

extra-vacâncias

extra-vacâncias

ENSAIOS

Teodoro Rennó Assunção

Tessitura

Belo Horizonte

2008

Copyright © Teodoro Rennó Assunção, 2008
Direitos desta edição reservados à Tessitura Editora

Diagramação e projeto gráfico

IVAN IELIZÁROV

Fotografia da capa

CRISTIANO RENNÓ

Revisão

MARIA CECÍLIA BRUZZI BOECHAT

E O AUTOR

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Nina C. Mendonça - CRB 1228-6

A851e Assunção, Teodoro Rennó.
 Extra-vacâncias : ensaios / Teodoro Rennó Assunção. –
 Belo Horizonte : Tessitura, 2008.
 232 p. ; 21 cm.

ISBN: 978-85-99745-16-8

1. Ensaios brasileiros. I. Título.

CDD : B869.442

TESSITURA EDITORA LTDA.
Av. Getúlio Vargas, 874/ 1503
Belo Horizonte · MG · 30112-020 Brasil
55 · 31 · 3262 0616
[contato@tessituraeditora.com.br](mailto: contato@tessituraeditora.com.br)
www.tessituraeditora.com.br

Índice

Prólogo: ensaio breve sobre *Extra-vacâncias* 11

I – DESEJO DE NOVELA

O falso duplo invertido	27
O perpétuo domingo do escritor	59
Uma resenha não-publicada	77
Uma mera (?) coincidência de nomes: Veblen	85
Tarde de um dia-de-semana nas férias de verão de 2007	107

II – URBANÍMIMAS

Notas esporádicas de um observador desocupado	133
<i>Video-zapping collage</i> de TV e de cenas de rua	141
<i>caderno menas</i>	149
Pôca Copa	151

III – MELANCÓLICAS

Uma arte dessueta e <i>démodée</i>	157
O ex-poeta do <i>Lama's Show</i>	197
Desejo de higiene e dispersão em Baudelaire	205

*Este conjunto vário é dedicado
a Maria Helena, minha mãe todos estes anos;
à memória da querida tia Branca, que já se foi;
e às sempre acolhedoras tias Nina e Dine.*

(vagânsia)

vagânciac,
vacânciac,
vaga
vaca:
ânsia.

(Zwínglio José)

Prólogo: ensaio breve sobre *Extra-vacâncias*

*A última coisa que se encontra, ao fazer uma obra,
é saber o que se deve colocar em primeiro lugar.*
(Pascal, *Pensées*)

É quase uma trivialidade situar no impulso de escrever estes ensaios (autobiográficos) uma relação vívida com a própria morte e o envelhecimento. Ela não se dá aqui, no entanto, a partir de um evento traumático como a perda de um ser querido (cf. morte da mãe de Proust e o começo da *Recherche*, segundo Barthes), mas da mera aguda e surpreendente consciência de ter envelhecido abrupta e brutalmente em vinte anos de trabalho acadêmico e estar já estranhamente “no meio do caminho da minha vida”, com um prazo não mais alargado de ainda alguma energia para fazer o que quero, neste caso obviamente – decisão difícil e custosa – escrever, mas o quê? pode-se perguntar, e aqui a delimitação tende a se abrir, bem além do registro acadêmico, para o ensaio-livre (que incorpora também a narrativa) e que se quer literário.

Em *A preparação do romance I* (que nos é aqui um guia mais útil do que *Ser e Tempo* de Heidegger, por exemplo) Barthes formulou-o lapidarmente: “(...) a partir de uma certa idade, ‘os dias estão contados’; contagem regressiva imprecisa, mas cujo caráter irreversível é, no entanto, mais perceptível do que na juventude.(...) A idade traz esta evidência: ‘Sou mortal.’ (...) Necessidade de colocar o trabalho a fazer num escaninho estreito e finito: o último escaninho.(...) = olhar de frente *o uso do tempo antes da Morte*. Cf. Proust, ameaçado pela doença (*Contra Sainte-Beuve*): ‘Trabalhe enquanto você ainda tem luz.’” (Barthes, Roland. *A preparação do romance: I – Da vida à obra. Notas de cursos e seminários no Collège de France, 1978-1979*. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 5 e 6).

É certo que esta consciência extrema de que fala Barthes pode parecer demasiado solene (ou hiperbólica) para alguém como eu, “ainda” entre os 40 e os 50 anos de idade, uma vez que o *quando* da

morte permanece indeterminável e assim também a extensão precisa do prazo de existência, mas nem por isso é menos sensível em uma tal idade não somente a usura (ou o desgaste) do corpo – que sinaliza organicamente um limite de energia disponível – mas também a irreversibilidade do envelhecimento, que faz (como sempre o fez, mas agora com a evidência da redução do prazo, de maneira particularmente aguda) de cada período ou momento da vida o *último* a ser vivido naquela condição. Sendo assim, a ordinária e elementar questão moral ainda é: *o que fazer?* questão formulável da seguinte forma por aquele que quer escrever: nestas circunstâncias o que (ou como) fazer para poder escrever? ou ainda: *nestas circunstâncias o que (e como) escrever?*

O que nesta formulação designo genericamente como “nestas circunstâncias” representa no meu caso as circunstâncias de uma vida regida basicamente pela rotina do trabalho acadêmico, donde precisamente – ainda que na esfera da construção de discursos – o desejo de uma outra coisa. É a partir de um análogo quadro de existência que Barthes define uma segunda consciência que inaugura ou move o projeto literário: “(...) vem um momento em que o que se fez, escreveu (trabalhos e práticas passadas), aparece como um material repetido, fadado à repetição, ao cansaço da repetição. ‘Como? Sempre e até a minha morte vou escrever artigos, dar aulas, fazer conferências – ou no máximo livros – sobre assuntos que apenas variarão (tão pouco!)?’ Forclusão de todo o Novo (definição da condenação aos trabalhos forçados)? Forclusão da Aventura (...)? Condenação à repetição? Ver seu futuro, até a morte, como uma rotina? O quê? Quando eu terminar este texto, este curso, só me resta recomeçar outro?” (*Idem*, p. 6 e 7).

No caso de Barthes este novo projeto literário (ou esta nova prática de escrita) se anuncia como um romance – o que, enquanto básico desejo de narrativa (e de ficção), é também um elemento deste meu projeto. Mas, diferentemente de Barthes, e não contando a médio prazo com a possibilidade efetiva de uma dedicação total (ou preferencial) à escrita de uma ficção narrativa de fôlego maior, o projeto literário que toma forma a partir de uma prática (já exercida sobretudo em *Ensaios de escola*) é o de um gênero híbrido entre o

ensaio e a narrativa (eventualmente se abrindo também para o manifesto e a proposição), mas onde o ensaio (como se traindo uma evidente pregnância do regime de vida acadêmico) ainda tem prioridade. Mas, mesmo quando as marcas bibliográficas de uma micro-pesquisa (sobre um determinado tema e em um determinado autor) são por demais visíveis para apagar um halo qualquer de erudição acadêmica, o ensaio aqui ainda uma vez quer honrar o seu nome, sendo um experimento aberto (isto é, comportando alguma invenção) inclusive com as fronteiras do gênero (podendo absorver a ficção até mesmo em suas hipóteses argumentativas, cf. "Uma mera(?) coincidência de nomes: Veblen"), ainda que jamais renuncie – em seu cuidado com a frase, que é também cuidado com a justeza da expressão – à decisiva dimensão da forma escrita que é por vezes denominada (como) literatura. Por outro lado, a narrativa que colhe o seu material básico na minha experiência cotidiana não pode deixar de ser – ainda que por meio de uma transfiguração ficcional – de algum modo autobiográfica, cumprindo a ancestral e mnêmica função do registro de um tempo então presente e palpável mas que logo já está em vias de desaparecer no esquecimento.

Curiosamente, no entanto, a experiência pessoal mobilizada na narrativa (assim como o trabalho de pesquisa a serviço do pensamento) tem aqui o mais das vezes como objeto não um período ou um pedaço de vida qualquer do autobiógrafo, mas a própria escrita do texto, isto é: desde o querer-escrever até as possibilidades concretas de sua efetivação. Esta espécie de autobiografia da escrita (ensaisticamente tentada aqui em modestas micro-escalas) é, como se sabe, precisamente o modo como Barthes definiu a narrativa da *Recherche de Proust*: "(...) na *Busca* há certamente 'narrativa' (não é um ensaio), mas essa narrativa não é a de uma vida que o Narrador tomasse no nascimento e conduzisse de ano em ano até o momento em que toma da pena para narrá-la. O que Proust conta, o que coloca em narrativa (...), não é a sua vida, é *seu desejo de escrever* (...)." (Barthes, R. "Durante muito tempo fui dormir cedo". In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 348-363, p. 355). Ora, n'A *preparação do romance I* esta definição do objeto da *Recherche* ganha mais abrangência, servindo então de pa-

radigma para o próprio projeto barthesiano (e, por uma auspiciosa “coincidência”, também para este meu atual): “(...) o querer-escrever depende apenas do discurso daquele que escreveu – ou só é recebido como discurso daquele que conseguiu escrever. Dizer que se quer escrever, eis, de fato, a própria matéria da escritura; portanto, somente as obras literárias dão testemunho do Querer-Escrever – e não os discursos científicos. É talvez a própria definição tópica da escritura (da literatura) oposta à Ciência: ordem do saber, na qual o produto não é distinto da produção, e a prática (não é distinta) da pulsão (nisso pertencente a uma erótica).” (Barthes, R. *A preparação do romance I*, *op. cit.*, p. 16-17). O que então se apresenta a Barthes como uma possível nova prática de escrita implica assim uma *mudança de posição* que me concerne diretamente nestes (certamente algo pretensiosos) ensaios: de crítico literário para *produtor* de literatura, de comentador ou teórico para *escritor* enquanto artista (onde o luxo do amadorismo não é objeto de vergonha): “Coloco-me realmente na posição de quem *faz* alguma coisa, e não mais de quem fala *sobre* alguma coisa: não estudo um produto, endosso uma produção; elimino o discurso sobre o discurso; o mundo já não vem a mim sob a forma de um objeto, mas sob a de uma escritura, quer dizer, de uma prática: passo para o outro tipo de saber (o do Amador), e é nisso que sou metódico.” (Barthes, R. “Durante muito tempo fui dormir cedo”, *op. cit.*, p. 363).

Mas, antes de passar à consideração das possibilidades concretas de efetivação do “querer-escrever”, caberia lembrar brevemente da hipótese de Barthes sobre a origem ou a condição originária do “querer-escrever” precisamente em uma alegria ou êxtase de leitura de grandes autores (por exemplo, no caso de Barthes: Flaubert, Kafka e Proust) com os quais se dá então uma identificação no sentido de um análogo desejo de produzir um texto cujo efeito possível sobre um eventual leitor seja semelhante aos que os textos deles causaram em mim como leitor. É, pois, a própria literatura (que gera também “gêneros de vida literária”) como tradição moderna (a partir do Romantismo) o que (re)alimenta o “querer-escrever”, abrindo com seus exemplos heróicos a hipótese ou possibilidade – excepcional e marginal mas não de todo impossível – de uma vida consagra-

da à literatura. Ora, em um gênero como o ensaio, a leitura é uma operação prévia e constitutiva do texto mesmo, sendo que nestes meus ensaios-livres certos autores (como Baudelaire, Augusto dos Anjos, Raymond Roussel, Michel Leiris e Adolfo Bioy Casares, ou ainda Bakhtin, Benjamin ou Barthes) funcionam não só como modelos (a ser emulados) de um prazer jubiloso de leitura (sem o qual seria um contra-senso citá-los), mas também e sobretudo como operadores possíveis de uma descrição ou representação do mundo que me permite descrever ou representar criticamente a minha própria existência enquanto decisão por um “querer-escrever” que se ensaiava provisório no ato mesmo da escrita.

Assim, pois, aqui, até mesmo os ensaios mais acadêmicos, distanciados da narrativa autobiográfica e que versam sobre um determinado tema em um determinado autor (como os sobre Baudelaire e Bioy Casares), projetam obviamente na própria escolha do tema e do autor (assim como em sua composição e condução) um interesse particular (ainda que compartilhável) que revela algo do sujeito que escreve. Esta autobiografia ensaística da escrita é, portanto, simultaneamente uma autobiografia das leituras que a informam, justificando uma recente (2000) mas já conhecida formulação de Ricardo Piglia: “A crítica é a forma moderna da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando crê escrever suas leituras.” (Piglia, Ricardo. “Epílogo”. In: *Formas breves*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 117-118, p. 117).

