

# Autociografias

TEODORO RENNÓ ASSUNÇÃO

**editores**

Mário Alex Rosa, Wagner Moreira e Welbert Belfort (Scriptum)  
Duval e Maria Adélia Vasconcelos Barros (Tessitura)

**capa, projeto gráfico e diagramação**

Fernanda Moraes

**imagem da capa**

Cristiano Rennó

**revisão**

Maria Cecília Bruzzi Boëchat  
e o autor

A884a

Assunção, Teodoro Rennó

Autobiografias / Teodoro Rennó Assunção.

Belo Horizonte: Scriptum Livros; Tessitura Editora, 2006.  
152p.

I. Literatura Brasileira - Ensaios. II. Título

ISBN: 858904411-4 (Scriptum)  
859974508-5 (Tessitura)

CDU: 82-4(81)

Tessitura Editora Ltda  
Avenida Getúlio Vargas, 874/1503  
Savassi - Belo Horizonte - MG  
(31) 3262-0616  
E-mail: contato@tessituraeditora.com.br

Livraria e Editora Scriptum  
Rua Fernandes Tourinho, 99  
Savassi - Belo Horizonte - MG  
(31) 3223-1789  
E-mail: scriptum@scriptum.com.br

# Autociografias

## TEODORO RENNÓ ASSUNÇÃO

SCRIPTUM

Tessitura



Este pequeno livro só pôde ser publicado nesta forma graças à ajuda generosa dos seguintes companheiros:  
Betinho (da *Scriptum*),  
Mário Alex e Wagner  
(os primeiros leitores do conjunto final),  
Duval e Maria Adélia (da *Tessitura*),  
Alda (que disponibilizou os arquivos do  
começo dos anos 90),  
Cristiano (que cedeu a foto da capa),  
Cecília (que fez a primeira revisão) e  
Fernanda (responsável pelo projeto gráfico),  
além daqueles poucos que recentemente leram e  
comentaram algumas das peças (Cao, Eduardo Moreira,  
Cláudio Veloso e Antônio Márcio).



Estas peças breves são dedicadas aos *amigos* coetâneos inesquecíveis Cristi, Quinho, Ivan, Cao, Biliu, Beto, Raimundo, Gibi e Antônio Márcio.



# Sumário

1. Prólogo sobre *Autociografias* p. 11

## Autoficcínhas

2. Fragmento de sonho p. 49  
3. Flashes de horror brando p. 51  
4. A cheiradora de... p. 53  
5. Teatro pra um p. 59  
6. Programa de índio p. 63

## Autobiografites

7. Desistência p. 75  
8. Festrivial 91 pra 92 p. 85  
9. Sobre a literariedade de memórias recentes p. 97  
10. Tríptico  
    a. Começando o dia p. 103  
    b. Começando a tarde p. 105  
    c. Miragem vespertina p. 107  
11. Logro de um bem intencionado almoço p. 109  
12. Bestagem p. 111  
13. WEEK-END 90 p. 113



# Prólogo sobre *Autociografias*

"Il avait oublié ce souvenir de sa jeunesse  
(l'habitude émousse la mémoire);  
et, après vingt ans d'absence, il revenait dans ce pays fatal."  
(Lautréamont, *Chants de Maldoror*)

"Vivir para el recuerdo y olvidar casi todo."  
(Nierenstein Souza)

## I

Mais do que a direção única para o futuro - representando para o indivíduo morte certa um dia e desaparecimento - torna-se cada vez mais vívida (contra a pretensa objetiva neutralidade - marcada por Jankélévitch - do ritmo da passagem) a sensação de que na idade adulta o tempo acelera e a vida assombrosamente se desfaz inteira, sendo já, cada vez mais, quase só o que foi irreversivelmente vivido, com chances cada vez menores de uma modificação radical. É aí talvez - depois de completar quarenta anos - que a percepção pontual de dez ou quinze anos passados e de uma certa e algo mediocre definição da existência começa a se tornar microdramática e arranca dos olhos pasmos e vítreos que contemplam o passado algumas inúteis lágrimas de plástico.

Como imagem - certamente deformada pelo esquecimento e por um resto de memória - da aceleração do tempo na idade adulta e, nesta, das horas e dos dias à medida que o corpo envelhece e a chegada do termo do prazo se aproxima inexorável, busquei sôfrego em Hölderlin a figura condensada do rio que

desliza mais acelerado e agônico quando se aproxima de seu salto no precipício, não encontrando mais do que a mera proposição da temporalidade mesma como queda - sem nenhuma explicitação supérflua da aceleração do envelhecimento (ou da morte enquanto termo e salto no desconhecido) senão a implícita na queda - na parte final, contraposta à infância feliz e eterna dos deuses, da "Canção do destino de Hipérion" (na tradução de José Paulo Paes):

"Mas a nós não é dado  
repouso em parte alguma,  
(...)  
cegamente atirados,  
ao longo dos anos,  
de uma a outra hora, de  
penhasco em penhasco,  
até, lá embaixo, o Incerto."

Encontrei, porém, meio por acaso, uma frase banal mas lapidar em sua condensação do tema, dita oralmente por Raymond Roussel e colhida por Michel Leiris que a introduz - e classifica - do seguinte modo: "Reflexão melancólica (com sorriso) sobre a vida: '**Passa cada vez mais rápido!**'" (*Ça passe de plus en plus vite!*)", evidência que, como disse (após uma caipirinha) um especialista francês em medicina antiga, não é preciso ser nenhum Roussel pra dizer. Na seqüência desta passagem do ensaio "*Conception et réalité chez Raymond Roussel*" (Leiris, M., *Roussel l'ingénu*. Paris: fata morgana, 1987, p. 85) eu encontraria, por uma estranha coincidência, o que me parecia ser uma outra razão forte (ainda que prosaica e prática) para a publicação, sem grandes modificações e doze ou quinze anos depois, destas minhas "memórias" do começo dos anos 90: a dificuldade crescente de escrever. Após falar da mania de Roussel de reter o convidado depois de ter se despedido, Leiris anota: "Durante a mesma visita, como eu lhe pergunto se ele está escrevendo: '**É tão difícil!**' (*C'est tellement difficile!*)."

A reação mais sensível à leitura destas "memórias polaroid" de doze ou quinze anos atrás é o assombro diante de detalhes do vivido que, caso não registrados, teriam sido há muito incorporados à massa amorfa e invasiva do esquecimento. E quanto mais remotos no passado, mais próximos da quase inexistência representada pelo esquecimento definitivo ao qual tendem, fazendo com que os restos conservados pelo registro sôem agora como matéria onírica onde ressoa silenciosa a questão (e seus desdobramentos): será que um dia isto realmente aconteceu? E aconteceu assim? E aconteceu a quem? se eu já não me reconheço naquele que então vivia este acontecer. E é sobretudo no insignificante e banal do vivido um dia ou uma semana antes do registro que pode brotar a percepção da irreversibilidade do já ter sido, do ser passado do passado. Donde o caráter não só decisivo como dúvida do registro que permite reatualizar a lembrança e com ela a sensação de uma distância cada vez maior deste passado em relação ao presente e uma intensificação da "passadidade" do passado, suscitando a perplexa questão há pouco citada. São estranhamente pouco memoráveis os micro-eventos e seus fragmentados fios que compõem de algum modo a infra-história cotidiana da existência de um indivíduo (cuja voz se dá algo ficionalmente a conhecer como a do narrador) no qual o mais das vezes está simplesmente ausente qualquer dimensão heróica. Como bem indica Vladimir Jankélévitch em sua obra sobre o irreversível: "Paradoxalmente a irreversibilidade mais pesada de sentido se liga aos encontros mais insignificantes; não às 'sinfonias heróicas', mas às 'sinfonias domésticas'; não a uma 'vida de herói', mas à vida sonolenta de Ilia Ilitch Oblomov cujo micro-drama derrisório nos é contado por Gontcharov; não às vidas dos homens ilustres nem aos lugares extraordinários freqüentados pelas celebridades mundiais, mas ao 'todos os dias' da banalidade cotidiana." (Jankélévitch, V., *L'irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion, 1974, p. 55).

"ὣς ἔοι, εἴ ποτ' ἔοι γέ, μετ' ἀνδράσιν." (*Iliada* XI, 763)

"Assim eu era, se é que algum dia o fui mesmo, entre os guerreiros." (*Il.* XI, 763)

O breve comentário do velho Nestor, ao concluir o relato de seus feitos heróicos de juventude contra os Epeios, levanta uma discreta e corrosiva dúvida que permanece colada à primeira pessoa do singular do imperfeito do verbo grego *εἰμί*, "ser" (traduzido aqui, na segunda ocorrência, por um pretérito perfeito): "Assim eu era, se é que algum dia o fui mesmo, entre os guerreiros." Nesta dúvida a ênfase poderia, porém, ser deslocada do sujeito para o verbo, marcando antes o assombro diante do *ter sido* assim um dia, do que o de ter sido *eu* quem o viveu. A saudade que umedece metafisicamente o nobre relato se cristaliza súbito então em insolúvel perplexidade.

Sua antes discreta mas agora quase gritante ausência nessas "memórias" do começo dos anos 90 - vazio significante da decisiva e rápida transformação dos meios de comunicação - marca por contraste os elementos midiáticos agora hegemônicos (leões abocanhadores do filé de um grande e lucrativo mercado em expansão): TV a cabo, internet (computador) e celular. Quase, portanto, ainda "imobilizado" e "pré-histórico" cotidiano de hábitos de manuscrito (mesmo se já acessível em casa a digitalização), de telefone fixo (e, no máximo e de empréstimo ou pago em loja, um fax) e, enfim, da TV reduzida à oferta ordinária (de Globo, Bandeirantes, SBT, Alterosa, TV Cultura e *outras coisas más olvidadas*): outro mundo, outro planeta então, quase como se não o fosse, apesar dos posteriores e fatídicos signos inequívocos, como a fulminante substituição, a partir do meio dos anos 90, da correspondência manuscrita (ou datilografada e depositada no correio) pelo e-mail.

Essa rápida transformação dos meios de comunicação (com o computador, a internet e o celular) parece agilizar muitíssimo a troca de informações e comprimir os tempos de espera,

acelerando socialmente o tempo, tal como para o indivíduo depois dos 30 o seu rio-tempo indo ao encontro da queda. A história, que mimetiza as revoluções tecnológicas e acelera o ritmo de toda a existência social, se inscreve assim por comparação no somente agora vácuo aparentemente paralisado da anterior tecnologia e maneira de viver. Os então primeiros passos desta revolução tecnológica não estão sequer indicados nestas "memórias" (assim como é difícil ver num filme que narra as primeiras medidas econômicas do governo Collor - como *Terra estrangeira* de Walter Salles Jr. - testemunhos quaisquer da presença de computadores, celulares e TV a cabo), e o telefone fixo (raramente o fax) e a TV ordinária ocupam silenciosa e arcaicamente (sem nenhum comentário moderno iluminador como os de Proust sobre o telefone e os aeroplanos) a função da mais imediata comunicação.

Assim como os prazos se comprimem, os grandes projetos se estilhaçam, o convívio e a amizade se volatilizam, e a tradição se liquefaz em uma temporariedade que precariza qualquer duração - como se, sob o efeito de síncopes repetidas, instaurando um fantasmagórico e absolutamente inédito eterno presente -, assim o rio-tempo de um indivíduo urbano segue fácil o caminho do declive e escorre cada vez mais rápido e amnésico até se lançar no precipício ou em um bueiro qualquer.

