em pulsão criadora. *Me segura*, mais especificamente “Apontamentos do Pav Dois” nasce na Casa de Detenção de São Paulo, o Carandiru, em dezoito dias de janeiro-fevereiro de 1970, e *abre* o livro, não só porque ele é o primeiro texto das séries de *Me segura*, mas, sobretudo, porque abre – no sentido de liberar/soltar/deixar sangrar – o processo de escritura de Waly Salomão.

5 Agradeço a Olga Kempinska pela lembrança-associação de Gregor Samsa à história da prisão/do sol quadrado de Waly Salomão.

Em “Experimentar o experimental” – texto-manifesto publicado originalmente na revista *Navilouca*, editada por Waly e Torquato Neto em 1972, mesmo ano de lançamento de *Me segura* –, Hélio Oiticica (2011, p. 157) lembra Yoko falando de sua arte: “artistas não são criativos”. A ideia de criatividade e, portanto, de originalidade é rebatida por ela ao dizer que “detesto artistas que dizem que sua arte é criativa” (p. 157). E completa, afirmando que “criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas” (p. 157). A passagem seguinte, na verdade o comentário de Hélio, é de uma redundância esclarecedora: “todo mundo sabe q sol é sol” (p. 157). A imagem retorna: como redundância, o sol é o sol, mas em Yoko e Waly, o sol é quadrado, tem outro valor. Valor este que, possivelmente, não é o da clareza, do ideal elevado, da felicidade ou o das grandes aspirações. Parece que o sol – quadrado – é opaco, nada preciso, incompreensível. Posso avançar a partir de outra redundância: é ao “ex-espectador” – a expressão é de Oiticica<sup>6</sup> – e ao leitor-*performer* que tanto Yoko quanto Hélio lançam o *koan* “o sol é sol”. “A participação sempre foi um elemento decisivo na arte de Yoko Ono”, afirma Gunnar B. Kvaran (2008, p. 55) em “Memórias horizontais”. As peças de *Grapefruit*, continua ele, “exigem um *performer* que as implemente ou concretize. Algumas delas vão além, e podem ser classificadas como pura participação” (p. 55). Em formato cartaz ou em formato livro, as instruções de Yoko solicitam verdadeiras *cenar*s de leitura. A leitura é enfrentamento – uma experiência que, atravessada pelo questionamento da obra, como presença aurática e fruto da criatividade/originalidade, mesmo quando “pura participação”, é efêmera (p. 55). Não há, no sentido tradicional ou orgânico, uma obra de arte – liberada da “necessária” materialidade, a artista lança um mundo no mundo a partir de um único verso-programa: “Observe o sol até que se torne quadrado”. Um mundo-enigma, é claro.

A imagem do sol quadrado é ausência da materialidade e, ao mesmo tempo, materialidade em Waly Salomão. A passagem de um estado a outro é o processo da escrita: na cela, um trauma – o de não escrever – é desvelado por outro trauma – o de estar preso. É a partir, talvez, da relação com o espaço e com o tempo que ele – uma espécie de leitor de si mesmo – reelabora o trauma e deixa sangrar a escritura: a materialidade se faz presente. Mas o texto parecia ainda não existir: “Eu mostrava esse

6 A expressão “ex-espectador” aparece em depoimento dado por Hélio Oiticica a Ivan Cardoso, por conta do lançamento do filme *HO*, dirigido pelo último em 1979 (OITICICA, 2009, p. 230).

tal ‘Apontamentos do Pav Dois’ a todo mundo, a torto e a direito”, porém “nenhum retorno surgiu” (SALOMÃO, 2005, p. 141). Waly insiste e distribui “entre Rio e São Paulo cópias e cópias e cópias ou então a mesmíssima suja e nauseabunda cópia, até que pelo sim pelo não, mostrei uma ao Hélio”, que dias depois “já estava sentado na prancheta diagramando aquilo para mim, enquanto eu desaparecia no vasto mundo” (p. 141). Hélio, como primeiro leitor, enfrenta o texto de Waly; não só isso, ele o enquadra – “na prancheta diagramando” – e participa da montagem dos apontamentos escritos no Carandiru. É preciso, assim, um leitor(a) que coloque o texto em jogo, que o transforme em outro sol quadrado. Aliás, se é essa imagem que, obsessivamente, reaparece – lançada no mundo por Yoko, Waly e Hélio –, seria possível mesmo compreendê-la como capa do livro. Enquadrado, preso, o sol é visto a partir de uma relação espaço-temporal em outro quadro – a janela da cadeia. Há a transformação da linguagem petrificada, pela Medusa do lugar-comum, em pulsão criadora. Essa pulsão, entretanto, não “esclarece” as atribuições de significado, uma vez que o sol continua quadrado, pulsando enigmático. Aliás, é a partir de outra relação espaço-temporal – a ação de Hélio, “na prancheta diagramando” – que Waly é, efetivamente, lançado no mundo e, assim, a solicitação de leitura, implícita no gesto “me segura”, é feita. A capa – esse sol quadrado – não é então redundância, ao contrário.