Se, portanto, o que se conta aqui narrativo-ensaisticamente é (mais ou menos transfiguradamente) a história do meu querer-escrever, as possibilidades concretas de sua realização (no caso, em um regime de vida acadêmico e também familiar) serão também tematizadas e descritas segundo o modelo de duas necessidades (ou condições) básicas tradicionais na mitologia romântica do escritor moderno: o ócio ou disponibilidade para a escrita e a solidão. Uma sutil mas não menor perplexidade vem do fato de que o que é vivido como experiência pessoal concreta e dramática de diferenciação (ou individualização), por meio do afastamento (ou da clandestinidade) para a escrita, seja reconhecido em formulações exemplares (que tendem a se tornar moldes ou clichês) colhidas em testemunhos bio-

gráficos de grandes escritores (como Flaubert, Proust ou Kafka, citados por Barthes em *A preparação do romance II*) desta tradição romântico-moderna. Por exemplo, de Flaubert (carta a Louise Colet, 07 de junho de 1853): “Preciso, para escrever, da *impossibilidade* (mesmo se quisesse) de ser importunado.” (*Apud Barthes, R. A preparação do romance: II – A obra como Vontade. Notas de curso no Collège de France, 1979-1980.* Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 184); e de Kafka (em seu *Diário*): Tenho muito pouco tempo e muito pouca calma para tirar, de mim, todos os recursos de meu talento.” (*Idem*, p. 183). Donde, obviamente, a necessidade de ócio, isto é: de tempo livre ou disponibilidade para a escrita.

Ou ainda estes dois outros exemplos: um de Kafka (em seu *Diário*): “Odeio tudo o que não concerne à literatura, as conversas me aborrecem (mesmo se elas concernem à literatura), fazer visitas me entedia, as alegrias e as penas das pessoas da minha família me entediaram até o fundo da alma. As conversas tiram, de tudo o que penso, o peso, a seriedade, a verdade.” (*Idem*, p. 159-160); o outro de Flaubert (carta a Louise Colet, 02/12/1846): “Entedio-me com a vida, comigo, com os outros, com tudo. (...) Com a força de vontade, acabei por adquirir o hábito do trabalho; mas quando o interrompo, todo o meu aborrecimento volta à tona, como uma carcaça inchada, exibindo seu ventre e empestando o ar que se respira.” (*Idem*, p. 297-298). Disso resulta, pois, a necessidade (algo problemática ou suspeita por sua anti-socialidade) de solidão ou isolamento.

Quanto à necessidade elementar do ócio, em um regime de vida organizado por e para o trabalho acadêmico, ela tenderá a só poder ser satisfeita minimamente com alguma continuidade (essencial para a consecução da escrita) – e mesmo aí com o inevitável sacrifício de algum lazer e convivialidade (família e amigos) – *durante as férias, os feriados e os fins-de-semana*. As férias passam a constituir o espaço anual privilegiado (e sempre intensamente redesejado) de exercício da leitura (academicamente descompromissada), da imaginação e da escrita. Por isso elas são integradas como tema de ensaio e objeto da narrativa de uma escrita que conta a sua própria história. Como contraponto à drenagem vampiresca de energia pelo trabalho (mas

por isso dependendo dela para se definir), elas abrem uma deliciosa e essencial vacância que, após uma primeira e mais imediata função de repouso, permite (a partir de leituras livres e também do cinema) o despertar da imaginação (ou da contemplação) e a execução lenta e metódica da escrita. Ou seja: de *vacâncias* (que incluem o sono, o *divertissement* do cinema e da TV e uma eventual convivialidade mais larga) elas se tornam *extra-vacâncias*, porque investidas em uma atividade (e não descanso ou lazer) não submetida à finalidade do salário (ou à improvável conversão em mercadoria vendável) e cujo injustificável luxo ou excesso se afirma como soberano e sagrado (mesmo que seu produto, o livro, possa ter alguma função social). Se saímos da macro-escala do calendário anual para a micro-escala hebdomadária da semana, é no espaço reduzido do fim-de-semana (sábado e domingo) que deverá ser operada rápida e eficazmente a conversão decisiva do repouso (ou mero lazer) em ócio para a escrita, cuja inevitável interrupção (no começo da semana útil) demandará paciência e determinação na retomada (no próximo fim-de-semana livre) do que foi iniciado ou está em intermitente curso de escrita, o que pode ser figurado algo dramática e jocosamente pelo tipo quase impossível (mas já tradicional também) do *escritor de fim-de-semana* ou *de domingo*. Daí, precisamente, vem a fantasia – que, em sua insistência, passa a constituir um precário horizonte futuro, isto é: um possível a ser ainda inventado – de “férias” vitalícias (ou aposentadoria) para o “trabalho” integral da escrita ou, mais simplesmente, de um *perpétuo domingo do escritor*.

No entanto, como já sugerido em um breve parêntese, em uma tal configuração (ou regime) de vida, sendo, em princípio, o trabalho o termo definidor daquilo que a ele se opõe enquanto seu negativo (férias, fins-de-semana) ou que dele se diferencia enquanto atividade outra não-rentável (o ócio da escrita), ele – no caso, o trabalho acadêmico – será também aqui tema de ensaio ou objeto da narrativa, não mais apenas como adivinhável fundo contrastivo de relatos de férias ou fins-de-semana, mas também em alguns de seus básicos núcleos positivos – como as aulas que compõem um curso (cuja possível dimensão artística ou performática permanece inexplorada), ainda que, em conjunto, estes núcleos de atividade possam, por

sua custosa demanda de energia, representar justamente a triste *impossibilidade* imediata da escrita. Mas, enquanto experiência ordinária do mundo (que, por contraste, delimita também o espaço do lazer ou do ócio), o trabalho acadêmico fornece de tal modo um básico e complexo material a estes ensaios (autobiográficos), que, sem ele, eles não seriam obviamente o que são. Daí advindo também uma sensata e razoável dúvida quanto à fantasia mesma de uma disponibilidade total para a escrita que, caso realizada, poderia ser condição mas jamais garantia de consecução de um projeto literário de maior fôlego.

Assim como neste regime de vida a necessidade do ócio remete negativa e necessariamente ao trabalho (desde o princípio constituindo com ele uma unidade tensa e fraturada de opostos), assim também a necessidade de solidão remete necessariamente não apenas ao convívio social com colegas (eventuais amigos), funcionários e alunos no contexto de trabalho acadêmico, mas ainda ao convívio íntimo com familiares e amigos. Esta necessidade de solidão [postulada por Kafka, por exemplo, não só como condição mas até mesmo como causa da obra literária: “Preciso de muita solidão. O que realizei não é mais do que um êxito da solidão.” (*Apud Barthes, idem*, p. 235)] assume o mais das vezes nesta tradição romântico-moderna a figura dramática de uma luta contra o mundo (ou para se esquivar dele). Seria, por um lado, ingênuo não reconhecer o valor prático de certas recusas, silêncios ou afastamentos que – no instante mesmo em que criam uma má reputação de indisponibilidade ou anti-sociedade – abrem espaço para uma dedicação serena à composição da escrita, mas, por outro lado, a demasiado humana necessidade de um mínimo de companhia sexual e amizades – sem as quais a vida perde muito de sua graça e pode tornar-se irrespirável – cria um limite à solidão e faz com que a questão decisiva passe a ser a de uma restrição (e não uma supressão) do convívio tanto familiar quanto mundano (cf. Citação do *Diário* de Kafka: “Inaptidão a suportar a vida sozinho, o que não quer dizer inaptidão a viver só, muito pelo contrário; é até mesmo improvável que eu consiga viver com alguém; mas sou incapaz de suportar sozinho os assaltos da minha própria vida, as exigências de minha própria pessoa, a ofensiva do tempo e

da idade, o vago afluxo de meu desejo de escrever, a insônia, a vizinhança da loucura – sozinho, sou incapaz de suportar tudo isso". *Apud Barthes, idem, p. 234-235*). Ou seja: um equilíbrio difícil e precário torna-se possível por meio do espaçamento dos encontros (que passamos a esperar possa ser rompido pela surpresa da amizade) e a criação de um ritmo focado antes no vácuo neutro e sem-graça da solidão (onde pode desabrochar com calma a escrita), do que na euforia de relações mundanas. Mas como nota Barthes: "Mesmo na perspectiva cínica (...) de um sacrifício total à obra, essa fenda [i. e., a amizade, 'hemorragia aberta na clausura da obra'] é necessária à obra, que precisa, sem dúvida, dessa pulsação amorosa, subterrânea, que abre a Obra ao Mundo pela mediação do outro." (*Idem, p. 234*).

Ainda assim – isto é, desconfiando da capacidade real de suportar (e do interesse mesmo) de uma solidão quase animalesca como condição para a escrita – desejamos e admiramos a dureza e lucidez de um Flaubert ao descrever o seu modo de vida singular (como escritor): "Vivo de modo selvagem e extravagante, que me agrada muito, sem nenhum acontecimento, nenhum barulho. É o nada objetivo, completo." (Carta a E. Feydeau, 19/12/1858, *apud Barthes, idem, p. 245*). Ora, este "nada objetivo" poderia também ser descrito assim pelo mesmo Flaubert: "Leio ou escrevo regularmente, de oito a dez horas por dia; e se me importunam, fico doente. Muitos dias se passam sem que eu vá à extremidade do terraço." (Carta a Maxime du Camp, 07/04/1846, *apud Barthes, idem, p. 192*).

No entanto, se retomamos a figura da luta contra o mundo, somos obrigados a reconhecer a pertinência do conselho de Kafka (citado por Barthes, *idem, p. 161*): "No combate entre tu e o mundo, privilegia o mundo." Ou seja: o mundo, mesmo como obstáculo, deve ser incorporado à obra para que, através da singularidade de uma escrita (que exige também um modo de vida singular e algo solitário), ele possa ser revelado sob uma nova luz. Barthes, ao comentar o conselho citado de Kafka, sugere a seguinte astúcia: "*Privilegiar o mundo* quer dizer (...) colocar de certo modo o mundo em música; fazer passar *amorosamente* o mundo em sua obra (pode ser, também, de modo vingador); diminuir ou 'transformar' a pressão de seu *egotismo* (o mundo é diferente de mim); por exemplo, usar daquilo

que, no mundo, parece precisamente contrariar a devoção à obra para fazer a obra; se o ser amado for obstáculo à Obra, revirar a equação: fazer do ser amado a alma condutora, iniciadora, da Obra (...)." (*Idem*, p. 162).

É certo que o mundo, enquanto matéria mesma – uma vez que a identidade do autor/narrador se define basicamente por meio de sua rede de relações – destes ensaios (autobiográficos), só pode ganhar uma descrição (ou representação) escrita por meio de um suplemento de solidão do escritor, suplemento que para os seres amados implica justamente sua ausência (assim como a descrição do lazer mundial improdutivo supõe uma retirada para o ócio da escrita), mas até mesmo quando percebido melancolicamente como obstáculo imediato para (ou ausência de) a escrita, ele (o mundo) se deixa transfigurar amorosamente por ela, que então quase involuntariamente registra e dá testemunho daqueles (familiares e amigos) com quem convivemos e que amamos naquela época. Neste sentido e por uma bem-vinda e irônica reversão de seu escopo primeiro, estas autobiografias (ensaísticas) da escrita se tornam também intermitentemente (em seus trechos narrativos) um – nos termos de Barthes para o romance – “(...) dizer aqueles a quem amo (...), e não dizer-lhes que os amo (...)”, realizando assim “(...) uma espécie de transcendência do egotismo, na medida em que dizer aqueles a quem se ama é testemunhar que não existiram (não sofreram, muitas vezes) ‘por nada’(...).” (*Idem*, p. 361).

