O QUE FAZER COM O QUE FAZER?

ALGUMAS QUESTÕES SOBRE O *ME SEGURA QU'EU VOU DAR UM TROÇO* DE WALY SALOMÃO

ROBERTO ZULAR

Universidade de São Paulo

Resumo

O ensaio visa ao estudo de *Me segura qu'eu vou dar um troço* de Waly Salomão. Partindo da hipótese de que o processo de produção extravasa o âmbito privado e passa a ser um condicionante interno da "obra" e do processo de leitura, procura-se apontar um alargamento das situações de enunciação, um jogo com os atos implícitos no uso da linguagem e, sobretudo, a inscrição do corpo no seu funcionamento.

Abstract

This essay aims at discussing Waly Salomão's *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Taking as its preliminary hypothesis that the process of production surpasses the private realm and becomes an internal determinant of the "work" and of the reading process, it intends to demonstrate the broadening of the situations of utterance, the interplay with the acts implicit in the use of language and, moreover, the inscription of the body in its operation.

Palavras-chave

Waly Salomão;
anos 70;
processo de
produção; atos
de fala.

Keywords

Waly Salomão;
the 70's;
production
processes;
speech acts.

A arte é expressão do corpo. Eu expliquei pro polícia tudo.

(Waly Salomão)

Introdução

Por uma feliz coincidência, enquanto preparava este artigo, a Pinacoteca do Estado apresentou as *Cosmococas* de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. Em uma das salas, na qual eram projetadas fotos de Yoko Ono redesenhadas por caminhos de cocaína, a trilha sonora, um piso deliciosamente acolchoado e inúmeras figuras geométricas de espuma constituíam, nas palavras do diretor do museu, um "espaço de proposição de participação, de jogo e de lazer". E lá estava eu envolvido por esse ambiente, procurando ignorar as tramas de sua acolhida institucional, quando um grupo de jovens entrou na sala gritando, fazendo acrobacias e em alguns instantes os objetos de espuma se tornaram armas de uma guerra que questionava o que se poderia entender por jogo ou lazer. Minha primeira reação, de indignação, e a indecisão dos seguranças e monitores sobre o que fazer (aparentemente orientados para não intervir), aos poucos, foram revelando o quanto aquela idéia de proposição, um misto de pura experiência e construção, tomava um outro sentido. Essa mudança de sentido parecia estar fortemente relacionada à perplexidade que me levou a pesquisar, dentro de um projeto de estudos sobre a recepção de Paul Valéry no Brasil, porque um poeta como Waly Salomão escreveria, na década de 1990, um poema intitulado "Tal qual Paul Valéry". O artigo que segue, portanto, inscreve-se num projeto maior e, dentro desse projeto, como a primeira parte relacionada à produção de Waly nos anos 70, à qual se seguirá outra abrangendo os *Babilaques*, para finalmente tentar entender como algumas questões surgidas no *Me segura qu'eu vou dar um troço* reverberam anos depois em *Algaravias*.

Me segura que eu vou dar um troço¹

Vinham-lhe frases, vinham-lhe visões.
Lindas cenas, lindas frases. Mas o que desejava
agarrar era exatamente essa discordância que
agia sobre seus nervos, a própria coisa antes de,
de alguma forma, ter sido criada

(Virginia Woolf)

O chamado ambíguo que dá título ao livro e marca o tom de *Me segura* abre um espaço tenso entre corpo e palavra que revela o hábil manejo dos atos implícitos na fala. Mais do que um título, um *pedido* da presença do corpo na escrita e na leitura. Pedido contraditório, pois aponta os limites dessa presença: a palavra incita o corpo, mas o corpo deve ceder à sua mediação. Daí porque não se deve estranhar o revide perverso no trato com a palavra que reinstaura o corpo na linguagem e quer esta como ato. Como não pensar, de imediato, em colocar o corpo ali onde “ninguém segura este País”?

Essa tensão se torna mais latente se atentarmos para a capa da primeira edição. Como pano de fundo ao caráter alarmante do título e da faixa com a inscrição “- FA - TAL -”, o autor, uma menina e José Simão posam para foto com um ar indiferente, algo triste, sobretudo distante. Mas eles estão lá de corpo inteiro... não é só o rosto do autor... Claro que não falta um toque de ironia na guarda-sol com a placa artesanal anunciando preços de refrigerantes. Só não sabemos a que alude como mercadoria, se ao refrigerante que um deles toma, ao próprio livro ou aos corpos.

Os limites e as virtudes da relação entre corpo e palavra são postos na mesa. Ficamos diante de uma palavra desesperada na iminência de um ataque de nervos ou, ainda, a palavra sedutora na ambígua conotação sexual de “dar um troço”. Ficamos menos diante de uma frase do que de um gesto que se configura, se prepara, arma o corpo, clama pela presença do outro.

