

TANGENCIANDO O GESTO AUTOBIOGRÁFICO EM MICHEL LEIRIS E HERBERTO HELDER

Carolina Anglada de Rezende¹

RESUMO: Diante da extensa discussão sobre a autobiografia e seu questionado estatuto de gênero literário, o presente artigo tem como objetivo discutir comparativamente o gesto autobiográfico e seus rastros nas obras de dois escritores, os quais, a seus modos, quebram o protocolo associado às escritas do eu. Em primeiro plano, trata-se da obra *A idade viril*, de Michel Leiris, em que escritura, confissão, memórias e sonhos se fundem, a qual será comparada com *Photomaton e Vox*, reunião de ensaios, comentários, poemas e relatos do poeta português Herberto Helder.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia; Gênero Literário; Michel Leiris; Herberto Helder

ABSTRACT: In position of the extensive discussion about the autobiography and its questioned status as a literary genre, this article aims to discuss the comparative gesture and his autobiographical traces in the works of two writers who, each in his own way, break the protocol associated with the writings of the self. In the foreground, it is the work *A idade viril* of Michel Leiris, in which writing, confession, memories and dreams merge, which will be compared to *Photomaton e Vox*, meeting of essays, reviews, poems and reports of the portuguese poet Herbert Helder.

KEYWORDS: Autobiography; Literary Genres; Michel Leiris; Herberto Helder

Uma das frentes que se abrem a partir do reconhecimento de quão frágeis podem se revelar as noções canônicas de gênero literário é a possibilidade de um olhar sensível para o projeto singular e, por isso mesmo, inclassificável categoricamente, que algumas obras de arte representam por suas potências criativas. Walter Benjamin pensando Proust afirmava que toda grande obra ou inaugura um gênero ou o ultrapassa. A outra aquisição derivada desse reconhecimento é poder perceber que, por meio de eventuais obras excepcionais que vivenciam o limiar, como, talvez, o inadmissível se dê na composição e intenção daquelas obras que seguem a norma. No âmbito das escritas do eu, esse descompasso entre literaturas típicas e aquelas que atravessam o consenso desvela a incerteza e a leviandade sobre o gênero e a prática de escrita pela qual o sujeito *se* expressa e *se* deixa guiar por anseios cronológicos, impessoais, de totalidade, coerência, sinceridade etc. Trago para este breve ensaio de teor comparativo e assumidamente inconclusivo, dois nomes consonantes em suas escritas de si e exemplares por traçarem novos relevos para as fronteiras entre o relato autobiográfico e suas possíveis vizinhanças, como o comentário, o ensaio, a ficção etc.

Michel Leiris, mais conhecido como antropólogo do que propriamente escritor literário – embora esta classificação pouco traduza a sua literatura que combinou singularmente essas duas atividades –, esteve à frente da fundação do *Collège de Sociologie* (1937-1939) conjuntamente ao pensador francês Georges Bataille. A meio caminho entre a arte e a política, o *Collège* representou o desejo de uma nova relação com a literatura, naquele momento esgarçada pelas pretensões surrealistas, com as quais Bataille e Leiris já haviam rescindido. Na esteira da “sociologia sagrada” estabelecida pelo *Collège*, a escrita de si de Michel Leiris, presente constantemente em suas obras antropológicas como *A África fantasma* e *A*

¹ Mestranda em Literaturas Modernas e Contemporâneas (UFMG). Contato: angladacarolina@gmail.com

idade viril, esta confessadamente autobiográfica, segue uma metodologia que imbrica prática e saber, em outras palavras, vida e conhecimento. Colocando sua experiência como liame do pensamento objetivo, Leiris conseguiu operar uma crítica direta ao distanciamento científico que estipulava a separação entre o mundo empírico e a subjetividade.

Herberto Helder, por sua vez, é escritor e poeta contemporâneo, autor de uma obra mutante². É em *Photomaton e Vox*, no entanto, que o escritor revela-se crítico, sobretudo por esta se apresentar como um conjunto de comentários a sua própria obra, ensaios, relatos e até poemas se assemelhando assim, pela forma fragmentária e heterogênea, à obra *A idade viril* de Michel Leiris.

