

Espelho do Eu, enciclopédia do Mundo. Michel Leiris e o texto da memória

Oswaldo Fontes Filho

Doutor em Filosofia pela FFLCH-USP e professor do Departamento de Filosofia da PUC-SP.

O relato de um episódio da primeira infância abre a extensa autobiografia de Michel Leiris (1901-1990) intitulada *La Règle du jeu*. Episódio emblemático do exercício mnemônico que se seguirá por quatro volumes ao longo de trinta e cinco anos. Relato de um primeiro sentimento de perda, de uma primeira fuga da linguagem. Em um cenário "propício às corridas da imaginação ou a jogos mais mecânicos", um objeto de alguma delicadeza, um soldado de brinquedo, escapa de mãos desajeitadas, e despenca de certa altura. Um objeto de nomenclatura indefinida para a criança, sem precisa ressonância, pois que ainda não inscrito nas cadeias semânticas regulares da língua; unicamente objeto ligado a um "mundo prestigioso e separado", cujas componentes, por suas formas e cores, "decidem sem hesitação sobre o mundo real, ao mesmo tempo em que o representam no que ele tem talvez de mais agudo" (LEIRIS, 1948, 11). Um objeto de um "mundo à parte" – "mundo intenso, análogo a tudo o que, na natureza, faz figura de *coisa de aparato*" (1948, 11) – precipita-se assim para sua ruína, diante do olhar a um tempo horrorizado e ansioso da criança. Em um cenário "mal definido", espaço caleidoscópico dos variados sítios imaginários do divertimento da primeira infância, o objeto que desastrosamente despenca força o pequeno Michel a experimentar o sentimento da perda e da frustração.

Afortunadamente, o que se acreditava arruinado para sempre resiste à queda e permanece intacto. A criança, aliviada, exclama então em toda espontaneidade: "...reusement!". Prontamente, um adulto ou alguém mais avisado o corrige: "é '*heureusement*' [felizmente] que se deve dizer" (1948, 11). O efeito da reprimenda é imediato: manifestação de alegria pelo retorno do objeto amado, a aférese que serve de interjeição, até então denotativa de algo "totalmente pessoal e mantido como que fechado", abre-se agora, pelo acaso de uma ameaça de ruptura, para "toda uma seqüência de significações precisas". O vocábulo, corrigido, é "promovido ao papel de

elo de todo um ciclo semântico"; participará doravante da linguagem estruturada: de conotativo de uma coisa própria, passará a sê-lo de algo "comum e aberto" (1948, 12).

No episódio narrado, é a linguagem que sai fissurada, e certamente o próprio sujeito. A exclamação desajeitada que escapara dos lábios infantis como algo ainda próximo das vísceras, à semelhança do riso e do grito, submete-se doravante à linguagem articulada, "tecido aracnídeo" das relações sociais, dotada do poder de "abrir" literalmente o indivíduo para as estranhezas da "existência exterior" (1948, 12).

A autobiografia, que principia pela figura de um Eu suplantado por uma linguagem que não lhe pertence, será tentativa de "remendar" a inevitável fissura na idade adulta da linguagem luxuriante da infância.

Desde minha infância recuada até meu advento ao litigioso estado de adulto, através da fase perturbada da adolescência, muitas noções se secaram [...], uma palavra se substituindo a outra palavra – assim como um prego expulsa outro –, e a bagagem de imagens pendurada no gancho de cada uma dessas imagens cedendo o lugar a um fornecimento menos luxuoso (ainda que, talvez, mais judiciosamente compreendido), assim como a elegante e incômoda valise de couro, tendo unicamente valor de aparato, que se troca por uma mala leve, mais seca de forma e de matéria menos rica, contudo seguramente mais prática (LEIRIS, 1948, 73).

Somente o "jogo" com as palavras possibilitará recuperá-las de seu empobrecimento como meio de comunicação, devolvendo-as às suas misteriosas ramificações subjetivas. O adulto de *La Règle du jeu* jogará doravante com a "quebra" das palavras, a fim de rememorar a pueril sensação de um mundo-para-si. O texto da memória tem aí seu *modus operandi*, inequivocamente arqueológico: "triturar os restos de roteiro, de personagens e de acontecimentos que a memória, não sem bastante esforço, consegue fazer aparecer um instante, aqui e acolá", de modo a que "retomem vida [...] lembranças particulares" (1948, 23). O que renasce sob a ponta afilada da pena resgata de uma indigência de que se ressentia aquele que ora se confessa.

Leiris procura glosar a língua a fim de rememorar o que passa por ser, nos termos de Gérard Genette, um "paraíso lingüístico perdido". O que faz do exercício mnemônico essencialmente uma busca por linguagem. Esta pode ser entendida, num primeiro momento, como rememoração da linguagem infantil, anamnese espontânea. Na verdade, ela é reconstituição artificial; reconstrução retrospectiva que Leiris denomina "jogo". Jogo em segundo grau, ressalva Michel Beaujour (1980, 243):

mais que repetição do jogo autêntico e eufórico da criança, o jogo do adulto é "fingimento" da norma lingüística visando recriar uma linguagem para si, por sobre as regras da língua comum. Portanto, não se trata simplesmente de recordar tal ou tal produção linguageira da infância. "Por esse método, ajuíza Philippe Lejeune (1975, 290), ele chegaria apenas a colecionar pérolas ou palavras de criança, em número fatalmente limitado, e apresentados em uma perspectiva de maravilhamento condescendente". Tratar-se-ia, antes, de reapropriar uma lógica, de explorá-la sistematicamente de modo a integrar as produções espontâneas da criança à trama do discurso adulto.

Inútil perguntar aqui o que o autor acrescenta à memória infantil, em que medida "costura" com probidade suas lembranças por meio do fino aço de sua pena-lâmina em nome de apregoadas sutileza e agudeza. Inútil procurar diferenciar entre mimetismo e invenção. Mesmo porque Leiris admite ser sua situação indefinida, em desequilíbrio:

em balanço livre (porte-à-faux) entre presente e passado, entre imaginação e lembrança, entre poesia e realidade, hesito, bordejo, titubeio, oscilo e, por momentos, sinto-me perto de perder o pé... (LEIRIS, 1948, 126)¹.

A despeito de hesitações de fundo, a linguagem da ilusão retrospectiva, em seu trabalho de recomposição de significantes outrora chancelados por conotações afetivas muito particulares, possui inequívoca virtude especular, ainda que evoque um paradoxal estranhamento a si.

¹ A desconfiança de todo mimetismo no exercício de rememoração perdura ao longo da tetralogia *La Règle du jeu*. De modo que se lê, em *Fourbis*: "[...] a distância que há de um experiência à lembrança que dela se tem acrescenta-se não somente aquela que separa uma tal lembrança de sua colocação sobre o papel mais (outro gênero de desvio) o intervalo entre a lembrança assim descrita e a mesma lembrança quando a ela é aplicada a reflexão; uma vez essas distâncias todas consideradas não há meio de restabelecer a situação: a lembrança é alterada para sempre, nenhuma saída – cessando de me obstinar sobre correções de detalhe que não fazem surgir do céu zebreado da página outra tempestade senão minha irritação, a cada golpe de caneta redobrada –, nenhuma outra saída senão empurrar para mais longe minha reflexão, até o ponto em que, tendo enfim tocado em algo sólido (que não mais seja idéia, mas corpo compacto), terei ao menos a certeza de não ter deixado o que era meu bem próprio se diluir na abstração" (LEIRIS, 1955, 52-3).

Uma lembrança que tenho na cabeça, prolongada em todos os sentidos por ramificações afetivas, não é um corpo estranho que se trata de extirpar. Se ela me veio do fora, ela não faz menos parte integrante de mim mesmo, ela se tornou minha substância assim como os alimentos emprestados do exterior de que sou nutrido. Mais ainda! Enquanto ela permanece imagem – imagem circunscrita e devidamente separada –, por uma inversão dos papéis ela tende a se colocar como espelho, como se face à face dela eu perdesse toda consistência real e não mais pudesse tomá-la por outra coisa que pela coisa sólida – a única sólida – que olho e que me reenvia meu reflexo. Paradoxo desse gênero de lembrança: nela encontro a mais pura expressão de mim mesmo, na medida em que ela me atinge pelo que retém de estranheza [...] (LEIRIS, 1948, 20).