## LIVRO-VÉRTEBRA

Em prefácio escrito a Arsene Houssaye – editor dos primeiros vinte *Pequenos poemas em prosa* –, possivelmente em 1862, Charles Baudelaire faz considerações interessantes sobre essa “pequena obra” e seu processo de montagem/feitura. Dessa coletânea, “ninguém poderá dizer, sem injustiça, que não tem pé nem cabeça: nela, ao contrário, tudo é ao mesmo tempo cabeça e pé, alternativa e reciprocamente” (BAUDELAIRE, 1995, p. 277). Imagina-se um corpo estranho, sem a lógica “natural” de começo e fim esperada de qualquer estratégia discursiva: *sem pé nem cabeça* é uma forma – um lugar-comum – de qualificar ilogicidades e irracionalidades na escrita. Essa prática, que destaca a falta de relação entre as partes da obra, isto é, entre os poemas em prosa, oferece “admiráveis comodidades” ao editor, autor e leitor(a): “Podemos interromper onde quisermos, eu o meu devaneio, você o manuscrito, o leitor sua leitura, pois a este não deixo a vontade teimosa pendente do fio interminável de uma intriga supérflua”

(p. 277). Como não há intriga, no sentido de conjunto de peripécias, pode-se tirar “uma vértebra, e os dois pedaços desta fantasia tortuosa se tornarão a juntar sem esforço” (p. 277). Baudelaire (1995, p. 277) continua: “Corte-a em numerosos fragmentos, e verá que pode cada um deles existir à parte”. A solicitação que ele lança ao(à) leitor(a) – a si próprio e a seu editor – de interromper o texto e, mais radicalmente, de cortá-lo, além de sugerir uma participação efetiva no percurso de leitura, que não é sugerido por meio de uma “intriga supérflua”, mostra uma compreensão do processo de montagem/feitura da obra. Isso permite uma série de desdobramentos críticos de leitura.

Em primeiro lugar, essa “pequena obra” pode ser lida como se fosse uma série de cenas independentes, ou fragmentos que existem à parte e que “sejam bastante vivos”, na expressão de Baudelaire. Pode-se afirmar que o entendimento do texto como um *corpus* monstruoso – que se regenera após ser cortado, sem pé nem cabeça e que, justamente por isso, permite inúmeras entradas e inúmeros recomeços – contém virtualmente uma estratégia próxima à do corte e da montagem cinematográficos. Mais próxima, é bem verdade, aos experimentos não narrativos do cinema de vanguarda, mas também aos primeiros experimentos do cinema. A imagem da vértebra – e das articulações aí inscritas – lembra um dos primeiros “filmes” dos irmãos Lumière, *Le squelette joyeux*, de 1897. Com menos de um minuto, vê-se a dança, ou as brincadeiras, de um esqueleto que faz uma série de movimentos de desmontagem e remontagem corporais – vertebrais – impossíveis para um corpo com pé e cabeça, mas o *squelette joyeux* junta “sem esforço” as partes do corpo.<sup>7</sup> A retórica monstruosa, sobretudo vertebral, e violenta de Baudelaire, ao antecipar noções cinematográficas e solicitar uma compreensão diferente de organização do livro, parece retomar aspectos estruturais do seu surgimento. Não que ele, ao escrever o prefácio de *Pequenos poemas em prosa*, tenha qualquer pretensão de começar uma história do livro, mas seu entusiasmo é significativo, uma vez que desloca o significado de *corpus* e

<sup>7</sup> *The Skeleton Dance* foi o primeiro desenho da série *Silly Symphonies* – que conta com total de 75 desenhos – produzida pela Walt Disney entre 1929 e 1939 e caracterizada como espaço de experimentações técnicas e narrativas. *The Skeleton Dance*, como o título já sugere, mostra a dança de quatro esqueletos numa madrugada sombria de um cemitério. Assim como *Le squelette joyeux*, há uma série de brincadeiras com as montagens e remontagens vertebrais, do crânio que é arremessado e volta para o “corpo” de um deles até a coluna vertebral transformada em instrumento musical, passando pelo final, quando os quatro esqueletos – por conta das possibilidades vertebrais – se juntam em um único “corpo” e correm para o túmulo antes do amanhecer.



organismo, agenciando uma compreensão das partes – daí a violência dos cortes – e não do todo, que está relacionado, de algum modo, a noções de completude.