Mas se, enquanto registro e testemunho sobre aqueles a quem amo (e, alargando, sobre o mundo então presente), estas autobiografias da escrita se tornam de algum modo memórias de um certo período de vida (neste caso, de 2003 a 2008), elas não perdem por isso – enquanto ensaios ou experimentos escritos que pressupõem, como espaço de sua realização, ensaios ou experimentos de uma outra vida (que não a do trabalho ou do lazer) – uma dimensão prospectiva que, por meio do aclaramento descritivo-crítico do querer-escrever e de suas possibilidades de realização, aponta para um outro futuro possível e desconhecido, acenando para a aventura de uma vida nova. A dimensão ética do ensaio enquanto crítica moral ao mundo contemporâneo torna-se então simultaneamente uma investigação

existencial sobre as possibilidades da escrita em um tal regime de vida, e eventualmente sobre a necessidade (ou o desejo) de uma mudança radical de regime de vida para arriscar e ensaiar não só um novo repertório de leituras mas sobretudo um novo tipo (e uma nova prática) de escrita. É quase adivinhável neste caso que o novo tipo de escrita desejado representa precisamente o abandono da hegemonia do ensaio em prol da narrativa ficcional, assim como o novo repertório de leituras que o informaria (tornando-se campo de aprendizagem) se deslocaria decididamente do comentário textual ou da crítica literária (sem os quais as aulas, comunicações e artigos acadêmicos não existiriam) para as obras mesmas de ficção narrativa. Como observou com pertinência Ricardo Piglia: “A literatura permite pensar o que existe, mas também o que se anuncia e ainda não é.” (Piglia, R. “Epílogo”. In: *Formas breves, op. cit.*, p. 117-118). Deste modo, para além do essencial achado da forma escrita, é a existência mesma (ou o modo singular de existência) do autor destes ensaios que por eles é implicada e posta em questão. Eles se tornam assim (o que de maneira alguma implica uma renúncia à forma) *um meio de conhecimento*, assim como o modo de vida que possibilita a sua realização pode se tornar desde já *um experimento aberto* que discretamente ensaiá uma mais íntegra e essencial metamorfose daquele mesmo que escreve.

A não-opção radical (e integral) pela ficção narrativa – apesar da evidente presença de elementos (ou enquadramentos) ficcionais em alguns destes ensaios – pode, assim, parecer trair um indesculpável *déficit* de imaginação ou timidez ficcional do autor, mas ela não constitui em si um critério de valor estético decisivo para um material que se quis desde o princípio (ainda que o projeto, enquanto tal, possa ter se revelado apenas *a posteriori*) como testemunho, a partir da experiência pessoal direta, sobre um certo regime de vida (o acadêmico) e as possibilidades nele de uma escrita ensaística ou ficcional não-acadêmica. A superposição ou coincidência possível entre experimento literário e experimento de vida – em cujo horizonte operaria ainda a utopia da fusão (tão cara a vanguardas como o surrealismo) entre *arte e vida*, em uma espécie de “*escreviver*” – seria expressa aqui como um depoimento vivo de uma voz ancorada

em um corpo singular e histórico, com um tal gênero de vida em um dado contexto social, corpo (animado) que justamente escolhe falar apenas do que ele conhece por experiência concreta (ainda que admitida alguma transposição ficcional), o que neste caso inclui obviamente em uma larga medida a experiência fundamental da *leitura* (não menos vida do que a “vida”) – cuja posição (a de leitor) se traduz de algum modo na escolha do ensaio como gênero – e da *escrita*. Ou seja (e recitando ainda uma vez Michel Leiris em “Da literatura considerada como uma tauromaquia”): “(...) falar apenas do que eu conhecia por experiência e que me tocava de mais perto, para que fosse assegurada a cada uma das minhas frases uma densidade particular, uma plenitude comovente (...).” (Leiris, Michel. “De la littérature considérée comme une tauromachie”. In: *L'âge d'homme*. Tradução minha. Paris: Gallimard, 1939, Collection Folio, 1973, p. 9-24, p. 17). Mas, é claro também, sem descuidar da forma (ou da disciplina de espírito própria à literatura) cuja única justificação é, nas palavras italicizadas de Michel Leiris neste ensaio, a de “*pôr à luz certas coisas para si, ao mesmo tempo em que elas se tornam comunicáveis para outrem (...)*.” (Idem, p. 22). A escrita, portanto, ao fazer a sua própria autobiografia, que não pode deixar de ser também a do escritor naquele momento, torna-se *um ato*, e um *ato de exposição* em que ele (o escritor) – com um inevitável e perigoso narcisismo – arrisca-se ao ridículo detratante, à execração fácil ou, o que é mais triste e provável, à mera e muda indiferença.

Uma última palavra sobre a disposição destes ensaios (entre os quais este aqui, como prólogo, constitui a única exceção): enquanto unidades autônomas, eles não foram pensados a princípio senão neles mesmos, não obedecendo, portanto, em sua atual ordem de apresentação, a nenhuma seqüência necessária de exposição que se encaminhasse a uma qualquer conclusão. Os três blocos que desigualmente compõem o livro foram pensados e nomeados *a posteriori* a partir de alguma característica comum (que não exclui de todo a eventual inclusão de um ensaio também em outro bloco): a tematização e/ou modesta realização do desejo de escrever ficção (“desejo de novela”), a brevidade cronística ou proposicional em conexão com

temas urbanos (“urbanímimas”), e uma disposição anímica desencantada, segundo uma certa tradição moderna (“melancólicas”). No interior de cada bloco, porém, foi mantida (com uma única exceção) a ordem cronológica da escritura mesma dos textos. Assim como no interior dos dois blocos maiores (o primeiro e o terceiro) peças menores criam um corte para espaçar e variar a leitura, assim também no conjunto dos três blocos o intermediário funciona – enquanto pequena coleção de peças breves – como variação e espaçamento para leituras mais longas e exigindo mais continuidade. Mas obviamente nenhuma ordem de leitura (além da do início ao fim de cada autônomo ensaio, e, mesmo aí, com eventuais variações) é forçosa, podendo o conjunto se esmigalhar em vários outros blocos possíveis.

O modo de indicação das referências bibliográficas não foi homogeneizado e nem segue necessariamente as normas da ABNT (obedecidas apenas no único ensaio estritamente acadêmico, aquele já publicado sobre Baudelaire), tendo sido minha preocupação primeira (ainda que ausente no momento mesmo da escrita) somente a de fornecer ao leitor as informações básicas para a localização do trecho do artigo ou livro citado.

DESEJO DE NOVELA

O falso duplo invertido

O amigo é um outro si mesmo.

(Aristóteles)

Um prenúncio auspicioso da idéia do projeto foi, durante o quente e mole carnaval carioca, a coincidência casual das leituras vagabundas e gozosas do romance *Se numa noite de inverno* de Italo Calvino e do longo ensaio narrativo *Abîmes ordinaires* de Catherine Millot. Por um lado, a fragmentação e o *collage* de estórias heterogêneas como problematização da unidade narrativa e da possibilidade mesma da ficção; por outro, uma reflexão místico-psicanalítica (livre de qualquer moralismo ordinário) sobre a disponibilidade e o ócio, tocando por vezes o vazio, como espaço privilegiado de revelação e aventura. De retorno a Belo Horizonte, converso, já embalado por umas duas criminosas madrugadas de *zapping* televisivo, com um amigo cineasta e *videomaker* sobre um *collage* televisivo que agruparia pedaços de imagens em movimento em blocos condensados e rápidos de distintos gêneros como: letreiros, aberturas e cenas quaisquer de filmes, video-clips, telejornais, telenovelas, jogos de futebol, de vôlei, de basquete e de tênis, documentários sobre bichos, propagandas de mercadorias e de partidos políticos, programas de auditório, *talk-shows*, programas de humor, minisséries etc, ao qual se sucederia uma breve estória una e ordenada que contasse a impossibilidade para um roteirista de vídeo encontrar ou inventar uma breve estória una e ordenada...

Exausto da rotina triturante de aulas mal preparadas e de outras tarefas burocrático-acadêmicas que atravessaram impiedosamente os dois primeiros e quentes meses do ano universitário, encontro-me em noite de fim-de-semana, num restaurante japonês, com o amigo cineasta e *videomaker* que, após algumas cervejas e uma dose de sakê, me confessa o cansaço, neste vazio começo de ano, da ausência de demandas e também de uma rotina qualquer de trabalho que cortasse, com a sensação de utilidade (ou de estar fazendo alguma coisa), a infindável e culposa série de noitadas e dias subseqüentes.

tes de ressaca. Penso em quão bem me faria agora este ainda que angustioso vazio do amigo cineasta/*videomaker free-lance* e sem emprego fixo e em como inversa e ironicamente ele poderia agora estar desejando – oh! equívoco – precisamente a minha vida atulhada de serviços acadêmicos e impedida (ou quase) do ócio da leitura (e do cinema) à toa e do exercício livre da imaginação.

Não sei, na seqüência, quais os recursos fantásticos para resolver o problema técnico da troca de almas ou de corpos entre eu e o amigo cineasta/*videomaker*, mas, por querer me aproveitar de um agora longínquo material do romantismo alemão, acho mais cômodo que a troca se dê em uma série justaposta de sonhos simultâneos (durante o sono da madrugada ou sonecas vespertinas) em que cada um poderia enfim experimentar momentos da vida do outro. Mas os problemas logo aparecem: como experimentar sem ser inteiramente o outro, decidindo sua vida por ele e obviamente sem a impossível consciência de ser um outro, já que se é ele mesmo? Talvez a ilusão ou o sofisma estivesse em se pensar o corpo do outro como uma mera vestimenta diferenciada mas apenas passiva e, o que é pior, como se sem uma já longa e vincada história pessoal. Se cada um dos dois ainda levasse sua pobre alma para o corpo súbito desabitado do outro, a troca – o que não é de se estranhar em uma cultura de hábitos televisivos de mera e estuporada expectação – seria apenas de pontos de vista (ou, para ser sensorialmente mais democrático, de pontos de recepção sensorial) e se assemelharia estranhamente ao projeto do amigo cineasta/*videomaker* de fazer uma troca de casa, durante um ou dois dias, entre duas pessoas bem diferentes que (com uma câmera de vídeo ali deixada para isso) filmariam então, como bem entendessem, a casa do outro.

Fosse como fosse, a seqüência e desfecho da estória eram então mais ou menos previsíveis, embora tivessem se apresentado na tola euforia alcoólica como um *insight* narrativo carregado de misteriosa lição de vida: depois do maravilhamento inicial com a estranha outridade, cada um dos dois começaria a se cansar e mesmo a se aborrecer com os inevitáveis limites e mazelas de uma vida cheia de necessidades, hábitos e características restringindo sempre a possibilidade de uma real modificação. Paradoxalmente a aventura eco-

nomicamente angustiosa e cheia de riscos de uma existência sem salário certo no fim do mês e sem uma rotina de trabalho fixa acabou por revelar-se também um oculto e mais ou menos bem ajustado sistema de repetições, enquanto um salário medíocre inteiramente frágil e dependente de indetermináveis conjunturas políticas, assim como uma rotina de aulas que eram a cada vez uma imprevisível performance teatral diante de trinta ou cinqüenta seres vivos, acabaram se revelando uma monstruosa, trepidante e cansativa aventura. O desejo de cada um dos dois voltar à sua vida/casa/corpo anterior, relativizando retificadoramente a dimensão do sofrimento pessoal e a pertinência das queixas anteriores, ganhou uma outra mas igualmente irônica formulação na seguinte estória contada por Heródoto (VII, 152) e citada por Marcel Detienne n'*Os mestres da verdade*: “Tudo que sei é que se todos os homens trouxessem para o centro suas desgraças pessoais para trocá-las com as de seus vizinhos, cada um, após examinar bem os males do outro, voltaria com alegria com aquilo que tivesse trazido.” (Detienne, M., *Os mestres da verdade na Grécia arcaica* – trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 48).

Conversando sobre este argumento poucos dias depois com uma colega de Faculdade de Letras especialista em romance brasileiro, ela me fez ver a banalidade psiquicamente correta da estoriazinha com final feliz e sugeriu que, inversamente, os dois, após a experiência da troca, desejassem ainda mais a vida do outro e continuassem (mas agora com mais acrimônia) a reclamar da própria vida, tendo porém – impossibilitados agora definitivamente da experiência de ser outro – de se resignar com ela. Pensei também, inspirado talvez pela trama burlesca de *Dormir ao sol* de Adolfo Bioy-Casares, na hipótese cômica e triste de cada um, devidamente avisado e desejando voltar para sua existência anterior, ser agora incapaz de desfazer a troca e ter de arcar até a morte, em meio a um sem-número de trapalhadas e desencontros, com a vida indesejável do outro.