Enquadramento motor da voraz e insaciável transformação da vida no final do século XX, a grande cidade provinciana de Terceiro Mundo - captada imperceptivelmente em detalhes objetivos da vida de bairro ou em alguma balada por bares, restaurantes ou festas em outros bairros - "muda mais rápido do que o coração de um mortal" (Baudelaire): multiplica prédios sobre ruínas soterradas de espaçosas casas dos anos 60, inunda de carros as ruas cada vez mais estreitas, faz proliferar comércio variadíssimo, bancos, supermercados, escolas, clínicas, consultórios, oficinas, academias de ginástica e etc., surpreendendo com figuras sempre novas e estranhas um olhar que, por exemplo, ainda guarda alguma memória dos cines - espalhados pela

cidade e ainda não concentrados nos *shoppings* - Pathé, Brasil, Candelária, Jacques, Metrópole, Palladium, Art-Palácio, México, Texas, Guarany, Amazonas, Roxy, Odeon, Royal, Acaíaca, Tamoio e outros então em funcionamento, ou do mero e um dia tradicional Café Pérola, onde hoje funciona um *McDonald's*.

A velha e boa *Pizzaria Sion* da Avenida Uruguai (cujo número telefônico de sete dígitos está indelevelmente registrado no diário de fins-de-semana) passa a ser cada vez menos acionada, sendo substituída pela massa mais fina e o chique da *Pizza Piú* ou pela "sustância" bom-negócio da *Pizza Burnet's* (cujos telefones podem hoje, por sua vez, serem facilmente consultados nos adesivos de geladeira). A então (começo dos anos 90) relativamente pacata rua Grão-Mogol, apenas com seus botecos tradicionais (como o *Copo de Ouro*, que ainda hoje resiste, mas já com outro nome), é semeada - desde o seu começo com o espanholado/norte-mineiro *Tapas* - de restaurantes "chiques" classe-média que, na subida e em torno do cruzamento com a Uruguai (onde, na rua Flórida, reina tranqüilo, depois do triunfo da entrada no "Comida de Boteco", o *Bar do Antônio* com seu pé de cana), florescem tri-niponicamente com o híbrido e bem cuidado *Sushi-Tai*, com o *self-service* mais barateiro do *Tatame* e, enfim, com o metido-a-bestia mauricinho pseudo-japonês *Origami* (ou, como diria um trocadilho afortunado de um colega, "na hora do *laser* o *ori-game*"). Do muito freqüentado (por pats, madames e maurícios) no finzinho dos anos 90 *Mediterrâneo* - que, em seus estertores mas conservando ainda a proposta de uma cozinha mediterrânea, passou a se chamar *Mare Nostrum* - não resta senão uma vaga memória de chopp Carlsberg e caríssimos sanduíches com rúcula e *ciabatta* numa charmosa casa (co-iluminada à noite por tochas) hoje vazia, já repintada e por alugar (ou já abrigando outra loja).

## II

Se a dimensão de registro do vivido - mesmo quando transfigurado pela imaginação ficcional ou pelo mero e arbitrário recorte e *collage* de cenas do passado imediato (mas sempre "transcritas" ou recriadas pela palavra) - ganha sentido apenas contra a inevitável erosão da memória e a destruição operada por um tempo irreversível, o material mesmo do (que foi) vivido é aqui selecionado segundo cortes de um tempo que se define, para além de sua historicidade linear e unidirecional, por organizar e ritmar ciclicamente a vida social em períodos variáveis de trabalho e não-trabalho ou "lazer" (férias, feriados ou fins-de-semana). Esses cortes, como ficará patente, elegem quase exclusiva e obsessivamente como material os períodos de não-trabalho que, como sua definição negativa já indica, não podem mais - em uma sociedade laica e administrada segundo as razões do lucro - se definir positivamente como o tempo sagrado do consumo, da embriaguez e da comunicação com o outro (e com a divindade) que é a festa. E é justamente a perda da dimensão comunitária (ou coletiva) e religiosa da festa o que marca acidamente os seus sucedâneos laicos e atomizados (como o álcool em bares e a TV em casa) com o insípido sabor do vazio e a nostalgia de um sentido que escapa, dissolvendo este tempo pseudo-sacro na indiferença contábil e uniformizante do tempo profano do trabalho e anulando o efeito de contraste operado até então pelo calendário. Walter Benjamin delimitou assim esse fenômeno na esfera da degradação da experiência (*Erfahrung*): "É mérito dos calendários, que nos dias de festa deixam por assim dizer em branco os espaços da lembrança, terem unido o reconhecimento da qualidade à medição da quantidade. O homem a quem escapa a experiência, sente-se excluído do calendário. O homem da cidade experimenta esta sensação no domingo." (Benjamin, W., "Sobre alguns temas em Baudelaire" - trad. E. Araújo Cabral e J. B. Oliveira Damião, *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas / Col.*

*Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1983, p. 50). Mas a conhecida e hebdomadária angústia - sobretudo vespertina - de um domingo laico, véspera de dia de trabalho, é movida por um vazio (e a conseqüente e inútil busca de um sentido) que se manifesta também nos intervalos maiores de tempo de não-trabalho (ou "lazer") que são as férias, *Ersatz* ineficaz e insosso do antigo período de celebração das festas. O desaparecimento das grandes festas e a mudança de funcionamento do tempo social (ou calendário) são descritos assim por Roger Caillois: "A turbulência geral não é mais possível. Ela não se produz mais em datas fixas nem em grande escala. Ela está como diluída no calendário, como reabsorvida na monotonia e na regularidade necessárias. As férias então sucedem à festa. Trata-se, é certo, sempre de um tempo de gasto de atividade livre, de interrupção do trabalho forçado, mas é uma fase de descanso e não de paroxismo. Os valores encontram-se completamente invertidos: em um caso, cada um parte de seu lado, no outro, todos se reúnem em um mesmo ponto. As férias (em francês *vacances*), como seu nome mesmo indica, aparecem como um vazio, ou ao menos como uma desaceleração da vida social. Elas são por isso mesmo incapazes de satisfazer o indivíduo. (...) A felicidade que elas trazem é feita em primeiro lugar do afastamento das chateações de que elas distraem, das obrigações de que elas liberam. Sair de férias é primeiramente fugir de suas preocupações, gozar de um repouso 'bem-merecido'. É isolar-se ainda mais do grupo em lugar de comungar com ele no instante de sua exuberância, na hora de sua alegria coletiva." (Caillois, R., "Le sacré de transgression: Théorie de la fête - 3. Fonction de la débauche", *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1950; Col. Folio, 1996, p. 167).

Poderíamos supor que, de algum modo, a integração comunitária da festa é justamente a ocasião ou contexto privilegiado para - nos termos de W. Benjamin - uma comunicação "em embriaguez com o cosmos". Mas, segundo W. Benjamin, uma tal experiência já não é mais vivida pelo homem moderno: "Nada distingue tanto o homem antigo do moderno quanto sua entrega

a uma experiência cósmica que este último mal conhece. (...) O trato antigo com o cosmos cumpria-se (...) na embriaguez. É embriaguez, decerto, a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro. Isso quer dizer, porém, que *somente na comunidade o homem pode comunicar em embriaguez com o cosmos*. É o ameaçador descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas." (Benjamin, W., "A caminho do planetário", *Rua de mão única* - trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 68, os itálicos são meus).

Em "Walter Benjamin e o ópio", sugeri em W. Benjamin uma analogia entre essa antiga e comunitária comunicação ébria com o cosmos e a percepção das "*correspondances*" em Baudelaire, que fixam o conteúdo de uma experiência não degradada (*Erfahrung*), correspondendo temporalmente aos dias de festa ou à vida anterior" (Assunção, T. R., "W. Benjamin e o ópio", *Ensaios de escola*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003, p. 71), ensaiando então, a partir desta analogia e de uma sugestão de Stéphane Moses, uma outra e temerária correspondência: a de "que seria possível pensar que assim como a festa, forma comunitária de embriaguez, realiza a comunicação do homem com o cosmos, assim também a embriaguez do ópio realizaria, numa escala individual, esta mesma comunicação, dando acesso a uma experiência não degradada das *correspondances*." (*Ibidem*).

Mas, apesar da inegável transformação perceptiva e gnoseológica do fumador de ópio (ou de haxixe), é de se temer que precisamente a ausência do contexto comunitário ou religioso de uma festa afete com alguma degradação a experiência apenas individual e laica deste fumador. No entanto, é uma outra droga, socializante e tradicionalmente associada às festas, ou seja: o álcool, que, o mais das vezes também deslocado de um uso ritual em cerimônias e ocasiões festivas, preencherá o vazio laicizado dos fins-de-semana e das férias, servindo como estimulante

indispensável à socialização mundana dos pequenos grupos e como transfigurador de uma existência individual tão banalizada no trabalho quanto no lazer definido apenas negativamente em oposição àquele. É menos, portanto, ao "maldito e solitário" fumador de ópio do que ao usuário comum do álcool em fins-de-semana nas grandes cidades que se assemelhará o narrador - sedento de um sentido que escapa - destas experiências (ou, em termos benjaminianos, vivências) de um lazer corrompido. Este narrador classe-média belorizontino do fim do séc. XX é certamente menos sublime do que o *chiffonnier* (trapeiro) de Baudelaire, *chiffonnier* que, bêbado de vinho ordinário, "no coração de um labirinto enlameado", "expande todo seu coração em projetos gloriosos" (que jamais serão executados) e "se embriaga com os esplendores de sua própria virtude" (impotente para transformar concreta e materialmente a própria existência). Podemos imaginar sem grande dificuldade o narrador classe-média que em fim-de-semana ou feriado urbano, esbarrando em mesas de bares ou pizzarias, esvazia rápida e mecanicamente seus copos de cerveja, enquanto verbaliza críticas "radicais" a livros, programas e filmes (ou a colegas intelectuais) e sonha fantasiosa e discursivamente projetos milagrosos de obras literárias (ou acadêmicas) que jamais verão a luz do dia.

A outra grande droga que (já citada junto com o álcool em um parêntese anterior) funciona como débil sucedâneo laico e atomizado da festa é - em uma época em que precocemente o cinema se tornou quase uma "bela arte" da captação da atenção total por meio de imagens e sons reproduutíveis - a TV. Sua presença recorrente (mesmo em ambientes não-domésticos como bares, clubes, lojas e táxis) é o signo contemporâneo mais evidente de um abandono onírico-imagético à mercadoria como modo de lazer preferencial do espectador-consumidor. Citemos aqui por extenso o sombrio e ainda válido diagnóstico de Guy Debord: "O tempo do consumo das imagens, *medium* de todas as mercadorias, é inseparavelmente o campo onde se exercem plenamente os instrumentos do espetáculo e a meta que estes apre-

sentam globalmente como lugar e como figura central de todos os consumos particulares: sabe-se que os ganhos de tempo constantemente buscados pela sociedade moderna - que se trate da velocidade dos transportes ou do uso das sopas em saquinho - se traduzem positivamente para a população dos Estados Unidos neste fato que só a contemplação da televisão a ocupa em média entre três a seis horas por dia. A imagem social do consumo do tempo, por seu lado, é exclusivamente dominada pelos momentos de lazer e de férias, momentos representados à distância e desejáveis por postulado, como toda mercadoria espetacular." (Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992, p. 120).