Para Michel Melot (2012, p. 34) – em *Livro*,<sup>8</sup> – a “verdadeira razão de ser do livro reside no seu corpo”. Esse corpo, porém, não seria próximo ao corpo monstruoso que Baudelaire desvela: a reunião de “pedaços esparsos em uma totalidade”, pouco importando a “coerência interna dos fragmentos”, que se apresenta “unificado[a] em um mesmo volume” (p. 34). Isso, diz o autor (p. 34), já “é suficiente para lhe conferir coerência”. Espera-se um todo coerente entre as duas capas do livro, ou melhor, que a junção das partes não seja visível/aparente. A expectativa é de um *continuum*. Como afirma Barthes (2003a, p. 113, grifo do autor), em “Literatura e descontínuo”, o “Livro (tradicional) é um objeto que *encadeia, desenvolve, desliza e escorre*, em suma, tem o mais profundo horror do vazio”. Curioso é listar ações que a princípio demandam esforço e são atravessadas por movimentos para definir o vazio. É possível, assim, associar o descontínuo ao vazio e o vazio, de alguma forma, ao que é incoerente, *sem pé nem cabeça*. Melot (2012, p. 47) lembra que, por conta de sua “geometria perfeita”, o livro se apresenta, “a exemplo de certas arquiteturas, como a materialização da transcendência”. A ruptura ou interrupção na continuidade do livro e, portanto, na compreensão do objeto como um *corpus* unificado é a chance de problematizar a geometria como prática organizadora do *continuum*. Quando se utiliza de uma retórica violenta, Baudelaire parece dizer que a configuração do livro é violenta em si mesma – é a dobra que, materialmente, o caracteriza como objeto trivial. É a compreensão da materialidade, apresentada no prefácio da sua “pequena obra”, que Baudelaire explora como procedimento poético.

Como diz Melot (2012, p. 49), se a “verdadeira razão de ser do livro reside no seu corpo”, a “dobra é a forma elementar do livro, aquilo que o distingue de outros suportes da escrita: parede, tabuinha, rolo, cartaz, tela” – o livro “nasceu da dobra”. “A dobra do livro não pode ser considerada como uma dobra qualquer”, explica Melot (2012, p. 49). Ela não é natural nem espontânea, ao contrário, trata-se “de uma dobra meticulosamente estudada, uma forma geométrica rigorosa, totalmente simétrica, cada superfície exatamente batendo com a outra, sem sobra, nem sobreposição” (p. 50). A criação de pares – “as páginas idênticas em sua forma e em sua função” – é “imagem a tal ponto da racionalidade que lhe permite passar

<sup>8</sup> Agradeço a referência a esse livro e as conversas sobre o tema a Bruno Alves Dassie.

por um fato natural, embora se trate, no fundo, de uma construção sábia” (pp. 49-50). Não deixa de ser monstruoso um corpo em tudo idêntico a outro corpo, uma espécie de duplo – fruto de uma ação geométrica “meticulosamente estudada”, qual um crime. A dobra, ao dar vida ao livro, concebe a página, com sua existência atravessada pela duplicidade, idêntica de si mesma, a outra página. A noção de completude/coerência do livro – noção extensiva à página – é, portanto, aparente, uma vez que é da dobra pontuar uma ruptura e, “dialeticamente”, inaugurar uma experiência descontínua na suposta continuidade. Experiência figurada na leitura como ação de “interromper onde quisermos” – nas palavras de Baudelaire (2012, p. 51) – e de voltarmos onde quisermos: “A dobra que as divide sem as separar permite, com um só movimento, se passar de um a outro lado, de pensar a descontinuidade na continuidade e o contínuo no descontínuo”. Pode-se dizer que a experiência se torna mais complexa, já que podemos também voltar quando quisermos. A experiência espacial é assim experiência atravessada pelo tempo. Melot (2012, p. 54) desenvolve:

O tempo do livro é ritmado pela forma, pela página e por seu tamanho. O tempo dobrado não é o tempo desenrolado. O tempo do livro é o tempo fragmentado, ademais, como a dobra o mensura, ele é normatizado [...] o tempo do livro não é mais o tempo real dos computadores e tampouco o tempo elástico dos rolos. É um tempo medido como aquele do relógio. É o tempo sequencial da língua e das narrativas, mesmo quando o livro contém imagens.

Há um atraso significativo na configuração do tempo do livro: se não é o tempo do presente “real” da informação – como a imprensa, a telegrafia, a proximidade da comunicação promovida pelo telefone e a gravação da voz o são –, a leitura dos livros se apresenta como prática anacrônica e fragmentária. Baudelaire (1995, p. 277) parece saber disso, quando expõe as motivações de escrita dos *Pequenos poemas em prosa*: “Qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes”, nos diz ele, “para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?”. As imagens que ele solicita para pensar a “prosa poética” e os aspectos associados ao pensamento “criativo” remetem a rupturas/descontinuidades, e isso não deixa de se mostrar como um questionamento do lugar-comum do *continuum* – encadeado, desenvolvido, que desliza e escorre – que caracterizaria, de forma geral, o livro. Melhor, Baudelaire compreende a descontinuidade – seja como movimento, ondulação e sobressalto do

pensamento e/ou como maneira de organizar/montar sua “pequena obra” – como um procedimento inscrito na experiência temporal e formal da leitura e da prática discursiva, isto é, a percepção do “tempo dobrado” inscrito no “tempo desenrolado”. As motivações dele têm um cenário importante na configuração do livro. Em suas palavras: “É sobretudo da frequência das grandes cidades, é do *cruzamento de suas inúmeras relações que nasce* esse ideal obsessivo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 277, grifos nossos). A ideia de cruzamento – ponto de intersecção, disposição em forma de cruz, lugar onde duas ou mais ruas se cruzam – sugere uma noção de encontro que ele encenou em sua poética. Daí se abrem dois caminhos que articulam – ou cruzam – cidade e leitura.