Mas talvez, antes de me precipitar ansioso no desfecho e em suas correções, coubesse investigar e precisar melhor as possibilidades de registro discursivo das variáveis e muitas vezes desconhecidas miudezas que compõem as duas existências a serem trocadas. O ideal

seria que o amigo cineasta/*videomaker* (mas felizmente também capaz de escrever) pudesse, como eu então planejava fazer nas já bem próximas férias, manter um diário (que, no meu caso, se tornaram *Notas*) ao menos durante umas três semanas, o que era porém muitíssimo improvável, a não ser que isto já fizesse parte de algum outro projeto seu. Como ele continuava minimamente disposto a colaborar em meu projeto (que, depois do primeiro *insight narrativo*, eu lhe comunicara exultante em um *self-service* japonês regado a rápidas cervejinhas), resolvi recorrer a um gravadorzinho para colher depoimentos seus sobre sua vida cotidiana, ainda que não tivesse então qualquer idéia sobre como iria editá-los. Pensava poder diferenciar assim dois meios (e estilos) de comunicação: escrita e oralidade que se oporiam, quanto à forma, como outros elementos que em princípio nos caracterizariam tipologicamente segundo uma série dicotómica: professor funcionário público e artista *free-lance*; salariozinho no fim do mês e boladas polpudas mas esporádicas; calendário fixo de trabalho e mobilidade instável de empreitadas incertas; casado pai-de-família e solteiro sem filhos; monogâmico enrustido e mulherengo de muitos casos simultâneos; boemia de cerveja, pijama e tv e boemia desbragada de rua, encontros e outras drogas além do álcool. Esta série – que para mim infelizmente lembrava as listas de opostos feitas por Michel Leiris, em *Notas para o sagrado na vida cotidiana*, para exemplificar a decisiva oposição entre profano e sagrado (pois haveria ainda alguma dúvida de que eu representava a regra e o amigo cineasta/*videomaker*, a transgressão?) – mal disfarçava, no entanto, o seu tosco e inverossímil esquematismo, que omitia uma série de pontos comuns e de modalidades não-oposicionais de diferença entre os dois, série complexa que colocaria em questão a oposição como modelo necessário de relação entre os dois tipos e revelaria também o quanto cômoda (ainda que pouco plausível) ela era enquanto pressuposto para aquele argumento. Os depoimentos escritos e orais talvez apenas documentassem a complexidade variável das oposições, diferenças e semelhanças entre os dois, apontando certamente para um largo fundo de semelhanças (classe social de origem, formação escolar, hábitos alimentares e de ginástica, gosto para roupa, música, cinema e arte, uso de drogas

ilícitas etc) apenas contra o qual o relevo chamativo e algo ilusório das diferenças ou oposições podia começar a ser percebido.

E, como um breve estudo da tradição brasileira também logo revelaria, a oposição mesma entre funcionário público e artista (sobretudo se este for um escritor), aparentemente óbvia do ponto de vista do estilo de existência, se ressolveria antes em uma complementaridade que, embora por vezes difícil e conflituosa, ocorria no interior do próprio e único tipo do artista-funcionário público cuja obra tímida, rarefeita ou hermética jamais permitiria o salto arriscado no incerto mercado. O Estado, que também financiava alguns dos projetos do cineasta/*videomaker free-lance*, era pois uma guarida precária mas ainda considerável de um enorme e variado grupo de artistas que tinham que conciliar o trabalho do ensino ou da administração (que justificasse minimamente o salário) e o “trabalho” (ou ócio?) da criação artística. Se é certo que a relação entre estas duas modalidades distintas de existência (no interior de um mesmo tipo) era precisamente o que eu projetava investigar em minhas *Notas de férias*, nada senão a comodidade me liberava de uma investigação (por meio também de depoimentos) de um grupo razoável e variado – e com soluções de vida certamente diferentes das minhas – de professores-artistas, muitos dos quais pertenciam à minha geração e eu conhecia pessoalmente. Mas mesmo no interior do grupo bem mais restrito dos artistas sem emprego fixo seria também possível ampliar e diversificar o repertório dos depoimentos, incluindo, por exemplo, um artista plástico afortunadamente financiado por um grande galerista ou cuja obra já tivesse uma assídua e misteriosa saída entre as madames de bom-gosto, ou ainda um artista plástico *dandy* (no sentido baudelairiano do termo) que pode viver de renda e não tem necessidade de vender ou ser financiado. Estes depoimentos introduziriam também alguma variação e tornariam mais complexa e nuançada a figura do “artista sem emprego fixo” (anteriormente ilustrada apenas pelo cineasta/*videomaker free-lance*), mas, como também os dois artistas plásticos eram solteiros, sem filhos, notívagos e boêmios, as variações talvez pudessem ser assimiladas na composição amalgamada de um único tipo que continuaria a se opor (relação cuja problematização foi vista há pouco)

ou, ao menos, a se diferenciar com nitidez do tipo funcionário público (ainda que escritor). O que restaria enfim como uma mera *enquête* de estilos de existência não foi, no entanto, tão fácil, pois os artistas plásticos vaidosamente e com alguma razão se melindraram em expor não sua obra, que era o único que contava para eles expor, mas pedaços não formalizados de sua vida cotidiana. Jamais seria suficiente o enganoso trunfo lúdico de uma obra interativa, pois a proposição continuava a ser minha e caberia a mim também editar os recortes de depoimentos que – destituídos em si de outro valor que não o simplesmente existencial – seriam transformados magicamente em obra de arte pela varinha de condão da minha idéia primeira ou proposição.

Não sei contudo ainda o que fazer dos restos registrados de uns poucos depoimentos do cineasta/*videomaker free-lance* e como combiná-los com as minhas já agora em curso *Notas de férias*, mas a estas alturas já desisti da estória fantástica da troca de vida entre os dois com subsequente e sábio desejo de cada um retornar à sua vida anterior, e começo a pensar numa arriscada ausência de estória que ganharia a forma de dois conjuntos diferentes – mas não necessariamente opostos – de fragmentos de “depoimentos” (ou anotações) escritos e depoimentos orais que seriam apresentados sem nenhuma solução narrativa, ainda que pudessem ter um grande núcleo temático comum. De qualquer modo, para que estes dois diferentes conjuntos de fragmentos não estivessem completamente soltos, seria útil apresentar ao menos a estória de como a estória inicial não deu certo e eles restaram então quase autônomos e sem razão de ser no agora vazio proposicional.

Dada a forma comum, inevitável em nosso tempo, do fragmento e do *collage*, imaginei que pudesse tratar estes fragmentos discursivos como os fragmentos narrativamente desconexos de um grande *zapping* televisivo (ocupando o espaço maior da obra) e que depois, como desfecho ao avesso, eu apresentaria de maneira articulada e seqüenciada a estória da impossibilidade desta estória. Quase sem perceber eu me aproveitava assim da estrutura que eu imaginara, antes mesmo de o projeto surgir, para o *collage* de fragmentos de TV, mesmo que a textura ensaística das notas e o caráter por vezes

reflexivo do depoimento oral fossem algo de natureza muito diversa. Mas, em uma conversa com o próprio cineasta/*videomaker free-lance*, ele me convenceu de que a melhor ordem seria a inversa, devendo a apresentação narrativamente seqüenciada da impossibilidade desta estória anteceder (como agora está se dando) a massa desconexa mas consistente dos fragmentos que logo a seguir terão lugar. São eles que, de maneira mais ou menos bizarra (em que a mistura abusiva de gêneros em prosa é quase uma regra), passarão a contar sua própria estória.

Notas de férias de um professor universitário do Estado

Como o relato trata de um artista, seu núcleo básico é o tempo e as condições materiais de trabalho (...).

A pessoa escreve sua vida quando crê escrever suas leituras.

(Ricardo Piglia, *Formas breves*)

Era como se necessário entrar em férias, liberar-se provisoriamente do compromisso angustiante e a cada semana renovado de preparar conteúdos distintos para três turmas de língua e literatura grega antiga (assim como de outros encargos burocráticos), para enfim saborear o luxo de uma marota e quase gostosa angustiazinha de quem já não tem coordenadas temporais precisas e, após um lento almoço com a mãe e tia sexagenárias num hotel de província, se pergunta o que fazer da tarde. Começa então a fútil notação do tão esperado vácuo que, como n'a tarde de um escritor handkiana, poderia converter-se em um passeio a pé pela cidade pequena e seus arredores ou simplesmente reduzir-se à continuidade da micropesquisa

diletante que consiste agora apenas em localizar na oitava edição (1992) Aguilar das *Obras completas* de Carlos Drummond de Andrade o longo trecho de uma crônica do livro *Passeios na ilha* sobre o escritor-funcionário citado por Sérgio Miceli no começo do capítulo (III) sobre “os intelectuais e o estado” em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Eis como começa este trecho de Drummond: “O emprego do Estado concede com que viver, de ordinário sem folga, e essa é condição ideal para bom número de espíritos: certa mediania que elimina os cuidados imediatos, porém não abre perspectivas de ócio absoluto.” (Miceli, Sérgio, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: DIFEL, 1979, p. 129).

A fantasia vertiginosa e oblomoviana do ócio absoluto é limitada basicamente pelo calendário de aulas, que a reduz a dois grandes blocos de férias, alguns feriados e os fins-de-semana em que pode enfim irromper mais desimpeditidamente o impulso bissexto deste funcionário-escritor. Ainda que luxuoso quando comparado ao de alguém que trabalha na iniciativa privada, este calendário – parca compensação para uma remuneração débil – impede, porém, que o miolo do tempo “útil” seja ocupado com algum projeto “artístico” (ou não-acadêmico) de maior fôlego de escrita. Os argumentos de ficções curtas permanecem inexequitados, alguns ensaios-livres mais longos têm de ser interrompidos e penosamente retomados somente no próximo vácuo, o diário reflexivo ou caderno de notas se abrindo então às vezes como único gênero cômodo para as intermitências. Muito distante do sóbrio pudor drummondiano de “um louco manso e subvencionado”, desejo então, mesmo se suspeitando do brilho ilusório do inalcançável, a disponibilidade precária do artista *freelance* ou, o que é ainda mais improvável, o “ócio absoluto” de um grande herdeiro como Raymond Roussel ou Valéry Larbaud. E, nos dias de maior pressão da incoercível rotina de trabalho e família, sonho acordado com a possibilidade de uma abrupta suspensão de qualquer compromisso: algo como – roteiro manjado à Michaux – estar sozinho em um quarto incógnito no subúrbio de uma grande cidade (onde moro), esperando sem muita impaciência os primeiros

efeitos de um alucinógeno como a mescalina, a psilocibina ou o LSD.

É estranho como a perspectiva da utilidade se infiltra subreptícia e contaminadora até mesmo no que parece o mais desinteressado e soberano “lazer”. À medida que avançava acelerada (e em mera delícia contemplativa de matar uma antiga curiosidade) a leitura de *O espírito das roupas: A moda no século XIX* de Gilda de Mello e Souza, eu, como *brazilianist* dilettante e sem nenhuma chance de carreira ou de pesquisa continuada e consequente, começava a me perguntar: será que poderei usar um dia estas informações em algum ensaio ou crônica? Para pouco depois, no almoço com a mãe e a tia, estas “artistas da vida” discretas e desprestensiosas, descobrir que a função do livro era somente a de fornecer bom assunto (algo que as interessasse e conhecessem bem) pra uma conversa animada. Ao menos durante o almoço, o bem-estar da boa e barata comida “caseira”, de uma taça e meia de vinho e da boa companhia me apaziguaram esta preocupação onde latejava a quase questão do sentido: o que estou fazendo da vida? ou ainda: aonde levará esta caótica e generalizada dispersão?

O cuidado minucioso na escolha das leituras, registrado nos dois primeiros versos de “(viagem)”: “pra que/ livros(?)”, revelava – ao definir um tal repertório – uma sôfrega avidez de ficção e talvez o desejo de um dia executar algo que escapasse da fatalidade meditativa e livresca do ensaio: *La neige était sale* de Georges Simenon, *Tender is the Night* de F. Scott Fitzgerald, *a seguinte estória*: de Cees Nooteboom e *O estádio de Wimbledon* de Daniele del Giudice, e enfim os quatro romances (na edição Aguilar) de Cornélio Pena. Uma alternativa wim-wendersiana possível, caso a preguiça de ler fizesse descer imperiosamente as pálpebras, seria ir reassistir no único cine restante na cidade (Cine Presidente) a única sessão diária para adultos, a das 8:30 da noite, de *Gangues de Nova York* de M. Scorsese. O mais óbvio, no entanto, continuava a ser ligar a TV no quarto pra espiar umas cenas do bombardeio americano ao Iraque.