Essa ainda que domesticamente atomizada uniformização social do abandono à imagem televisiva e da renúncia à ação (que poderia converter o lazer em *otium*) esvazia o conteúdo insubordinado e imprevisível de uma possível (mas cada vez mais improvável) existência individual. O relato, em primeira pessoa, deste abandono intermitente à imagem televisiva torna-se então uma tentativa de resgate do que justamente permanece - como vida individual degradada - não nomeado na representação ficcional dominante. Guy Debord poderia novamente ser citado para justificar estes meus experimentos autoficcionais de registro do "lazer" vivido: "Como outro lado da deficiência da vida histórica geral, a vida individual ainda não tem história. Os pseudo-eventos que se apressam na dramatização espetacular não foram vividos por aqueles que deles são informados; e, o que é mais, eles se perdem na inflação de sua substituição precipitada, a cada pulsão da maquinaria espetacular. (...) Este vivido individual da vida cotidiana separada resta sem linguagem, sem conceito, sem acesso crítico a seu próprio passado, que não é consignado em nenhum lugar." (*Idem*, p. 122).

Um tal conteúdo do vivido (em tempo de "lazer") - cuja forma social moderna reconhecível se define justamente pelo avesso da pretensa plethora de sensações e de choques, ou seja: pela indiferenciação e opacidade - só poderia ser definido em termos benjaminianos como "vivência" (*Erlebnis*) e jamais como

"experiência" (*Erfahrung*). Ora, dada a natureza forçosamente desauratizada deste conteúdo, sua apreensão só poderia ocorrer segundo o modelo proustiano negativo da *mémoire volontaire*, que de algum modo se torna aqui o projeto mesmo de registro do passado imediato, isto é: daquele passado mais disponível à consciência apenas pela sua vívida imediaticidade. É a ela - mais do que à disponibilização do registro, que jamais é de todo imediata e implica o exercício da formalização narrativa discursiva - que se deve a denominação de "polaroid" para este tipo de "memória". Mas esta nomeação aponta, enquanto figura, precisamente para a arte (ou meio técnico) - apesar da óbvia diferença entre linguagens (palavra/imagem) e método de feitura (escrita/clique automático) - que, também desauratizando, mais se aproxima do modelo negativo da *mémoire volontaire*: a fotografia. Se, segundo W. Benjamin, "os processos baseados na câmara fotográfica e nos aparelhos análogos que se lhe seguiram ampliam o âmbito da *mémoire volontaire*, enquanto permitem fixar com o aparelho, a qualquer momento, um fato sonora e visualmente" (Benjamin, W., "Sobre alguns temas em Baudelaire", *op. cit.*, p. 51), na "memória polaroid" como experimento literário é apenas a imediaticidade do passado o que fornece a riqueza e a nitidez dos detalhes que, se não registrados imediatamente após o vivido, se perderiam irreversivelmente na corrosão totalitária da amnésia e na indiferença vaga da mera sensação de ter vivido algo que já não se sabe mais nem minimamente descrever.

O mistério apenas aparentemente menor do *registro escrito* - isto é: composto em palavras e transfigurado pelo *collage* ou mesmo pela ficção - está no reconhecimento possível de um material concretamente vivido um dia e compartilhado com os outros contemporâneos também capazes de reconhecê-lo, e em seu poder, como a fotografia, "tranquiliamente adjudicar a si as coisas caducas que têm direito a um lugar nos arquivos da nossa memória (...)." (Benjamin, W., "Sobre alguns temas em Baudelaire", *op. cit.*, p. 51-52). Analogamente à fotografia, o registro escrito - ainda que em princípio apenas para aqueles (entre os quais

primeiramente o próprio narrador, que se torna também objeto no ato de reconhecimento que é a leitura) que participaram do pedaço de vida passada narrado - evidencia (paradoxalmente por meio da arte narrativa) o referente ou, para ser mais preciso, o mero fato de *que aquilo um dia tenha acontecido*, o que, nos termos de Roland Barthes, constituiria o noema mesmo da fotografia: "*Isso-aconteceu*", "*Ça-a-été*" (Barthes, R., *La chambre claire*. Paris: Cahiers du Cinéma/ Gallimard/Seuil, 1980, p. 121). Também no registro escrito (ou no macrogênero das "memórias") a referencialidade desloca a atenção da arte de quem registra para o existir singular (agora passado) do que é registrado. Seria, assim, no limite, possível atribuir ao registro escrito o que W. Benjamin dirá da fotografia em oposição ao retrato pintado (em que, abolida a possibilidade de reconhecimento, só se guarda a "arte" do pintor): "(...) na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão disíplice e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na 'arte'." (Benjamin, W., "Pequena história da fotografia", *Obras escolhidas I* - trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 93).

### III

Se quiséssemos pensar a questão do gênero (literário) destes escritos a partir da macrodistinção histórica proposta por W. Benjamin em "O narrador" entre a narrativa oral - melancolicamente já em desaparição na primeira metade do século XX - e o romance - forma de prosa mais recente, que depende da invenção da imprensa e floresce na época burguesa -, inscreveríamos quase

automaticamente este conjunto de escritos (tanto do ponto de vista da produção discursiva quanto do da recepção) na categoria romance. Pois, segundo W. Benjamin, o romance "se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segregase. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los." (Benjamin, W., "O narrador", *Obras escolhidas I* - trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 201). A este vácuo de sabedoria transmissível corresponde uma degradação da experiência (*Erfahrung*) que na vida urbano-industrial se torna laica e atomizada. A separação, operada pelo romance, entre "o sentido e a vida" ou - ainda segundo os termos de Georg Lukács, citado por W. Benjamin - entre "o essencial e o temporal", possibilita precisamente, como pressuposto negativo, "que toda a ação interna do romance não seja senão a luta contra o poder do tempo." (*Idem*, p. 212). Tendemos, porém, a desacreditar de qualquer possibilidade de vitória nesta luta, assim como lemos negativamente a conclusão de G. Lukács (citada por W. Benjamin) quanto à possibilidade de apreensão do sentido da vida pela reminiscência romanesca: "O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida (...) na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência (...). A visão capaz de perceber essa unidade é a apreensão divinatória e intuitiva do sentido da vida, inatingido e, portanto, inexprimível." (*Ibidem*). A perplexidade deste herói romanesco (com o qual o narrador destes escritos de algum genérico modo se confunde), refratário ao conselho e sem a menor centelha de sabedoria, resulta não somente de um incoercível esvaziamento ou incontável fuga de sentido (reafirmada textualmente nestes escritos), mas ainda mais elementarmente da impossibilidade mesma de dar forma a uma vida que, sob a ação pulverizadora do tempo, se estilhaça irreconhecível em fragmentos opacos e insignificantes.

Apenas o demoníaco - que intervém justamente sob a forma de uma irrespondível questão sobre o sentido (expressa no ato mesmo da escrita) - poderia, segundo *A teoria do romance* de G. Lukács, transfigurar romanescamente a descrição de uma vida comum: "A vida biológica e sociológica está profundamente inclinada a apegar-se a sua própria imanência: os homens desejam meramente viver, e as estruturas, manter-se intactas; se os homens, por vezes acometidos pelo demônio, não excedessem a si mesmos de modo infundado e injustificável e não revogassem todos os fundamentos psicológicos e sociológicos de sua existência, o distanciamento e a ausência do deus efetivo emprestaria primazia absoluta à indolênci a e auto-suficiência dessa vida que apodrece em silêncio." (Lukács, G., *A teoria do romance* - trad. J. M. M. Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000, p. 92). O instrumento (e também uma posição gnoseológica) - que trai já algum peso de reflexão teórica romântica - desta espécie de transcendência pela forma escrita é, segundo G. Lukács, a ironia: "A ironia do escritor é a mística negativa dos tempos sem deus: uma *docta ignorantia* em relação ao sentido; uma amostra da manobra benéfica e maléfica dos demônios; a recusa de poder conceber mais do que o fato dessa manobra, e a profunda certeza, exprimível apenas ao configurar, de ter na verdade alcançado, vislumbrado e apreendido, nesse não-querer-saber e nesse não-poder-saber, o fim último, a verdadeira substância, o deus presente e inexistente." (*Idem*, p. 92-93). Um testemunho vívido da transfiguração (ou mesmo redenção) romanesca da opaca experiência autobiográfica (transfiguração que - como o prova sua própria autobiografia - poderia bem dispensar o travestimento ficcional das personagens) é dado por Jean-Paul Sartre na conclusão de *As palavras*: "Consegui aos trinta anos dar esse belo golpe: o de escrever em *A Náusea* - muito sinceramente, podem crer - a existência injustificada, salobra, de meus congêneres e colocar a minha fora de causa. *Eu era Roquentin*; eu mostrava nele, sem complacência, a trama de minha vida; ao mesmo tempo eu era *eu*, o eleito, analista dos infernos, fotomicroscópio de vidro e aço debruçado sobre minhas próprias

soluções protoplásmicas." (Sartre, Jean-Paul, *As palavras* - trad. J. Guinsburg. São Paulo: DIFEL, 1970, 4<sup>a</sup> ed., p. 149).

Mas a solidão e a perplexidade caracterizam também (e complementarmente), segundo W. Benjamin, a figura do leitor de romances e - por extensão, pois fazendo parte deste tipo maior definido basicamente em oposição à narrativa oral - de escritos autobiográficos como estes. Este ponto é explicitado pela seguinte passagem do ensaio "O narrador": "Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora a lenha na lareira." (Benjamin, W., "O narrador", *op. cit.*, p. 213). Na sequência, W. Benjamin formula sucintamente sua questão sobre o leitor de romances da seguinte maneira: "O interesse ardente do leitor se nutre de um material seco. O que significa isto?" E ele mesmo responde que este material seco torna-se fogo pelo evento - definidor do "sentido da vida" - da morte da personagem (morte com a qual o leitor de romances aquece "sua vida gelada"). A questão de W. Benjamin (sobre o leitor romanesco) ganha então a seguinte e última forma: "Como esses personagens anunciam que a morte já está à sua espera, uma morte determinada, num lugar determinado? É dessa questão que se alimenta o interesse absorvente do leitor." (*Idem*, p. 214).

Mas seria preciso aqui - mesmo que nela esteja evidenciada a forma biográfica do romance - alterar ligeiramente a formulação de W. Benjamin, uma vez que o leitor destes escritos "autobiográficos" desde sempre não poderá saciar seu desejo de presenciar a morte do personagem-narrador. Esta ainda indeterminada morte (ou seja: sua mera mortalidade), no entanto, é o que desde já transfigura, por meio de uma insidiosa e irrespondível angústia, a banalidade oca da vida cotidiana deste narrador-

personagem. A possibilidade de uma identificação - e então de algum dúvida calor existencial - viria menos, no caso deste comum anti-herói narrador, do complemento aventuresco de eventos imprevisíveis (ou mesmo da sua impossibilitadora morte), do que da perplexidade ordinária do que sabe que vai morrer e se interroga inutilmente sobre o sentido de cenas cotidianas que desejitada e grosseiramente ele tenta registrar por escrito.