O gesto como movimento no interior da frase, exigindo uma atitude do receptor. Gesto que se constrói no intervalo temporal entre o “está para acontecer” (implícado no futuro “eu vou dar”) e o “antes que seja tarde” (dada a iminência da situação); entre a premência de dizer, de continuar a dizer e o fantasma de sua impossibilidade; entre a necessidade de prospecção e a perda melancólica do futuro. O curto intervalo que se abre, no entanto, apresenta-se como implicação do sujeito na construção do discurso, tempo do próprio devir do processo de construção do livro, continuamente terminado e retomado. Trata-se de um “por fazer” que nos coloca no redemoinho das condições de produção, sociais e literárias, e que não deixa de evidenciar o impasse da “pergunta título do volume: Que fazer?”.

¹ Agradeço a todos os membros do Laboratório do Manuscrito Literário, como também ao Marcos Natali e ao Jaime Ginzburg a leitura e as sugestões.

Sobressaltados pelo título, deparemos com a “Profecia do nosso Demo” (p.7),² fazendo ressoar simultaneamente “nosso Demo” e “nosso tempo”. Profecia que ambigualmente se coloca como professor e como profetizar, implicação e prospecção, que não significam que tudo é festa, nem que um futuro “nos aguarda”. Há uma melancolia infiltrada nesse discurso eufórico, como em “o profeta vivo dentro de uma cova” (p.12) ou “o bafo da boca do falso profeta” (p.18), ou, ainda, “E agora vazio e saciado que vou fazer de tudo o que não me tornei?” (p.7). Veja-se que o vetor prospectivo (“que vou fazer”) se mistura à impossibilidade de retorno a um passado que, no entanto, não pode ser esquecido: é preciso re-voltar, voltar para a frente. Essa estratégia temporal, inserindo um fazer presente e corporal num “por fazer” que se constitui como ato desconstrói lugares comuns da propaganda oficial como “O Brasil é o país do futuro”. Se pensarmos na enunciação dessa frase, trata-se, como muitos já perceberam, de uma constatação, isto é, de um esquisito futuro constativo sem nenhuma prospecção.

A “Profecia do nosso Demo” desmascara a sutura com que a providência encobre nossas agruras cotidianas. O caráter construtivo, portanto, se pauta pela necessidade de voltar-se ao recalçado por meio de um jogo de deslocamentos – “o céu retirado como livro que se enrola” – como se o livro se tornasse um lugar de acerto de contas. Mas não se trata de retirar do céu suas conotações de “país do futuro” e em seu lugar colocar o livro como ponto de chegada. Waly está muito mais próximo de Hélio Oiticica do que da metalinguagem dos concretos. Isto é, embora Waly resvale continuamente pelas questões sobre o próprio livro, a opacidade de sua construção implica a impossibilidade de sair da linguagem, tornando o que parecia metalinguagem uma forma de anestesia: “Dói muito, é insuportável, se tudo não se passar no plano de uma aventura da linguagem” (p.54). A linguagem em ato desconfia de sua tematização e de outras tautologias como o isomorfismo forma-conteúdo. Aqui, cabe adiantar o fim desta “Profecia”, um “Juízo final” em que a obra é colocada no limite da loucura (Foucault não define a loucura como ausência de obra?): não se pode aceitar a eternização da vida numa forma acabada, mas também não se pode tematizar a loucura como impossibilidade do livro:

Loucura é criar altas medidas pra si no jogo na farsa na leviandade e depois levar a vida pra esta eternidade. E internamente não se poderia dizer disto: – É loucura – porque seria um comentário e o deus incarnado não se permite isto. (p.8)

Essa tensão já foi apontada por Antonio Candido em meio a uma conferência que procura fazer um balanço do estado das letras no Brasil em 1972, mostrando uma certa inquietude quanto ao curioso *Me segura*:

É natural que muitas produções dos jovens, rebeldes às tradições, às definições e por vezes à própria cultura, revelem essa confusão de gêneros que permite todas as liberdades. É o caso de um tipo de literatura violentamente anti-convencional, que parece feita de sucata de cultura,

² Os números entre parênteses correspondem às páginas da primeira edição de *Me segura que eu vou dar um troço* (Rio de Janeiro, José Álvaro, 1972).

como, entre outros, o curioso *Me segura que Eu Vou Dar um Troço*, recentemente publicado por Wadi Sailormoon (pseudônimo trocadilhesco, de acordo com a moda, de Wadi Salomão). Nele se cruzam o protesto, o desacato, o testemunho, o desabafo, o relato, – tudo numa linguagem baseada geralmente na associação livre e na enunciação 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. Aqui, não podemos falar de memórias, nem de relato, nem de ficção, nem de poesia, nem mesmo de estilo. É a literatura anti-literária, traduzindo uma espécie de erupção inconformista.³