É inútil me justificar ante a argúcia de Pascal Quignard que –

em *Une gêne technique à l'égard des fragments* (Paris: fata morgana, 1986) – suspeita da facilidade automática do fragmento como método contemporâneo de composição, *Ersatz* pouco convincente de uma narrativa inexistente ou pulverizada em falsas mônadas que se deixam ler como tranqüila seqüência ensaística que passa de um a outro já quase sem precisar se deter um segundo que seja no espaço meramente gráfico que os separa. Já não saberia aspirar (oh! pretensão desmesurada de transmitir uma não mais reconhecível experiência) à mestria concisa e límpida de um La Bruyère ou um La Rochefoucauld, mas as oscilantes e autobiográficas notações aforísticas de *Frèle bruit* de Michel Leiris – desqualificadas altivamente por Pascal Quignard – me ocorrem justamente como uma agora (em que me perco no sem-saída) possível via de experimentação.

O que começou como uma tentativa, andando a pé, de reconhecimento de ruas, prédios e casas já existentes nesta cidade sul-provinciana de Minas nos tempos de criança, adolescente e jovem homem (e onde ainda iam misturados alguns fiapos de idéias sobre uma ficção sobre a impossibilidade de ficção), foi-se tornando – à medida que o céu escurecia (como se ameaçando chover e tornar-se noite) e eu me encaminhava mais rápido (às vezes trotando de leve uns três ou quatro quarteirões) em direção ao subúrbio chamado Fábrica de Armas – uma espécie de perda sucessiva de rumo, em que comecei ligeiramente estuporado a dar voltas em círculo e a me perguntar, em meio a rostos de transeuntes absolutamente desconhecidos, o que eu estava fazendo ali numa tarde “útil” de uma sexta-feira, senão andar, andar e andar. O suor, que começava a molhar a camiseta, metamorfoseou-se em argumento físico e endorfínico do mero bem-estar como alvo, mas a luz baça e amarelenta do pouco que restava do sol parecia interrogar, sem esperanças de resposta, a película móvel e viva que ia se abrindo ordinária e misteriosa ante o movimento andarilho de meu corpo. A estranheza do animalesco anonimato e da absoluta ausência de função naquela cidadezinha desdobrando-se em eco de uma brevíssima passagem insignificante, ignorada e inutilmente perplexa sobre o minúsculo planeta terra. O

accento crescentemente handkiano foi, no entanto, aos poucos dissolvido pelo rumor entrecortado de vozes apinhadas nas mesas e balcão do Bar Popular do Mercado onde acabei por me decidir a pedir um pastel de bacalhau que devorei entre goles de uma Caracu, enquanto espiava algumas cenas do *MG TV* e acompanhava pedaços de conversa de gente com quem certamente eu nunca mais estaria e de que nunca nem mesmo saberia o nome. Fraternizei-me – enquanto esperava um pedaço de chouriço frito – com um comentário vizinho de “elogioso” estarrecimento ante à idade bem avançada do ainda ativo arquiteto Oscar Niemeyer em visita ao Museu da Pampulha. Sentindo-me levemente alegre (como se reintegrado provisoriamente à possibilidade de sentido) e um pouco menos bobo (como se brincando precariamente de etnologia urbana sul-mineira), matei com gosto a cerveja e o chouriço, paguei a conta de cinco reais e saí pra rua inteiramente anoitecida, começando o caminho de volta para o hotel.

A freqüente interrupção da disponibilidade para a escrita destas notas, interrupção operada por tarefas menores e burocráticas (ou quase) como o preenchimento de relatórios, a revisão e correção de provas de artigos ‘científicos’, a proposição de título e resumo para comunicações em futuros congressos (além das tarefas domésticas eternas), esta interrupção que multiforme parece querer tornar-se a nova substância temática do que até então seriam notas de maravilhosas e não mais do que férias, esta interrupção parece favorecer – por seu ritmo entrecortado de grandes *zappings* semanais e pela supressão da continuidade longa que seria pressuposto rítmico de um fôlego romanesco cadenciado e unificador – a forma aforismática do fragmento em prosa. O funcionário público acadêmico volta ao cumprimento daquele mínimo necessário à ficção do pretenso “fazedor de ciência” que justifique os marotos relatórios anuais de produtividade e que – mesmo sob a figura ordinária do grotesco minidrama acadêmico de quem periférico e desinformado jamais fará parte do circuito internacional – consome o miolo da energia e paralisa venenosamente o ócio desviante e boêmio de quem quer fazer “literatura”. O fragmento acolhe então esta pulsação pontual temática

que, irrompendo do próprio rolar imprevisível de dias aparentemente inúteis, esgota o seu breve ciclo de vida em um singelo nada: mera continuidade do que já é outra coisa.

Passando pela barraca vermelha de pés-de-moleque de Piranguinho que, como as outras amarela e rosa, reivindica para si o título de ser a única verdadeiramente legítima, comento com mãe e tia (compradoras convictas da melhor qualidade deste pé-de-moleque) a possibilidade de haver enorme variação na qualidade dos pés-de-moleque das três barracas segundo o momento e a maneira da feitura, impossibilitando qualquer definição ou previsão de quem é de fato “o mais legítimo” ou “o melhor” (e que outro critério de legitimidade haveria?).

Enquanto, último retardatário, espero o jantar, sentado sozinho no grande e vazio restaurante do hotel de província sul-mineira, bebo grandes goles de *coca light* com gelo e limão, olho presbiticamente sem óculos o tremeluzir meio esparramado de luzinhas distantes na cidade lá embaixo e percebo também o reflexo espectral do próprio restaurante vazio nos vidros que o separam e isolam sonoramente do exterior. Para distrair uma espera que se torna pouco a pouco oca e mole, peço – melancólica saideira – uma dose de *whisky Johnny Walker Red* e, animado, leio com delícia surpresa o segundo capítulo d’*A menina morta* de Cornélio Pena descrevendo funérea e cruelmente a feitura, pelo também enlutado carpinteiro, do caixãozinho que conterá o pequeno corpo sem vida. Sádica mas inofensivamente sorrio às vezes de prazer e, ligeiramente apreensivo, tento adivinhar as coordenadas do meu dia seguinte. Interrompo a leitura – para só retomá-la na hora do café e do cigarro – quando chega enfim a saborosa truta com batatas cozidas e molho de alcaparra.

O encontro, numa noitada de terça-feira útil excepcionalmente livre, com o atual coordenador do Colegiado de Graduação do Departamento de Filosofia da FAFICH permite confirmar o horário da disciplina de Literatura Grega de que estarei encarregado no próximo semestre (neste departamento) e, assim, definir por estremecida

e aterrorizada antecipação as manhãs de terça, quinta e sexta ocupadas com aulas de três cursos diferentes e os dias de segunda, quarta e a tarde de quinta com o seu excitantemente atormentado preparo. A *nonchalance* da noitada, em plena e provisoriíssima suspensão do calendário de aulas, resolve-se numa imprevisível cascata final de trocadilhos idiotas esbatendo-se em tolas/sábias pedras receptivas que ressoam um marulhar elétrico e contagiente de espumantes gargalhadas. A sobra de energia produzida pelo álcool (cerveja e sakê) é, em casa, maravilhosa e inconseqüentemente consumida primeiramente pela leitura assombrada e afortunada dos aforismas da seção “De la société et de la conversation” do livro *Les caractères* de La Bruyère e, em seguida, já em estado de torpor invasivo e desestruturador, por um começo de filme com Jean-Paul Belmondo já bem grisalho no papel de um alcoólatra vinhômano na província francesa, ex-grande advogado, que... não sei mais o pouco que, quase adormecendo, vi da estória tirada de um romance de Georges Simenon cujo título agora também me escapa.

A resenha no *mais!* (*Folha de São Paulo*, 17/11/2002, p. 5-7, lida, apenas para desenfadar o coração desocupado, com um atraso de mais de quatro meses) por Leyla Perrone Moisés d’*As notas de cursos no Collège de France* de Roland Barthes me brinda com uma solução ideal e precária para o conflito estruturante (no meu caso) entre a posição do professor e a do artista magicamente unidas e assimiladas na resultante única d’“o mestre artista”, cujo ensino seria ele mesmo literário e cujos cursos seriam “arranjados de modo a produzir uma ficção (quase romanesca)”. Antes de comentar esta surpreendente solução para a talvez somente imaginária tensão entre o professor (funcionário público ou de empresa) e o artista (*freelance* ou ocioso) – ou, no caso presente, entre a ficção como possibilidade exequível apenas nas férias e um tempo de trabalho ou núcleo de energia vital consumido em tarefas acadêmicas como aulas, reuniões, orientações, relatórios – caberia talvez lembrar um traço biográfico-intelectual do último Barthes que ironicamente parece retomar, mas desta vez para evidenciar definitivamente a impossibilidade de solucioná-la, a tensão entre o acadêmico e o ficcionista. Refe-

rindo-se ao prestigioso período de ensino de 1977 a 1980 no *Collège de France*, Leyla Perrone-Moisés diz então o seguinte de Roland Barthes: “Infelizmente, pouco tempo lhe restava para usufruir dessa que ele projetava como uma *vita nuova*. Três anos mais tarde, em fevereiro de 1980, um atropelamento diante do mesmo Collège de France levou-o ao hospital, onde morreria, um mês depois, de insuficiência respiratória”. Ora, *Vita nuova* é precisamente o título do romance que então Barthes projetava escrever e de que só restaram oito páginas – “proustianas e abortadas”, no dizer de Jean-Yves Jouannais – de esboço, publicadas (em fac-símile) em 1996 pela Seuil no último volume das *Obras completas*. Poderiam os cursos como ficção substituir uma obra de arte escritural que permaneceria para sempre irrealizada, fazendo de Barthes aquele que (ainda segundo Jouannais, que cita depois Philippe Forest) – não cumprindo o que deveria ter sido seu destino de escritor – “teria-entrevisto-fugitivamente-mas-deixado-escapar-a-possibilidade-de-escrever uma nova *Recherche du Temps perdu*, patético e simpático Swann (...) perdendo sua vida por uma literatura que não era seu gênero, irremediável ‘celibatário da arte.’” (Jouannais, J.-Y., “*Roland Barthes, célibataire de l’art*” in *Artistes sans œuvres*. Milano: Hazan, 1997, p. 31).

A hipótese, sugerida por J.-Y. Jouannais, do conjunto da obra barthesiana publicada como um retardamento (em atos escriturais mesmos) da obra literária ou romance que nunca será escrito – fazendo de Barthes um erudito realizado pelo elegante abortamento do artista – só conserva alguma pertinência se ela também incita à dúvida quanto à em princípio inegável superioridade estética do romance (ou da obra literária) em relação ao ensaio (ou à crítica literária) e se ela incita ainda a um alargamento do conceito escritural de arte que, não mais operando exclusivamente pelo hoje embaralhado critério dos gêneros, abarque sem problemas – se o critério é a qualidade mesma da escrita – a obra ensaística de um Barthes (ou de um W. Benjamin). Os cursos (e suas fichas), no entanto, representam, do ponto de vista da escrita, um inacabamento e uma precariedade da formalização que talvez apontem não para uma mera inferioridade discursiva, mas para um outro registro: o da oralidade, que

tem leis e características diferenciadas. O próprio Barthes, porém, sugere uma distinção e uma hierarquia de valor entre um curso e um livro (ou entre fala e escrita) que, mesmo se atestando uma possível complementaridade em um projeto comum, parece subordinar o curso enquanto experimento à decisão final da forma escrita. Ao comentar o curso sobre o discurso amoroso na *École Pratique des Hautes Études* e – segundo os termos de Leyla Perrone-Moisés – “o livro resultante” (*Fragmentos de um discurso amoroso*), Barthes disse: “O livro é talvez menos rico do que o curso, mas é mais verdadeiro.”