Estranheza dos momentos em que a língua claudica na infância e vem criar em torno de palavras "reveladoras" – "denominações de seres impensáveis que mobiliariam um mundo exterior às nossas leis" (1948, 22) – todo um universo pleno de virtualidades de associação. Solidária da "mimesis do eu", uma alquimia escritural – mostra Lejeune, a propósito de *L'Âge d'homme* (1939) – permite construir

um vasto corpus reunindo não somente narrativas de sonhos e fantasmas, mas todas as lembranças de infância e todo o vivido contemporâneo, investidos igualmente da mesma função de signos e reunidos num mesmo espaço autobiográfico. Ele permite também utilizar ligações analógicas para entrançar novamente os materiais inventariados (LEJEUNE, 1975, 263; grifo do Autor).

De fato, o texto da memória é oportunidade de fazer "eclodir" as palavras para além de seus significados canônicos, reinserindo-as com isso em sua textura sonora ou visual, a favor de imagens fascinantes, signos de "vertigens" sentidas outrora, apropriadas a um jogo de construção com veleidades de análise psicológica. Razão porque Lejeune, agora relativamente a *La Règle du jeu*, pode afirmar:

a escritura trançada de La Règle du jeu monta um mecanismo capaz de tratar qualquer coisa e, mesmo, no limite, nada. Essa máquina de linguagem é capaz de suscitar seu material,

de moer ou trançar fatos, lembranças, fantasmas, mas também raciocínios ou análises abstratas, sempre segundo a mesma lógica de sonho (LEJEUNE, 1975, 272).

Se o que o crítico chama, um tanto vagamente, "lógica de sonho" alude ao conhecido gosto leirisiano pela transcrição dos sonhos, modo de descobrir seu "alcance metafísico" (LEIRIS, 1946, 193), ele refere, sobretudo, a propriedade da escritura autobiográfica de "fissurar" o que de familiaridade sintática e semântica haveria nas palavras, recompondo-as diferentemente, inserindo-as em constelações idiomáticas por vezes barrocas, onde elas se combinam e se recombinaem com fonéticas e semânticas heteróclitas. A lógica do sonho, labiríntica, ao ser adaptada aos jogos de linguagem, oferece a oportunidade para a exploração de "vastas zonas dos circuitos mentais" (LEJEUNE, 1975, 256). Assim, o texto autobiográfico é escrito nas margens do texto psicanalítico: em ambos, o mesmo gosto por uma criptografia, a mesma avidez por mitos, hieróglifos, inscrições misteriosas, por imagens enfim de uma arqueologia de si que um saber de natureza topográfica entende desvelar à força de deambulações, tão analíticas quanto imaginárias, por lugares de um semanticismo exemplar. Lê-se, pois, a seguinte passagem, de 24 de janeiro de 1924, no *Journal* de Leiris:

O mundo de meus sonhos é um mundo mineral, lajeado de pedras e bordado de edifícios sobre o frontão dos quais leio por vezes sentenças misteriosas. É uma longa seqüência de esplanadas, de galerias e de perspectivas através das quais passeio, como em um espaço inteiramente abstrato, desprovido de toda realidade terrestre [...] A perseguição de um pensamento, sua elucidação pela dissecação minuciosa das palavras que o formulam, a procura pelos eixos do espírito, toda tentativa de desajio à vertigem, isso praticamente só posso efetuar em meus sonhos, quando não sou mais que um ponto matemático se deslocando ao longo de uma linha, no deserto da cidade pavimentada de palavras. As sílabas, as letras, tão pronto o dia acaba e os olhos fecham, se enriquecem de significações novas. A forma de uma letra, o som de uma sílaba, lançam o espírito sobre uma pista insuspeita e lhe revelam relações ignoradas entre os diversos elementos da linguagem. Quantas palavras cujo sentido último jamais me tinham claramente aparecido, me foram assim trazidas em sonho...

Não me interessa pelos acontecimentos que se produzem comumente no sonho mais que por aqueles da vida real. Somente me parece importante essa maravilhosa liberação do espírito que permite abordar as mais graves especulações por meio da análise das palavras, essa lógica especial, menos rigorosa quicá que a lógica habitual, mas quão mais sugestiva em suas revelações de oráculo... (LEIRIS, 1992, 93-4).

O Eu das narrativas oníricas, existência sem espessura à semelhança do ponto matemático, abre-se para um espaço labiríntico, percorrido por linhas em perpétuo movimento de ramificação. Sua linguagem, graças à trajetória assim balizada, entende adquirir virtude oracular.

Ao propor uma taxonomia dos movimentos anímicos, em razão de sua virtualidade referencial e de seu caráter analógico, a reminiscência leirisiana mostra-se regida por uma lógica e por um sistema enciclopédicos de lugares saídos da invenção e da memória retóricas (cf. BEAUJOUR, 1980, 25). Um passeio pela tortuosa poligrafia de *La Règle du jeu* permite facilmente identificar a freqüentação de *fundos e imagens* saídos da mnemônica antiga. O Eu que se desvela deambula por cômodos, casas, cidades "pavimentadas de palavras"; defronta-se com uma variada galeria de *images agentes*, evocações indiretas da *ars memoriae*. Em tais disposições, Michel Beaujour identifica certo "lulismo" de Leiris, ainda que comprometido em "arrancar a invenção retórica à repetição do conhecido, e a memória a seu uso mecânico como 'tesouro da invenção'" (1980, 25). Isso porque a *mimesis* do eu, que investe todo um fundo cultural e transistórico, é instada a transbordar os horizontes vividos da memória, em face da tarefa que se outorga de tornar a fonte autoral microcosmo oracular de uma enciclopédia macrocômica.

Os dédalos do sonho e dos jogos de palavras mantêm na ponta da língua um sentido último como sua obsessão, algo que é diversamente nomeado por Leiris "revelação", "oráculo", "alcance metafísico", "autenticidade", "tufo primitivo", "regra do jogo". O trabalho de escritura da memória apresenta-se como operação de *bricolage* ou de alquimia sobre um material advindo da afetividade mais recôndita, de modo a liberar o segredo locado no extremo da linguagem. A um tempo revelação metafísica e emblema de personalidade, ocorre porém de a recordação ser dubitativa quanto às suas próprias estratégias discursivas. Ao "triturar" sistematicamente os "restos" da memória, Leiris sente-os diluídos a ponto de alertar ao risco de o restituído verificar-se "integralmente fabricado" (LEIRIS, 1948, 23). Obsede-o a possibilidade de, no trabalho de disposição narrativa de fatos e imagens, a "encenação" ocupar o lugar da "revelação"². De modo recorrente, Leiris indaga

se a "regra", fulgurante revelação nascida da escritura, não seria no fim das contas derrisória. A procura da regra perdida não poderia se concluir pela "Regra reencontrada" (LEJEUNE, 1974, 287) num contexto de composição textual onde a inércia da lembrança é vencida a golpes de teatralização; e onde procedimentos estilísticos de "desdobramento" das palavras impedem a frase de se fechar em seu mistério de introversão. Na verdade, o empenho da escritura leirisiana em dotar cada palavra escrita de uma "presença" máxima entra em ressonância com as experiências mais profundas da *hálta*: a lacuna fundamental da memória³ e o sonho do objeto perdido⁴.