Como entender essa negatividade, esse paradoxo de uma “literatura anti-literária”?⁴ Em outras palavras, como coadunar loucura e obra, experiência e construção? Essa questão nos leva ao cerne da noção de antiarte de Hélio Oiticica que desloca o eixo autor-obra-leitor abrindo ao receptor a “possibilidade de experimentar a criação”. Nessa perspectiva, “o artista não é então o que declancha os tipos acabados, mesmo que altamente universais, mas sim propõe estruturas abertas diretamente ao comportamento, inclusive *propõe propor*, o que é mais importante como consequência” (grifo meu).⁵ No campo da literatura, isso implica, como nota o próprio Oiticica no “HELIOTAPE” sobre o *Me Segura*, o “problema de criação de condições”.⁶ Condições essas que são compartilhadas com o leitor: 1) pela exposição do próprio processo de escrita, os projetos, as dúvidas, as proposições de textos possíveis etc.; 2) pelo alargamento das situações de enunciação, deixando entrever o contexto de sua enunciação e buscando, no limite, uma situação mais ampla de enunciação (assim como Oiticica compõe, com objetos, espaços que propõem experiências, os “projetos”, uma das peculiaridades do *Me segura* é a construção de “lugares” onde os discursos são produzidos ou a partir dos quais os discursos ganham outra significação);⁷ e 3) pela estruturação do texto em torno dos atos implícitos na linguagem em funcionamento, o que, dentro da situação histórica

³ Antonio Candido, “A literatura brasileira em 1972”, *Arte em Revista* (São Paulo), ano 1, n. 1, jan./mar. 1979.

⁴ Essa questão foi apontada por Bruno Gambarotto em um instigante artigo, “Salomé, Salomão, Sailormoon”, publicado na revista *Sebastião*, n. 2002-02, p. 104.

⁵ Hélio Oiticica, “A obra, seu caráter objetual, o comportamento”, in *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986. Oiticica é o responsável pelo primeiro projeto gráfico do *Me segura* e um grande incentivador de sua publicação, além de citá-lo algumas vezes em seus textos.

⁶ Esse texto foi publicado na nova e belíssima edição de *Me segura qu’eu vou dar um troço* (Rio de Janeiro, Aeroplano/Biblioteca Nacional, 2003). As questões de compartilhar o processo, do alargamento das situações de enunciação e da presença do corpo apontam, por um outro viés, para aquilo que Antonio Cicero, no longo ensaio de abertura dessa edição, chamou de “teatralização” na obra de Waly. Infelizmente, a edição saiu quando este texto já estava praticamente terminado.

⁷ Conforme J. L. Austin “...muitas das palavras que causam notória perplexidade quando inseridas em declarações aparentemente descritivas não se destinam a indicar algum aspecto particularmente extraordinário da realidade relatada, mas são usadas para indicar (e não para relatar) as circunstâncias em que a declaração foi feita, as restrições às quais está sujeita ou a maneira como deve ser recebida...” (grifo meu) (*Quando dizer é fazer*. Palavras e ação, Porto Alegre, Artes Médicas, 1990, p. 23). Há uma longa discussão sobre o uso, no âmbito da literatura, das noções estabelecidas por Austin, que não serão objeto deste ensaio, mesmo porque muitos desenvolvimentos posteriores apontam outros profícuos caminhos derivados da noção de performativo. Agradeço a Teresinha Meirelles as indicações de textos e as discussões sobre o tema.

específica de sua concepção, aponta uma busca desesperada de aproximação entre corpo e palavra.

Tentemos precisar um pouco mais essa proposta dialogando com Walt Whitman e Yoko Ono. Diante do título do livro que analisamos, embora este se paute mais marcadamente por uma inserção do corpo no interior do discurso e por uma implicação do autor e do leitor nas condições de produção que enuncia, impossível não lembrar dos versos de Whitman:

Camarada, isto não é um livro,
Quem o toca toca um homem,
(É noite? Estamos aqui juntos a sós?)
Eu sou quem seguras e quem te segura,
Pulo das páginas em teus braços...”

Outra aproximação inevitável seriam os poemas do *Grapefruit*, de Yoko Ono, cujo subtítulo é “a book of instructions and drawings”. Assim como há muito diálogo possível entre Oiticica e o grupo Fluxus, também a ideia de proposição dialoga com as “instruções” dos poemas e composições conceituais de Yoko que remetem às notações musicais de John Cage (propostas de ações mentais e/ou físicas levadas a cabo pelo leitor/intérprete, as quais poderiam atuar de maneira direta na mente como pensamentos). Esse paralelo entre Waly e Yoko ganha relevância pelo fato de o modo operatório dos poemas de Yoko aproximarem-se de várias composições dos chamados poetas marginais, tendo sido retomados expressamente, já em 1974, num poema de Luis Olavo Fontes do livro *Prato feito*, publicado na coleção Vida de Artista:

Homenagem a Yoko Ono

Saia às ruas na noite.
Fixe o olhar num poste de mercúrio
e deixe que os carros, como tiros
matem por um segundo
a luz que dele emana”

Nesse poema, como nos de Yoko, salta aos olhos o uso do performativo prescriptivo (ordenar, alguém que saia, fixe...) que gera uma relação estranha entre

⁸ Tradução de Eduardo Francisco Alves em Paul Zweig, *Walt Whitman, a formação do poeta* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988: No original, *Leaves of Grass*, New York, Bantam Books, 1983, p. 401):

“...Camerado, this is no book,
Who touches this touches a man,
(Is it night? are we here together alone?)
It is I you hold and who holds you,
I spring from the pages into your arms...”