Por um lado, a relação que Baudelaire estabelece com os fluxos de movimento nas “grandes cidades”. Essa relação pode ser desenvolvida a partir da imagem da cidade percebida então como livro. Isso é possível a partir de outro cruzamento, o de Baudelaire como leitor/tradutor de Edgar Allan Poe. No conto “O homem da multidão”, a ideia da leitura é enunciada já em seu começo, quando “de certo livro germânico, já se disse com propriedade” que “não se deixa ler” (POE, 2008, p. 259). A cidade como livro compreende, ao mesmo tempo, tanto uma ideia de opacidade – figurada, sobretudo, na perseguição escusa que atravessa o conto – quanto uma possibilidade sugestiva de leitura das relações econômicas a partir da observação dos “transeuntes em massa” – de uma leitura de “feitio abstrato e generalizante” até uma pormenorizada e mais vertical. Interessante que essa passagem da opacidade – o livro que “não se deixa ler” – até uma espécie de abertura da cidade-livro é acompanhada por movimentos de continuidade e interrupção. É o mar de “cabeças humanas”, associado primeiramente à multidão, que de alguma forma se relaciona com aquilo que desliza e escorre, enchendo o narrador de “uma emoção deliciosamente inédita” (p. 259). A ideia de fluxo é, porém, interrompida por uma série de encontros com outros passantes, da massa como obstáculo e de paradas forçadas e aflitivas. A tensão aí figurada, que em muitos casos foi justificativa de uma ideia romantizada do campo em contraposição à cidade, é motivo, por outro lado, da feitura/montagem do livro em Baudelaire. Aliás, é essa tensão que será oferecida em *Pequenos poemas em prosa*.

A relação de fascínio com a qual o artista acompanha os fluxos da multidão – seu “espetáculo” – já foi ressaltada por Walter Benjamin em inúmeros ensaios sobre Baudelaire. Interessante é uma espécie de

genealogia do fascínio, que inclui nomes como E.T.A. Hoffman e Charles Dickens. Daquele, diz Benjamin (1994, p. 46) que “era da família de um Poe e de um Baudelaire”. Do escritor inglês, lembra que reclamava “da falta de barulho das ruas” – quando longe de Londres – e de como a agitação da cidade “era indispensável para sua produção” (p. 46). Continua, agora citando Dickens: “É como se as ruas me dessem ao cérebro algo de que não pode prescindir se quiser trabalhar. Uma semana, quatorze dias, posso escrever maravilhosamente num sítio afastado; mas um dia em Londres basta para me reerguer” (p. 46). A escritura quase se interrompe sem a presença da multidão: “meus personagens parecem querer paralisar-se se não têm uma multidão ao redor” (p. 46). A passagem poderia ser de Baudelaire: é o movimento – fluxo e interrupção – da massa que faz nascer o “ideal obsessivo” da prosa sobressaltada. Essa, por sua vez, o faz compreender – ou figurar – um livro “sem pé nem cabeça” – monstruoso, como são os livros a partir da dobra/corte, sua forma elementar. Entre a leitura da cidade, que se abre e se fecha, e o corpo que é afetado, de maneira perceptiva, com os fluxos e interrupções, até o livro-vértebra entregue ao leitor(a), Baudelaire não só coloca em cena a crise de um gênero – o discurso do *continuum* e, portanto, de categorias críticas – como sugere que o livro como *corpus* é capaz de receber outras vértebras a partir de montagens diversas.

## UM TROÇO

A palavra “troço” é uma palavra-ônibus, daquelas usadas em substituição a qualquer fato ou objeto. “Troço” é equivalente a “coisa”, a “negócio” e a “trem”. Com muitos significados, ela precisa de um contexto específico de enunciação, seja uma frase ou uma expressão. Em *Me segura que eu vou dar um troço*, a palavra parece ter a ver com crise. A passagem está em uma parte chamada “Um minuto de comercial”. Waly (1972, p. 103) diz: “comprem colaborem com escritor na hora da morte arrancando os cabelos da cabeça batendo a cabeça na parede – vou dar um troço. evitem: comprem Me segura”. “Um minuto de comercial” é referência à forma como o apresentador Chacrinha anunciava os comerciais em seu programa de televisão. A autopropaganda – o comercial do livro feito dentro do próprio livro – é a possibilidade de evitar o trágico da crise, o *troço*. A ideia de crise – ou do começo dela, já que o escritor arranca os cabelos, bate com a cabeça na parede – parece remeter a uma crise perceptiva, uma espécie

de limite da experiência no percurso pela cidade: da prisão com o sol quadrado no Carandiru até os planos cinematográficos por ruas e bairros cariocas, Waly é um escritor que percebe o “cruzamento das inúmeras relações” da metrópole – para lembrar a afirmação de Baudelaire – e figura isso na escrita.