- ² Em seu *Journal*, Leiris registra seu ceticismo: "Caráter anacrônico de minha atividade literária: debruço-me sempre sobre o passado, sou hipnotizado por minhas lembranças de infância ou de juventude – mais geralmente, por tudo quanto seja lembrança. Para mim, trata-se sempre de retrair, fixar lembranças antigas, as quais me esforço para reviver com o máximo de acuidade. Nunca há *experiência presente*. Ou melhor, minha única experiência presente reside no ato de *me lembrar*. Eis-me tornado cronista, em lugar de ser poeta [...]: escritura *a posteriori*; escritura que relata, transcreve, e não escritura que produz. Portanto, escritura mutilada, que procura se apoiar nas velhas coisas, não mais tendo força, por si mesma, para se elevar. Razão porque o ato de escrever tornou-se para mim uma espécie de obrigação enfadonha" (LEIRIS, 1992, 370; grifos do Autor).
- ³ Lê-se em *Fourbis*: "Assim, embaixo da trama consciente de meu livro – aquela que é artifício na medida em que, preexistindo necessariamente a cada página que escrevo, ela lhe imprime *ipso facto* um caráter de objeto fabricado – corre uma trama que ignoro ou da qual nunca entrevejo mais que inquietudes ao acaso de uma imagem ou de uma reminiscência. Marcha subterrânea, mais importante talvez que o percurso oficial onde tudo (exceto, no caso, o horário) é previsto, até a gorjeta destinada a recompensar o zelo (aqui unilíngüe) do guia" (LEIRIS, 1955, 19-20). Mais abaixo, no mesmo texto, Leiris falará das "lacunas positivas em minhas lembranças", marcas de vida que, no entanto, não deixam nenhum traço como acontecimentos.
- ⁴ Lê-se em *Biffures*: "Um dos mais insistentes dentre os sonhos de minha infância – eu o anotei por diversas vezes tão logo a visão de um futuro encurtado começou a me incitar a esborralhar no passado que se acumula atrás de mim – tinha por base este tema bem simples: procura de um objeto conhecido, extraviado por um tempo e que desejo ardentemente reencontrar" (LEIRIS, 1948, 255). Mais à frente, Leiris se repete: "[...] quando procedo a essa caça que não conclui senão em capturas decepcionantes (magros fantasmas

Isto posto, lê-se em *Biçfures*, num dos muitos excursos metadiscursivos em que se compraz o auto-retrato literário:

Se quero dar corpo a esse momento presente – a essa presença mesma –, eis que ele se furta, se vela; e tudo o que pude dizer dele – não podendo interpelá-lo diretamente (enquanto gostaria de lhe berrar ...) –, tudo o que eu podia inventar para trazê-lo – ou para fazê-lo retornar à realidade – mostra-se, na verdade, um palavrório dos mais inúteis : alinho frases, acumulo palavras e figuras de linguagem, mas em cada uma dessas armadilhas o que prendo é sempre a sombra e não a presa. Que eu faça a caça ao instante presente que me escapou, a caça à lembrança que se desfez em poeira ou a caça àqueles objetos imaginários que parecem se esconder por detrás das falsas janelas de palavras pintadas em trompe-l’oeil sobre a fachada de meu espírito, é sempre a mesma presa que persigo (LEIRIS, 1948, 23-4).

Se no episódio da queda do brinquedo em "...reusement!", evocação inequívoca do jogo infantil de "Fort/Da!" analisado por Freud, a criança deseja que se dê o retorno do Mesmo, no jogo adulto de "caça" a um objeto extraviado no tempo de um esquecimento, "arranja-se naturalmente para que o ato de repetição seja ao mesmo tempo um ato de mudança" (LEJEUNE, 1975, 255). Na passagem acima citada, a interferência das metáforas da caça e do teatro refere uma "caça teatral", onde a presa se esconde por detrás de "falsas janelas de palavras pintadas em trompe-l’oeil": imagem adequada de uma voluntária reconstrução retrospectiva que é igualmente confissão involuntária de retórica. Ao mesmo tempo em que compõe o discurso da "falta" em torno de "nomes arcaicos", "signos alfabéticos com aparência de chaves", "palavras deformadas propondo seus enigmas", Leiris expressa seu receio de que o "teatro" montado para "fazer ganhar volume e cor" às palavras "reveladoras" de outrora acabe por propor tão somente uma "imobilidade escultural, grupo limado pelas intempéries se incorporando à matéria de um monumento ou se deixando

de realidades sempre aquém de mim mesmo e já circulando por entre ruínas no instante em que escrevo), reproduzo, transposta sobre um plano abstrato, a busca que em meus sonhos como na vida corrente tão freqüentemente faço de um objeto" (1948, 262; grifo do Autor).

comer pelo vazio de uma sala de museu" (LEIRIS, 1948, 76)⁵. Receio que o jogo do adulto seja uma vez mais incorporado pela sintaxe madura da língua; que palavras e letras, lugares de proliferação, retomem sabiamente seus lugares numa classificação estrita (como a do dicionário) e se tornem "palavras mortas". Receio, enfim, que "*heureusement*" continue a censurar "...*reusement!*".

A "caça" à lembrança desfeita e/ou ao objeto perdido é experiência de preenchimento do presente. "Corrida tencionada", Leiris afirma que ela constitui "seu próprio objeto" (1948, 23). Como dissimulação e revelação, a memória apropria-se da clássica metáfora teatral que revela, afinal, um sistema de lugares e de imagens devedor de certa retórica – "palavras pintadas em *trompe l'oeil*". Essa caça teatral é de alguma forma um metalugar retórico, ou lugar da invenção metarretórica; como afirma Beaujour (1980, 251), uma variante individualizada e *ad hoc* do clichê: *memória= tesouro da invenção*. Não há, pois, porque não corroborar a interpretação que vê nessa caça intransitiva, fim em si mesmo, apreensão do presente do ato de escrever, em parte desengajado do passado do fato vivido. Memória inventada, ela dispõe os lugares variados de uma enciclopédia da cultura cuja freqüentação por parte do sujeito de escritura traduz-se num paradoxal esquecimento de si (cf. BEAUJOUR, 1980, 26). A anamnese, efeito de estilo, não é rememoração espontânea, mas operação de decomposição-recomposição no curso da qual se produz um texto com a veledade de *mimesis* do processo de rememoração: o que passa por lembrança não é senão efeito de estilo. Assim, ao realizar uma variante do *topos* retórico da invenção segundo o sistema descritivo da caça, Leiris subordina a memória à invenção. Repita-se: a anamnese é tão-somente efeito textual. Portanto, o *excursus* metadiscursivo onde surge o clichê da caça, exemplar dentre tantos outros de um texto que constantemente evoca a si mesmo, funciona como uma memória da invenção no interior do texto por ela produzido.

A ilusão da *presença-na-invenção-presente* orienta a série de operações artificiais de um texto que prospecta uma particular camada de lembranças, qual seja, a linguagem infantil. A metáfora cinegética que as designa supõe uma mediação entre

⁵ Muitos anos depois, quando do fechamento de *La Règle du jeu*, Leiris reedita num lamento a imagem: "todos os meus ingredientes – do modo que vierem, refletidos ou não – são monumentos, sítios ou objetos inanimados [...] imobilidade de figuras, feitas somente para serem vistas" (LEIRIS, 1971, 336). Ora, a aspiração da autobiografia leirisiana era a de retirá-las momentaneamente ao registro do museu, montá-las na vivacidade de um espetáculo, fora dos "sábios limites da razão" (1971, 337). O malogro denotado sistematicamente explica porque o exercício se prolongou por trinta e cinco anos.

o presente da escritura e um outro presente, presente dos fundos imemoriais da cultura. Aquele projeta se ler neste, como sua presença mais viva. Caso é que a "presença" sempre se furta num texto cujas armadilhas de escritura são a única presa possível da caça retórica posta em prática. Se a obra autobiográfica de Leiris é uma busca por linguagem de modo a pôr em cena a passagem da autonomia ao sistemático, do individual ao coletivo, essa linguagem deve permanecer a presa inatingível da qual a invenção nunca será mais que a sombra (cf. BEAUJOUR, 1980, 253).

* * *

No início de *Fourbis*, segundo volume da tetralogia *La Règle du jeu*, Leiris faz o balanço desiludido do que diz ter sido em *Biçfures* o propósito de "operar seu inventário mais que de se definir de um modo retrospectivo" (LEIRIS, 1955, 8). Face à "arquitetura" em papel visando a uma "reconstrução" de si, a constatação é amarga: o presente de um Eu, a presença a si, o suposto objeto veraz de uma autobiografia, na verdade não é mais que existência de um livro dentre tantos outros. "Há decididamente uma falta em nossa vida mesma", conclui Leiris, que nenhuma logorréia haverá de preencher⁶.

Recorrer de tal vacuidade exige que a autobiografia moderna se constitua como topografia: percurso interminável por lugares de constituição dialética do Eu, onde este se mostra às voltas com a falta que o obsede. Inventário retórico, mitológico e enciclopédico, o texto leirisiano obedece ao método de invenção descrito no último parágrafo do prefácio de *Glossaire j'y serre mes gloses*, texto de 1939, onde se lê:

Uma monstruosa aberração faz com que os homens acreditem que a linguagem nasceu para facilitar suas relações naturais [...]. Ao dissecarmos as palavras que amamos, sem cuidarmos de seguir nem a etimologia nem a significação admitida, descobrimos suas virtudes mais escondidas e as ramificações secretas que se

⁶ Já ao final de *Biçfures*, Leiris indagava se seu auto-retrato literário não teria atingido "o extremo limite" de suas possibilidades estilísticas. Rarefeitas as lembranças que interessam, ele se interroga: "Não tendo em verdade mais nada a dizer, mas me obstinando como para um dever imposto, seria eu semelhante ao escolar que seca diante de seu tema de redação francesa e mastiga seu porta-lápis choramingando: 'Não tenho idéias ... Não tenho idéias' [...]?" (1948, 272).

propagam através de toda a linguagem, canalizadas pelas associações de sons, de formas e de idéias. A linguagem transforma-se então em oráculo e temos aí (por mais fino que seja) um fio para nos guiar na Babel de nosso espírito (apud BEAUJOUR, 1980, 256).