⁹ Apud Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retrato de época. Poesia marginal, Anos 70*, Rio de Janeiro, Funarte, 1981, p. 91. Na mesma coleção foram publicados “Beijo na boca (Cacaso), Segunda classe (Cacaso Lui), A vida alheia (Eudoro Augusto), América (Chacal) e Aqueles papéis (Carlos Saldanha)”.

a liberdade de imaginar e a ordem para que isso seja feito.¹⁰ Embora a questão merecesse ser tratada de maneira mais detida, mesmo porque nela poderíamos entender boa parte da crítica de Waly aos poetas marginais, gostaria de ressaltar que na proposta de Oitica/Waly o leitor é chamado a participar do processo de produção, que engaja também o autor e mantém os aspectos construtivos. Além disso, embora o processo ganhe mais relevância do que o produto, as proposições Oitica/Waly não diminuem o papel da mediação que os poemas de Yoko colocam em segundo plano. Por fim, nos poemas de Yoko tudo se passa no plano do imaginário, enquanto em Waly é a própria passagem do imaginário ao simbólico e os limites de sua possibilidade que constituem o livro.

Neste ponto, voltemos à "Profecia". 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. Lembrando o que Antonio Candido aponta como uma espécie de "vergonha da palavra" que faz que "um grande número de jovens que até há pouco fariam poemas e contos, [preferam] agora fazer filmes e canções",¹¹ Lino Franco "com muita dor desistiu de fotografar os assuntos com muita dor desistiu de escutar os sons do século com muita dor aceitou perder seu nome" (p.7). Finalmente "sem nome", superando as tentações antiliterárias ele se inscreve como "escrivão copista da vontade divina. *Lavro e dou fé*" (grifo meu). Eis mais um obstáculo: a própria revelação deve se consubstanciar pelo reconhecimento de alguém que, em primeira pessoa, responde pela veracidade da revelação. Lino Franco depara com o insuportável legalismo brasileiro que permeou, inclusive, o próprio golpe militar. Aquilo que para Austin seria uma infelicidade, o uso de um performativo (*lavro e dou fé*) por alguém que não possui poderes para tanto, desmascara ironicamente o móvel pessoal do funcionamento em princípio "válido para todos" do mundo jurídico.

Até aqui, acompanhando o título do livro e a "Profecia do nosso Demo", passamos pelo jogo com o performativo e chegamos ao esdrúxulo mundo jurídico no qual o golpe se cristalizou. Vejamos agora, antes de voltarmos a essas questões, como elas se desenvolvem pelo livro.

¹⁰ Essa proximidade entre proferimento de uma ordem e aparente liberdade imaginativa percorre vários poemas de Yoko, como:

Tunafish Sandwich Piece

"Imagine one thousand suns in the
sky at the same time
Let them shine for one hour
Then, let them gradually melt
into the sky.

Make one tunafish and eat."

(*Grapefruit*, New York, Simon & Schuster; 2000).

¹¹ Antonio Candido, "A literatura brasileira em 1972", *op. cit.*, p. 24.

Embora sejam evidentes os limites da idéia de proposição, ou seja, esse misto de exposição ao comportamento e construção, ela ganha contornos interessantes quando não há uma gratuidade do processo, quando a constante reescritura não se torna um valor em si, constituindo-se como forma. Ainda que reine por todo lado o inacabado, o rascunho, o esboço, os planos, os projetos de livros, as rasuras temporais, repetições, reescrituras, ou seja, tudo o que a crítica genética tem apontado como característica dos manuscritos, sua incursão na obra propõe um questionamento constante das suas condições de enunciação: seja pela construção compartilhada dentro dos parâmetros projetivos que delineia (o lado projeto do "projeto") seja porque estamos diante de algo que resiste, no limite, à pura precariedade (o lado objeto). Essa tensão está na base do debate sobre um Waly "pós-tropicalista" ou "marginal" e permite pensar que enquanto a ênfase da poesia que marcou os anos 70 (denominada "marginal") recaí na alteração do modo de circulação das obras e no caráter "coletivo" da produção, Waly (ainda que consideremos o fato de o livro ter sido vendido em bancas de jornal) tenta atuar no próprio modo de produção do texto, alterando-o do seu interior.