É sabida a extensa discussão sobre o gênero autobiográfico, iniciada na década de 1960 e perdurando até os dias de hoje. Desde lá, o debate assumiu diferentes expressões, abandonando, em grande parte, a hierarquia estipulada, a princípio, entre as manifestações autobiográficas. Philippe Lejeune, a partir da década de 1970, contribuiu para a legitimação da autobiografia como gênero literário. Para isso, propôs-se repensar as definições e delimitações do gênero autobiográfico, discutindo o “pacto autobiográfico”, o “pacto referencial” e o “pacto de leitura”. Em poucas palavras, os três pactos relacionam-se da seguinte forma: trata-se de certificar a identidade autor-narrador-personagem, priorizar a autenticidade ao invés da noção de verdade narrada com base na identidade tríplice e entender, por meio das condições históricas da recepção, a maneira como a obra será lida e se será admitida como autobiografia. Nessa definição, foca-se o traço distintivo das autobiografias concentrado na coincidência entre o nome do autor, do narrador e do personagem principal. Ou seja, “o que define a autobiografia para aquele que lê é antes de tudo um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio” (LEJEUNE, 2008, p.33)

A teoria de Lejeune predominou como modelo a se escutar o pensamento sobre a autobiografia durante anos e, ainda quando Paul de Man publicou sua versão sobre o tema da autobiografia, foi na definição de Lejeune que o belga procurava as brechas. Em *Autobiography as de-facement*, De Man procede contestando a definição de autobiografia como gênero literário:

Tanto empírica quanto teoricamente, a autobiografia se presta mal a uma definição genérica; cada exemplo específico parece ser uma exceção à norma; as próprias obras parecem sempre obscurecer-se em gêneros vizinhos ou mesmo incompatíveis e, talvez o mais revelador de tudo, as discussões de gênero, que podem ter um valor heurístico tão poderoso no caso da tragédia ou do romance, permanecem terrivelmente estereis quando está em jogo a autobiografia. (DE MAN, 2012, p. 3)

A asserção de Paul de Man, além de perceber como cada autobiografia parece colocar em cheque o estatuto e o protocolo tradicional autobiográfico, reconhece a proximidade que se estabelece frequentemente com gêneros vizinhos. A autobiografia como gênero, portanto, mantém-se arredia aos modos de enquadramento e designação, definindo-se mais por sua inapreensibilidade e constante reinvenção, como confirmam as obras a serem trabalhadas no presente artigo. Longe de ser um projeto estritamente confessional, a escrita de si em Michel Leiris e Herberto Helder não conjuga a escrita da razão soberana e conciliatória presente em Agostinho ou Jean-Jacques Rousseau, mas uma escrita composta de sonhos,

² Vários de seus livros de poesia são retirados de circulação ou substituídos por versões semelhantes, em que rasuras e restritas ou mesmo significativas alterações são feitas nos poemas, impossibilitando pensar em um livro oficial ou em uma biografia inteiriça, apenas no exemplar único que é cada versão. A escrita se assume processo. O livro não é o resultado final sob a figura tutelar do autor e nem garante a “verificabilidade” dos fatos.

imagens, liberdade e criação³. Afinal, Leiris e Helder flertaram com o surrealismo e naturalmente manifestam heranças do movimento, agrupando, numa espécie de montagem, trechos que não se concluem e sobrevivem em devir, na falta ou na contradição. Essencialmente, são textos que tangenciam em algum ponto a proposta de autodesvelamento, sem com ela se comprometerem primordialmente.

Para além disso, as escritas de Leiris e a de Helder mostram-se conscientes de que o narrado se forma fundamentalmente pela mão de quem escreve ou nos olhos de quem vê, reafirmando as noções de “pacto de leitura” propostos por Lejeune. Tal consciência possibilita que Leiris publique como parte da produção do seu conhecimento antropológico, os diários pessoais escritos na África. A inelutável contiguidade entre o mundo externo e a interioridade, que se fez notável no Romantismo de Jena, desdobra-se na obra dos dois autores, inocente mas não ingenuamente. A divergência moderna entre a aparência do homem e a sua interioridade faz com que a subjetividade torne-se via para o conhecimento e a experiência do mundo exterior. O escritor português no fragmento (*guião*), espécie de conjunto de diretrizes sobre o seu labor poético, presente em *Photomaton e Vox* relembra Novalis e discorre sobre a coordenação do labor poético do escritor alemão, colocando-se ao seu lado nessa espécie de inocência compartilhada:

[...] O caminho que conduz ao interior.
Que conduz ao exterior. Circulação interior-exterior-interior.
O caráter de continuidade energética, vital.
Não há espaço interno e externo, mas a forma total criada por uma energia rítmica sem quebra. (HELDER, 2006, p. 135)

E conclui, na imagem do diafragma, a experiência no limiar entre o interno e o externo:

O que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um diafragma – a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior e exterior. O que está por dentro anuncia, denuncia, prenuncia, pronuncia o que está por fora. E ao contrário. Esse diafragma imaginário não põe em comunicação o mundo interior com o exterior, o que pressuporia isolamento ou ruptura de ritmo – mas comunica. (HELDER, 2006, p. 135)

A constatação de Herberto Helder, levada a cabo em sua poesia, na qual energia e vibração atravessam vacas que voam, plantas que adormecem, cadeiras falantes tais quais a terra ou o homem que estremece, reflete o seguinte movimento: conforme o sujeito se objetiva, o objeto se subjetiviza. Essa passagem talvez amplifique o pensamento do escritor francês que assume, no fragmento intitulado “O sujeito e o objeto” presente em *A idade viril*, o paralelismo que se passava em seu “corpo e os acontecimentos exteriores”, os quais, até então, ele “nunca havia considerado como se desenrolado num meio realmente separado” (LEIRIS, 2003, p. 39) Salvo a peculiaridade da reversibilidade helderiana, um e outro conjugam interior e exterior na mesma língua, em um mesmo corpo. Essa rejeição da ideia de repartição epistemológica entre sujeito e objeto resplandece as ideias do marxismo, de Nietzsche e da psicanálise. No caso do escritor francês, por sua formação de antropólogo e pela temporada como etnógrafo na expedição para África que resultou na obra já citada, *A África fantasma*, sua narrativa é marcada pelo esforço de objetivar a subjetividade, no molde modernista da busca pelo real. Esse traço é ainda presente em *A idade viril*,

³ Antes dos capítulos “Antiguidades” e “Lucrécia e Judite”, Michel Leiris insere a descrição de sonhos que se relacionam com os temas que virão a seguir. Em “Amores de Holofernes”, um texto de cunho confessional e criativo anotado num diário íntimo inaugura o capítulo. Em *Photomaton e Vox*, a deambulação e o ensaísmo se fazem de tal forma que os rastros autobiográficos encobrem-se.

montagem de imagens e alegorias que funcionam como mote para a escrita de si, e que já se inicia com uma extensa descrição objetiva:

Acabo de completar trinta e quatro anos, a metade da vida. Fisicamente, sou de porte médio, mais pequeno que médio. Tenho cabelos castanhos, cortados rente a fim de evitar que ondulem, também por temor de que se desenvolva uma calvície ameaçadora. Tanto quanto posso julgar, os traços característicos de minha fisionomia são: uma nuca muito reta, caindo verticalmente como uma muralha ou uma falésia, marca clássica (a acreditar nos astrólogos) das pessoas nascidas sob o signo de Touro; uma frente larga, um tanto achatada com veias temporais nodosas e salientes. (LEIRIS, 2003, p. 27)

A descrição permanece ainda por uma dezena de parágrafos numa espécie de auto-apresentação, incluindo as características físicas, o mapa astral, o estilo, a situação financeira, as manias, os gestos, as viagens que empreendeu, os gostos do pensador, porém, sempre acentuadas por um rigor objetivo. O que poderia resultar como um retrato imparcial mostra-se mais como a consciência da parcialidade da descrição: “há sem dúvida coisas que me escapam e provavelmente entre elas estão as mais aparentes, pois a perspectiva é tudo [...]” (LEIRIS, 2003, p. 28). De uma maneira semelhante, Helder, além de escrever um título “(a paisagem é um ponto de vista)”, no segundo fragmento de *Photomaton e Vox* esclarece: “Não sou vítima de nada; não sou vítima da ilusão do conhecimento. Escrever é literalmente um jogo de espelhos” (HÉLDER, 2006, p. 12). Aqui, as projeções do *eu* no texto literário são intrínsecas ao ato de escrever, concorrendo com o preceito de Paul de Man:

A autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos. O momento autobiográfico ocorre como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura em que eles determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua. A estrutura implica diferenciação assim como similaridade, na medida em que ambos dependem de um intercâmbio substitutivo que constitui o sujeito. Esta estrutura especular é interiorizada em um texto no qual o autor declara ser ele o sujeito de seu próprio entendimento, mas isto meramente torna explícita a maior reivindicação de autoridade que tem lugar a cada vez que um texto é tido como *de* alguém e assumido como inteligível por esse mesmo motivo. (DE MAN, 2012, p. 4)

Se o gesto autobiográfico é passível de ser efetuado em momentos de escrita não intencionalmente autobiográficos, qual seria a propriedade da autobiografia? Paul de Man se atém a esses momentos para definir a autobiografia não como gênero literário, mas como obra por meio da qual torna-se explícito a “impossibilidade de fechamento e de totalização (isto é, da impossibilidade de chegar a ser) de todos sistemas textuais conformados por substituições topológicas” (DE MAN, 2012, p. 4). Mesmo diante dessa impossibilidade natural ao intento autobiográfico, desde o início especular entre o sujeito do texto e aquele que escreve, o compromisso com a organização permanece na sequência dos relatos e fragmentos que seguem intitulados nas obras dos dois autores em questão e, no caso de Leiris, separados por capítulos. O primeiro título de *A idade viril* é “Velhice e morte”; contrariamente ao que se esperaria de uma autobiografia linear cronologicamente, a morte ocupa o tema inaugural associado à infância. Quase

ao mesmo tempo, o suicídio acompanha as deambulações sobre a morte, contribuindo para o caráter trágico que se constrói na obra.

Essa relação estabelecida desde o princípio entre a literatura e a morte faz lembrar o ensaio inaugural de *O nascimento e a morte*, presente na obra *Dois paixões* do filósofo francês Philippe Lacoue-Labarthe. O mesmo diz a respeito do mote da morte para a existência não só da literatura, como também do pensamento, com base nas obras de Artaud, Homero etc.:

A impossível experiência da morte é a autorização da literatura, e não existe nenhum escritor preocupado com a sua essência que não esteja, desde sempre, já morto. De outro modo, que teria ele a dizer de importante? Escrever é dizer como se está morto. E isso é o próprio pensamento, que não consiste em espantar-se pelo motivo de que “eu sou”, mas sim em ser agitado pelo motivo de que “eu já não fui”. A morte é algo como o imperativo categórico do pensamento, da literatura. (LACOUÉ-LABARTHE, 2004, p. 20)

A presença do tema da morte logo no primeiro fragmento de *A idade viril* manifesta a íntima relação de sua vida e de sua escrita com o fim que aquela representa, concordando com o princípio de Lacoue-Labarthe da morte ser condição para a literatura. Se, no entanto, há uma indistinção quanto aos verdadeiros motivos que levaram Michel Leiris a pensar na morte desde a infância, as imagens de uma certa obra se afirmam como uma das primeiras vias de acesso ao tema. Trata-se de *As cores da vida*, na qual figuras representavam o avançar do tempo e a passagem da vida de acordo com cores: a cor lusco-fusco do nascimento, o rosa da adolescência, o azul do enamoramento, o verde (?) da maternidade etc. No entanto, o lusco-fusco da imprecisão sobressai, “porque exprime perfeitamente o caos que é o primeiro estágio da vida, esse estado insubstituível no qual, como nos tempos míticos, tudo ainda se acha mal diferenciado [...]” (LEIRIS, 2003, p.34-35) Mais uma vez, a referência do escritor francês a essa etapa em tonalidade da vida me evoca a passagem do mesmo ensaio de Lacoue-Labarthe sobre as primeiras imagens:

Há “cenas primitivas”: é sabido, ou reconhecido, desde Freud. Pelo menos. Elas são matriciais: rememoradas, reelaboradas ou reconstituídas, e mesmo simplesmente inventadas, por efeito de uma espécie de retroprojeção – elaboradas, portanto –, elas dão forma a ou ditam um *destino*, singular ou coletivo. (LACOUÉ-LABARTHE, 2004, p. 11)