A estratégia sobre a qual se assenta *Glossaire* é a mesma encontrada sob formas diversas no restante da obra de Leiris e, em particular, na escritura e na composição de *La Règle du jeu*. Assim, jogos diversos com o significante (assonâncias, inversões, variações vocais, anagramas etc.), combinando num mesmo gesto decomposição e recomposição, entendem explorar o labirinto dos circuitos mentais, a "Babel de nosso espírito". A linguagem assume ares de compêndio, colecionando imagens de toda ordem.

Em *Bifurques*, o que se compendia está de antemão inserido num sistema de lugares fornecidos pelo Gênese, como este é contado às crianças na História Santa, mas igualmente na galeria de imagens fornecida por um jogo infantil. Assim:

Escoadas as grandes águas do dilúvio, a terra firme aparece, e outros castigos advêm. Ruína da torre de Babel, que eu figurava semelhante ao labirinto representado em uma das casas de um jogo do ganso (espécie de torre cônica, em torno da qual corre uma rampa helicoidal); segue-se a 'confusão das línguas', caos [brouillamini] espiritual tal que os homens – jogando de cabra-cega no dédalo de seus balbucios e se enrijecendo cada qual no caçarnaum de seu próprio pensamento – falam, mas não mais se entendem (LEIRIS, 1948, 61).

O jogo emblematiza uma seqüência fornecedora de fundos e imagens à invenção, e espacializa as eventualidades de uma vida. Sempre que figura nos textos leirisianos é de modo a dispor uma espacialidade labiríntica, espécie de caminho espiralado sem direção fixa. Se a certa altura dele é dito "[ter] vindo até nós do fundo da Antigüidade grega" (1955, 74), é porque a Leiris não escapam as amplas conotações simbólicas e etimológicas dos *loci* seqüenciais e/ou labirínticos. Tanto mais que neles se corrobora um cratilismo congênito a Leiris, segundo o qual os elementos constitutivos da linguagem reenviam-se mutuamente através de um sistema de transformações infundáveis que, por isso mesmo, encorajam malabarismos verbais. Ademais, os *topoi* do Labirinto e da torre de Babel apontam para uma acepção (de fundo esotérico) do espírito como jogo de transposições de símbolos.

À evidência, Leiris joga em *Bifurques* com um verdadeiro sistema de lugares: a História Santa, com suas imagens, é ali justa mediação entre narrativa da criação do mundo e "primeiras fundações do conhecimento" (LEIRIS, 1948, 56). No maravilhamento da criança frente a uma época em que as palavras sagradas "pareciam calcadas sobre a fisionomia mesma das coisas" (1948, 57), prenuncia-se a aspiração do adulto a tratar o conjunto das coisas visíveis segundo uma "criptografia" (1948, 44), isto é, através da atribuição a cada coisa de um valor de signo.

Em *L'Âge d'homme*, texto de 1935, Leiris faz amplo apelo ao compêndio de imagens. Ali, uma "série de composições", seqüência de imagens de Epinal (imagens popularescas) provenientes de um velho álbum, permite ao pequeno Michel adquirir "a noção dos sucessivos estágios da existência, do escoamento do tempo, da passagem ao estado adulto e depois à decrepitude" (LEIRIS, 2003, 33). Imagens emblemáticas das "cores da vida", a primeira delas, denotativa da mais tenra infância, corresponde à cor "lusco-fusco". Dela fala Leiris como de um paraíso perdido:

em definitivo, a única [imagem] que permanece verdadeiramente carregada de sentido para mim é aquela do 'lusco-fusco' [méli-mélo], porque ela exprime maravilhosamente aquele caos que é o primeiro estágio da vida, aquele estado insubstituível onde, como nos tempos míticos, todas as coisas ainda estão mal diferenciadas, onde a ruptura entre microcosmo e macrocosmo, não estando ainda inteiramente consumada, banham numa espécie de universo fluido assim como no seio do absoluto (LEIRIS, 2003, 34-5).

"Lusco-fusco" e "caos espiritual": dois termos que evocam a feliz confusão anterior à queda. O *cajarnaum* de nosso pensamento primeiro, a Babel da infância de nosso espírito. Orientar-se através do caos de destino rumo ao "lusco-fusco" inicial: eis a tarefa a que se dedica a autobiografia. Em outras palavras, esta responde a uma aspiração a retornar ao lugar de adequação microcosmo-macrocosmo, lugar onde supostamente se entrecruzam a magia paracelsiana, a *Mônada hieroglífica* de John Dee e a *Grande Arte* de Raimundo Lúlio (cf. BEAUJOUR, 1980, 257). Sabe-se como Lúlio procurou constituir, com base na memória artificial como sistema classificatório, uma Arte capaz da compreensão do Universo fundada na combinação de letras representando os atributos divinos a que toda realidade se reduziria. O gosto por certo hermetismo renascentista faz com que Leiris veja nessa *Ars Universalis* um primor de pensamento analógico, passível de reedição na escritura autobiográfica.

A inscrição de Leiris em tal tradição responde a uma intuição nele presente desde a criação de seu primeiro *alter ego* romanesco, Damoclès Sirel, que em *Aurore* se confessa:

É-me sempre mais penoso que a qualquer outro exprimir-me diferentemente que pelo pronome EU; não que seja preciso ver nisso algum signo particular de meu orgulho, mas porque essa palavra EU resume para mim a estrutura do mundo. É apenas em função de mim mesmo e porque me digno a conceder alguma atenção à sua existência que as coisas são (LEIRIS, 1939, 39; grifos nossos).

Leiris formulava, assim, a regra do jogo autobiográfico: EU resume a estrutura do mundo, como o microcosmo aquele do macrocosmo. Por conseguinte, o discurso do EU e sobre o EU torna-se microcosmo do discurso coletivo sobre o universo das coisas – *coisa* tomada aqui no sentido de *res*: objeto sobre o qual se ajuíza, lugar-comum, *topos*. Portanto, a autobiografia é concebida como o microcosmo, escrito na primeira pessoa, de um percurso enciclopédico pelas *coisas* do mundo. Nem retrato solipsista – ou narcísico – de um EU recolhido em si, nem descrição objetiva da realidade exterior: a autobiografia é tomada de consciência textual das interferências e homologias entre o singular e universal. É nesse sentido que se deve vê-la como um espelho do EU que responde em abismo aos grandes espelhos enciclopédicos do mundo. Razão porque, em Leiris, o ato de se debruçar sobre o espaço íntimo, microcômico, não se distingue do desejo de ali ver inscrito o "grande realismo mágico", macrocômico.

A autobiografia entende escapar à maldição de Babel, pois que situa cada imagem, cada envolvimento seu com o próprio glossário, no fundo de um lugar-comum. Ela se constrói pelo compromisso entre o mais geral e o mais particular, entre as conotações individuais do "lusco-fusco" e o lugar-comum das "idades da vida"⁷. Ela individualiza *topoi* tais como a oposição microcosmo-macrocosmo. Ou então atualiza os lugares do Mito e da História: labirinto e torre de Babel, entre outros. É essa interferência

⁷ Em *Fourbis*, lê-se: "Do retrato de mim que pinto e dos retalhos de verdades mais longínquas que me esforço de rasgar para deles fazer a iluminação ao mesmo tempo em que a irradiação desse retrato, não me é permitido esperar que um belo dia se retirará – e, se for o caso, contra minha vontade – alguma verdade geral?" (LEIRIS, 1955, 65).

entre o geral e o particular que produz uma *mimesis* da lembrança de infância, uma vez que esta, anteriormente a seu processo de aculturação e educação, é um "lusco-fusco" que "embaralha" o geral e o particular. Afinal, a infância não é mais que decifração singular, subjetiva, do sistema dos lugares culturais (cf. BEAUJOUR, 1980, 257).