A partir daí pode-se pensar em duas hipóteses. A primeira seria a compreensão do livro como percurso. Essa, aliás, é a proposição de Michel Melot (2012, p. 132), quando diz que “o livro não poderia ser outra coisa, que um lugar, um percurso, um espaço balizado que implica e impõe um itinerário”. Posso dizer: itinerário de leitura, mas também de escrita, uma vez que a cidade é experimentada como livro – como sequências – por Waly. A segunda hipótese é desdobrada: pensando a cidade como livro/percurso e a escrita como a figuração disso, ele recolhe através de leituras e escutas os textos da cidade e os monta. A operação resulta em um *corpus* – livro-vértebra – monstruoso, *um troço*. Em “Apontamentos do Pav Dois” – texto que “abriu” o livro – esse procedimento é apresentado. Ele afirma: “Criação = encaixar tudo e não se decidir por nada” (SALOMÃO, 1972, p. 10). A noção de encaixe é próxima de uma noção de colagem que aparece, em uma espécie de *apontamento*, um pouco mais à frente da sua definição da prática criativa: “O assaltante que usou desodorante como arma unir com nota de Notícias Populares de que bandidos com máscaras de carnaval assaltaram um bar” (p. 11). Apesar da identidade temática – assaltantes/assalto –, é a ação de “unir” que se destaca. Isso é explicitado, ainda em “Apontamentos”, uma série de outras vezes. A ideia de texto como encaixe – que etimologicamente remete a uma prática de sobreposições e entrelaçamentos – é uma dessas vezes: “Este texto – construção de um labirinto barato como o trançado das bolsas de fios plásticos feita pelos presidiários” (p. 16). Entre as acepções de “labirinto”, uma se aproxima do *troço* que Waly monta: “coisa muito enredada; complicação inextricável, emaranhado; imbróglio; dédalo” (HOUAISS, 2001, p. 1.707). A leitura do livro se configura como itinerário pelo “labirinto barato”; há, assim, a possibilidade de se perder entre os múltiplos textos aí entrelaçados e/ou montados.

Jean-Luc Godard (1965), com *Pierrot le fou*, seu décimo primeiro longa-metragem, parece ter chegado ao limite de uma compreensão de como fazer filmes. Ele mesmo, em um dos capítulos de *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, já havia se manifestado assim: “Tinha a impressão de que era o fim de alguma coisa, como uma espécie de fogo de

artifício” (GODARD, 1989, p. 157). *Pierrot le fou* se coloca então como o ápice de um momento, a explosão e logo em seguida o cessar de uma força criativa, “uma espécie de fogo de artifício” – uma crise que produz uma mudança de formas. Godard rodou três filmes depois desse: *Masculino feminino* (1966), *Made in U.S.A.* (1966) e *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1966). Como obra, há uma mudança: da sua maneira peculiar de flertar com os filmes de gênero até algo que foi compreendido, segundo Colin MacCabe, como “uma combinação de ensaio, esquetes jornalísticos, notícias e retratos, amor lírico e sátira” (KAEL *apud* MACCABE, 2004, p. 175). Godard encontra um modo mais radical de articular tudo isso: a mistura de formas discursivas, que, embora já ensaiada em seus filmes anteriores, ganha uma potência maior a partir de *Masculino feminino*. Susan Sontag (1987, p. 171), em “Godard”, um dos capítulos de *A vontade radical*, afirma que Godard compreende o cinema como “um meio tão livre”, daí o filme poder “misturar formas, técnicas, pontos de vista; não pode ser identificado com nenhum ingrediente principal”. E lembra, no mesmo ensaio, duas falas do cineasta: “É possível colocar qualquer coisa em um filme” e “É preciso colocar qualquer coisa em um filme” (p. 171). Entre a possibilidade e a necessidade aí expressas, o filme se configura como espaço aberto para “qualquer coisa” e, assim, ele se torna ensaio, tentativa de experimentação, *troço*.