A contraposição benjaminiana maior entre a narrativa oral e o romance nos permitiu delinear uma identificação genérica tanto do herói (ou de uma certa posição gnoseológica) quanto do leitor destes escritos "autobiográficos" com aqueles do romance. Seria preciso, no entanto, fazer agora uma distinção elementar entre estes dois últimos gêneros no que diz respeito às dimensões, pois, por sua forma evidentemente menor, nenhum destes escritos "autobiográficos" poderia no registro maior da ficção ser denominado propriamente romance, mas antes conto (*short story*) ou, como iremos sugerir também, crônica (no sentido brasileiro moderno). Mas é W. Benjamin ainda quem n' "O narrador" opõe - mas agora do ponto de vista da feitura ou do tempo gasto na produção - a narrativa oral e a *short story*. Se a narrativa oral é, segundo W. Benjamin, "uma forma artesanal de comunicação", ele irá citar então Paul Valéry para definir "a imagem espiritual desse mundo de artifícies, do qual provém o narrador", operando ele próprio na seqüência a distinção básica entre narrativa oral e *short story*. "Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... - todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado." Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa

perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrativas sucessivas." (*Idem*, p. 206).

Não será, portanto, surpresa constatar que tanto a ausência de continuidade na composição da obra quanto a vertiginosa fragmentação do tempo na vida urbana contemporânea constituem precisamente o horizonte a partir do qual foram precipitadamente cristalizados ficcionalmente os contos (*short stories*) e os blocos de memórias (eventualmente, crônicas) que compõem estes escritos "autobiográficos". O que pode surpreender é o fato de que a nostalgia de um tempo mais contínuo para a escrita ou de um ócio aplicado que se distinga do mero desperdício programado do lazer constitua um motivo estrutural que, mesmo não nomeado, atravessa estes variados registros "autobiográficos" do tempo caracterizado socialmente pela ausência do trabalho (férias, feriados e fins-de-semana).

Para explicitarmos, enfim, a possível aproximação de alguns destes escritos "autobiográficos" com outro gênero de dimensões breves: a crônica (no sentido brasileiro moderno), iremos primeiro retomar - dado o veículo natural da crônica: o jornal - uma outra grande contraposição benjaminiana: a entre a narrativa oral e a informação, "essa nova forma de comunicação" forjada por este meio decisivo de dominação política burguesa que é a imprensa. W. Benjamin considera sua difusão como "decisivamente responsável pelo declínio da arte da narrativa", uma vez que a informação "precisa ser comprehensível 'em si e para si'" e, portanto, "plausível", afastando o surpreendente das histórias por meio das explicações que acompanham os fatos.

Por outro lado, seria preciso lembrar o modo como o jornal, segundo W. Benjamin, promove a exclusão da experiência do leitor: "Se a imprensa se propusesse a fazer com que o leitor pudesse se apropriar de suas informações como de uma parte da sua experiência, faltaria inteiramente com seu objetivo. Mas seu objetivo é exatamente o oposto, e ela o atinge: excluir rigorosamente os acontecimentos do contexto em que poderiam afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística

(novidade, brevidade, inteligibilidade e, sobretudo, falta de qualquer conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado tanto quanto a diagramação e a forma lingüística." (Benjamin, W., "Sobre alguns temas em Baudelaire", *op. cit.*, p. 31). É, no entanto, um outro meio de comunicação - contemporâneo e audiovisual (mas que, como o jornal, engloba variados gêneros) -, a televisão, que, nestes escritos "autobiográficos", constituirá um insidioso e onipresente pano de fundo das horas de lazer aí narradas, impregnando corrosivamente com sua vertiginosa fragmentação (acentuada desde a década de 80 com o *zapping*) e com sua espetacular insignificância a própria forma e matéria das minúsculas vidas aí brevemente registradas por escrito.

Paradoxalmente é também no jornal que um outro gênero menor de prosa: a crônica - que de diferentes maneiras (do formato tradicional ao mero recorte de blocos narrativos) é mimetizada nestes escritos "autobiográficos" - irá surgir e se definir no Brasil. Não se trata, portanto, da crônica histórica (formalmente análoga, em seu despojamento, à narrativa oral) tal como citada por W. Benjamin n' "O narrador". Como sugere Davi Arrigucci Jr., "agora se trata simplesmente de um relato ou comentário corriqueiro do dia-a-dia, dos 'faits divers', fatos de atualidade que alimentam o noticiário dos jornais desde que estes se tornaram instrumentos de informação de grande tiragem, no século passado." (Arrigucci Jr., Davi, "Fragmentos sobre a crônica", *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 52-53). O seu veículo "natural" - o jornal - conforma de algum modo não só o seu formato breve como também o seu tom menor. Segundo Antonio Cândido, "ela não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em 'ficar', isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão." (Cândido, Antonio, "A vida ao rés-do-

chão", *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.* Campinas/Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/ Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 14). Um breve resumo de sua história (a partir do século XIX) no Brasil é proposto assim por Antonio Cândido: "Antes de ser crônica propriamente dita foi 'folhetim', ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia - políticas, sociais, artísticas, literárias. (...). Aos poucos o 'folhetim' foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom leveiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje." (*Idem*, p. 15). Sua forma brasileira moderna irá, no entanto, se contrapor precisamente àquilo que, segundo W. Benjamin, caracteriza a informação jornalística. É o mesmo Antonio Cândido quem o indica, ao comentar o seu breve resumo histórico da crônica, ensaiando ao fim uma definição mais precisa: "Ao longo deste percurso, foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma." (*Ibidem*).

Restaria acrescentar, para precisar melhor esta definição da crônica moderna, um elemento decisivo no plano expressivo: a incorporação da fala coloquial brasileira que, segundo Davi Arrigucci Jr., "se ajusta perfeitamente à observação dos fatos da vida cotidiana, espaço preferido da crônica, por tudo isso cada vez mais comunicativa e próxima do leitor." (Arrigucci Jr., D., "Fragmentos sobre a crônica", *op. cit.*, p. 62). Mas assim como a crônica moderna é um gênero prosaico flexível e híbrido, podendo se aproximar de e mesmo se confundir com o conto e também com o ensaio ou até mesmo com a poesia lírica, assim sua linguagem é também um híbrido, em que a aproximação com a ora-

lidade (e com o tom despretensioso da conversa fiada) é ainda um efeito mimético calculado da prosa escrita. Antonio Cândido define com mais precisão essa mistura e a situa curiosamente numa tradição moderna mais especificamente mineira (na qual poderiam se inscrever também estes escritos "autobiográficos"): "Tanto em Drummond quanto nele [i.e. Rubem Braga] observamos um traço que não é raro na configuração da moderna crônica brasileira: no estilo, a confluência da tradição, digamos clássica, com a prosa modernista. Essa fórmula foi bem manipulada em Minas (onde Rubem Braga viveu alguns anos decisivos da vida); e dela se beneficiaram os que surgiram nos anos 40 e 50, como Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos." (Cândido, Antonio, "A vida ao rés-do-chão", *op. cit.*, p. 17).

Não seria, enfim, inoportuno situar estas "autociografias" no gênero maior (e não segundo a definição estrita de um Philippe Lejeune) da autobiografia - de que de algum modo participaria também a crônica (brasileiramente pensada) por sua filiação subjetiva -, autobiografia que, no Brasil, foi particularmente cultivada pelos mineiros, se tomarmos, com Antonio Cândido, como historicamente real "o fato de os mineiros gostarem de literatura na primeira pessoa, em particular a autobiografia (...)." (Cândido, Antonio, "Poesia e ficção na autobiografia", *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989, p. 51). Pode-se ainda acrescentar, no rastro do argumento de Antonio Cândido, que estas *Autociografias* - como a produção literária brasileira que surge em Minas no século XVIII "com um acentuado cunho de universalidade" - se integram também, em seu modo menor, na "linguagem civilizada do Ocidente" e dificilmente esconderiam "o vínculo em relação às culturas-matrizes" (certamente européias ou greco-latinas, e sobretudo - como no século XIX e na primeira metade do século XX no Brasil - francesas), mas uma apresentação resumida da já abreviada lista que, segundo Antonio Cândido, ilustraria a tradição mineira da autobiografia visa aqui não a uma qualquer igualação pretensiosa destas modestas memórias com a diferenciada grandeza literária

de autores já amplamente reconhecidos, nem à ênfase narcísica na ousadia pretensamente inusitada do seu modo (amoral) de auto-exposição, mas simplesmente a mais uma exemplificação do fato, ordinário e corriqueiro, de que não há como, ao fazer literatura, não participar (ainda que pela negação ou transgressão) de uma tradição maior que - como a língua em que é escrita (cujas possibilidades de reinvenção não são ilimitadas) - evidentemente não pode ser constituída ou inventada inteiramente por nenhum autor individual.

Do século XVIII, Antonio Cândido lembra essa "confissão em verso" ou "essa espécie de autobiografia de uma situação amorosa" que é *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga, assim como "os singelos *Apontamentos para se unir ao Catálogo dos Acadêmicos da Academia Brasílica dos Renascidos*, de Cláudio Manoel da Costa, uma espécie de mini-autobiografia." (*Idem*, p. 52-53). Na imediata seqüência Antonio Cândido sugere: "Lembremos também que Minas Gerais produziu o melhor livro brasileiro de memórias do século XIX, as *Minhas recordações*, de Francisco de Paula Ferreira de Resende, escritas de 1887 a (provavelmente) 1890 e publicadas apenas em 1944." (*Idem*, p. 53). Antonio Cândido retoma então, para justificar o seu arriscado juízo de valor literário, o seguinte parecer de Otávio Tarquínio de Souza, para quem este livro de Ferreira de Resende "(...) impõe-se em primeiro lugar como um documento de excepcional valor acerca da vida social e de família, dos costumes, das tradições, de tudo que é mais característico do Brasil e, particularmente, de Minas Gerais, entre os anos de 1830 e 1890." (*Ibidem*). Ainda no século XIX em Minas, ele lembra, por um lado, da "medíocre" autobiografia do Visconde de Nogueira Gama, as "descosidas" *Minhas memórias*, e, por outro, já na passagem para o século seguinte, "dessa flor de graça e verdade que é *Minha vida de menina*" de Helena Morley, "uma das obras-primas da literatura pessoal no Brasil." (*Idem*, p. 54).