É exemplar, a respeito, o percurso pelo alfabeto em *Biffores*. Este deixa de ser "a entidade, de intelectualidade estrita, que corresponde ao código de signos que permite transcrever em imagens visíveis a linguagem falada", para se tornar coisa opaca e consistente, "que preenche com um conteúdo perceptivo a cavidade compreendida entre a garganta, a língua, os dentes e o palato" (LEIRIS, 1948, 40-1). Toda uma rede de lembranças, de associações semânticas e sinestésicas, é aberta quando o autor "abala" o rígido andaime das letras de modo a restituir seus "sabores" de infância. Como já fora caso alguns anos antes em *L'Âge d'homme*, em torno da palavra *suicídio*:

[...] há o s cuja forma e o sibilante me lembram não apenas a torção do corpo prestes a cair, mas a sinuosidade da lâmina; ui, que vibra curiosamente e se insinua, se assim se pode dizer, como a fusão do fogo ou os ângulos obtusos de um raio congelado; cídio, que intervém enjím para tudo concluir, com seu gosto ácido que implica algo de incisivo e de ajiado (LEIRIS, 2003, 32).

Em *Biffores*, o que se vê é uma verdadeira proliferação de associações sinestésicas, memória das *palavras* e não mais das *coisas* (*topoi, loci*) como na mnemônica usual. O que se vê é uma livre vazão dada à vocação de signos dos caracteres alfabéticos, arregimentados num exercício de sagacidade pretensamente superior a qualquer grafismo natural e cuja natureza cabalística entende poder arrancar as letras de sua "imobilidade dogmática". Assim:

Muito naturalmente, o A se transforma em escada de Jacó (ou escada dupla do pintor de parede); o I (um militar em posição de continência) em coluna de fogo ou de fumaça, o O em esféróide original do mundo, o S em caminho ou em serpente, o Z em raio que não pode ser senão aquele de Zeus ou de Jeová (LEIRIS, 1948, 45).

Ainda, quando as letras incorporam o conteúdo de certas palavras de que são as iniciais:

*V atormentando-se em batida de asas por causa da palavra *vautour* (abutre), em ventre esvaziado pela fome por força de 'voraz', em cratera se pensarmos no 'Vesúvio' ou simplesmente em 'Vulcão'; R emprestando o perfil rugoso de um 'rochedo'; B a forma ventrada de 'Bibendum' (aquele gordo boneco que se infla e de desinfla, em uma perturbadora respiração), a careta beijuda de um 'bebê' ou a aparência plácida de um 'bemol'; P o que há de altivo num 'patíbulo' ou num 'príncipe'; M a majestade da 'morte' ou da 'mãe'; C a concavidade das 'cavernas', das 'conchas' ou das 'cascas de ovos prestes a serem quebradas' (LEIRIS, 1948, 45).*

Nessa incursão de uma criptografia infantil pelo alfabeto, a anamnese leirisiana não cessa de percorrer as ramificações de "...reusement!" — inventariando, com isso, seu particular idioleto — por meio da língua coletiva a que pertence "*heureusement*". Um verdadeiro "catálogo de signos visuais" é assim montado, "estoque de imagens" com suas componentes sonoras, percorridas na esperança de ali desvelar, a despeito da suposta arbitrariedade das letras, "relações de estrita intimidade com o fundo das coisas" (LEIRIS, 1948, 47).

Na verdade, os *fundos* preconizados pela *ars memoriae* — na tratadística antiga, *loci* e *topoi* de estrita pertinência operatória pela qual a memória é recomposta segundo uma topologia "imemorial" — são subvertidos pelos lugares de uma ordem ou desordem "memoriais", surgidos ao sabor do caleidoscópio visual, auditivo e gustativo formado pelos caracteres alfabéticos; ao sabor, dir-se-ia, do gozo religioso que Leiris confessa experimentar pelos jogos de linguagem, "experiências cruciais" (1948, 52). Vê-se, pois, a palavra "paraíso" ganhar o inusitado sabor dos aspargos, "tubos de órgão arranjados em feixes ou velas ornadas de uma chama malva, que fazem pensar em anjos envolvidos do forro branco de uma veste hierática e portando nas costas uma plumagem de arco-íris, em tons quebrados e misturados" (1948, 56). Ou, então, o nome "Moise" que, lido erroneamente "Moisse" pelo pequeno Michel, ecoa o nome eufônico de "Seine-et-Oise", "fresco correr de rio" que remete ainda à maciez do vime (*osier*). Associações de mesma ordem se sucedem, envolvendo nomes próprios saídos das páginas do manual escolar de História ou das Sagradas Escrituras: "Suse", típica cidade oriental, com seus "palácios de fachadas esmaltadas" e bazares "donde emana um fluxo de odores"; "Ecbatana", "três sílabas transparentes erguendo um andaime de jardins suspensos"; "Nabucodonosor", riquíssimo potentado assírio que se imagina deitado entre ricos brocados, "alongado desmesuradamente como seu nome" (1948, 69). A narrativa continua recolhendo suas sinestésias, segundo "antigas

associações" na criança impressionada por palavras "calcadas sobre a fisionomia mesma das coisas" (1948, 57).

Constrói-se assim o texto da memória. De modo que, se Leiris parece ceder ao "divertimento de superfície" com as sílabas, fato é que vê nesse "jogo profundo e antigo", cuja utilidade estima de difícil avaliação, algo que se presta à produção de uma galeria de "imagens vivas" de sua vida (1948, 70).

É duplo, pois, o "paraíso lingüístico" de Leiris: de um lado, correspondências assumidamente lúdicas entre "a carne" de vogais e consoantes e suas conotações sensitivas, *imagines agentes* odorífico-gustativas por assim dizer, que a reminiscência procura recuperar (cf. 1948, 50-51); de outro, o registro de certo conhecimento esotérico, onde observar a quintessência do Antigo, e todo devaneio hieroglífico que o acompanha — resumo que é dos avatares da analogia e do simbolismo. Donde a aspiração do auto-retrato leirisiano a reinscrever no microcosmo todo um sistema analógico próprio a ler o macrocosmo: letras e palavras como "molas cabalísticas de iluminação". "Experiências cruciais", os jogos de linguagem situam-se na "antecâmara de todas as outras ciências" (1948, 52). São capazes, pois, de desvelar um "mundo de fantasmas que se exala dos pântanos da linguagem" (1948, 55).

Evidencia-se aqui um gosto pelo inventariar, estruturar e suscitar conteúdos de memória a fim de produzir um discurso revelador da grande Analogia Universal. "Corpus de fatos agrupados em razão de uma identidade de natureza" (1948, 274), a anamnese obedece ao que Leiris chama "um obscuro apetite de justaposição ou de combinação" (1948, 277). Em *Simulacre*, texto de 1925, ele descreve o correspondente mecanismo de produção:

*Sobre uma folha branca (que será utilizada em toda a sua extensão) inscreva — sem seqüência e na maior desordem possível — certo número de palavras que lhe pareçam ter uma ressonância. Quando, para várias dessas palavras, você crê que seria preciso pô-las em relação, carregue cada uma delas e fabrique uma frase com essas palavras. Continue assim até que as palavras inscritas primitivamente sobre a folha estejam esgotadas, à exceção (eventualmente) de uma ou duas delas, que fornecem o título [...]. Olho o procedimento... como muito pouco diferente, sobretudo, daquele que emprego para *La Règle du jeu*: fichário (e não mais folha) com fatos anotados sobre fichas (em lugar de palavras), cujo trabalho propriamente dito consistirá em elaborar relações (apud BEAUJOUR, 1980, 127).*

Fichas como suportes para um quebra-cabeça de fatos ou de palavras, Leiris as utiliza para o que denomina "uma pantomima mental", que ele aproxima do emprego que as magias negra e branca fazem dos símbolos, mímicas e artimanhas diversos; pantomima, destinada a desvelar "o inefável pela cópia sobre o plano lexicológico da ação material de um demiurgo" (LEIRIS, 1948, 274-275). Análogas aos "fundos" da memória artificial, as fichas da escritura leirisiana são depositárias de "fatos" e de "palavras" afetivamente relevantes, capazes de "ressonância", dotadas de virtualidades de associação – o que é próprio, diga-se, da rememoração segundo a tradição aristotélica.