A figuração da memória por meio das cenas inaugurais ou míticas é o que Michel Leiris acaba por levar à tona em toda a sua narrativa. As gravuras pintadas por Cranach de Lucrecia e Judite, centrais na imaginação mais tenra de Leiris e disparada para a sua escrita, redistribuem os sentidos das relações entre imagem e palavra. Desde o capítulo “Trágicos”, o escritor explicita como essas duas imagens, além de outras figuras do teatro e do *Nouveau Larousse Illustré*, estátuas e representações mitológicas contribuíram para o seu pensamento estruturado por alegoria e para a estruturação da própria escrita. Tendo sido naturalizado a lidar com a vida por meio dos símbolos, metáforas etc., como se tudo acontecesse à luz dos espetáculos que o levavam desde criança a ver, o hermetismo e a transfiguração tornam-se estratégias para seu pensamento. Dessa ambientação teatral e, sobretudo, trágica, o escritor revela suas características e obsessões sempre sustentadas por imagens da arte. Essa espécie de valorização atinge o grau máximo nas gravuras de Lucrecia e Judite, que enfeitiçam o imaginário de Leiris por suas forças passionais. Lucrecia torna-se a imagem da mulher ferida ou castigada, e Judite, a mulher vingativa e

perigosa. Todas as suas relações com mulheres se relacionam ao perfil de uma ou outra e grande parte da obra se divide em cenas que remetem a uma das duas.

Mais do que servir como modelos ou formar o duplo ideal de relacionamento para Michel Leiris, Judite e Lucrecia direcionam os relatos narrados em primeira pessoa. Somadas a elas, encontram-se Narciso, Salomé, Don Juan, Holofernes, Electra e mais uma dezena de personagens míticas, sempre amparando ou conduzindo o liame da narrativa e dos relatos pessoais. As imagens, portanto, são as que melhor sustentam a cronologia dos relatos e não uma ordem baseada na linearidade dos acontecimentos ou na veracidade dos fatos. O que sistematiza, portanto, a expressão de si em Leiris e também em Helder são os temas, sublinhados nos títulos, que organizam os comentários, relatos e memórias., e garantem, sobremaneira, o devaneio.

De Man, em *Autobiografia como des-figuração*, sublinha a dificuldade de se enquadrar a autobiografia em gênero literário pela complexidade que se dá no entrelaçamento das categorias de história e estética no texto autobiográfico. Todo gênero é definido a partir do modo como a história, seja ela ficcional ou não, é construída esteticamente. No caso das autobiografias, o embaraço vem do efeito “auto indulgente” e “desacreditado”, nos termos de De Man, do âmbito estético. As obras em questão, no entanto, por se destinarem, cada uma de sua maneira, a investir no elemento estético, contribuem para o pensamento deste valor no âmbito da escrita de si.

Em *Photomaton e Vox*, cada fragmento vem precedido por um título entre parênteses, tão insidioso quanto os de Leiris. Quando o título possui uma referência externa explícita, a exemplo de “(o bebedor noturno)”, que é o nome de uma de suas obras de tradução, o fragmento sobrevive autonomamente, uma vez que se destina a comentar, poeticamente, o labor tradutório e seus dilemas. A lógica dos temas, em alguns momentos, escapa ao ritmo cronológico e se mantém para além daquilo que o motivou, acompanhando, como Leiris afirma sobre a obra, o ritmo próprio da escrita:

A medida que escrevo, o plano que havia traçado me escapa e, quanto mais olho para mim mesmo, tanto mais confuso se torna o que vejo, os temas que eu acreditara primitivamente distinguir revelam-se inconsistentes e arbitrários, como se essa classificação não fosse, afinal de contas, senão uma espécie de planta abstrata, ou mesmo um mero procedimento de composição estética. (LEIRIS, 2003, p. 120)