A aproximação da prática de Godard – poder “colocar qualquer coisa em um filme” – é condizente com a de Waly em *Me segura*, uma vez que “qualquer coisa” entra no livro. Nesse “labirinto barato” há uma multiplicidade de tipos/gêneros textuais: roteiros de cinema e anotações sobre pequenas cenas, como na série “Cinemex”; notícias/matérias de jornais, desde o caso dos assaltantes até uma parte fantástica-ficcional chamada “Ariadnesca”; frases de efeito/*slogans* – “Os pedra noventa fazendo sempre uma presença” e “Viva a rapaziada” são duas delas; bilhetes e cartas; projetos de ampliação de dicionários através da criação de novos verbetes; “roteiros turísticos” da cidade do Rio de Janeiro; relatórios do “agente secreto Longhair”; começos de manifestos; cenas dramáticas, como a que acontece entre poeta e guerreiro na sessão que dá nome ao livro; notas para o aumento de nova edição; reflexões sobre leitura, em especial referências a livros e traduções dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos; *self portrait*, em flerte com pintura e fotografia; uma escrita diarística, como na parte “Diário querido”; autopropaganda de *Me segura*, em “Um minuto de comercial”; reflexões sobre a experiência subjetiva

e literatura, e inúmeros apontamentos sobre a prática de montar/unir todas essas formas de escrita no espaço do livro.<sup>9</sup> Em *Me segura* cabe tudo: entre o “é possível” e o “é preciso” solicitados por Godard, Waly percebe a feitura do livro com liberdade a ponto de notas/apontamentos – o ensaio da recolha e montagem do livro – serem apresentados como produto final. Em referência a um dos letreiros que aparece em *La chinoise* (1967), de Godard, Waly já compreende como será difícil colocar um final no “troço”: “THE END neste impossível, desesperado e besta – UN LIVRE EN TRAIN DE SE FAIRE” (SALOMÃO, 1972, p. 107). E, bem antes, logo numa das primeiras partes do livro, afirma: “O caderno de reserva se transforma no próprio texto: o homem com a chave do sismo tocando na clave do abismo” (p. 18). Enquanto a metáfora de Godard para a crise é, sobretudo, visual – a explosão de fogos de artifício –, Waly investe na metáfora sismológica, que conjuga escrita, leitura e som. A explosão no cineasta francês e o tremor em *Me segura* são momentos-limite, duram pouco tempo aparentemente, mas são eventos críticos, porque da crise.

A prática discursiva colocada em cena na experiência artística de Bertolt Brecht – no desejo de questionar a formação do lugar-comum – é nomeada por Barthes (2004, p. 271) como “prática do abalo (não da subversão: o abalo é muito mais ‘realista’ do que a subversão)”. A experiência crítica é “aquela que abre uma crise: que rasga, que fissa a camada envolvente, fende a crosta da linguagem”, que “quebra a continuidade da trama das palavras, afasta a representação sem anulá-la” (p. 271). A possibilidade de solicitar a noção de “abalo” – a “chave do sismo” – é a chance de entender como Waly tensiona a representação. A primeira consequência é a crise na classificação genérica: construído com “sucata da cultura” – a expressão é de Antonio Candido (1977, p. 13) –, “não podemos falar de memórias, nem de relato, nem de ficção, nem de poesia, nem mesmo de estilo”. Resta pensar *Me segura* como troço, espaço de experimentação ou livro ou *livro em vias de se fazer*. A dimensão documental, inscrita na ação de recolha dos múltiplos textos, ou das “sucatas”, se configura, assim, distante de

---

<sup>9</sup> Antonio Candido, no ensaio “A literatura brasileira em 1972”, já havia assinalado a multiplicidade textual em *Me segura*. Candido (1977, p. 13) afirma que nesse livro “se cruzam o protesto, o desacato, o testemunho, o desabafo, o relato, – tudo numa linguagem baseada geralmente na associação livre e na enumeração caótica, formada de frases coloquiais, gíria ‘hippie’, obscenidades, períodos truncados, elipses violentas, transições abruptas, resultando um movimento bastante vivo cuja matéria é a experiência pessoal do autor.”

compreensões mais figurativo-realistas – a continuidade é abalada pelo entrelaçamento labiríntico e pelo caráter de abertura aí propostos.

A noção de crise/crítica é apresentada – no caso, na ideia de classificação discursivo-genérica – através do questionamento do romance. Nos “Apontamentos”, isso aparece assim: “O lançamento simples dos fatos sem retomar o modelo do grande romance não corresponde ao mesmo orgulho do escrivão que leva um flagra deixando tudo pronto pra assinatura da nota de culpa em menos de 40 min?” (SALOMÃO, 1972, p. 24). Quatro ou três páginas antes, Waly afirma o seguinte: “Modelo para armar. O modelo do grande romance do século passado” (p. 17). A “chave do sismo” – ou a prática do “abalo” – parece consistir em lançar os “fatos”, recolhidos no percurso do escritor pela cidade, sem a organização modelar do romance realista/naturalista. É possível afirmar que a ideia mesma de urgência – “tudo pronto [...] em menos de 40 min” – é a “causa” do texto *sem pé nem cabeça*. Melhor, uma encenação da ideia de urgência, no sentido de assumir um procedimento de “escrita reticente” em que se monte uma equivalência: “ocaso = acaso” (p. 27). A imagem do sol reaparece, a luminosidade é outra: não é mais o astro em seu brilho de nascente, mas a extinção gradual de luz – daí, em sentido figurado, as noções de ruína, queda, fim, final e limite. A compreensão do ocaso, por um lado, é a de urgência como limite temporal que se extingue: lançar, simplesmente, os “fatos” no livro.