Trata-se de um livro escrito durante/após um "Dilúvio" (p.9), às vésperas de/ em um "Juízo final" (p.8), escrito como se cada frase pudesse ser a última e ao mesmo tempo possibilitasse um constante recomeçar. Sintomática nesse ponto a seção "Um minuto de comercial" em que uma espécie de ponto final cinematográfico, "THE END", reaparece continuamente. "THE END neste impossível desesperado e besta – UN LIVRE EN TRAIN DE SE FAIRE" (p.107). Um livro se fazendo, deixando as marcas de sua própria situação de enunciação, permitindo "uma olhadela nos bastidores" até o ponto em que "o caderno de reserva se transforma no próprio texto" (p.25). Obriga-nos a pensar o processo não como algo anterior, mas como o próprio movimento em que se constitui a leitura, permeada pela dificuldade de decisão e pela necessidade de posicionar-se diante dessa multiplicidade: "Criação = encaixar tudo e não se decidir por coisa alguma. E contudo não estou tão velho e tão magnânimo que consiga aniquilar o eu" (p.18). Dessa forma, não joga tudo para o leitor, embora o retire de sua habitual passividade e o incite constantemente a posicionar-se. Nos seus melhores momentos, como falamos, transforma em imagens os próprios poemas a serem feitos: "Fazer um grande poema intitulado humilhados e ofendidos" (p.83) ou "Homework: escrever um texto aproveitando o nome daquela revista publicada no passado brasileiro VIDA DOMÉSTICA, ser o cronista duma ligeira época". Essa conjunção entre projeto e precariedade soma-se ao quebra-cabeças apontado por Heloísa Buarque de Hollanda ao ressaltar "o irônico casamento entre o erudito e o bárbaro, o vulgar, o material agressivo dos textos criminais, dos textos oficiais, ou como define o autor, "un realisme de la rive".¹²

¹² "Driblando a maldição", *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 10.10.1981. Em seu livro *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970* (Rio de Janeiro, Rocco, 1980, p. 78), vemos uma afirmação muito parecida: "Um livro de montagem, de flashes, uma tentativa de abrir frestas para o não literário, para o jornal policial, a escuta de orelha, a transcrição de textos oficiais, a cópia e o plágio".

Nesse realismo da margem – “este texto – construção de um labirinto barato como o trançado das bolsas de fios de plásticos feitas pelos presidiários” (p.16) – onde “o autor ainda está tateando atrás de um estilo” (p.104), não é só o ato de escrever que se pronuncia; ronda por todo o livro o ato de perguntar, de duvidar, de questionar, de seduzir, de desprezar, de prometer, de ordenar, de expor, e todas as suas formas reflexivas, bem como todos os deslocamentos possíveis, que mais do que reflexos são constitutivos da forma do livro. Assim como a temporalidade do livro entre projeção e precariedade está fortemente ancorada na relação entre processo histórico e processo de produção, o alargamento das situações de enunciação nos coloca de imediato no redemoinho de discursos no qual o livro foi produzido. Não creio ser possível entender esse constante jogo com os atos que permeiam o funcionamento da linguagem, sem, por exemplo, atentar para sua íntima relação com o “monopólio” da palavra pela burocracia legalista, radicalizado pela brutalidade do golpe militar: violência e legalidade não são pólos antagônicos. Que sirva de exemplo a exposição de motivos dessa esdrúxula figura chamada Ato Institucional n.1:

A revolução vitoriosa se investe no exercício do Poder Constituinte. [poder para elaborar a Constituição, pilar do sistema jurídico] Este se manifesta pela eleição popular ou pela revolução. Esta é a forma mais expressiva e mais radical do Poder Constituinte. Assim, a revolução vitoriosa, como o Poder Constituinte, se legitima por si mesma. (grifo meu)

A perversidade legalista é o pano de fundo da retomada da linguagem como ato que dá a tônica do *Me segura* e que, a meu ver, deve ser entendida como uma resposta formal a essa usurpação da palavra. Mas, se, por um lado, temos a proposição e a possibilidade de compartilhar o processo enquanto estratégia, por outro, como tática, a paródia e a sátira são inevitáveis. Daí que os “sistemas legais” sejam percebidos e ridicularizados em todos os níveis, seja no “Regimento interno da Poesia Provinciana – artigo principal – o respeito ao mestre e o tratamento do mestre como a mais usual saudação entre os provincianos” (p.82) seja no “Regimento interno – edif. don miguel rua avanhandava 65 são paulo”:

é expressamente proibida a entrada de elementos maus encarados se bem como hippies, beatnicks ou qualquer pessoa que por seus trajes ou gestos atestem contra a moral e o bem estar dos demais inquilinos. (p.76)

Ou ainda referindo-se à experiência na prisão que comentaremos adiante: “Boca do boi = orifício sanitário. Aqui igualou todo mundo ao nível do merdame: do ordenamento jurídico à observância das leis sanitárias: para sua comodidade e higiene, conserve limpo este lugar. A mesma ordem exterior” (p.12). Adiante, o próprio corpo se encarrega de perverter a ordem e as imagens de excreções corporais se opõem à tentativa de regular tudo, mesmo a escrita: “Ou antes abertura do caderno de apontamentos das reservas florestais. Como praquê organizar o delírio do desarranjo intestinal da KUKAKUKEX?” (p.21).