O esquema temático, por melhor que funcione, às vezes revela sua puerilidade. No entanto, o fracasso do programa autobiográfico pensado pelo francês se mostra um malogro das forças constituintes da própria obra, vacilante entre a intenção austera e um ponto de vista estético, entre a apresentação e a confissão, já amplamente demonstrado pelos críticos Lejeune e De Man. Não por acaso, Lejeune se dedicou em, a cada nova obra dedicada a esmiuçar os traços distintivos da autobiografia, reconhecia lacunas de suas próprias definições. Neste mesmo sentido, é possível ler o célebre artigo de De Man, *Autobiografia como des-figuração* como a afirmação desta arredia e inapreensível figura por trás do texto, que custa a se transformar em identidade, revelando-se apenas por subjetividades. A obra, seja ela decisivamente autobiográfica ou não, corresponde ao resultado de forças iminentes e reveladores do ato de escrever, sendo, portanto, frequentemente inevitáveis. Como afirma Helder no fragmento “(em volta de)”:

Cada texto possui o seu natural movimento interior. Há uma escrita que corresponde ao ritmo brusco, obsessivo, repetitivo, suspenso, recorrente, problemático,

descontínuo da investigação que ela mesma, escrita, é – e da realidade que cria. Certas obsessões (até vocabulares) iluminam-se durante a realização de um texto. A escrever é que se aprende o que somos. (HELDER, 2006, p. 66)

O ritmo interior do texto manifesta, portanto, aquilo que de antemão não estava no projeto ou ainda não era sabido. Nessa dualidade entre dominável e insubordinável, extensível a pares semelhantes como técnica e inspiração, realidade e imaginação, características frequentes dos relatos que se propõe ao biografismo, sobressai-se uma das imagens lançadas por Leiris e mais caras ao conjunto de sua obra: a da tauromaquia. Além do ensaio *Da literatura como tauromaquia*, que precede *A idade viril*, outro livro é destinado para desenvolver a ideia da escrita como uma “corrida”, *Espelho da tauromaquia*. O chifre do touro representa a insígnia do real e da revelação na tessitura de um texto literário. Ou seja, assim como uma tourada é um risco que se assume na intenção de harmonizar o caráter ritualístico, isto é, a cerimônia, com o combate do jogo, o escritor deve fazer emergir do seu ato, na combinação de técnica e arte, a revelação: essa espécie de insígnia emergente na tangência do homem com a escrita (ou do toureiro com o chifre).

Há na imagem da *corrida* uma condição de maestria, capaz de proporcionar contato íntimo consigo e com o mundo, simultaneamente à passionalidade, propulsora da sequência de aproximações e desvios, próprio dos processos de sacralização e dessacralização (ou profanação). A tangência entre esses pontos é que caracteriza o chifre do touro surgindo no texto literário. Em direção a essa revelação, ao que chamo aqui como insígnia do real, dá-se o encontro apenas em um único ponto, imediatamente abandonando-o pela estreiteza de seu itinerário.

A violência que a imagem da tauromaquia imprime no projeto de Michel Leiris intensifica o gesto de entrega que o escritor parece exercer com relação ao seu texto. Estar inteiramente no arriscado empreendimento da criação e, sobretudo, na escrita de si, recai, em certo sentido, na noção de crime que o ato de autobiografar-se supõe. Na medida em que o escritor deve entregar-se com paixão e maestria ao exercício da escrita tal qual um toureiro à tourada, o autobiógrafo assume a incerteza de, possivelmente, acabar por delatar-se a si mesmo, e reter-se ao real em não mais que um ponto, como demonstra Helder:

O amor e a palavra são crimes sem perdão. E quem pode amar o crime senão o criminoso e, por vezes, devido a um ainda mais apurado talento, ou a uma espécie de acerto no extravio, a sua vítima? O autobiógrafo é a vítima do seu crime. Mas a única graça concedida ao criminoso é o seu próprio crime. (HELDER, 2006, p. 32)

O ritmo soberano que se antecipa durante a escrita, tão preconizado por Herberto Helder, é um dos componentes suscetíveis a incriminar o objeto do texto que, no caso na autobiografia, é aquele que escreve. O domínio do perigo que a escrita, seu ritmo e suas forças propulsoras, é equivalente ao domínio do perigo que o touro exerce. Sobre essa correspondência no plano estético e estrutural, Michel Leiris escreve em *Espelho da tauromaquia*:

[...] como se a tauromaquia em seu conjunto fosse concebida para servir de exemplo às disciplinas propriamente estéticas: ordenamento da tourada em três *tercios*, cada qual formando um todo ao mesmo tempo em que participar do equilíbrio do drama inteiro; da economia de movimentos, papel do ritmo, do desembaraço com que se dão aos problemas técnicos “soluções elegantes”; noções de sinceridade, de justificação de todos os atos, de sua necessidade

em vista do perseguido; domínio do perigo, tanto para o criado (que, a cada instante deve arriscar a ser perder) quanto para a obra (a cada momento comprometida, constantemente feita e desfeita). (LEIRIS, 2001, p. 24)

No plano das afinidades entre a imagem da escrita como tauromaquia e a imagem do autobiógrafo como criminoso estão, portanto, a entrega e inteireza do escritor/*matador*, a técnica e a expressividade do ritual, a sedução da linguagem/jogo que muitas vezes dissimula o real, o embate entre os polos, a revelação de um chifre de touro que porventura desponta e a emoção sinistra que decorre desses momentos. Aqui fica claro como a beleza da tourada/escrita adquire uma natureza especial, pois se faz justamente na tangência, “num descompasso, num desvio, numa dissonância. Nenhum prazer estético será então possível sem que haja violação, transgressão, excesso [...]” (LEIRIS, 2001, p. 39).

A estética, corrente e consciente nos gestos autobiográficos de Leiris e Helder, se apresenta como elemento fundamental na composição e apreciação da tauromaquia/escrita. É sabido como a partir da arte moderna, a estética adquire valor fundamental na questão da representação. O filósofo Jacques Rancière, que desde as suas primeiras obras se volta para a modernidade para pensar os rumos que a arte vem despontando, se apropria do conceito de “estética” para entender grande parte das tendências contemporâneas. Para o mesmo, o conceito compreende

não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes” um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento. (RANCIÈRE, 2009, p. 13)

A partir desta definição, pode-se refletir sobre como a estética atua, desde as vanguardas modernas, no recorte do tempo e do espaço, alterando as concepções de visível e dizível de um dado momento e contribuindo para o estatuto de representação da arte. Para Rancière, não se trata tanto, desde a modernidade, de uma antirrepresentação por meio da arte, mas mais de uma nova concepção de representação ancorada pela estética e pelo estilo, essa “maneira absoluta de ver as coisas”, assim como diz Flaubert. Pensar a mudança que a estética impulsionou no campo da arte, ainda mais no caso das escritas do eu, torna-se legítima para entender que o propósito, muitas vezes ideológico ou intencional, não basta. Uma vez que a estética intervém na escrita em ato, não é completamente manipulável a ponto de impor uma certa forma para um certo tipo de expressão. Isto é, a partir da fundação do regime estético da arte, como Rancière denomina, certa mensagem não pressupõe determinada forma. Na ausência de uma correspondência predeterminada entre conteúdo e forma, a arte se torna a maneira singular pela qual o sujeito expõe o seu sensível, até certo ponto controlando essa exposição, ao mesmo tempo, identificando-o como não-saber, em outras palavras, como fruto do inconsciente. Vale lembrar a contribuição de Freud, Jung, Proust e o surrealismo para a percepção das dimensões não-conscientes. Rancière conclui: “O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica” (2009, p. 34).

Herberto Helder em *Os passos em volta* logo no primeiro conto intitulado *Estilo* anuncia a estratégia fundamental para a sua criação e para a sua sobrevivência além da obra. Na presença das coisas absurdas, dos fatos incompreensíveis, das histórias terríveis, o sujeito do conto declara reduzir tudo a tópicos

fundamentais e abstratos como o Amor ou a Morte e, assim, cria a obra. O estilo “é um modo sutil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação” (HELDER, 2004, p. 11). Simultaneamente, Helder está a desorientar possíveis leituras de sua obra que tentem encontrar correspondências com sua vida, nas constantes reescritas, rasuras e acréscimos que realiza, no afastamento da vida pública, na escassez de dados biográficos. Essa preocupação estética revela-se tanto em Helder quanto em Leiris um traço fundamental para a expressão de si. Os títulos que organizam *A idade viril* sob o tema dos trágicos, da antiguidade e de Lucrecia e Judite, de certa forma, compactuam com a lógico do “estilo” ser a organização da confusão em índices de significação e abrangência.