O procedimento de dispor em fichas a matéria mnemônica do texto, enquanto "quebra-cabeça de fatos", obedece à "necessidade difusa" que Leiris sente de "confrontar, agrupar, unir entre eles elementos distintos como por um obscuro apetite de justaposição ou de combinação [...]" (1948, 277)⁸. Eis um exemplo em *Biçfures* de fichamento de documentos heteróclitos "especialmente confrontados":

Foto de um gigantesco macaco antropóide com a face de uma brutalidade impressionante; série de exposições de vulgarização sobre o materialismo dialético; nota concernente à teoria produzida pelo lingüista soviético Marr [...]; artigo tratando de uma descoberta relativa ao Soneto das vogais e ilustrado por um desenho mostrando um Rimbaud de bigode (não se encontra mais 'heroz enfermo retorno dos países quentes'); inédito de Stéphane Mallarmé [...]; outros artigos sobre os sonhos de alcance tão estranho que assaltaram Descartes quando ele se aprontava para escrever o Discurso do Método, sobre Restif de la Bretonne e suas ligações com o Iluminismo, sobre as visões apocalípticas do escritor russo N. Féodorow (que jamais li) quanto à ressurreição dos mortos, sobre as tauromaquias ou outros jogos taurinos praticados pelos Cretenses há alguns milênios; reprodução de um quadro de Goya

⁸ Como explica Lejeune, "tanto quanto um discurso sobre a linguagem infantil, o texto será uma reapropriação do que há de produtivo nessa linguagem [...]. Para evocar [a experiência lingüística da criança], o narrador vai repeti-la na sua linguagem de adulto, e se lançar no labirinto das regras de associações, fazendo do *trajeto* nesse labirinto o princípio de um novo método que ele poderá em seguida aplicar, para além dos fatos infantis da linguagem, a todo o resto do vivido" (LEJEUNE, 1975, 279).

onde se vê uma feiticeira arrancando um dente da boca de um enforcado; homem planetário extraído de um tratado de hermetismo ou de astrologia (LEIRIS, 1948, 275-6).

O compilador, porém, logo retifica: se o "sentimento grandioso de *revelação*" (1948, 275) não é deflagrado nesse fichamento do heteróclito, se "nenhuma nova luz dele surgiu" (1948, 276), ao menos ele se presta a alimentar os gestos tão ao seu gosto: cortar, sincopar, agrupar, táticas de arrancamento à inércia da lembrança, modo de fazê-la "suingar" ao ritmo de uma linguagem posta em pedaços. Afinal, acredita Leiris, haveria uma "eficácia mágica" em construir e pôr à disposição um *compendium*, uma memória fabricada. Memória que não se decifra no texto orientado das sucessões históricas, mas no quebra-cabeça heteróclito das "sobrevivências" da Cultura.

As lembranças nada valem por si mesmas. Dispô-las em fichas é submetê-las às regras de um jogo mnemônico que não esconde sua afinidade com o jogo de cartas. Isso porque, como estas, as fichas podem jogar com a oposição entre os fundos e as imagens, e com a descontinuidade da desordem original contra a qual se procura opor a ordenação do auto-retrato. Ainda, as fichas introduzem séries de signos culturais facilmente combináveis com outras seqüências simbólicas (as operações alquímicas, os episódios de um mito, o zodíaco etc.). Assimilá-las às cartas de baralho — "metáfora mais rica da imagem mnemônica posta em ação no auto-retrato", segundo Beaujour (1980, 149) — é lembrar de um *recto* imagético e de um *verso* anônimo, alternadamente escondidos e desvelados; e do modo como se prestam a mediar desejos secretos ou a codificar termos inteligíveis. Jogar com "folhas avulsas" guardadas com maior ou menor ordem no fichário das lembranças é, paradoxalmente, ato de arrancá-las de qualquer estratificação do passado para projetá-las num jogo de vocação divinatória. Em lugar de uma contemplação nostálgica do passado, o que arriscaria arruinar o esforço estilístico de Leiris num narcisismo da memória, trata-se, antes, de subverter o passado, curto-circuitar seus diferentes estratos, extrair de sua labilidade de fundo a "presença" que ali se esconde.

Leiris pode, então, admitir explicitamente, ao final de *Bifurques*:

[...] um único desígnio foi para mim permanente: operar uma mise en présence, traçar pistas ligando entre si elementos. Satisfação em reunir, cimentar, enlaçar, fazer convergir, como se se tratasse — qualquer que fosse o modo de meu esforço se aplicar e quaisquer que fossem os meus materiais originais — de agrupar num mesmo quadro todo tipo de dados heteróclitos relativos a minha pessoa

para obter um livro que seja, finalmente, em relação a mim mesmo, um compêndio de enciclopédia comparável ao que eram outrora, quanto ao inventário do mundo em que vivemos, certos almanaques (tal como aquele das edições Hachette : uma mina de ensinamentos variados, sob cobertura ornada de um austero perfil laureado) ou então o Memento de bolso elaborado pela Larousse para uso dos candidatos ao certificado de estudos primários, volume de dimensões reduzidas (muito mais, certamente, do que arrisca ser este que motiva aqui estas reflexões) e nos quais me parecia, quando era criança, que o essencial dos conhecimentos humanos, em poucas páginas, tinha sido condensado (LEIRIS, 1948, 285)⁹.

A combinatória de "fatos" linguageiros e imagéticos diz respeito a conteúdos de memória, evocados em termos ("rótulos" associados a "cenas" ou "quadros") que são inequívoca evocação dos "lugares" e das "imagens" da memória artificial. Ela incumbe-se, ainda, de um conteúdo mnésico ("lembrança", *memento*) que é, mais que anedotário do vivido, o que se salva da "espécie de câmara escura constituída pela cabeça em vias de se lembrar" (1948, 172). Diga-se: o que previamente foi posto em fichas para desqualificar a memória.

Se *Simulacre* se abria com uma epígrafe de Lúlio – "De um lugar em um outro, sem intervalo" –, é porque este transforma as artes da memória em dispositivos enciclopédicos, organizados segundo uma ordem espacial. Nesse sentido,

⁹ Enquanto na narrativa autobiográfica é o processo temporal que domina, o lugar enciclopédico que serve de espelho ao autor de *La Règle du jeu* trai o fato de a anamnese ser produto de um *auto-retrato*, onde domina a metáfora espacial (cf. BEAUJOUR, 1980, 31). Quando Leiris toma Roma como *fundus* de seu texto, é para marcar uma vez mais o caráter sintético, a simultaneidade transistórica de uma memória impessoal que se apresenta em seu espriamento panorâmico e ficticiamente simultâneo: "blocos distintos de civilização amontoados em uma extraordinária desordem, socados uns por cima dos outros e pululando como gostaria que minha imaginação pululasse" (LEIRIS, 1948, 300). No trabalho de condensação dos "lugares" da interioridade – no que Leiris diz ser um "plano trágico", aquele da máxima teatralização do Eu –, a escrita autobiográfica aspira a uma "anamnese total" através da qual as experiências de vida não são mais representadas segundo uma duração, mas como um panorama, uma coexistência, uma justaposição de elementos, enfim, um espaço (cf. BEAUJOUR, 1980, 147-8).

a *circunspeção* de Leiris seria variante da *translação* luliana, quando esta procura representar graficamente relações entre conceitos e engendrar mecanicamente configurações significantes a partir dos tópicos estáticos e localizados do *speculum* medieval. Aproximar, elaborar relações: tarefas que têm por corolário a "representação dos movimentos do psiquismo" talvez permitam afirmar que o automatismo posto em prática na escritura ainda surrealista de *Simulacre* acaba por produzir em *La Règle du jeu* um auto-retrato. Neste, como se vê, o Eu traduz-se em *compendium* sempre à disposição. Uma vez introduzido um sistema de classificação – que será sempre aproximativo para dados heteróclitos de toda uma vida –, um *corpus* (não mais que "confusão de linhas", segundo Leiris) substitui um Eu em perda de si, dá-lhe, ainda que dubitativamente, ares de sistema.

Meu objetivo se revela movimento perpétuo, pedra filosofal ou quadratura do círculo: como posso, de fato, conciliar o gosto que tenho por aquilo que faz imagem, meu cuidado em concluir por uma formulação autêntica, minha vontade enfim de me construir uma espécie de sistema que tenha uma validade segundo as normas e não somente para mim? Como poderia eu, sem que estes três componentes mutuamente se neutralizem, fazê-los convergir em um escrito que eu gostaria loucamente que fulgurasse enquanto não posso senão, pedaço por pedaço, e não sem infinitas precauções, puxá-lo da limalha de minhas fichas?
(LEIRIS, 1948, 293).