De qualquer modo a possibilidade mesma de um curso servir de canteiro de obras para um livro é um luxo bem mais exequível para quem é responsável apenas por duas horas semanais de Seminário no folgado calendário escolar francês que na pós-graduação vai de novembro ao fim de maio (ou começo de junho) com ao menos as interrupções quinzenais de festas de fim-de-ano e férias da primavera. Se pensarmos que no *Collège de France* Barthes, com uma carga horária ainda menor do que a da pós-graduação, estaria institucionalmente livre da tarefa de orientação de teses de doutorado e *mémoires* de *D. É. A.*, torna-se mais fácil imaginar as duas horas (ou uma hora e quarenta) semanais de curso cuidadosamente preparadas, com múltiplas leituras e fichas de leitura, para gerar um efeito teatral de transmissão oral eficaz de um saber singular, algo que participa não só da ordem ritual da iniciação mas também da arte da *performance* discursiva em um gênero aparentemente menor: o pedagógico. Enquanto evento vivo único e irrepetível, com toda sua misteriosa margem de imprevisibilidade, uma aula se deixa reproduzir em fita ou em vídeo apenas imperfeitamente, pois o registro deixa inevitavelmente escapar algo constitutivo da arte da *performance*: a presença física imediata do ser cujo pensamento e modo de estar no mundo ganham forma discursiva na voz e nos gestos. Barthes *performer* do ensino ou “mestre-artista” revelaria assim discreta e quase involuntariamente (sem querer para si o título imodesto de “descobridor”) a dimensão artística – de hábito inapercebida fora do espaço das galerias ou dos museus – do ensino. Como n“o teatro universal” de Bluntschli (cf. *Crônicas de Bustos*

Domecq de Borges e Bioy-Casares), de que todos – ainda que inconscientemente – já fazemos parte, bastaria aos bons professores tomarem consciência e declararem esta dimensão artística das performances das aulas (no “*Fiat ars!*” aparentemente fácil e arbitrário da arte contemporânea) para que o número de artistas-professores se multiplicasse vertiginosamente e fosse enfim reconhecida publicamente esta nova (mas paradoxalmente codificada e rotineira) categoria da arte da *performance*.

A figura de um estilo singular e sedutor ou a de uma “moral da linguagem” barthesiana, como se quase independentes do conteúdo mesmo do que está sendo tratado, exemplificáveis também no – segundo Leyla Perrone-Moisés – “ensino pouco canônico de uma disciplina nada científica: uma semiologia na qual o signo seria imaginário, o método, uma ficção, e o tema de cada curso, um fantasma pessoal”, (tais figuras) me parecem – quando confrontadas com uma experiência ordinária de ensino em que o penoso e objetivo domínio do conteúdo (no caso, língua e literatura grega antiga) é praticamente a única coisa decisiva – inteiramente ilusórias e dispensáveis. Seria possível talvez pensar inversamente na influência benéfica sobre a escrita daquele grau zero do estilo oral de ensino de quem apenas quer ou necessita explicar com clareza e vivacidade o sentido de uma palavra, frase ou cena. A gíria, as repetições, a mímica e os exemplos da vida cotidiana atual funcionam no registro oral como certas construções curiosas e escabrosidades tomadas de empréstimo dos antigos cronistas portugueses (por exemplo: Fernão Lopes e Albuquerque *o terribil*) pelo escritor Sérgio Buarque de Holanda apenas para “acordar o leitor para um tipo de sensibilidade que a linguagem escrita, entorpecida pela usura, já não chega a provocar.” O ensino, assim como a imprensa, poderia, pela exigência de uma comunicação eficaz, constituir uma paradoxal escola de estilo para a escrita e operar como as já citadas construções insólitas dos cronistas portugueses apropriadas por Sérgio Buarque de Holanda, segundo o que nos diz a seqüência deste sóbrio e pertinente depoimento: “De qualquer modo, não foi realmente a ambição de valer-me de um tipo de prosa ‘literária’ por julgar que assim seria mais

própria de uma crítica dita literária, isto é, não foi a vontade de escrever bem, em um dos sentidos mais comuns da palavra, o que me conduziu a tais recursos, e sim o desejo de usar de uma linguagem mais precisa e expressiva do que propriamente bonita. Ou, como se prefira, de uma linguagem onde a boniteza da forma, se ocorresse, fosse proveniente apenas da claridade maior, introduzida nela pela feliz expressão: feliz, não porque florescida ou frondosa, mas porque exata e incisiva, embora achada, talvez, ao cabo de longa e acurada busca." (Holanda, Sérgio Buarque, "Apresentação" in *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 20).

O cansaço de mágicas involuntárias, como a que o trouxera – de súbito e sem passado – à existência, leva o ex-mágico da Taberna Minhota a várias (e cômicas) tentativas frustradas de suicídio. Ele narra então a bizarra reviravolta que ocorre nesta situação de extremo desespero: "Uma frase que escutara, por acaso, na rua, trouxe-me nova esperança de romper em definitivo com a vida. Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos. Não me encontrava em condições de determinar qual a forma de suicídio que melhor me convinha: se lenta ou rápida. Por isso empreguei-me numa Secretaria do Estado."

Talvez pudéssemos chãmente e já não em contexto fantástico imaginar que é justamente a ausência de recursos mágicos, ou seja: a necessidade material de ganhar a vida por meio de algum trabalho, o que leva o intelectual (ou escritor) a se empregar no funcionalismo público. Drummond, na seqüência do texto citado no fim da primeira destas notas, diz – ainda segundo o recorte de Sérgio Miceli – o seguinte do escritor-funcionário (ou escritor-homem comum): "O indivíduo tem apenas a calma necessária para refletir na mediocridade de uma vida que não conhece a fome nem o fausto (...). Cortem-se os víveres ao mesmo temperamento, e as questões de subsistência imediata, sobrelevando a quaisquer outras, igualmente lhe extinguirão o sopro mágico (...). (Miceli, Sérgio, *op. cit.*, p. 129). A Organização burocrática situa-o, protege-o, melancoliza-o e inspira-o." Curiosamente parece ser este também o caso – tematizado fantasticamente no conto há pouco citado – de Murilo Rubião, um

exemplo a mais na longa lista de nomes arrolada por Drummond para ilustrar sua tese de “(...) que quase toda a literatura brasileira, no passado como no presente, é uma literatura de funcionários públicos.” (*Ibidem*).

A questão que parece mais preocupar Sérgio Miceli é a do “preço político” pago pelo intelectual em sua cooptação pelo Estado, o que, em um caso como o de Drummond (chefe de Gabinete do Ministro da Educação de Getúlio Vargas), necessariamente incide sobre a natureza politicamente engajada de seu trabalho como alto funcionário do Estado Novo, mas não sobre sua obra poética composta neste período, pois, como bem observou Antonio Cândido, os versos de *Sentimento do mundo*, assim como os de *Rosa do povo*, são antes “politicamente revolucionários” (cf. Cândido, Antonio, “Prefácio” in Miceli, Sérgio, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, op. cit., p. ix-xiii). A questão que, porém, me parece mais relevante é a das condições de produção de uma obra poética de primeiro plano por um funcionário público cujas importantes funções deviam consumir diariamente o melhor de seu tempo útil. No caso do ex-mágico da Taberna Minhota agora funcionário público pode-se supor com alguma facilidade que a composição “de um poema inspirado nos seios da datilógrafa” torna-se inteiramente possível a partir de uma situação de ócio precedentemente assim exposta: “O pior é que, sendo diminuto meu serviço, via-me na contingência de permanecer à toa horas a fio.” (Rubião, Murilo, “O ex-mágico da Taberna Minhota” in *O pirotécnico Zacarias*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1981, p. 56). Não seria absurdo, ainda que ligeiramente escandaloso, supor que para o poeta, cronista e ensaísta Drummond este relativamente folgado ócio, longe de constituir um incômodo tédio, seria inversamente a situação ideal para a realização de sua obra. A questão prática decisiva que se coloca é, pois, a do tempo livre ou, para ser mais preciso, a do tempo livre para a obra que, não sendo nem trabalho nem lazer, tenderíamos a denominar – em seu sentido antigo positivo – de “ócio”. Do ponto de vista biográfico, a discreta mágica ou cotidiano heroísmo do poeta-funcionário público seria a de driblar ou cumprir com agilidade as incumbências burocráticas e

domésticas, e do tempo livre aqui e ali ampliado extraír o maior rendimento literário possível. Se eventualmente a remuneração não é lá essas coisas, o menor grau de risco e de responsabilidade – assim como o menor tempo útil de trabalho exigido (sobretudo se contadas as largas férias) – pode constituir precisamente o luxo maior (ainda que não reconhecido pelo critério dinheiro) deste tipo de emprego público. Já para o escritor profissional – que tem de enfrentar o incerto mercado – assim como para o político (que, sempre sujeito às mudanças de conjuntura, chama a si grandes responsabilidades) um tal luxo de funcionário-escritor, resultante de algum modo da sua incapacidade de arriscar-se, pareceria antes uma forma amena de covardia. Não é pois de se estranhar que o próprio Drummond, em uma crônica sobre Capanema (“Experiência de um intelectual no poder”), demarque negativamente (face à ação do político) o modo de ser contemplativo ou preguiçoso do intelectual, quando em severa autocrítica ele diz que “o intelectual é, por natureza, inclinado à traição. Sua atitude no mundo é puramente extática e, assim, pode ser perfeita; no momento, porém, em que se desloca do plano da contemplação para o da ação, essa atitude corre todos os riscos de corromper-se (...). A inteligência apresenta-se quotidianamente em estado de demissão diante da vida, e é no intelectual que esta tendência niilista opera com maior agudeza.” (*Apud Schwartzman, S., Bomeny, H.M.B., Costa, V.M.R., Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Editora FGV, 1984, p. 44).

Mas talvez ainda mais importante do que a do tempo livre seja a questão – a partir da qual apenas a do tempo livre ganha sentido – da natureza mesma, alienada ou não (ou até que ponto alienada), deste tipo de trabalho. É preciso admitir que ainda aí há uma imensa variedade de subtipos e que resta inteiramente aberta a possibilidade de um funcionário público que se identifique apaixonadamente com o seu trabalho, ainda que isto possa implicar, precisamente por sua zelosa dedicação a este, renúncia a uma de outro modo possível obra literária. Teríamos aí, caso ele não fosse como Barthes um professor-artista, a figura modesta e anônima do, se eficiente, funcionário público-artista cuja obra é meramente o bom exercício de suas funções. O conhecido exemplo de Rodrigo Melo Franco de Andrade

é em particular pertinente, pois sabemos que ele foi também ficcionista ainda que de uma única obra-prima: o livrinho de contos *Velórios*. Sua grande obra, porém, foi o *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, em cuja prestigiosa revista – na qual ele por vezes publicava artigos sobre arquitetura e arte colonial brasileira – colhemos este precioso e quase hagiográfico depoimento de Antonio Cândido: “Rodrigo era um homem notável sob todos os pontos de vista, desde a inteligência luminosa até a coragem sem limite, passando pela paciência e a capacidade de negociar. A sua dedicação era total, chegando à renúncia das próprias veleidades. Ele procurava inclusive apagar-se atrás da tarefa, desprezando qualquer brilho ou vantagem, como se quisesse dissolver-se no cumprimento do dever, concebido com o mais exigente rigor e apresentando, no entanto, como se fosse mera obrigação corriqueira.” (Cândido, Antonio, “Patrimônio interior”, *Revista do S.P.H.A.N.*, nº 22, 1987, apud Cavalcanti, Lauro [org.], *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p. 208).

O sentido usual e dicionarizado do substantivo plural “férias” em português – “dias feriados em que há cessação de trabalho por prescrição religiosa ou civil”, “descanso, repouso, interrupção de trabalho manual ou intelectual” (*Caudas Aulete*); “período de descanso a que têm direito empregados, servidores públicos, estudantes, etc., depois de passado um ano ou um semestre de trabalho ou de atividades” (*Houaiss*) –, definido apenas negativamente como período de cessação do trabalho ou descanso (deste), parece se aproximar semanticamente da idéia de desocupação, vazio ou vacância presente no francês “vacances”, no italiano “vacanze”, no espanhol “vacaciones” e no inglês “vacations”. O substantivo plural latino “feriae, -arum” (forma antiga “fesiae”) – do qual, segundo Ernout e Meillet, derivaria o adjetivo “festus, -a, -um”: “de festa, ocioso, alegre”, cujo neutro substantivado “festum, -i” (= grego ἡ ἑορτή) dá no plural “festa”, de onde vêm também o italiano “festa”, o espanhol “fiesta” e o francês “fête” – designa, no entanto, “as festas”, enquanto o singular “feria”, freqüente sobretudo na língua da Igreja, curiosamente se aplica aos diferentes dias da semana (“prima feria”, “secun-

da feria"). Ainda que já os antigos distinguissem entre "feriae": "repouso, desocupação em honra aos deuses" e "dies festus": "dias de festa", o que o sentido primeiro de "feriae" parece indicar é a natureza religiosa da organização cíclica (ou rítmica) da vida social em que consiste o calendário, estruturado a partir da oposição básica entre o tempo profano do trabalho e o tempo sagrado da festa. Mas, segundo uma sugestão fecunda de Roger Caillois (cf. Caillois, R., "IV – Le sacré de transgression: théorie de la fête" in *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard – Folio, 1988, p. 127-168), enquanto esta – embora se definindo ainda por oposição complementar ao trabalho – se caracteriza positivamente pelo desperdício (de bens e de existência), pelo excesso fármaco-alimentar e sexual com outros homens e mulheres e com a divindade, cumprindo a função simbólica da renovação periódica da vida gasta pelo trabalho e pela manutenção da ordem, as *férias*, que a substituem nas sociedades complexas e laicizadas, se caracterizam apenas como interrupção (ou diminuição) do trabalho, liberação das obrigações, distração das preocupações, abandono do lugar em que se mora e trabalha, isolamento temporário desta comunidade, não tendo, enquanto tempo de mera distensão, nada da intensidade ou paroxismo da festa nem de sua virtude religiosa de comunicação com o outro.