Nesse deslocamento irônico chegando às vezes ao escatológico, assim como no uso da expressão cartorial “lavro e dou fé”, expõe-se a relação entre discurso e

poder, esvaziando-se o mecanismo de autolegitimação, o que se dá não só em relação às leis, como em relação a outros discursos. Bastante recorrente no livro é o discurso jornalístico, com seus processos de fenomenalização/banalização da vida e as omissões que encarnam. Como dirá o guerreiro, “abrem a porta da Kombi e mandam o cara sair correndo... os jornais não dizem nada. *Luto para não me manter longe dos jornais das ruas*” (grifo meu). Interessante também a hilariante ARIADNESCA, cuja referência, creio, nem precisa ser mencionada:

ESTE HOMEM VIVE DE GASOLINA HÁ 7 ANOS
BEBE DOIS LITROS POR DIA

[Segue uma fotomontagem do autor em frente a uma bomba da Shell com a mangueira na boca]

Roque Gomes Mariano, que mora em itapetininga, já foi notícia em NP. Este rapaz da foto é o tal que nós informamos, em 25 de maio do ano passado, em ampla reportagem, viver só de gasolina. Não de arroz, feijão ou bife. Nem frango ou pizza napolitana. Gosta mesmo é da “gasosa”, esta fedida que serve para automóveis e caminhões. Mas como gosto não se discute... (p.79-80)

É assim com a capa do livro e com a contracapa onde se ironiza o Rio de Janeiro “cartão postal”: “A paisagem desta capital apodrece”, “o Pão de Açúcar artificial”, “capital proibida do amor”. Putas, bandidos, drogados vão se imiscuindo nos discursos oficiais; a experiência e o corpo pervertem seus usos.

E como com tantos outros discursos, o livro não escapa à sua própria ironia, como no já citado “Um minuto de comercial”:

Me segura qu'eu vou dar um troço é um livro moderno, ou seja, feito obedecendo a uma demanda de consumo de personalidades. a narração das experiências pessoais – experiências duma personalidade sintomática, não ensimesmada – se inclui como aproveitamento do mercado de Minha vida daria um romance ou Diário de Anne Frank ou Meu tipo inesquecível ou ainda como meu capítulo de contribuição ao Who is who in Brazil. (99)

Essa esculhambação também é contraditada: “Noutro sentido, *Me segura* é muito tradicional, é uma versão feita por um lumpendelirante e pouco talentoso do grande romance ilusões perdidas ou Recordações da casa dos mortos” (99). Repetindo mais uma vez o movimento eufórico/melancólico, a constante mudança dos lugares de enunciação registra um dos aspectos mais interessantes do livro, decorrente da externalização do processo de construção, que é o fato de a ironia e a esculhambação permearem o próprio discurso que as constituem.

Em uma seção central do livro também intitulada *Me segura qu'eu vou dar um troço*, há um embate entre o poeta e o guerreiro e nenhum dos dois sai ileso. Nem o “guerreiro” cujo discurso se confunde com a demanda por necessidades básicas e a tentativa, também ironizada, de ser um escritor independente: “nasci no interior do Brasil – minha dor é minha dívida de dinheiro – toda minha ação são peças jurídicas advogando meu direito a alimentação. campeão. batalho. vou fundar uma empresa GROOVY PROMOTION que ofereça serviços de tradução às editoras” (88). As grandes questões vão se dissolvendo em necessidades básicas mas não deixam de ficar no ar, na corda bamba:

Guerreiro: que fazer se quero me sustentar com o que produzo?

Não perder os pés, não entrar pro sanatório – criar condições para que o delírio seja a medida do universo. Este é um programa radical porque descobre a pergunta título do volume “Que fazer?”. (89)

Esses embates de sobrevivência dentro do sistema, ainda que o criticando, é um dos argumentos fortes de Heloísa Buarque de Hollanda¹³ para situar Waly como pós-tropicalista. E realmente Waly se aproxima mais de questões trazidas pelo cinema “marginal”, como “a ironia absoluta, a recusa do pedagógico e da explicação do ‘problema social’”.¹⁴ Há em *Me segura* algo dos discursos cruzados (a narrativa jornalística, as auto-injunções, os constantes julgamentos etc.) que atravessam o *Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla: “um cara assim só tinha que avacalhar pra ver o que saía disso tudo”. O próprio movimento do livro lembra a crise no processo de produção artística, apontada por Ismail Xavier, que “exibe o traço jovial do bom humor confiante e, ao mesmo tempo, o traço melancólico do fracasso”.¹⁵

Esse diálogo aponta também para a experiência, que aqui chega no limite, do “seja marginal, seja herói” de Oiticica, como nas inúmeras menções à ética dos presos constantes no “APONTAMENTOS DO PAV DOIS”, isto é, do pavilhão 2 da Casa de Detenção em São Paulo, no qual o autor passou dezoito dias entre janeiro e fevereiro de 1970. Nesses apontamentos, que mereciam ser estudados detidamente, em meio a um turbilhão de anotações dessa “descida ao inferno do poeta” e do encontro fortuito e forçoso com pessoas que lá chegavam dos mais diversos lugares pelas mais diversas razões, ressalta-se constantemente a atitude dos presos que na “sua qualidade de homens completos, vigorosos e necessariamente ativos, não acertavam separar a felicidade da ação...” (p.14).