A resposta parece estar no fato de o auto-retrato não ser verdadeiramente uma memória, nem mesmo uma mnemônica – embora apresente alguns de seus traços em sua estrutura textual. Seu mérito estaria, antes, no dispor uma memória interna ao texto, na sua coerência bem como nas suas falhas, o que permite constituir o simulacro de um eu. Estaria, igualmente, na referência constante a uma memória cultural, à mitologia, à literatura, à história, a uma relação estreita desta com a linguagem. É o trabalho da invenção que se constitui em *mimesis* da memória, em textos onde Leiris constantemente explicita suas estratégias estilísticas de desvio, descontinuidade, bifurcação. No fim das contas, o que se desvela é uma *memória sem memória*, modo de fazer "descarrilar" o espírito, solicitado entre "um passado forçosamente lendário e constituindo uma espécie de tufo primitivo" e a literatura enquanto "meio de se desacreditar [de toda classificação] e escapar à empresa do tempo" (283). Donde a impressão que invariavelmente experimenta o leitor de Leiris

de uma regra do jogo derrisória, guardada em reserva (cf. LEJEUNE, 1974, 287).
Impressão de uma caça sem presa.

Nesse sentido, a escritura do auto-retrato, em lugar de retrospectiva, articula uma digressão. O desvelamento da "cena original" intencionalmente se protela (cf. LEJEUNE, 1974, 288). Na tentativa, reiteradamente frustrada, de "tapar o buraco do que nos falta" e "encontrar um pleno, uma espécie de polpa vital ou de condensado de sabor" (LEIRIS, 1948, 294-95), resta ao retratista de si flertar com "algo equivalente ao que os antigos alquimistas ou filósofos herméticos chamavam 'a via donde jamais se retorna'"; resta-lhe apenas "encontrar saída *indo para frente*" (1948, 295; grifos nossos). Poligrafia é o que salva do esquecimento. É o que salva de se ver morto em vias de contemplar lembranças congeladas a partir da "câmara escura" da memória.

* * *

Aquele que rememora sonha, na verdade, com a sincronia imaginária do museu, mistura de elementos clássicos e arcaicos. Em suas deambulações imaginárias, o Antigo não é tanto resgatado do passado quanto subvertido em sua tópica tradicional – enciclopédia dos Vícios e das Virtudes – de modo a compor uma mitologia pessoal.

Em *L'Âge d'homme*, trata-se de dotar o infame corpo de uma alma e a alma conturbada de um glorioso corpo. Para tanto, cumpre multiplicar e recompor os signos que de antemão parecem unívocos, no limite da insignificância: a aparência, os hábitos, as relações pessoais. E dotá-los de ressonância simbólica por um "jogo de transposições", maneira de induzir o metafórico ao que é banalidade demasiado legível. Complementarmente, cumpre absorver os sentidos flutuantes da subjetividade, o inconsciente e a memória, num alegórico de amplo espectro, condensando ali as relações obscuras do erotismo, da morte e da castração, a favor de uma sublimação de si.

Diga-se uma vez mais: importa àquele que se auto-retrata o processo de construção e desconstrução de lugares, a classificação, o inventário das imagens mais que os conteúdos específicos da memória. Nesse sentido, o esforço da escritura se concebe como o microcosmo, escrito na primeira pessoa, de um percurso enciclopédico; como uma tomada de consciência textual das interferências e homologias entre o Eu singular e o Espelho geral da Cultura. O discurso sobre o espaço íntimo não escamoteia seu anseio de refletir o discurso coletivo sobre o Universo. Mas, ali, imaginar não é tanto participar do mundo quanto obsediar a própria imagem sob as aparências infinitamente variáveis de que ela, reflexo indefinível nos grandes espelhos enciclopédicos, pode se revestir (cf. BEAUJOUR, 1980, 30).

Eis porque um Eu se preenche de conteúdo mnêmico ao percorrer múltiplos episódios narrativos ou *exempla* que se encadeiam na sua biografia – numa simbologia eclética, diga-se, indo dos cavaleiros da Távola Redonda aos ícones da História Santa, das cenas burlescas do *vaudeville* aos refinamentos estéticos da grande pintura renascentista.

Na verdade, à semelhança dos textos de *La Règle du jeu, L'Âge d'homme* não é obra de memorialista, reconstituição de uma trajetória contínua de vida. O cronológico, como se disse, submete-se ao topológico. O espelho de Leiris não faz senão recolher fatos e imagens numa tópica muito particular: a família, o teatro, o bordel. Tópica temperada pelo jogo das rubricas: sacrifício, amor, expiação, morte. O que ali se espelha (e se "especula") – sobretudo em torno da vacuidade do Autor e da procura pela taxonomia de seus lugares-comuns – não se traduz tanto numa narrativa continuada quanto numa topografia da alma – para não dizer numa mitografia –, e na conseqüente sugestão de transposições entre seus vários lugares constitutivos. O escritor que se contempla, esclarece Francis Jacques, "empenha-se em estabelecer, entre suas impressões, fluxo de desejo, amores, todos os acontecimentos notáveis vividos *in foro interno*, uma continuidade de *mise-en-scène*" (JACQUES, 1982, 199).

O auto-retrato é, sobretudo, jogo teatral. Neste, o Antigo é invenção de volúpia. Ou sua recuperação diretamente dos livros escolares, instrumentos pedagógicos desvirtuados em favor do Eu que, por assim dizer, "rememora-se" em grande aparato verbal. Cabe aqui um esclarecimento. O *ethos* do auto-retrato depende amplamente da arte: é ela que impõe uma disposição às partes do texto e, conseqüentemente, um temperamento aos desejos. Ocorre, porém, de esse *ethos* induzir igualmente o movimento inverso, de subversão do que tenderia a se expor numa ordenação enciclopédica. Assim, a tudo o que estiver de antemão regido pela Temperança, e tender *pour cause* a fechar retrato e retratado num microcosmo harmonioso, vem se opor a violência de uma escrita intemperante, libidinosa e aberta à morte. "Como enciclopédia, esclarece Roland Barthes, [o auto-retrato moderno] extenua uma lista de objetos heteróclitos, e essa lista é a antiestrutura da obra, sua obscura e doida poligrafia" (BARTHES, 2003, 165). Virtudes e vícios, que normalmente se combatem nas éticas protocoladas, vêm assim se combinar num Irreconciliável onde é configurado um Eu particularmente afeito à impessoalidade moderna: não mais o "eu estruturado do mundo, estima Maurice Blanchot, mas já a estátua monumental, sem olhar, sem figura e sem nome: o ele da morte soberana" (*apud* LEIRIS, 1966, 6). O Outro (a morte, o inominável, o irreconhecível, a mediocridade), ainda que permaneça fiador do que o escritor reúne e distribui em seu auto-retrato, é fator de todos os riscos –

ao patrocinar o antiestrutural de que fala Barthes. Ali se originam as imagens. Portanto, as contundências.

Antigüidade e crueldade são termos afetivamente carregados para Leiris; possuem, portanto, segura ressonância, isto é, virtudes de associação. Se o trabalho da escritura consiste em aproximar e em elaborar relações – por diversas vezes Leiris assim o caracteriza –, então é de esperar que na "colagem surrealista" de *L'Âge d'homme as imagines agentes* centrais do texto, as duas grandes figuras hieráticas da Antigüidade que Leiris recolhe do díptico de Lucas Cranach, ressoem sentidos contundentes. De fato, ao insistir na conjunção Lucrecia-Judite, Leiris reconhece que em ambas, na casta e na desavergonhada, um mesmo gesto de "lavar no sangue a mancha de uma ação erótica" (LEIRIS, 2003, 133) traduz os sentimentos de tormento, ignomínia e terror a ela associados (2003, 188). Uma pelo suicídio, outra pelo assassinio, ambas reproduzem, em imagem, a lição fornecida pela "beleza sobre-humana" da tourada: o sentido trágico do amor, "união e combate ao mesmo tempo" (2003, 70). Portanto, deduz Leiris, não terá sido por um simples capricho, mas em virtude de "analogias profundas" – entre terror e santidade, beleza e medo –, que Cranach pintou-as em conjunto, "ambas igualmente nuas e desejáveis, confundidas nessa ausência completa de hierarquia moral que a nudez dos corpos implica" (2003, 134). De fato, ocorre de Judite e de Lucrecia serem "verso e reverso da mesma medalha" (2003, 133). As duas faces do eterno feminino, "vistas apenas sob o ângulo do sangue derramado" (2003, 142), preservam na ambigüidade as forças contraditórias do terror e da piedade. Está claro que um particular erotismo deixa-se reconhecer nessa ambigüidade. Através dele, o retratado procura se resgatar da estereotipia, da banalidade e da impassibilidade de seus objetos desejados. Castração, suicídio, culpabilidade, narcisismo, relações angustiantes entre volúpia e morte: uma completa sugestão emerge de alegorias que guardam em sua duplicidade a força de subverter, para fins de mitologia pessoal, os canônicos espelhos das Virtudes e dos Vícios.