No século XX, Antonio Cândido destaca, com breves comentários, um pequeno grupo de três memorialistas mineiros

de "corte literário mais acentuado" (ou "de elevado teor literário"): Orlando Vilela, Ciro dos Anjos (cuja obra *Explorações no tempo* é a única a ser citada) e Afonso Arinos de Melo Franco; enquanto ele apenas elenca os nomes de alguns outros também importantes: "Joaquim de Sales, Passos Maia, Fernando de Azevedo, Antônio de Lara Resende, Paulo Monteiro Machado, Euríalo Canabrava, Valdemar Pequeno, Raquel Jardim" (*Ibidem*), aos quais não seria difícil acrescentar outros nomes significativos como Sônia Lins e, mais recentemente, Autran Dourado. Mas o que constitui propriamente o objeto do ensaio de Antonio Cândido é um outro pequeno grupo de três mineiros - este de autores de fato substantivos e então já sexagenários - que comiseram "alguns livros autobiográficos de cunho francamente poético e ficcional": Carlos Drummond de Andrade com *Boitempo* (1968) e *Menino antigo* (1973), Murilo Mendes com *A idade do serrote* (1968), e Pedro Nava com *Baú de ossos* (1972) e *Balão cativo* (1973). Operando uma primeira distinção entre *Boitempo* de Drummond, *A idade do serrote* de Murilo Mendes e *Baú de ossos* de Pedro Nava (citados na ordem casual de suas aparições), Antonio Cândido sugere "(...) estabelecer uma graduação, porque o primeiro é escrito em verso, o segundo numa prosa-poesia e o terceiro em prosa; o primeiro é autobiografia através da poesia; o segundo, através de uma poesia inextricavelmente ligada à ficção; o terceiro, como se fosse ficção." (*Ibidem*). Obviamente, se pensássemos - não quanto ao valor literário (muito aquém do das obras recém-citadas), mas apenas quanto a uma definição mais precisa de gênero - nestas *Autociografias*, poderíamos aproximá-las somente da "autobiografia em prosa, como se fosse ficção" de Pedro Nava (e ainda mais raramente, apenas aqui e ali, da "prosa-poiesia inextricavelmente ligada à ficção" de Murilo Mendes), mas não seria de todo equivocado sugerir que, em sua buscada indeterminação ou hibridismo de gênero (que não exclui a explícita ficção), estas memórias dos anos 90 ao menos aspiram (ainda que nem sempre ou só raramente o consigam) a serem lidas como, segundo Antonio Cândido, os livros citados de Drummond,

Murilo Mendes e Pedro Nava: "(...) reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura de 'dupla entrada', cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa." (*Ibidem*).

É óbvio, no entanto, que a divisão dos textos deste livro de gênero híbrido em dois grandes blocos e a maneira como estes dois são nomeados (sucessivamente *Autoficcínhas* e *Autobiografites*) marcam uma diferenciação básica entre o primeiro bloco de cinco textos (*Autoficcínhas*) - em que a dimensão ficcional ou imaginária da intriga é de algum modo óbvia (mais próximos, portanto, do conto), ainda que boa parte do material narrado tenha sido colhida em experiências vividas (sendo, pois, também genericamente memórias) - e o segundo bloco de nove textos (*Autobiografites*), em que, por entre a crônica, o poema, o diário e até mesmo o ensaio, a dimensão mais direta do registro de eventos (inclusive delírios) acontecidos em um passado próximo é também de algum modo evidente (mais próximos, então, de memórias ou autobiografias), ainda que o recorte de cenas ou de seu conjunto, a omissão ou deformação de elementos e o *collage* como procedimento (para não falar na necessária transfiguração da escrita) atuem como operações, no limite, ficcionais.

#### IV

O que pode estranhar mais nestes relatos autobiográficos (ainda que ficcionais) de tempo(s) de lazer - jocosamente resumindo: nestas *autociografias* - é o fato de pulsar nelas, como fundo o mais das vezes não explicitado, uma estranha melancolia de quem se sente cansado da forçosa codificação mundana do lazer (não menos do que da do trabalho) e desejaria também aí a

improvável disponibilidade para se dedicar tranqüilo a uma atividade solitária como a leitura ou a escrita. É certo que a parte mais fecunda da atividade intelectual no trabalho acadêmico poderia ser descrita, por seu aspecto lúdico e sua soberania na escolha do objeto a ser estudado, como ócio (no sentido latino) e poderia constituir um objeto de relato autobiográfico cuidadoso e, quem sabe?, até mesmo instrutivo. Mas, assim como os "anteriores" *Ociografias e Ensaios de escola* (com "escola" lido etimologicamente), estas *Autociografias* já denunciam, no título mesmo, um desejo algo insano por um espaço ou modo de existência particular que se subtraia (na medida do possível) não só às coerções desagradáveis e destrutivas do trabalho alienado, como também àquelas de um lazer codificado implicando forçosos e desgastantes compromissos sociais. O desejo de uma terceira via, em que trabalho e distração sejam igualmente anulados em favor de uma brincadeira séria ou de uma seriedade brincalhona (arte?) apaixonadamente abandonada a si mesma, a qual, não sem alguma ambigüidade, eu nomeei como *ócio*, pode certamente ser considerado ingênuo em sua idealização, que pressupõe uma fantasia impossível - ou, ao menos, muito improvável - de ser realizada neste humano mundo-cão.

Esta fantasia (cuja elementar e nada óbvia condição primeira de efetivação continua a ser financeira) se configura na tradição ocidental recente como um *tópos*: o do retirar-se, brevemente estudado por Roland Barthes (em seu Curso no *Collège de France* sobre "O neutro") em três exemplos modernos: Rousseau, Swedenborg e Proust. Certos traços recorrentes chamam a atenção nesta - por sua outra e inusual organização e maneira - *vita nuova*: "a) Apropriação absoluta do espaço (...): para si, sem concessão"; b) Disponibilização total do tempo (com a correlata isenção de qualquer responsabilidade social e "abolição do ritmo 'natural' dia/noite"); "c) Conforto: o retiro para escrever não é ascético: calor"; "d) Importância de ser servido (une escrita a rendimentos): Swedenborg, modestamente, mas sem esforço físico, sem deslocamentos; Proust, luxuosamente: Nicolas Cottin

serve Proust durante a noite, Céline o substitui para o café por volta das quatro horas da manhã." (Barthes, R., *O neutro* - texto estabelecido por Thomas Clerc e traduzido por Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 295).

No caso pessoal de Barthes, no entanto, parece haver uma sábia suspeita de que a fantasia de uma disponibilidade total de espaço/tempo para a realização da grande obra esconda uma incapacidade mais visceral de realizá-la desde já, que se deve menos à ausência de condições ideais de "trabalho" do que à de uma vontade lúcida e sem autocomplacênciA. A fantasia de um outro e produtivo modo de existência ganha primeira forma então como separação ou desdobramento do espaço ordinário de vida: "(...) minha vontade, às vezes, de ter um segundo lugar, mais ou menos secreto: familiar e desterrado: num bairro bem diferente (Canal St.-Martin, hotel abominável, na volta de Nanterre) -> duas fantasias: a) a do pintor, que tem um ateliê independente; b) a idéia-milagre (verdadeira fantasia) de que, indo me fechar algumas semanas num lugar (quarto de hotel à beira-mar, praia pequena no inverno), vou desenvolver um trabalho intenso; fazer um livro, um romance etc." (*Idem*, p. 290-291). É bem indicado por Barthes também, desde o caso de Rousseau, o quanto o isolamento pressupõe um mínimo de contato humano ["Companhia, retirada = não é a solidão: há o recebedor (hospital de Berna), a família dele, os criados dele + visitantes das margens vizinhas aos domingos." (*Idem*, p. 286)], e podemos conjecturar o quanto fácil e rapidamente insuportável pode se tornar uma solidão bruta e animal (mesmo sob a forma da deriva urbana como em *L'homme qui dort* de G. Perec) ou podemos ainda vislumbrar a delicada e difícil relação (ou ajuste) entre o desejo de isolamento e a necessidade mínima de convívio ["Noção importantíssima em japonês, o *ma*: espaçamento de tempo, de espaço: regula a temporalidade e a espacialidade: nem amontoamento, nem desertificação." (*Idem*, p. 302)]. Mas é no breve comentário a uma longa citação da "Promenade III" de Rousseau (fantasia da retirada real para a ilha de Bienné, onde lemos: "Livrando-me de

todos esses engodos, de todas essas vãs esperanças, entreguei-me plenamente à incúria e ao repouso de espírito que foi sempre meu gosto mais dominante e minha inclinação duradoura.") que Barthes parece mais incisivo em sua crítica à possibilidade concreta de uma separação total do mundo e um isolamento feliz: "Esse parece um esquema típico: prazer do mundo (sensual e narcísico) -> agitação -> tormento -> desejo de Neutro. -> Na verdade, a recusa do mundo é o último engodo do imaginário: abandonar o engodo = supremo engodo, mas por que não se permitir esse novo engodo; o sujeito não se tranqüiliza..." (*Idem*, p. 305). Restando, pois, para Barthes, como última via possível de retirada, a da sabedoria Tao, "(...) que consiste, como sempre, em não ser sistemático: comportamento que é o contrário mesmo da fantasia (...). Aqui, traduzido na empiria moderna: seqüência de retiradas temporárias ainda que não organizadas ciclicamente." (*Idem*, p. 306).

O caso de Proust, no entanto, parece colocar em questão uma definição "sábia" e taxativa do retirar-se como autodesculpante e inexequível fantasia, apontando antes para uma concreta e particular (ainda que extraordinária) organização da existência cotidiana em função da escrita da obra (que de algum modo coincide com a rememoração de uma vida). Sua óbvia e primária condição é a (tão temida e desejada) solidão. Esse conhecido elemento da biografia do autor da *Recherche* é discretamente marcado por Walter Benjamin em seu conhecido ensaio "A imagem de Proust": "Dificilmente terá havido na literatura ocidental uma tentativa mais radical de auto-absorção, desde os exercícios espirituais de Santo Inácio de Loyola. Também ela tem em seu centro uma solidão que com a força do maelstrom arrasta o mundo em seu turbilhão. (...) O silêncio que reina no fundo dessa cratera - seus olhos são os mais silenciosos e os mais absorventes - quer ser preservado." (Benjamin, W., "A imagem de Proust", *Obras escolhidas I* - trad. Sérgio Paulo Rouanet, *op. cit.*, p. 46). É, porém, como se apenas *en passant* que, neste mesmo ensaio, no fim de um parágrafo sobre o trabalho têxtil da rememoração, W. Benjamin

nomeará o algo óbvio sentido prático ou conversão energética dessa lendária solidão de Proust: "Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. Por isso, *no final Proust transformou seus dias em noites para dedicar todas as suas horas ao trabalho, sem ser perturbado, no quarto escuro, sob uma luz artificial*, no afã de não deixar escapar nenhum dos arabescos entrelaçados." (*Idem*, p. 37, os itálicos e negritos são meus). O luxo desta "cômoda" solidão não é, portanto, apesar de seu aparente autismo e doentio isolamento do mundo, extática disponibilidade para nada (ou para a mera fruição individual hedonista do próprio passado), mas disponibilidade para a absorvente tessitura do passado através do "trabalho" criador da escrita. A solidão como condição genérica e elementar da criação (ou "trabalho" artístico) é, por outro lado, lembrada apenas negativamente neste pequeno parágrafo de "O caráter destrutivo" do mesmo W. Benjamin: "O caráter destrutivo faz seu trabalho, ele evita apenas o trabalho criador. Assim como *o criador busca para si a solidão*, o destruidor precisa permanentemente de se rodear de pessoas que sejam testemunhas de sua eficácia. (Benjamin, W., "Der destruktive Charakter", *Iluminationen: Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p. 289; itálico e negrito são meus). Susan Sontag, por sua vez, lembra, em "Sob o signo de Saturno", o quanto o melancólico e solitário Benjamin se projetava nos autores estudados por ele: não só Proust, mas também Baudelaire, Kafka ("essencialmente solitário") e Karl Kraus. E, após pontuar, com os exemplos de Baudelaire e Benjamin, a paradoxal compulsão do melancólico ao trabalho, Susan Sontag irá conectá-la algo trivialmente à solidão: "A necessidade de estar só - assim como a amargura da própria solidão - é característica do melancólico. Para que o trabalho seja realizado, precisamos estar sós - ou, pelo menos, não nos prendermos a relacionamentos permanentes." (Sontag, S., "Sob o signo de Saturno", *Sob o signo de Saturno* - trad. A. M. Capovilla e A. Poli Jr.. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 99).