Se a percepção de Roger Caillois é pertinente e verossímil em um mundo contemporâneo cada vez mais desencantado e trai uma justificável tristeza diante de sua crescente indiferenciação e monotonia, cabe ainda interrogar a experiência imediata por meio da seguinte questão: o que pode restar de sagrado em férias como estas minhas, passadas em parte escrevendo precisamente estas "notas de férias"? É certo que elas estão muito longe de qualquer turbulência comunitária, êxtase coletivo ou comunicação direta com o outro, mas nem por isso deixam-se elas definir apenas negativamente como repouso ou descanso do trabalho, pois, enquanto processo de escrita destas notas, as férias são uma atividade singular (ócio? arte?) e escapam do contorno do trabalho assim como do lazer (e do repouso). Elas se definem primeiramente como mudança de hábitos e do emprego do tempo (devido a uma maior disponibilidade de si mesmo), que se traduz na transgressão ostensiva e calculada da área de

conhecimento que é objeto ordinário de ensino e pesquisa (língua e literatura grega antiga) e em uma alucinada e algo aleatória dispersão na literatura européia e brasileira contemporâneas que fornecem algum material para estas notas problematizarem a possibilidade mesma da ficção ou da arte na vida de um funcionário público (/ professor universitário). Enquanto jogo ou experimento sobre o próprio processo de criação, elas se inscrevem em uma já longa tradição da arte contemporânea e, enquanto tentativa autobiográfica e ensaística de “literatura”, elas cumprem a função (comum na arte contemporânea) de uma espécie de *ersatz* da religião (cf. Leiris: “A arte, como jogo religioso ou religião do jogo.”). Poderíamos como Michel Leiris em uma das *Notas para o sagrado na vida cotidiana* situar a arte na seguinte série de dicotomias: “sonho e vigília, arte e vida, ‘experiências cruciais’ e existência cotidiana, língua mítica e língua corrente” e tentar indicar “como, do segundo termo *profano*, se segregá o primeiro termo *sagrado*.” (Leiris, Michel, *L'homme sans honneur: notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*. Paris: Jean-Michel Place, 1994, p. 89-90).

Em uma outra dessas notas Michel Leiris esboça uma definição do “estado sagrado” que poderia ser exemplificada tanto pelo ato sexual quanto pela escrita (ambos formas de “comunicação”): “Ser ao mesmo tempo perfeitamente ‘si mesmo’ e perfeitamente ‘fora de si’; tal é, por excelência, o estado sagrado. Revolução desta comunicação: projetar para fora, dar em partilha o que se tem de mais íntimo; este ‘si mesmo’ mais secreto, projetá-lo fora de si.” (*Idem*, p. 125) À qual poder-se-ia ainda acrescentar esta outra formulação do oxímoro que informa o sagrado: “Caráter de *intimidade* do sagrado, aliado a seu caráter de *estranhheza*. É no sagrado que se é simultaneamente o mais si mesmo e o mais fora de si. Porque um homem se move, então, no plano da *totalidade*”. (*Idem*, p. 89). Mas é em uma nota da última página (a 65) desse caderno manuscrito de Leiris que se encontra a melhor explicitação do caráter sagrado do processo artístico da escrita: “Necessidade de um ‘formalismo’ ou de uma ‘formulação’: eu somente me sinto transportado para fora dos meus limites, em comunhão com o universo (isto é: em um estado total) quando as coisas ou meus pensamentos tomam certa forma.” (*Idem*,

p. 158). E esta formalização (no presente caso, da escrita), da qual não está ausente a dimensão do jogo ou do experimento, vem a ser simultaneamente uma investigação tateante e imprevisível sobre a própria experiência pessoal e também – para retomar uma expressão de Paul Valéry para definir a poesia – uma “festa do intelecto”.

Mas e o difícil e improvável “não fazer literalmente nada”, o vazio regenerador e terapêutico, o à toa deliciosamente irrecuperável? Que espaço sobraria para ele na alternância contínua e arrogante entre trabalho e arte, “ciência” e “literatura”? E onde enfim a festa mesma, os amigos, as drogas, o amor (sexo) nesta ascese solitária da transfiguração escrita da experiência? O campo do vivido necessariamente se retrai à medida mesma que se amplia o tempo e a intensidade da formalização. A felicidade da forma, solitária e solipsista, cobra então do artista um pesado imposto em prazeres mundanos (e fisiológicos elementares) irremediavelmente perdidos.

Também a generosa bonança das férias (depois da tempestuosa e aventureira travessia dos cursos do último semestre), figurável por exemplo na leitura matinal espraiada e terapeuticamente compromissada de um grande romance em língua portuguesa como *A menina morta* de Cornélio Pena, pode ser brusca mas naturalmente interrompida pela necessidade intransferível de realizar algumas tarefas domésticas urgentes como compras básicas de supermercado, sacolão e açougue para manter minimamente a cozinha e limpeza da casa de família classe-média funcionando durante a semana. A transfiguração imagética ou filmica destas tarefas e destes não-lugares tão ordinários e úteis, ensaiada alguma vez na juventude (delirante e warholescamente) em película de *super-8*, parecia agora – no tédio bruto e concreto da tarefa cotidiana – um exercício oco e bem menos artístico do que a mera escolha cuidadosa dos alimentos e produtos que manteriam de alguma maneira (a ser definida pela “arte do consumo” e decodificada pela neodisciplina interdisciplinar da “estilística social da vida cotidiana”) a milagrosa continuidade da vida daquele grupo familiar classe-média de cinco pessoas.

A segunda grande e fatídica interrupção neste dia de “férias” ocorreu às duas e dez da tarde e teve como sacral e profanado objeto a escritura mesma destas notas, quando o episódio ensaístico d’*“o mestre-artista”* Barthes, declinado pela resenha de Leyla Perrone-Moisés no *mais!*, começou a ser timidamente relatado. A raiva foi insensível e certeiramente absorvida pela atenção necessária ao trânsito até o *campus* universitário e já neste às operações bancárias de máquina e consulta sobre um depósito atrasado. A seqüência foi uma mera – sonolenta ou surpresa – leitura (e correção do português), no computador do gabinete da Letras, de um projeto refeito de mestrado sobre *As rãs* de Aristófanes, autor que conheço muito mal e deveria estudar um pouco para uma simples melhor interlocução com a tristemente iludida orientanda. Na máquina de café da nova sala de professores encontro com uma colega que me fala não tão paranoicamente da necessidade de, daqui no máximo uma semana, definir programas e cronogramas e separar o material para xerox dos cursos do próximo semestre. Voltando para casa, no crepúsculo já melancólico e quase ameaçador de uma sexta-feira de férias sem perspectiva de noitada, penso aterrorizadamente no cansaço monstroso e paralisante de uma sexta-feira (após o fim semanal de todos os cursos e encontros) útil no calendário normal de trabalho.

Se, como no caso presente (devido a uma longa greve que embaralhou o calendário universitário), o resto da família está em um período normal de atividades de trabalho e escola e apenas eu, professor universitário do Estado, estou de “férias”, um fim-de-semana aparecerá contrastivamente com mais nitidez como bloco temporal definido por algumas inevitáveis “tarefas” de lazer familiar que restringem o ócio e operam fatídicas interrupções da leitura e/ou escrita. No sábado escrevi apenas de manhã e não pude, como queria então, dar à tarde continuidade ao bloco crítico-ensaístico sobre o “mestre-artista” Barthes, pois tinha com as duas filhas um almoço marcado com a mãe, para o qual tinham sido convidadas também algumas primas mais velhas que (eu) não via há muito tempo. O pânico fatigado do trato social e das cerimônias informais de reconhecimento identitário se congelou e implodiu rápido e silencioso

ao ser formulada pela extrovertida prima mais velha a decisiva questão: "e você? Só está dando aulas? Ou está fazendo outra coisa?", à qual, sonolento e sobressaltado, respondi automaticamente dizendo: "não, só estou dando aulas mesmo", totalmente esquecido da pesquisa e das magras mas sofridas publicações em revistas 'científicas' para na sequência comentar que a "literatura" que estava escrevendo certamente interessava a pouquíssima gente e jamais me daria suficientes meios de vida, o que justificava portanto o brasileiramente já tradicional emprego público para intelectuais ou escritores. O exemplo conhecido de Drummond (chefe de gabinete do ministro da Educação de Vargas, Gustavo Capanema) permitia também, por sua atividade de cronista mas não exatamente pela de poeta, lembrar o outro grande mercado de trabalho para escritores: a imprensa, confirmado por um outro exemplo fácil de autor, ganho de presente por minha mãe e colocado na mesinha ali ao lado: o romance *Quase memória* do atual cronista da *Folha de São Paulo* Carlos Heitor Cony. A breve alusão aos numerosos ficcionistas brasileiros que nos anos 60 e 70 trabalhavam na imprensa foi o último e já amortecido ponto desta felizmente logo esquecida sequência temática. Sentia-me desastradamente idiota e, no entanto, o para mim muito incômodo assunto d' "o que estava fazendo da vida" era apenas um entre outros assuntos para preencher mundanamente o ainda mais incômodo vácuo possível de uma conversa paralisada.

O socialmente enfadonho mas delicioso almoço foi por mim apressado bruscamente na sobremesa e café ao descobrir no jornal *Estado de Minas* a salvadora saída de uma sessão de cinema – já prometida durante a semana à filha mais nova – no começo da tarde. Já deixara há muito de ser – como jocosamente gostava de me denominar nos *week-ends* da agora distante temporada doutoranda parisiense – o "crítico de cinema infantil" e com a filha pré-adolescente ia agora assistir o filme que tinha ganho este ano o maior número de Oscars: *Chicago*, um musical com o simpático quase canastrão Richard Gere. Como começou a chover forte durante o caminho, diminuiu instintivamente a velocidade do carro e ainda tive alguma dificuldade para encontrar um bom lugar no estacionamento descoberto do *Shopping Center*, o que fez com que nos atrasássemos

uns dez minutos – mesmo correndo atônitos por entre ocupados consumidores e *flâneurs* – e perdêssemos a primeira cena do filme. Sonolento e abúlico diante de tão inverossímil movimento e espetáculo ritmados por “gostosa” música, fazia um imperceptível mas contínuo esforço para manter as pálpebras abertas e pensava, com amarga ironia, no insano e banal desejo, ocorrido logo na primeira semana de férias, de ir ver de enfiada – na tarde de um dia útil – os dois filmes mais badalados para o Oscar deste ano (mas cujos *thrillers* me haviam apenas despertado suspeitas e indiferente curiosidade): *Chicago* e *O pianista*. Cheguei em casa estranhamente cansado do forçoso lazer e o máximo que consegui fazer no começo da noite foi ler (espantado com a proliferante dispersão) algumas das (em francês) *Notas para o sagrado na vida cotidiana* de Michel Leiris e conferir depois o texto da sua única conferência no Colégio de Sociologia do Sagrado (cf. Leiris, M., “Le sacré dans la vie quotidienne” in Hollier, Dennis (org.), *Le Collège de Sociologie 1937-1939*. Paris: Gallimard – Folio, 1995, p. 102-118).