Sendo a modernidade, portanto, a ruptura com o regime representativo da arte, no sentido da emancipação estética, se ater a classificações e gêneros, que nada mais são do que a correspondência entre o conteúdo e sua forma, torna-se despropositado. Não há uniformidade ou literariedade, como desejavam os formalistas, mas predominantemente diferenças, singularidades e especificidades – tentativas de transgredir e forçar os limites da forma de uma obra por vir. Nesse mesmo movimento, a ideia da ficção e a ideia de mentira não mais se opõem como no regime representativo. Literatura, como Rancière postula, se faz no domínio do impróprio, daquilo que ainda não lhe é comum. Portanto, os gestos assumidamente ou dissimuladamente autobiográficos não importam por suas intenções, mas por aquilo que, como obras, tornam visíveis ou invisíveis, contribuindo para o que uma época possa ter como dizível e possível de representação.

Algumas obras, como aquelas que aqui foram apresentadas, aceitam o desafio do desvio e ainda o tomam como um certo método. Para se pensar a autobiografia como gênero literário, sendo a literatura a prática do desviar-se por excelência, torna-se profícuo deter-se em procedimentos de escrita e de pensamento do eu que se revelam, precisamente, no momento em que se extraviam.

Por esses motivos, trouxe, para o presente artigo, dois escritores com experiências pessoais diversas e engajamentos literários distintos, no entanto, com estruturas e estilos de pensamento e de escrita próximas, tangenciáveis pelo gesto do leitor. Ambos encaram o processo especulativo e refletido do escrever com consciência de sua precariedade e o submetem, com as ferramentas que têm, ao esqueleto de contornos extremamente pessoais. Certamente, por essa razão, diferenciam-se. A partir da defesa de Rancière, que “o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido”, confere-se capacidade análoga aos diários e aos romances, à poesia e à biografia, ao teatro e às memórias de rearranjar signos e imagens, construindo relações entre o visível e o dizível. Na era do regime estético, a ordem dos fatos e a razão das ficções compartilham a indefinição de fronteiras, possibilitando que obras como as de Michel Leiris e Herberto Helder tencionassem esses limiares hoje já extremamente instáveis. O escritor francês, por sua atividade de antropólogo e etnólogo, concede ao seu testemunho lugar privilegiado para o conhecimento. Na escrita do eu, seleciona suas lembranças e as organiza entre as figuras míticas Lucrecia e Judite, e assim, Leiris eleva à categoria autobiográfica essas imagens. Herberto Helder, por sua vez, em meio à série de comentários e fragmentos criativos, eclipsa ao estilo de De Man, “momentos autobiográficos” em que reconhecemos, dependendo da ciência *a priori* de fatos da vida pessoal do escritor português, o gesto da escrita do eu. A unidade e a sinceridade, ambicionadas por obras que exploram a expressão do eu como as *Confissões* de Agostinho e as de Rousseau e que tornaram a autobiografia um gênero a se refletir, dão lugar, aqui, a exemplos de expressão do eu nos quais o particular, em toda a sua fragilidade e parcialidade *sui generis*, propõe inventivamente novas relações entre o ser e o mostrar, o dizer e o dizer de si, isto é, novas combinações entre o próprio e o impróprio da literatura.

Referências

- DE MAN, Paul. *Autobiografia como Des-figuração*. Trad. Joca Wolff. Sopro, Florianópolis, n. 71, mai., 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n71pdf.html>. Acesso em: 13 agosto 2012.
- HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- HELDER, Herberto. *Photomaton e Vox*. 4 edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. *Duas paixões*: Artaud, Pasolini. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2004.
- LEIRIS, Michel. *Espero da tauromaquia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- LEIRIS, Michel. *A idade viril*: precedido por Da literatura como tauromaquia. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. Trad. André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. 2 edição. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

Recebido em: 15/08/2013 **Aceito em:** 23/04/2014

Referência eletrônica: REZENDE, Carolina Anglada de. Tangenciando o gesto autobiográfico em Michel Leiris e Herberto Helder. Rev. Cria. Crít., São Paulo, n. 12, p.66-75, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mm aaaa.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i12p66-75>.