Um outro exemplo significativo - e próximo do de Proust na coincidência entre o "trabalho" da escrita e o da rememoração - do desejo de solidão (que seja indispensável disponibilidade para a composição da obra escrita) está neste testemunho incorporado ao quinto volume das *Memórias* de Pedro Nava: "Há cerca duns quinze anos, meu comércio com o semelhante começou a se tornar mais difícil, meu estopim foi encurtado e minha paciência deu para explodir mais depressa ao toque da burrice. Deliberadamente, voluntariamente comecei a me isolar, a suprimir os contatos puramente mundanos para procurar só a convivência daqueles de quem realmente gosto. Meus irmãos, uns poucos parentes, raríssimos decantadíssimos filtradíssimos amigos a quem tenho como gente de meu sangue. A elaboração de minhas memórias foi decorrendo da minha necessidade de isolamento - porque nosso encontro mais importante é noscos mesmos. Conversando comigo nessa espécie de falar sozinho, é que no dia 1º de fevereiro de 1968 comecei a redigir minhas lembranças. Por elas reduzi ao mínimo minha convivência até com amigos, até com os que mais quero, para não fragmentar e destruir meu tempo, o tempo de que preciso para mim." (Nava, Pedro, *Galo-das-trevas - Memórias 5*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, 4ª ed., p. 85). A primeira e mais viva impressão à leitura desta passagem é a de como uma disposição reconhecidamente melancólica - a acrescida irritabilidade para com o convívio meramente mundial, a necessidade de isolamento, a autoabsorção contemplativa - estaria na origem de um vasto projeto memorialístico. Mas o seu desfecho conecta o isolamento à necessidade de um tempo mais contínuo e disponível precisamente para a elaboração escritural das memórias. No caso de Pedro Nava adivinhamos ser menos a fortuna (como no caso de Proust) do que a idade (e a isenção do trabalho proporcionada pela aposentadoria) o que permite concretamente esta disponibilidade. Certamente uma tal disponibilidade à Proust ou Nava (implicando liberação do trabalho, assim como dos compromissos mundanos de lazer) era impossível em sua inteireza para o

escritor destas *Autociografias* na época de sua composição. Mas o fato mesmo de que elas tenham sido escritas testemunha discretamente - ainda que o objeto do relato seja justamente a dispersão social do lazer mundano - a abertura de um espaço outro que o do trabalho e o do lazer, realizando desde então precária e intermittentemente o desejo contido na nostalgia insaciável de solidão para uma dedicação (concentrada e vertical) à leitura e à escrita. Antes, porém, do que subordinar algo facilmente as fintas e escusas (que permitiram a abertura deste novo espaço) ao resultado formal da escrita, poderíamos talvez pensar que é o (a princípio vago) desejo de criar escrituralmente que serve, como horizonte longínquo (mas nunca de todo abandonado), à invenção experimental de um novo modo de existência, em que recolhimento silencioso e composição da obra escrita coincidem alegremente em uma aventura até então (e a cada vez) desconhecida e sem garantias. O núcleo do que se constitui basicamente como registro escrito do passado imediato se torna então experimento tímido e tateante de uma outra vida (ao menos em parte) possível, dando forma ao desejo de um insuspeitado futuro cujas horas também fugazes se consumam, sem hesitação, na escrita.

### [Melancolia e autobiografia]

É possível - como deixa entrever a passagem citada de Pedro Nava - que o desejo de isolamento ou a necessidade de solidão, socialmente justificáveis pela aparentemente nobre finalidade que é a composição escrita das próprias memórias, sejam de algum modo insubordináveis e autônomos e integrem antes de mais nada uma disposição melancólica à procura do modo de existência que lhe é mais adequado. O desejo de isolamento como

traço melancólico pertence à mais antiga tradição de pensamento sobre a "bile negra", tal como se depreende do exemplo de Belerofonte no *Problema XXX (1)* do Pseudo-Aristóteles, assim como da definição proposta pelo Aforisma VI, 23 do *Corpus Hippocraticum*. De Belerofonte, o *Problema XXX (1)* diz que "ele procurava os lugares desertos" (*ho dè tás eremías ediōken*), citando em seguida como prova os conhecidos versos da *Iliada* (VI, 201-202) que passo agora a traduzir e sublinhar (sem nenhuma preocupação com a correspondência rítmica): "Mas, uma vez que também aquele foi odiado por todos os deuses,/ ele então errava sozinho pela planície da Errância,/ roendo seu ânimo e evitando o caminho dos homens." (cf. Assunção, T. R., "Le mythe iliadique de Bellérophon", *Gaia: Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque* n. 1-2, 1997, p. 41-66). Já o Aforisma VI, 23 do *Corpus hippocraticum* pode ser lido, segundo a tradução de Jackie Pigeaud, da seguinte maneira: "Quando retirada (*phóbos*) e abatimento (*dysthymía*) duram muito tempo, um tal estado está em relação com a bile negra." (Pigeaud, Jackie, "Mélancholie", texto ainda inédito de uma conferência dada em um "Seminário de Filosofia Antiga"- promovido pelo NEAM, em Belo Horizonte, na FAFICH-UFMG, em 02/09/2004 - e que traduzo aqui quando cito, p. 2)

Também na figuração do comportamento estranho de Demócrito - que paradoxalmente ria de tudo - encontramos, segundo a oitava carta do Pseudo-Hipócrates a Damageto (1<sup>a</sup> metade do séc. I a. C.), alguns traços inequívocos de melancolia: não somente o já citado isolamento e afastamento da vida comum, mas também dois outros elementos (a partir de então tradicionalmente associados à melancolia), o gosto pelo estudo ou pela pesquisa (no qual se inclui o hábito da leitura) e a prática reiterada da escrita. [Em uma nota de W. Benjamin sobre Flaubert (na *Obra das Passagens*) reencontramos, muito depois e em outro contexto, uma indicação destes elementos: "O 'peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour entreprendre de ressusciter Carthage' ('pouca gente adivinhará o quanto foi preciso ser triste para empreender ressuscitar Cartago') de Flaubert

torna transparente a conexão entre estudo e melancolia." (Benjamin, W., *I "Passages" di Parigi*, Torino: Einaudi, 1986, p. 998, [a partir da tradução de F. Porzio]). Hipócrates, tendo se afastado da cidade de Abdara, chega à encosta de uma colina sombreada de álamos, onde ele reconhece o domicílio isolado mas tranquilo de Demócrito: "(...) sob uma palmeira das menores em altura, coberto por um manto grosseiro sobre seus ombros, os pés e as pernas nus, sentado sobre uma pedra, bem pálido e desfeito, a barba áspera e longa, ao seu lado direito corria suavemente uma nascente, no declive da montanha, e no ponto mais soerguido do monte havia, me parece, um altar consagrado às Ninfas, rodeado de árvores e ramos de vinhos por si mesmas naturalmente nascidas." (a partir da tradução de Marcellin Bompart de "Lettres hippocratiques sur la folie de Démocrite", Dandrey, Patrick (org.), *Anthologie de l'humeur noire*. Paris: Gallimard, 2005, p. 83) Eis então a breve cena do "estranho" gênero de vida de Demócrito flagrada por Hipócrates (onde destaco em itálico os elementos ligados à leitura e à escrita): "Demócrito *sentado* tinha *sobre os joelhos* um *volume*, *estando rodeado* de vários outros. Havia também muitos animais dos quais ele fizera a dissecação. Às vezes, *prontamente se inclinando*, ele *se punha a escrever*, e depois repousava, e isso *em uma profunda meditação*; outras vezes, depois de fazer isso assim, ele passeava, e lançava olhares sobre as entradas dos animais que ele tinha anatomicizado, e, tendo-os deixado, ele voltava ao seu assento." (*Ibidem*).

A cena subsequente do primeiro encontro entre eles reitera a presença manifesta da escrita (destacada por mim em itálico) como atividade deste tipo de vida. Após com dificuldade ter chegado ao lugar onde estava Demócrito (pois o caminho era "um pouco rude e escorregadio"), Hipócrates diz: "Tendo-o abordado, eu o encontrei *como possuído por um êxtase*, traçando linhas com sua pena. Entretanto eu agüentei firme, esperando que ele se recompusesse; ao fim de algum tempo, *tendo deixado seu estilete e seu papel*, ele vira os olhos para mim e diz: 'Deus vos guarde, meu hóspede!'" (*Idem*, p. 84). Mas é apenas na seqüência do diálogo entre o "médico" e o "filósofo" que será explicitado o objeto ou

tema da escrita de Demócrito, assim como o com ele coincidente objeto da pesquisa (a qual inclui também a dissecação e observação dos animais), ou seja: a loucura ou, mais especificamente, a bile e o humor bilioso (que, na tradição médica antiga, se divide em bile amarela, que caracteriza o colérico, e bile negra, que caracteriza o melancólico). Quando Hipócrates pede que ele não esconda o que está escrevendo, Demócrito "declara que ele escrevia um tratado sobre a loucura", e quando Hipócrates o exorta a não demorar muito a lhe dizer de que maneira ele escreve sobre a loucura, Demócrito lhe explica "que ele fazia a dissecação daqueles animais estendidos diante de seus olhos (...) não por ódio das obras da divindade, mas com o objetivo de pesquisar a própria natureza do fel e do humor bilioso." (*Idem*, p. 85).

Robert Burton, na composição da sua obra monumental *Anatomy of Melancholy* (1621), retoma, de algum modo, esta cena primeira de um Demócrito ridente e melancólico, rodeado de livros (o que, em sua paráfrase da cena, ele surpreendentemente omite) e escrevendo seu tratado sobre a loucura (que, no entanto, jamais chegou até nós), ao figurar-se a si mesmo como um incansável Demócrito Júnior, que preenche enfim com o seu grande livro as páginas em branco, porque incógnitas, do tratado de Demócrito. Mas, como pontua Jackie Pigeaud, o livro de Burton não é um *Tratado da Melancolia*, pois certos elementos o excluem desta categoria (aproximando-o, por outro lado, do gênero autobiográfico): "Ele se compromete a si mesmo; é à sua própria cura de melancólico que ele destina teoricamente suas frases. 'Escrevo sobre a melancolia, esforçando-me por evitar a melancolia.' " (Pigeaud, Jackie, "Posface", Burton, Robert, *Anatomie de la Mélancolie vol. II* - trad. Bernard Hoepffner. Paris: José Corti, 2000, p. 1874). Mas se a escritura deste livro inumerável não pressupõe mais, enquanto método de pesquisa, a observação direta do interior de cadáveres de animais dissecados, sua relação com a tradição plural de saberes concernindo o seu objeto - figurada em uma vasta e desordenada biblioteca ("vasto caos e confusão de livros" donde teria nascido seu livro) - se amplia enorme e diver-

samente, assumindo a forma operatória da citação (com o cuidado da referência ao autor) a qual, como sugere Jackie Pigeaud, "está aí para preencher um vazio, seu vazio, seu nada" - resultando, pois, "de um sofrimento e de um pânico" -, assim como a biblioteca seria uma espécie de "muralha ilusória contra a morte." (*Idem*, p. 1877 e 1878). Na conclusão de seu prefácio a esta tradução francesa do livro de Burton, Jean Starobinski nota: "A obra termina com o melhor conselho: 'Não seja jamais solitário, não seja jamais ocioso!' Ora, no auto-retrato que ele coloca no começo de seu prefácio, Burton tinha escrito: 'Vivi na Universidade uma vida silenciosa, solitária, sedentária e privada.' Certamente ele não foi ocioso, mas se a solidão engendra a melancolia, ele a viveu em seu coração e foi seu cativo voluntário, e seu livro que combate a doença é a obra mesma da doença." (Starobinski, Jean, "La leçon d'anatomie", Burton, Robert, *Anatomie de la Mélancolie vol. I* - trad. Bernard Hoepffner. Paris: José Corti, 2000, p. XX e XI).