Domingo pela manhã em Macacos, ainda atordoado por uma salvadora mas agora ruinosa lasquinha verde de *Lexotan 6 mg*, abandono, mole e descompromissado, o projeto de finalizar o bloquinho ensaístico sobre o “professor-artista” Barthes e, imaginando já uma miniparódia autônoma (a ser logo também abandonada) sobre o professor não-artista ou não capaz de arrostar o risco da ficção (e, no limite, o da escrita), começo sonolento e quase desinteressado a ler desta vez numa versão brasileira adaptada *O estádio de Wimbledon* do italiano Daniele del Giudice (trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Globo, 1989 – donde serão retiradas as citações sem indicação de página) que lera fascinado em uma tradução francesa, edição *de poche*, em meados dos anos 90 em Paris. A leitura, já um desvio culpável em relação à escrita, seria interrompida por minha mulher que, devendo apresentar na próxima semana para um grupo de estudo sobre a “violência” as conclusões do livro de Giorgio Agamben sobre “o poder soberano e a vida nua”, me interrogou sobre o sentido preciso de certas expressões gregas. Animado pela serenidade da conversa que digredia para as características ambíguas da função guer-

reira no esquema trifuncional de Georges Dumézil, propus que saíssemos para dar uma caminhada até o vilarejo. Foi na volta deste passeio que, já ligeiramente endorfinado e começando a rememorar as questões colocadas pelo romance de del Giudicce, expus as bases do que, melhor delineado depois pelo fim da releitura, viria a ser uma apropriação deste em uma nota ensaística-ficcional sobre o “professor-artista” (ou, o que dá no mesmo, o “professor-não-ficcionista”, já que sua arte não se materializa na escrita).

A intriga básica de *O estádio de Wimbledon* é armada visando uma tentativa de resposta para a seguinte questão: por que Roberto Bazlen (1902-1965), triestino do círculo de Joyce, Montale e Svevo (que lhe deve a apresentação de sua obra a Montale que, em dois artigos de 1926, iniciou enfim o devido reconhecimento pela crítica italiana da grandeza do autor de *A consciência de Zeno*), leitor culto e erudito, conhecido particularmente pela justeza crítica e originalidade dos pontos de vista expressos oralmente, e de quem (neste círculo triestino) se esperou por longo tempo um projetado romance, jamais publicou nada, tendo escrito apenas cartas e resenhas (privadas) para editoras e abandonado definitivamente o projeto de romance? Ou colocada nos termos abertos da arte contemporânea: em que consistiria precisamente a “arte” deste escritor virtual e sem obra, cuja convivência marcou tanto os que, sempre de algum modo ligados à literatura, dele se aproximaram?

Para responder a esta questão o anônimo narrador, ele também um possível romancista, viaja primeiro para Trieste (que se torna derivadamente também objeto da narração) para interrogar alguns remanescentes do antigo círculo de Bazlen e depois para Londres, onde no bairro de Wimbledon (perto do estádio de tênis) mora Liúba, a amiga mais íntima (amante?) de Bazlen. Dos depoimentos triestinos (em diálogos com o narrador) colhi mais ou menos ao léu os seguintes recortes para um primeiro perfil de Bazlen: “Tinha dificuldade em reunir, organizar. (...) No entanto, eu sabia que ele escrevia, e que este seu escrever era sempre fragmentário. (...) Tinha as coisas, mas as descartava. Para ele, se uma coisa não era suficientemente nova e original, não tinha valor. E isso talvez fosse um problema.” (...) “Sim, talvez. Ele dizia que o único valor é a ‘primeira vez’. Dizia também:

‘Não se pode mais escrever livros, eu escrevo somente notas de rodapé.’ São duas frases que não consigo juntar. (...) é difícil que possa haver uma ‘primeira vez’, se uma coisa de modo geral não é mais possível.” “Não sei, uma vez li que ‘escrever não lhe interessava’, uma outra que ele estava ‘além do livro’. Penso em todo o espaço que há entre essas duas coisas, em quanto esforço se faz a cada vez para deslocar tudo *para cá* ou *para lá*. No meio, poderia estar um escritor sem livros. (...) Mas ele escreveu, de modo subterrâneo, paralelo, o quanto bastava para fazer compreender que não teria escrito. Por isso está ali, naquele centro. Também li que aquele centro não existe, é o vazio.” “Também pode acontecer o seguinte, pode haver um ponto em que alguém, não como a raposa e a uva, mas sinceramente diz: ‘Não tem sentido que eu escreva livros, fiz melhor, fiz coisas que me deram maior satisfação, e estes livros, deixo-os pra lá.’” “Em suma, ele vivia pelo gosto de fazer experiência, desde jovem. Jamais assentaria sua vida propondo-se a um fim, mas, como ele mesmo dizia, divertindo-se com viver.” “Não se acomodava às coisas, e isso, também, era muito bonito: uma forma de humanidade, de humildade, no sentido positivo, desta vez. (...) Mudava com freqüência, e nisso também residia a sua incapacidade de realizar; esquecia aquilo que tinha feito, não por vontade de superar, mas por deixar cair...”

Mas é no depoimento de Liúba que o narrador chega mais perto de uma resposta positiva à questão (: qual era a sua arte, se não a escrita?), resposta, no entanto, antecipada por alguns *flashes* já em Trieste, tais como: “Ele vivia os outros.” Ou este pedaço de frase dele mesmo: “a minha célebre mania de interessar-me pelas coisas dos outros por falta de minha vida.” É certo que Liúba não consegue responder satisfatória ou verossimilmente à questão fundamental (colocada por mim e não pelo narrador) dos seus meios de vida, ao dizer: “ele herdou uma fortuna e logo a dissipou. Estava jantando com alguma mulher, dizia: ‘É o dia mais lindo da minha vida, estou gastando a última moeda da herança.’ Sobrevivia não sei como, ninguém nunca saberá.” Mas à questão inicial que motiva a “pesquisa de campo” do narrador ela traz ao menos uma pela primeira vez eficaz resposta provisória, quando diz: “Quando eu o conheci, não pensei que era alguém que escrevia. Pensei que tinha duas vocações:

uma, era a de fazer conhecer aquilo que lhe parecia importante. E a outra... Há uma altura da vida em que é tomada uma decisão fundamental. Àquela altura, as coisas mudam, ou devem mudar, e não é mais possível prosseguir por ajustes progressivos, automáticos. Pois bem: muitas pessoas, ao chegarem a esse ponto, encontraram-no. E ele as ajudou a mudar, ou a decidir. Eu creio que era esta a sua paixão, a sua obra-prima. Nada mais." Logo após, Liúba precisa ainda o efeito ou último toque técnico desta discreta obra cuja *performance* cabia só ao participante: "A coisa mais curiosa é que depois as pessoas ficavam convencidas de ter conseguido sozinhas. (...) Talvez quando um problema é verdadeiro, e é resolvido, pode parecer que nunca tenha havido. Ou, talvez, este fosse o último detalhe que tornava perfeita a sua ajuda."

Uma tal definição da arte de Roberto Bazlen me fez pensar, a partir da figura do "mestre-artista" Barthes sugerida por Leyla Perrone-Moisés, em um tipo particular e quase *dandy* de "mestre-artista", que estaria liberado da tarefa exaustiva da exposição continuada (ainda que uma de suas duas vocações fosse "a de fazer conhecer aquilo que lhe parecia importante"), mas não daquela, mais pontual e assistématica, da orientação acadêmica (voltada aqui, porém, aberta e não institucionalmente para a escrita ou mesmo para a "vida"). O único exemplo concreto dado por Liúba ilustra justamente esta dimensão "livre-acadêmica": "Almoçávamos em um restaurante ao ar livre, com um jovem que tinha querido se encontrar com ele para escrever um ensaio sobre um escritor alemão. A certa altura, esse rapaz começou a falar de si. Não dizia nada de particular, mas o modo como dizia as coisas tornava-as inexplicáveis. Escutávamos. Bobi, ao final, disse: 'Mas por que deseja escrever ensaios? Conte essas coisas como imagina que lhe tenham acontecido, ou como as contou para nós agora.' E, de fato, foi o que se deu." Tal relato evidencia uma arte da escuta que se assemelha à psicanálise, o que é ainda mais confirmado se levarmos em conta a exigência habitual de privacidade em tais encontros, também segundo Liúba: "Minha vida com ele era feita de pessoas que queriam vê-lo sem a minha presença. Diziam: 'Lhe incomoda se conversarmos a sós?' Eu saía a passear e, quando voltava, havia alguém que ia embora olhando para

um outro lado." Mas se ao "livre-orientador artista" faltam os cursos, a burocracia e o espaço institucional da escola, a este tipo informal de psicanalista de brevíssimos "tratamentos" (ou mesmo de uma única sessão) faltam a continuidade de uma mais ou menos longa série de sessões, o pagamento e o espaço clinicamente consagrado do consultório.

Destes dois discretíssimos tipos possíveis de "artista", o "livre-orientador" era o único que me concernia pessoalmente e aquele que eu adivinhava (a partir de uma distante primeira leitura do romance de Del Giudicce) quando, na volta do vilarejo de Macacos esta manhã de domingo, comentei com minha mulher sobre um estilo de aula feito apenas do que os psicanalistas chamam de "pontuações" e que pressuporia portanto que fossem sempre os alunos a exporem em seminários sobre temas determinados pelo "professor-orientador". Uma variante desta luxuosa desincumbência dos fatigantes e fatídicos cursos era a sempre jocosamente por mim comentada (com os alunos) possibilidade de um curso cujo único conteúdo fosse a bibliografia, orientando apenas basicamente um percurso de pesquisa sempre solitário e algo imprevisível do aluno que deveria ao final do semestre escrever um ensaio que seria então lido e comentado individualmente pelo "orientador-professor". Durante o semestral percurso solitário de leituras o aluno só deveria procurar o "orientador-professor" quando tivesse alguma questão precisa (e surgida já de uma mínima frequentaçāo teórica da matéria) a colocar. Como diriam os psicanalistas – que têm calos nos ouvidos mas jamais arciam em sessões com a responsabilidade de uma exposição continuada – : "o trabalho é do aluno." Mas talvez o luxo máximo – e aí aparentemente mais boêmio do que acadêmico – do "orientador-artista" seria funcionar apenas como interlocutor sagaz e oportunista em ocasionais conversas animadas e descontraídas (pelo álcool) em ambientes mundanos como bares e restaurantes. A arte da conversação, dispensando a pesada retórica da exposição concatenada, tenderia a se condensar em fórmulas, ditos proverbiais e trocadilhos (cf. sobre Bazlen: "Gostava do paradoxo, das tiradas, como todo judeu assimilado.") cujo valor maior seria o impacto liberador para aquele ouvinte particular, não aspirando pois nem mesmo à glória

anônima de uma ampla circulação oral que no mais das vezes acaba por dissolver a (noção de) autoria.

Caberia, porém, uma última reserva – que marca de algum modo o compromisso do narrador com a escrita (e que se superpõe à minha dúvida conceitual elementar sobre a possibilidade mesma de um “artista ou escritor sem obra”) – quanto à relação entre a “arte” pontualmente terapêutica ou orientacional de Bazlen e a arte mais tradicional do escrever. À pergunta de Liúba: “O senhor acha que uma coisa assim podia-se fazer escrevendo?”, o narrador responde: “Não, uma coisa assim é oposta a escrever. (...) Nos livros, há gestos, modos de mover-se, relações com os objetos, imagens de comportamento, e se somam aos milhares de comportamentos ou raciocínios que uma pessoa já tem e que depois inconscientemente reutiliza na vida, como tudo. Talvez não sejam nem mesmo estes que contam. O verdadeiro comportamento que está nos livros é o comportamento frente à forma. O comportamento em si de alguém – *que escreve*. Pode ser que também isso ajude a mudar, ou a decidir, ou ajude a ser, mas de uma maneira diferente de ‘uma coisa assim.’”

Encontro, um pouco surpreso, em *Notas para o sagrado na vida cotidiana* de Michel Leiris esta brevíssima anotação: “alguns adjuvantes materiais: álcool, e – em um grau bem menor, muito episodicamente – ópio (sobretudo *dross*), cocaína, heroína.” (Leiris, M., *L'homme sans honneur*, *op. cit.*, p. 37-38) Penso, tímido e pouco fascinado pelo consumo de drogas pesadas (e pela hoje implícita realimentação do narcotráfico), primeiramente nas epifanias ordinárias e quase diárias depois das oito e meia da noite – agora que sem compromissos muito sérios na manhã do dia seguinte – do deusinho diioniso sociável e eufórico da cerveja libada com eventuais amigos ou solitário com a televisão e/ou a literatura. E também, “em um grau bem menor” mas por vezes não tão episodicamente, na inspiração para associações e conexões do pensamento em ato escritural colhida vespertinamente na hoje ainda ilícita *cannabis sativa*. Até quando durará (uma semana ou um só dia a mais) este suave alargamento – tão próprio ao exercício da literatura – de um tempo liberado de pesadas e imediatas tarefas acadêmicas?