Daí, por outro lado, esse limite é equivalente ao acaso: aquilo que pode surgir dos encontros – os fluxos citadinos – ou dos cruzamentos sugeridos por Baudelaire como motivadores de *Pequenos poemas em prosa*. A lógica de montagem/feitura resultante é outra, não mais o “modelo para armar”, mas a do tempo que vai se extinguindo – ou explode como os fogos de artifício de Godard – e solicita um fim/final que não é consequente. Exemplo disso é a quantidade de “The end” na parte “Um minuto de comercial” – como se sempre fosse possível, ou até mesmo necessário, acrescentar alguma coisa, outra vértebra no *troço*.

A abertura – o livro *em vias de se fazer* e/ou o “caderno de reserva” como texto – não permite, entretanto, um livro sem final, uma vez que a segunda capa, a última dobra, é um *the end*. Waly coloca em cena, de forma mais radical, em *Me segura*, além da possibilidade de caber tudo em um livro – e isso ser uma necessidade –, um procedimento de escrita acessível. Acessível, uma vez que, mesmo virtualmente, é possível e necessário escrever um livro. Mas, sobretudo, lançá-lo. Em “Um minuto



de comercial”, há uma passagem que sugere essa necessidade: “abertura dum veículo pra escoamento da produção. respiradouro. manifestação agônica, terapica. restauração telegráfica” (SALOMÃO, 1972, p. 100). A proximidade com Godard se justifica, principalmente, pela ideia de fazer – daí uma noção de lançamento como participação coletiva – que atravessa a prática fílmica do cineasta. Em 1971, um ano antes da publicação de *Me segura*, Torquato Neto publicou, na sua coluna Geleia geral, um texto chamado “Material para divulgação”. É uma solicitação ao leitor(a):

Pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora: fotografe, faça o seu arquivo de filminhos, documente tudo o que pintar, invente, guarde. Mostre. Isso é possível. Olhe e guarde o que viu, curta essa de olhar com o dedo no disparo: saia por aí com uma câmera na mão, fotografe, guarde tudo, curta, documente.

[...]

Não brinque de *esconder* com seu olho: veja e fotografe, filme, curta, guarde.

[...]

Outra vez: veja e guarde o que você pode ver. Os filmes no mercado são sensíveis, coloridos, fáceis, três minutos cada, super-oito. Um filminho desses, revelado e tal custa pouco nos lugares certos. Mas é possível conseguir filmes ainda mais baratos, em preto e branco, muito mais sensíveis e que podem ser revelados em qualquer laboratório.

[...]

Soluções técnicas e vantagens econômicas. Veja e guarde. Não valemos sem nada como testemunhas de nada, mas o que fizemos fica e guarda o que vê. Propostas para uma visão urgente do fogo. Curtindo agora mesmo. As imagens: gravando tudo. Ou não falei?

(NETO, 1982, pp. 117-118).

As quatro passagens são sugestivas: há ecos de Godard – na clássica solicitação câmera/ideia, mão/cabeça –, de Dziga Vertov e seu *Homem da câmera*, da experiência do Cinema Novo, entre outros. As passagens de Torquato podem ser lidas, sobretudo, a partir da compreensão da reprodutibilidade técnica apresentada por Walter Benjamin como prática de acesso política: mobilidade da imagem, questionamento da ideia de original, importância da fotografia amadora e relação entre imprensa/escrita e classe trabalhadora são algumas delas. As ações listadas mostram isso: a necessidade de pegar uma câmera, sair “por aí”, fazer “o seu arquivo de filminhos” e mostrar – “Isso é possível”, diz Torquato. A urgência da prática é afirmada antes: “é preciso agora”. E logo em seguida de forma figurada, quando as propostas são “para uma visão urgente do fogo”. “Material para divulgação” pode ser lido como uma entrada para o entendimento da prática escritural de Waly Salomão – com “olho-míssil”