Ainda no cruzamento com o cinema, que dialoga com o *Panamérica* de José Agrippino de Paula, a estrutura proposicional do livro ganha uma de suas melhores realizações. Evidenciadas pela rubrica CINEMEX, que percorre todo o livro, apresentam-se proposições de cenas e enredos. Esses delírios cinematográficos aparecem como descrições de lugares do desejo:

Cinemex: um banquete fantástico de comidas baianas: tribex: regado com batidas: calor entorpecente; foquefoque como nas fanfarras romanas de Holly: Morro de São Paulo... (p.9-10)

Mas, independentemente dessas rubricas, as cenas, como sonhos, reconstroem o lugar imaginário de onde partem, alargando o campo da enunciação como em “Um filme político – a grã-fina esquerditex de Nelson Rodrigues” (p.21), em “Um conto político como cópia das regras de um livro de xadrez” (p.20), ou, ainda, em “visite São Paulo antes que acabe” e tantos outros.

¹³ *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970, op. cit.*, p. 81

¹⁴ Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 98.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 111.

Não só a Bahia, como Atlântida, Éden, Bizâncio, São Paulo, Rio vão se intercambiando na construção de uma geografia cujo sentido é sempre movimento e quase sempre a fuga: no Rio pensar em São Paulo, em São Paulo na Atlântida, na Atlântida...¹⁶ Tudo isso, claro, permeado de TRIPS, drogas e devaneios, “não para embelezar o cotidiano/Sims: limpar os sentidos...”, e mais uma vez, em outra chave, “descobrir as grandes leis da vida”. Rotas de fuga da condição periférica, como o *Preço da passagem* de Chacal que circulava na mesma época (cujo título segundo o autor era exatamente isso: vender o livro para conseguir dinheiro para sair do país). “Memórias do subdesenvolvimento” – o que “deve parecer provinciano mas não há outra saída: ir ao exterior” (p.55).

Mas, por que seria tão necessário sair? Se a relação ingênua do corpo com o mundo que se procurava desesperadamente reconstituir estava perdida, o que adiantaria? Não estaria aí também “a sublime ilusão de ter a fraqueza por liberdade”? Não seria antes necessário “superar a dor” já que “estou frágil, qualquer raio me atinge na varanda no terraço na cobertura” (p.89).

Como fugir se, mais que o inimigo, o invasor, já estava dentro – “Inimigo é uma coisa, invasor é outra coisa. Invasor contrário do inimigo. Invasor = mais novo mais moderno mais desenvolvido que eu”? – e nada pode arrancá-lo:

Olhos do inimigo boca do inimigo
mãos do inimigo pés do inimigo oração

...
São Jorge, andarei dia e noite, eu e meu corpo, cercado circulado com as armas de São Jorge. corpo preso. corpo ferido. sangue

...
Olhos do inimigo boca do inimigo
mãos do inimigo pés do inimigo

...
Botar a mão no arado e não olhar para trás que o inimigo é celere, é preciso ter cuidado. (p.47-8)

No *Me segura* é impossível separar a exposição do corpo como liberação/erotização ou como sujeito à repressão. Essa ambigüidade, como no título do livro, está na ênfase dada ao – FA – TAL – como sedução e como presença constante do fim, da morte. Nesse ponto, há algo semelhante em *Matou a família e foi ao cinema* de Julio Bressane. Não é o caso de retomar o filme ou as discussões que suscitou,¹⁷

¹⁶ Essa constante mobilidade que marca o livro assume um aspecto interessante na sua reedição em *Gigolô de bibelôs* (São Paulo, Brasiliense, 1983). Acima do texto “nesta casa ele nasceu. nesta casa ele vive até hoje. pobre. mas sempre tomando sua gasolinazinha”, na primeira edição vemos uma foto do Corcovado, na segunda, uma foto do centro de São Paulo. O mesmo ocorre com as fotos no posto: na primeira edição é Waly quem está tomando gasolina, na segunda, a foto é de Regina Casé.

¹⁷ Jean-Claude Bernardet, *O voo dos anjos*, São Paulo, Brasiliense, 1990. Jairo Ferreira, *Cinema de invenção*, São Paulo, Limiar, 2000. Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, op. cit.

mas simplesmente salientar que a cena da tortura rasga o filme ao meio, e, mais do que isso, corta-o exatamente no momento em que o contato homossexual entre as duas personagens, o toque das mãos, ocorre pela primeira vez. Veja-se que tanto em Bressane quanto em Waly, ao mesmo tempo que o corpo e suas ousadias explicitavam sua inserção no campo do simbólico, a tortura se inseria, com toda sua literalidade, nos corpos...

Se a tortura tem como objetivo “provocar a explosão das estruturas arcaicas constitutivas do sujeito, isto é, destruir a articulação primária entre o corpo e a linguagem”,¹⁸ não parece difícil perceber que ela reproduz a esquizo constitutiva do golpe militar entre sua linguagem, especialmente o legalismo de que tratamos, e o que acontecia nos “porões”. Neste ponto, poderemos entender que o AI-5, do ponto de vista jurídico, ao simplesmente retirar a possibilidade do “habeas corpus”, estabeleceu a configuração final dessa cisão.