É, no entanto, ainda um outro elemento que, segundo o conteúdo que assumir, poderá conectar a melancolia e um projeto autobiográfico. Areteu de Capadócia (séc. I d. C.) define a melancolia como "uma afecção sem febre, acompanhada de um grande abatimento do espírito, ocasionada pela imaginação (*phantasía*) fixada continuamente em um mesmo objeto." (segundo a tradução francesa de A. Coray, cf. Dandrey, Patrick (org.), *Anthologie de l'humeur noire, op. cit.*, p. 134-135). Já o Aforisma 1089 de Boerhaave (1758) diz: "Os médicos chamam de melancolia aquela doença durante a qual o doente delira muito tempo e com persistência, sem febre, e fixado em um mesmo e único pensamento." (segundo a tradução de J. Pigeaud no texto inédito primeiramente citado, p. 4). Ora, se nesta monomania triste a idéia ou pensamento único for - o que também poderia ser confirmado pela tradição - o próprio sujeito ou, mais especificamente, sua própria história individual [cf. J. Pigeaud: "É evidente que a melancolia tem um papel maior na tomada de consciência de si, na emergência do sentimento de si mesmo, *Selbstgefühl*"]

dos alemães, *self-consciousness* dos ingleses (...)." (*Idem*, p. 8)], estariam próximos então de uma disposição privilegiada para quem se lança a escrever suas próprias memórias. O que tornaria difícil (ou mesmo impossível), porém, segundo a estrita definição clínica de Freud, a conexão entre melancolia e escrita autobiográfica é o fato de que esta disposição patológica se caracteriza não só "por um desânimo profundamente doloroso", mas também pela "inibição de toda atividade". (Freud, Sigmund, "Luto e melancolia" - trad. Marilene Carone, *Novos Estudos* nº 32, março de 1992, p. 131). Ora, ao comentar o elemento que distingue a melancolia do luto (o "rebaixamento do sentimento de auto-estima, que se expressa em auto-recriminações e auto-insultos"), Freud deixa primeiramente entrever o quanto - apesar de seu alto custo - a melancolia pode ser uma via privilegiada de autoconhecimento: "Em (...) suas auto-acusações ele nos parece igualmente ter razão e captar a verdade apenas com mais agudeza do que outros, não melancólicos. Quando, em uma exacerbada auto-crítica, ele se descreve como um homem mesquinho, egoísta, desonesto e dependente, que sempre só cuidou de ocultar as fraquezas do seu ser, talvez a nosso ver ele tenha se aproximado bastante do auto-conhecimento e só nos perguntamos por que é preciso adoecer para chegar a uma verdade como esta." (*Idem*, p. 133). Mas se, como Freud marca na seqüência, é menos "uma tal auto-apreciação" do que o fato de "expressá-la diante dos outros" o que define o melancólico, podemos justamente aí - ainda que permaneça irresolvida a delicada e decisiva questão da passagem do registro oral para o escrito (cuja maior formalização obviamente pressupõe uma energia nada desprezível mobilizada em uma atividade produtiva) - detectar a atitude dramática e comunicativa (evidente, por exemplo, no Michel Leiris de *L'âge d'homme* e do conjunto de *La règle du jeu*) de quem escreve sua(s) autobiografia(s): "Por fim, devemos notar que o melancólico não se comporta inteiramente como alguém que faz contrição de remorso e auto-recriminação em condições normais. Falta a ele, ou pelo menos não aparece nele de um modo notável, a vergonha perante

os outros, que seria sobretudo característica destas condições. No melancólico quase se poderia destacar o traço oposto, de uma premente tendência a se comunicar, que encontra satisfação no auto-desnudamento." (Freud, S., *ibidem*).

que se tornaram comuns em muitos países. No Brasil, por exemplo, é comum dizer que o Brasil é um país de imigrantes, e que os imigrantes trouxeram consigo suas línguas e costumes. Isso é verdade, mas não é a única razão para a existência de muitas línguas no Brasil. Outra razão é a existência de muitas etnias diferentes no Brasil, que trazem suas próprias línguas e costumes. Além disso, o Brasil é um país muito diverso geograficamente, com muitas regiões diferentes, que têm suas próprias línguas e costumes. Isso é uma característica fundamental do Brasil, que é uma grande diversidade linguística e cultural.

## Autoficcinnhas

O Brasil é um país com uma grande variedade de idiomas e dialetos. Isso é resultado da mistura de culturas e imigração. O Brasil é um país de imigrantes, e os imigrantes trouxeram consigo suas línguas e costumes. Isso é verdade, mas não é a única razão para a existência de muitas línguas no Brasil. Outra razão é a existência de muitas etnias diferentes no Brasil, que trazem suas próprias línguas e costumes. Além disso, o Brasil é um país muito diverso geograficamente, com muitas regiões diferentes, que têm suas próprias línguas e costumes. Isso é uma característica fundamental do Brasil, que é uma grande diversidade linguística e cultural.

O Brasil é um país com uma grande variedade de idiomas e dialetos. Isso é resultado da mistura de culturas e imigração. O Brasil é um país de imigrantes, e os imigrantes trouxeram consigo suas línguas e costumes. Isso é verdade, mas não é a única razão para a existência de muitas línguas no Brasil. Outra razão é a existência de muitas etnias diferentes no Brasil, que trazem suas próprias línguas e costumes. Além disso, o Brasil é um país muito diverso geograficamente, com muitas regiões diferentes, que têm suas próprias línguas e costumes. Isso é uma característica fundamental do Brasil, que é uma grande diversidade linguística e cultural.



## Fragmento de sonho

Depois de meses de letargia absoluta, aqui normalidade, lembrei-me das duas caixas que ladeiam a minha nesta seqüência cujo fim desconheço, apesar de ter visto uma vez, quando da dedetização, o ponto de fuga do corredor sumindo ao fundo. A aurora açafroava quando dois policiais surgiram com uma maca em que puseram, rápidos e precisos, o cadáver do vizinho à esquerda. Um pouco antes havia notado - ponto silencioso de detonação do meu sono - a TV estranhamente ligada àquelas horas meio frias da madrugada. O chuvisco entrava como casca-ta no cérebro, sorri excitado pra ninguém, acabei gozando. Como tive de levantar pra pegar papel higiênico, olhei quase curioso pelo vidro da esquerda e, coincidentemente levantadas as duas persianas, pude ver o vulto estatelado no tapete entre o sofá e a TV. Olhos abertos fixos pro chão, da boca parecia sair indefinido um fiozinho de baba.

Por leves diferenças climáticas e pela extensão da noite, nunca muito longa nos trópicos, é possível calcular a estação do ano. Árvores só vemos na TV. Deduzi ser outono, o nome do vizinho morto fugia: Luís, José, Alexandre, João, André, Sérgio? O Lexotan o deixava feliz, auto-suficiente, apático. Custava a se levantar do sofá, mesmo pra pegar a comida ou mijar/cagar. Como de hábito, nenhuma tentativa de comunicação. Em breve a caixa seria ocupada por outro. Não entendia bem a alta rotatividade. Seríamos todos doentes terminais? Espantoso que me conservasse por tanto tempo: quatro ou cinco anos?

Confusa memória das fisionomias de vizinhos e policiais, quando não apagada. Desde que chegara, esvaziado de passado, não tinha nem nunca tivera família, amigos, namorada ou mulher. Mas sentia, como se alguém batesse do outro lado da porta, a pressão de certos hábitos sugerindo existência anterior.

Sensação de ruas e ruas de asfalto, automóveis passando e a posição sentada em movimento. Dinheiro, cartões, extratos, contas, registros. Telefone tocando ou eu discando, uma voz qualquer. Euforia do álcool em bares ruidosos. Seria tudo fantasia - espécie de sonho de memória acordado - criada a partir da telinha e transposta para uma terceira dimensão e o sentido do tato?

O teto e as paredes da caixa são brancos, sem quadros ou quaisquer ornamentos. Meu colchonete e roupas de cama, bege. Mesa, cadeira, latrina e pia, vermelhas. Sofá, tapete e armário, azuis. Cada coisa em seu lugar geométrico inarredável. Em outros tempos me divertia pensando outras cores e posições, formas e objetos outros. Resignado e esquecido, agora os considero tão naturais quanto verde o capim ou quanto uma pedra.

Não há livros ou palavra impressa. Apesar de o gênero ter permanecido na TV, sinto falta do noticiário político da imprensa como se de uma dose diária de ficção. As dimensões da existência diminuíram estupidamente, acusam os restos doentes de memória. As notícias da TV são apenas sobre o Instituto. Parece não haver mais um mundo externo ao Instituto.

# Flashes de horror brando

## (1. Fantasia)

Passeava pela juventude de Mallarmé na garagem aberta e arejada do bloco, manhã cálida de abril, pensando em mais um abortado projeto de artigo (não o *Un coup de dés* pasteurizado, mas o artífice baudelairiano modelando exato ritmofo), azul me cegando, o Ideal se afastando no princípio de choro da menina de dois meses no carrinho.

O a-fazer: distraí-la, não mais. Peguei-a no colo, estacionado o carrinho junto a um banco. Dali, onde os carros já não chegavam, divisei à direita o pequeno jardim vazio. O *play-ground*: arranjo de escultor geométrico em aço colorido, ornamental. O pátio de uma empresa de ônibus ocupava boa parte do quarteirão seguinte visto de cima, antes de atravessada a rua. O vento visível nas folhinhas de um eucalipto balançando-se lembrava-me uma Hamadriáde arrepiada antes de entrar na água fria.

Curioso, apoiei-me no canteiro de flores que antecedia o pequeno abismo de três andares. Lembrei-me então de imagem cortaziana lida na adolescência: pacote de iogurtes, pah! no chão, o líquido escorrendo. A vertigem de um fatal descuido, a menina lá embaixo morta, dando harmonia à paz doméstica.

**(2. Sonho)**

Saudou-me, com sorriso idiota e bebum, de uma das cadeiras que bordeavam a piscina vazia do navio encalhado na rua V. Raro o som de automóvel, apesar de ciente do movimento naquele ponto àquela hora da tarde. Disse, gritando aos amigos "tortos" e querendo me foder: "Olha que gostosinho!".

Na balaustrada dei o primeiro golpe, enfiando o espetinho de churrasco na barriga inchada do porco. Este grunhiu ainda mais com o segundo, enfiado pelo "amigo", e, já empapada de sangue sua camisa, ele mesmo (o "amigo") enterrou até o cabo o espeto.