(a expressão é dele), o escritor “filma” tudo, recolhe os fios discursivos da cidade, imagina proximidades entre eles, cola – no sentido de *unir e montar* – partes não coláveis, enfim, rasga a “crosta da linguagem” e apresenta um *troço* ao leitor(a). Mais do que isso, lança a eles uma solicitação: o *me segura*. Quase uma instrução de Yoko Ono, o *me segura* é o gesto primeiro da leitura, estabelecadora da relação táctil com o objeto-livro e, em seguida, com a experiência de abrir o *sol quadrado*. Mas *Me segura*, além de propor essa relação de leitura, é um *corpus* que mostra – no sentido de apresentar – seu procedimento de montagem, tornando, assim, o espaço balizado do livro uma possibilidade. Na orelha de *Me segura*, leio esse pedacinho: “Um livro prospectivo / Incremento para as / Novas gerações” (SALOMÃO, 1972, [s.p.]). Não esqueço que antes, Waly diz: “Por ocasião das / Retrospectivas / Da semana de Arte / Moderna de 22” ([s.p.]). Em diálogo com outros livros-vértebras, o “incremento” aí enunciado é a chance de pensar o livro – esse livro, melhor dizendo – como um sol, entre o movimento de brilhar e o seu ocaso, como irradiador de alguma coisa.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. Literatura descontínuo. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. 3ª ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003a, pp. 111-124.
- BARTHES, Roland. Medusa. In: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003b, pp. 139-140.
- BARTHES, Roland. Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2ª ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, pp. 277-278.
- BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, pp. 33-55.
- BOURRIAUD, Nicolas. Yoko Ono e a energia pacífica. In: *Yoko Ono: uma retrospectiva*. Catálogo da exposição organizada pelo Astrup Fearnley Museum of Modern Art. Curadores: Gunnar B. Kvaran, Grete Arbu, Hanne Beate Ueland. São Paulo: CCBB, 2008, pp. 57-63.
- CANDIDO, Antonio (1972). A literatura brasileira em 1972. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. XL 1 II, nº 98-99, jan.-jun. 1977, pp. 5-16.

- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- HOUAISS. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- KVARAN, Gunnar B. Memórias horizontais. In: *Yoko Ono: uma retrospectiva*. Catálogo da exposição organizada pelo Astrup Fearnley Museum of Modern Art. Curadores: Gunnar B. Kvaran, Grete Arbu, Hanne Beate Ueland. São Paulo: CCBB, 2008, pp. 54-57.
- MACCABE, Colin. A Certain Tendency of French Film Production. Trad. Franklin Alves Dassie. In: \_\_\_\_\_. *Godard: a portrait of the artista at 70*. London: Bloomsbury, 2004, pp. 97-178.
- MANGUEL, Alberto. A última página. In: \_\_\_\_\_. *Uma história da leitura*. 2ª ed. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 14-28.
- MELOT, Michel. *Livro*. Trad. Marisa Midori Daecto, Valéria Guimarães. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- NETO, Torquato. Material para divulgação. In: DUARTE, Ana Maria Silva de Araújo & SALOMÃO, Waly (orgs.). *Os últimos dias de Paupéria*. 2ª ed., ver. e ampl. São Paulo: Max Limonad, pp. 117-118.
- OITICICA, Hélio. HO (Entrevista a Ivan Cardoso). In: FILHO, Cesar Oiticica (org.). *Hélio Oiticica. Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2009, pp. 226-243.
- OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental. In: FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Hélio Oiticica: museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2011, pp. 154-158.
- ONO, Yoko. *Grapefruit: a book of instruction and drawings*. New York: Simon & Schuster, 2000.
- POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: \_\_\_\_\_. *Histórias extraordinárias*. Seleção, tradução e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 258-267.
- SALOMÃO, Waly. *Me segura que eu vou dar um troço*. Rio De Janeiro: José Alvaro Editor, 1972.
- SALOMÃO, Waly. Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença. In: \_\_\_\_\_. *Armarinho de miudezas*. Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, pp. 131-147.

SONTAG, Susan. Godard. In: \_\_\_\_\_. *A vontade radical*. Trad. José Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 143-182.

## FILMOGRAFIA

PIERROT LE fou. Direção de Jean-Luc Godard. Produção de René Demouillon e Georges de Beauregard. França, Rome-Paris Films (Paris) / Itália, Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma), 1965. Suporte bobina cinematográfica (35mm).

MASCULIN FÉMININ quinze faits précis. Direção de Jean-Luc Godard. Produção de Phillippe Dussart, Anouchka Films. França, Argos Filmes (Paris) / Suécia, Svensk filmindustri-Sandrews (Estocolmo), 1966. Suporte bobina cinematográfica (35MM).

MADE IN U.S.A. Direção de Jean-Luc Godard. Produção de René Demouillon, Georges de Beauregard. França, Rome-Paris-Films-Anouchka Films, S.E.P.I.C., 1966. Suporte bobina cinematográfica (35 mm).

DEUX OU trois choses que je sais d'elle. Direção de Jean-Luc Godard. Produção de Phillippe Senné e Anatole Daurman. França, Anouchka Filmes, Argos Filmes, Le Films du Carrousel, Parc Films (Paris), 1965. Suporte bobina cinematográfica (35 mm).

LA CHINOISE. Direção de Jean-Luc Godard. Produção de Phillippe Dussart. França, Anouchka Films, Les Productions de la Guéville, Athos Films. Parc Filmes, Simar Films (Paris), 1967. Suporte bobina cinematográfica (35 mm).