Leiris confessa-se obsessivamente seduzido por alegorias, onde hermetismos e perturbações se misturam. É o erudito, dândi das letras, que se confessa transido pela capacidade de transfiguração do alegórico. Razão para procurar edificar sobre tal modelo seus lugares de memória. Monumentos, bustos, mosaicos, baixos-relevos: todo vestígio do Antigo presta-se ao arqueólogo de si para produzir sua galeria dos desejos e temores. O que, aliás, movimenta sua escritura é a imitação do gesto infantil de folhear compêndios como o *Nouveau Larousse Illustré* em busca de voluptuosas imagens antigas e de ensinamentos sobre os mistérios da sexualidade, pilar de toda personalidade. Escusas imagens ancestrais são emprestadas de verbetes didáticos sobre Judite e Lucrecia, Cleópatra, Holofernes, entre outros. Toda uma galeria de imagens "fortes" e "salientes", como diria o Cícero da *ars memoriae* – na verdade,

imagens estereotipadas de um fundo cultural —, procura reter o erotismo de uma Antigüidade que reúne sensualidade e suicídio na mesma chave de uma fatal e sibilante "sinuosidade" : "torção do corpo prestes a cair" e "sinuosidade da lâmina" associadas (2003, 32). Complementarmente, jogos de linguagem, como em *Bijúes*, são postos a desatar os nós das palavras, ricamente entrelaçadas na infância dos espantos e das perturbações.

Reconstituir a erótica do Antigo é fazer a arqueologia de seus próprios desejos e temores de adulto. A "galeria de lembranças" prometida inicialmente para "liquidar" com o que oprime e compromete o futuro do Autor — e que um tratamento psicológico deixara sem solução — faz valer, através do descritivo, o gênero epidítico do discurso. Isto é, ela propõe expor virtudes e vícios daquele que corporifica o mais vivamente possível a passagem dramática "do caos miraculoso da infância à ordem feroz da virilidade" (2003, 40). Ao fazê-lo, demonstra que o auto-retrato resulta, sobretudo, de um compromisso entre o mais geral e o mais particular. Lugares da Mitologia e da História, nele reinvestidos e reinventados, encontram terreno comum para o sacro e o profano. Não surpreende, pois, que na galeria labiríntica e voluptuosa da licenciosidade antiga imagens alegóricas "petrificadas" nos manuais venham cruzar com todo um "teatro de lubricidades ocultas" (2003, 59, tradução modificada). Afinal de contas, criaturas "perturbadoras" como Lucrécia e Judite surgem unicamente em função de um "desvio" do Museu, do Antigo, da cultura humanista. Dir-se-ia que o sujeito de reminiscências necessita passar por uma Antigüidade a um tempo solene e devassa, desejável e brutal, para retornar a si, e transformar seus *topoi* em lugares de uma paradoxal dissolução redentora. À solenidade do antigo responde seu lado Messalina, num sedutor desvio da tópica escolar que permite aproximar o museu e o bordel. Leiris pode, então, ajuizar:

Nada me parece assemelhar-se tanto a um bordel quanto um museu. Há nele o mesmo lado suspeito e o mesmo lado petrificado. Num, as Vênus, as Judites, as Suzanas, as Junos, as Lucrécias, as Salomés e outras heroínas, em belas imagens fixadas; no outro, as mulheres vivas, vestidas com seus enfeites tradicionais, com seus gestos, suas locuções, seus hábitos inteiramente estereotipados. Em ambos os lugares está-se, de certa maneira, sob o signo da arqueologia ; e, se durante muito tempo apreciei o bordel, é porque ele também participa da Antigüidade, em razão de seu caráter de mercado de escravos, prostituição ritual (LEIRIS, 2003, 60).

A analogia, lembra Beaujour (1980, 219), parecerá paradoxal apenas para quem esquece que o auto-retrato é por natureza uma prática furtiva, e privilegia a subversão das enciclopédias oficiais para fins de enredo particular. O gozo pessoal nutre-se dos lugares-comuns. Desvelados pelo teatro do livro, *corpus* amplamente descritivo, imagens ressoantes sugerem que cada qual pode tirar seu gozo particular do que é ancestral e primitivo. Nesse sentido, afirma Beaujour, "a comunicabilidade do auto-retrato depende tanto da universalidade dos tópicos quanto da generalidade do fantasma" (1980, 209). O arqueólogo de si tira sua volúpia – e seu sofrimento – desse imaginário dividido entre o universo humanista das referências culturais e os fantasmas do gozo íntimo. Em lugar de ser um instrumento de normalização, a tópica antiga oferece-lhe a chance de inventar uma diferença.

Assim, percorrer a anamnese leirisiana no que ela tem de deambulação imaginária pelos lugares da cultura é se aperceber de um instrumental maior de transferência de clichês culturais, que fechariam o texto e seu autor num enquadramento harmonioso se a violência de uma escrita exorbitada, libidinosa, não os abrisse para o amanhã de uma morte soberana e de suas cortesãs licenciosas.

Resumo: Na tentativa de espelhar seu autor num *corpus*, a autobiografia moderna rompe, na verdade, com a unidade e a continuidade da pessoa empírica, histórica e contingente. A memória que os textos de Michel Leiris (1901-1990) procuram reviver, explicitamente identificada com os espelhos enciclopédicos da cultura, não fornece um conjunto de predicados a um 'eu' constante mas, antes, uma série de lugares heteróclitos, um fundo imemorial e impessoal, onde se confrontam as lembranças da vida íntima e os fatos de linguagem que uma retórica luxuriante entende investir de caráter oracular.

Este estudo percorre alguns momentos da tetralogia *La Règle du jeu*, bem como *L'Âge d'homme*, de modo a ressaltar os modos como uma moderna tópica da reminiscência retoma e reinterpreta uma multissecular arte da memória.

Palavras-chave: Michel Leiris, memória, enciclopédia, cultura, linguagem, autobiografia

Résumé: En essayant de faire réfléchir son auteur dans un *corpus*, l'autobiographie moderne coupe court, en fait, avec l'unité et la continuité de la personne empirique, historique, et contingente. La mémoire que les textes de Michel Leiris (1901-1990) entreprennent de revivre, explicitement identifiée aux miroirs encyclopédiques de la culture, ne livre pas un paquet de prédicats à un 'moi' constant, mais plutôt une série de lieux hétéroclites, un fond immémorial et impersonnel où se confrontent les souvenirs de la vie intime et les faits de langage qu'une rhétorique luxuriante entend investir d'un caractère oraculaire.

Cette étude suit quelques moments de la tetralogie *La Règle du jeu*, ainsi que *L'Âge d'homme*, de manière à relever les moyens par lesquels une moderne topique de la réminiscence reprend et réinterprète un multiseculaire art de la mémoire.

Mots-clé: Michel Leiris, mémoire, encyclopédie, culture, langage, autobiographie

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.
- BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris, Seuil, 1980.
- JACQUES, Francis. *Différence et subjectivité*. Paris, Aubier-Montaigne, 1982.
- LEIRIS, Michel. *Aurora*. Paris, Gallimard, 1939.
- _____. *L'âge d'homme*. Précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie*. Paris, Gallimard, 1946.
- _____. *Biçfures*. Paris, Gallimard, 1948.
- _____. *Fourbis*. Paris, Gallimard, 1955.
- _____. *Fibrilles*. Paris, Gallimard, 1966.
- _____. *Mots sans mémoire*. Paris, Gallimard, 1969.
- _____. *Journal*. Paris, Gallimard, 1992.
- _____. *A idade viril*. Precedido por *Da literatura como tauromaquia*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.