Em trejeito coincidente com o das faces de outros dois "amigos", o porco revirava os olhos brancos e a pupila xadrez. Parecia gozar e, desaparecendo na lama, enchia a boca de merda. Pude ver ainda o caralho ereto cortado e jorrando não sangue mas miço.

**(3. Sonho)**

Lia Dostoiévski em uma edição não só encapada em couro negro como a da Aguilar, mas também cujas folhas de fino papel-bíblia eram negras e lisas. E, no entanto, era inequívoco o conteúdo. Não havia letras brancas ou quaisquer distinguíveis.

## A cheiradora de...

Chovia muito. Quase dormi ouvindo. Sereno, pele acariciada por suave tepidez pos-orgásrica, pensava nada. Insone, *satori* banal explodindo, lì, minucioso, cadernos de cultura dominicais da *Folha* e do *Globo*. Feliz, amante feliz. Valéry Larbaud intocado na mesinha de cabeceira. A companheira entra no quarto da Pousada e, após telefonema para casa, anuncia pequena catástrofe: mãe da cozinheira morrera. O bem-estar sacana só me permitiu vislumbrar de modo abstrato a funda perturbação doméstica, na semana seguinte, pela ausência da industriosa mão-de-obra pra serviços pesados. Insensível, nada podendo fazer, propus comemorarmos os últimos instantes de nossa liberdade das crianças com um bom jantar.

Sem guarda-chuva, molhamos muito no breve trajeto do carro estacionado até o restaurante. O contraste entre o asseio sequinho do ambiente e a lama lá fora, assim como entre a pobreza *nouveau-riche* de hoteizinhos e de lojas pra turistas e o "sóbrio bom-gosto" do ambiente, nos fez sentir, durante um vacilante segundo onírico, em um conto de fadas colonial. Não imagináramos em Tiradentes um bem talhado *scotch-bar* em madeira clara, iluminação discreta em pontos precisos, mesas postas impecavelmente com macias e alvas toalhas decoradas por uma margarida fresca solitária. O som, que parecia vir de uma cozinha supra-iluminada pela higiene dos seus azulejos branquinhos, tocava Louis Armstrong no disco, que depois identifiquei, da coleção da Abril. Era tão correto no contexto quanto o Muddy Waters que ouvíramos meio-dia na praça em barzinho estilo "cabana-de-praia pra moçada". E, como neste, solicitude e capricho marcavam a coincidência entre capital e trabalho, a qual magnetizava com erotismo olhares e sorrisos do jovem casal dono do negócio. O comentário estilístico foi então seguido da confissão

de um desejo de um *swing*, objetivamente inócuo senão para despertar protestos previsíveis e desejados na companheira. Eu ria, levemente tocado por uma *Heineken*.

Os vinhos estavam um pouco caros. Deixáramos no quarto um *Cousño Macul*. A companheira, sem casaco e blusa molhada, pediu um *Fundador* para agasalhar. Lambiscávamos no *couvert* torradas finas e sequinhas cobertas com um saboroso patê de *foie gras* brasileiro feito há pouco por eles mesmos. Pãezinhos de batata macios e quentinhos com manteiga derretendo alegravam a faminta companheira. Nossa *hostess*, vestida esportiva e elegantemente como anfitriã e não mera garçonete, era rápida e amável no serviço. Seu sorriso límpido me excitou a perguntar algo e, momentaneamente sem assunto, fingei prestar atenção nos quadros às minhas costas e a meu lado esquerdo e perguntei de quem eram as reproduções. Estávamos numa mesa de canto. Nas paredes pouco iluminadas os quadros quase passavam despercebidos. Feita a pergunta, só então notei. Três fotos de estátuas gregas mostravam todas o mesmo detalhe: um delicado cu entre nádegas bem-feitas. De imediato as referências: o Hermes de Praxíteles do museu de Olímpia, o Antínoo do museu de Delfos e a Vênus de Milo, de quem, segundo ela nos informou escandalizada, este detalhe só pudera ser imprimido em cartão postal há três anos atrás. Surpresos, queríamo-nos rir. Ao lembrar, por uma irresistível associação, o nome do vinho já citado, não mais me contive. Estava gargalhando. Lembrei-me então rapidamente, mas com algum fastio, da resenha de *Sex* de Madonna e da citação não sei onde de um debochado e pós-moderno "Elogio a Cicciolina". Já tinha parado de rir. O forte rubor da companheira não seria apenas efeito do conhaque.

Apesar dos olhares levemente reprovadores vindos de uma mesa de *nisseis*, nossa *hostess* pareceu antes ter simpatizado com meu riso desbragado, tanto que chamou seu companheiro (: o cozinheiro) para apresentá-lo a nós. De avental e chapéu mestre-cuca, ele nos contou brevemente a história do restaurante, nos aconselhou uma carne grelhada e se retirou. Ela ainda completou

nos narrando as dificuldades para o estabelecimento do cardápio, a ampliação do número de mesas e a freqüência constante nos fins-de-semana. Durante a semana eles não abriam, dedicando-se à pesquisa e fabricação artesanal de perfumes com essências de flores campestres. Mas a preocupação com o gosto e o olfato não os levou de modo algum à abstração do visual como possível interferência. Muito pelo contrário, grandes pratos de louça branca traziam batatas enroladas em papel-alumínio e um naco tostado de filé divididos, em singelo arranjo, por uma série de três bolinhas de manteiga circuladas por salsinha. Sem dúvida havia algo nipônico no visual da *nouvelle cuisine*. A manteiga derretia na batata não-descascada queimando; o bife sangrava macio e exigia pouco do maxilar. Acompanhava uma deliciosa salada de repolho, cenoura e maçã cortados fininhos e temperados com um molho sutil de alho. Apenas a batata - o que não constituía um erro - exigia um pouco de sal. Este estava perfeito no filé e o conjunto era harmônico. Pedi ainda uma cerveja, quando já satisfeitos comentávamos a exuberância demasiada do altar-mor da matriz onde se destacou em particular para nós a lascívia bona-chona de alguns rechonchudos anjinhos. João Gilberto cantava "O pato".

Enfim ela trouxe a sobremesa: uma torta quente de maçã. A massa era fina e se dissolvia tão facilmente quanto a tenra maçã aromatizada por canela. A temperatura aconchegava e dava corpo à delicada dissolução. Pensei então, pressionado pelo hábito familiar de uma receita inglesa, no vulgar creme de leite se liquefazendo ao contato com a torta e no nítido contraste gustativo resultante.

Neste instante, cedendo às circunvoluções de um inquieto ventre, peidei. Não sonoro, mas peidei feio: cerveja e frango ao molho pardo. Por azarada coincidência nossa *hostess* voltava para perguntar algo de que me esqueci, pois acompanhava preocupado suas reações fisionômicas às emanações do cheiro. A princípio pensei ser ela uma consumada atriz, pois não houvera nenhum esgar denunciador. Depois cheguei a pensar, levemente

escandalizado, que ela pelo contrário se excitara, dado o sorriso eufórico permanente. Mas minha surpresa maior foi, enquanto tomava o café, notar a insistência do cheiro porém reduzido a uma quase nuance. Estranho bem-estar, como se proibido, me vinha daquela olfação, como se coroando com sabor *faisandé* a plenitude gástrica já despertando a sonolência.

Alguns meses mais tarde, já em Belo Horizonte, depois de uns fortalecedores uísques com dois amigos vadios, fomos por inércia parar em um *vernissage* de gravuras em metal. O tema quase neo-realista: assaltos a turistas nas praias do Rio. Numa roda de fundo, estrategicamente postada junto à porta donde saíam as bandejas com bebidas, fui encontrar a adorável garçonete de Tiradentes. O assunto era a dimensão táctil na obra performática tardia de Lygia Clark. Textura, materialidade, descoberta do corpo... clichês batendo como campainha tocada muitas vezes. Com prazer ouvi, pois, a garçonete comentar, citando alguns versos de "Les chercheuses de poux" de Rimbaud, a quase ausência do sentido do tato na poesia. Inversamente o olfato, em Baudelaire fundamental em suas relações com a memória involuntária, era quase de todo esquecido nas artes plásticas. Com exceção das instalações escatológicas do suíço Frisch...

Estimulado por outros uísques e por esta inesperada erudição, ousei lhe perguntar sobre o episódio do peido em seu restaurante. A resposta teve de esperar uma deliciosa risada. Depois, com uma franqueza e um desimpedimento morais nada filistinos, ouvi de sua boca o relato do difícil aprendizado em direção a uma abertura para o outro, para a diferença no contudo não tão óbvio domínio da degustação dos peidos. A base irrefutável desta nova educação era o inconfessado prazer que cada um sente com o cheiro do próprio peido. Já a relação desta refinada coprofilia olfativa com práticas eróticas anais fora apenas sugerida pelo gesto inconsciente e repetido com que ela tirava e enfiava o anel no dedo cujo nome vem deste objeto. Com o marido, por exemplo, intensa energia erótica fora descarregada do reconhecimento e estudo dos respectivos peidos. Mas não havia

porque manter a fidelidade em algo tão impalpável e tão pouco exclusivo, não fossem as regras da boa educação...

O que a seguir ouvi não passa provavelmente de uma fantasia. Mas bem tramada e não destituída de interesse. O primeiro ponto, já por si só espantoso, era a pesquisa que há alguns anos um grupo de jovens físicos coordenado por seu marido fazia para descobrir um meio técnico de conservação e reprodução do cheiro, tal como a fotografia fôra para a imagem. Associada à reprodução da imagem em terceira dimensão e à reprodução das impressões tácteis tais como se pode imaginar a partir de certos sonhos vívidos e aterrorizantes, o objetivo do grupo era demasiado pretensioso: reproduzir o ser em sua totalidade estética. Que da mera convergência dos cinco sentidos pudesse brotar uma consciência é tese que me parece discutível, mas quem quiser acompanhar o conjunto do argumento, de resto já bem conhecido, basta recorrer à novelinha *La invención de Morel* de Adolpho Bioy Casares. Não tão comum era a finalidade que eles, ela e seu marido, haviam dado à rudimentar e ainda não patenteada máquina de registro de cheiros. Junto a algumas mesas do restaurante estavam dispostas disfarçadas aquelas discretíssimas engenhocas cujo aspecto ela preferiu não me revelar. Elas eram acionadas automaticamente quando ocorriam peidos exóticos. Estes eram gravados e permaneciam, num arquivo, disponíveis às mais inusitadas combinações. Ainda mais surpreendente era o mecanismo que permitia à máquina retransmitir, logo após a gravação, o peido em suas mais variadas gradações. O objetivo da retransmissão imediata era agradar narcisicamente quem havia peidado. De preferência quando estivesse acompanhado apenas pelo cônjuge, já de algum modo acostumado. Pois nem todos estranhos ou não-íntimos eram como eles iniciados na apreciação do peido alheio. E a meta não poderia ser chocar, mas cativar o cliente por meios subliminares.

Quanto à graduação a máquina era ajustada para o mínimo em um máximo de duração. O efeito era como o de uma diluição. Eles haviam não mais do que seguido a sagaz obser-

vação de Baudelaire (em *Les paradis artificiels*) de que um cheiro fino e agradável causa náuseas, se levado à sua máxima densidade, e de que, inversamente, um cheiro repugnante pode causar prazer, se reduzido à sua mínima quantidade e expansão.