Em “A medida do homem”, escrito ainda em 1972 após o autor ser torturado, essa cisão entre corpo e palavra se evidencia:

...
Sem testemunhas

AGENTE-MOR: Não me dói aplicar a maquininha em você. Fui testado diversas vezes, da mesma forma, no curso antiguerrilha. Você não existe – é um número pra mim. Com mais algumas viradas da maquininha você revela até o que não sabe.

AGENTE LOIRA BABALORIXA DE UMBANDA: 7 minutos.

MARUJEIRO DA LUA: “Não ME sinto nem sou feixe de sentidos. Sou um monte de carne. Não tenho nada para revelar...”¹⁹

Falamos antes que retomar o poder da palavra seria a própria estrutura formal do *Me segura*. Podemos agora acrescentar que a ênfase nos atos de fala e mesmo as perversões que efetuam procuram rearticular o nexos entre corpo e linguagem, algo que dê alguma forma a “um monte de carne”. O processo de construção que o livro dá a ver é permeado pela situação histórica em que se insere, e expõe formas de resistir quando o invasor já se alojou nas entranhas do imaginário:

Relação culposa do produtor com o produto – medo do mundo exterior – lassidez uterina – temor do olho do outro, etc. etc.

Auto-inquisições – escrever e rasgar – piras de papel virando cinzas – castrações – trash psíquico etc. etc. Já eu sou pela CONSTRUÇÃO EM PROGRESSO.²⁰

¹⁸ Essa afirmação de Maren Viñar, Marcelo Viñar (*Exílio e tortura*, São Paulo, Escuta, 1992), bem como o desenvolvimento do tema no âmbito da literatura brasileira encontram-se em dois artigos de Jaime Ginzburg (“Escritas da tortura”, *L’Ordinaire Latino Américain*, Universidade de Toulouse, v. 183, p. 77-88, 2001; e “Imagens de tempos sombrios em Murilo Mendes”, in Ana Maria Lisboa de Mello (Org.) *Cecília Meireles & Murilo Mendes (1901-2001)*, Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2002, v. 1, p. 271-6).

¹⁹ *Gigolô de bibelôs*, op. cit., p. 131.

²⁰ Planteamiento de cuestiones (fragmentos) – Waly Sailormoon, publicado em *Navilouca*.

Essa “work in progress”, que nada tem de linear, constrói-se numa tensão constante entre determinação externa e autodeterminação, entre o “o código para decifrar minha vida não determinada por mim...” (p.16) e o “comer do fruto do meu caminho”. Por um lado, a necessidade da repressão externa (“Sem crueldade não há gozo, eis o que nos ensina a mais antiga e remota história do homem; o castigo é uma festa” (p.15)), chegando até à identificação com o agressor. Por outro, a procura das “tábuas da lei do meu próprio coração”, “encerrado no interior. Obrigado a desenvolver-se dentro de si mesmo, abnegação e sacrifício”, “os gênios se castram por si” (p.44). No caminho da mediação, o corpo, como um nervo exposto, paga o preço de sua dupla exposição a que nos referimos.

Mas dentro do caminho que propomos, apontando a performatividade da construção do livro, as contradições, o aparente absurdo, ficam em um segundo plano diante dos atos que de fato organizam o texto. Já nas formulações iniciais de Austin, evidenciava-se que o que se faz com a linguagem é algo muito diferente de simplesmente constatar a verdade ou falsidade dos enunciados. Claro que, como percebeu o próprio Waly, isso não implica uma negação do mundo exterior – “Será o eu de uma pessoa uma coisa aprisionada dentro de si mesma, rigorosamente enclausurada dentro dos limites da carne e do tempo? Acaso muito dos elementos que o constituem não pertence a um mundo que está na sua frente ou fora dele?” – apenas permite que a dúvida se instale e as tensões do embate com a realidade apareçam: “A realidade se torna linguagem no sinal? ou no sinal =?” (p.20).

Dando um passo além de Austin,²¹ não é difícil perceber como esses atos implicam o corpo, que se insinua ainda mais quando a perversão se alastra e o desejo se coloca. A solução não deixa de se impor como forma. Afinal, “a idéia de que cada pessoa é ela própria e não pode ser outra não será algo mais do que uma convenção que arbitrariamente deixa de levar em conta as transições que ligam a consciência individual à geral”. Essa busca basculante desde o interior, e entre o fora e o dentro, que marca a objetivação da subjetividade nas transições entre o individual e o geral, importa que pensemos menos em noções de identidade do que em transformação ou implicação no ato de construção, ainda que no limite da precariedade.

Escrever, quando se entende que “dor não vale como caução”, torna-se uma forma de elaborar uma posição diante do mundo e de um mundo que já nos constitui: é o que resta por fazer quando dizer “me segura” já é irremediavelmente tarde.

²¹ Ana Maria Rudge, *Pulsão e linguagem*. Esboço de uma concepção psicanalítica do ato, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.