

Autobiografia como Tauromaquia em Michel Leiris

Sabrina Sedlmayer Pinto
UFMG

L'age d'homme, de Michel Leiris, é um livro produzido em um tempo em que analistas recomendavam aos seus pacientes que escrevessem a vida. Paralelamente às palavras livres, soltas e associadas pela fala, as primeiras décadas do século XX foram marcadas por outros gestos que corroboraram certa crença no protagonismo do *eu*: o Surrealismo, pela possibilidade da revelação de uma condição interior autêntica; a fotografia, pela tentativa de enquadramento e de apreensão do sujeito humano; e a literatura que, através da experimentação com a linguagem (também do automatismo e do onirismo, como de outras manifestações artísticas), se abriu irreversivelmente para um vertiginoso jogo com a escrita.

Talvez justamente nesta encruzilhada, entre a derrocada de uma concepção cartesiana de sujeito e a edificação de um outro discurso capaz de abrigar o vacilo, o tremor e o não sabido, é que se localiza o projeto memorialístico de Leiris. Envolvido de forma atormentada com o Surrealismo, a Psicanálise e o Existencialismo, mais amistosamente com a crítica de arte e com a Etnografia, em companhia intermitente de Max Jacob, André Masson, George Bataille, Francis Bacon, Picasso, Giacometti, Miró, Wilfredo Lam, Sartre, entre outros, Leiris vive o Alto Modernismo (e quase todo o século XX, poderíamos acrescentar) a uma distância calculada:¹ ao mesmo tempo em que participa de grupos, revistas e manifestos, não se torna porta-voz, líder ou mentor de nenhuma das correntes dessa convulsa cena.

Será, antes, na retrospectiva do tempo, em uma extensa obra de mais de mil páginas (considerando-se também os quatro volumes que constituem *La Règle du jeu*), que Leiris se consagrará como aquele

¹ Em entrevista a um jornal, em 1989, Leiris brincou ao dizer: “J’aime mieux être premiere dans mon village que second à Rome”. Tal afirmação demonstra este caráter *so far a way so close* que imprimiu a sua existência e a sua obra.

que busca, pela confiança na escrita da memória, a vocação. Mas o que promete ser então uma autobiografia situada “entre o caos miraculoso da infância à ordem feroz da virilidade” (LEIRIS, 2003, p.40), espécie de rito de passagem, estória de afirmação de uma identidade madura - a idade do homem-, desempenha, por outras vias, o exemplar papel de *roman d'apprentissage* ao seguir a tradicional linhagem do romance europeu: “Um ser ainda não inteiramente formado confronta-se com os problemas de seu desenvolvimento. É afrontando-os que poderá resolvê-los. Tem um futuro diante de si, é rumo a esse futuro que avança, determinando-o pouco a pouco graças a uma série de experiências” (POULET, 1992, p.105).

Sem dúvida nenhuma, Leiris vai além do *ato*, catarse, confissão, movimento dirigido a si próprio e aos outros, como uma espécie de drama de ressentimento no qual é obrigado a assumir positivamente um risco para se libertar das “coisas obscuras”. A etnografia que faz de si pouco se assemelha ao exibicionista jogo de espelhos da maioria dos escritos íntimos e livros de memória que proliferam na contemporaneidade. Estes, além de negarem a rugosidade do real em nome de uma legibilidade tácita, escolhem a brincadeira para falarem da angústia (COLI, 2005), desconhecendo não só o experimentalismo (e muitas vezes o devir e o acontecimento), como também que literatura é defesa do atrito, um tenso tipo de relação com o texto escrito, como diz Silvina Rodrigues Lopes:

Mas em nenhuma frase, em nenhum livro, há verdade senão nas suas conseqüências. Porque a verdade nunca é prévia, nunca está num anterior. Para fazer uma afirmação recorre-se a teorias e técnicas, mas a sua verdade não está nelas. (...) Não se trata de representação ou de ficção, mas sim de testemunho de um segredo que permanece segredo e como tal desfaz qualquer hipótese de unidade de significação (LOPES, 2003, p.56).

Nominalista que era, Leiris reconhece paradoxalmente tanto “o fascínio com a onipotência da linguagem como também uma negação, nem sempre percebida, das idéias gerais” (ANTELO, 2003/2004, p.36). Uma pungente racionalidade, de um lado, e uma sensibilidade atormentada do mundo e dos seus afetos, do outro, é o que encontramos nessa obra em que o eu afirma querer libertar-se do “temor quimérico de um castigo, quimera reforçada pela influência imbecil da moral cristã”, “da coerção de convenções lógicas e desumanas próprias de uma

civilização que mata os criminosos que produz e resolve pela destruição ou pela guerra pura e simples problemas tais como a superprodução e o desemprego”. (LEIRIS, 2003, p.184). Anos depois de ter escrito *L’age d’homme* reconhece também “que na base de toda introspecção há o gosto de contemplar-se , e que no fundo de toda confissão há o desejo de ser absolvido” (LEIRIS, 2003, p.18), mas, no movimento mesmo do pensamento com a caneta na mão, tenta ir além do possível e inserir, na confissão, “o chifre do touro”

Introduzir o chifre do touro na arte, lutar contra a sua valoração estritamente estética, impedir que a escrita da memória seja ornada da mesma maneira que os “encantos fúteis de bailarina”, introduzir nem que seja a sombra do chifre do touro na vida, desembaraçar-se de certas representações, tornar claros outros traços, atritar-se, levar chifradas, é o que diz como ensaísta:

Eu pensava, portanto, em chifre de touro. Resignava-me com dificuldade em ser apenas um literato. O matador que corre perigo em nome da oportunidade de ser mais brilhante que nunca, e mostra toda a qualidade de seu estilo no instante em que é mais ameaçado: eis o que me maravilhava, eis o que eu queria ser. Por meio de uma autobiografia relacionada a um domínio no qual, geralmente, a reserva é indispensável – confissão cuja publicação me seria perigosa na medida em que seria comprometedora e suscetível de tornar mais difícil, ao torná-la mais clara, minha vida privada –, eu buscava desembaraçar-me decididamente de certas representações incômodas e, ao mesmo tempo, distinguir com o máximo de pureza meus traços, atos tanto para uso próprio quanto para dissipar toda idéia errônea que os outros pudessem ter de mim. (LEIRIS, 2003, p.17)

Apesar de afirmar que grande parte da sua infância desenrolou-se sob o signo dos espetáculos, óperas e dramas líricos, fazendo com que desde muito cedo tivesse “um gosto muito pronunciado pelo trágico, pelos amores infelizes, por tudo que termina de maneira lamentável, na tristeza ou no sangue”, podemos afirmar que *L’age d’homme* se situa mais precisamente em uma arena do que propriamente em um palco, cenário consagrado do gênero por colocar o *eu* para atuar.

Se no título dessa primeira obra autobiográfica Leiris pretende se apresentar como másculo e vigoroso, no meio do caminho de sua vida, ou mais precisamente quando acaba de completar trinta e quatro anos, ele aparece muito mais como uma espécie de *novillero*, toureiro em início de carreira que ainda não domina a estética do fingimento. São os *matadores* os profissionais que se dedicam ao quarto inicial e à *hora da verdade*, que exibem as habilidades artísticas antes de quadrar o touro e matá-lo com uma tocada certa. Na liturgia da tauromaquia, qualquer outro gesto de exteriorização por parte do toureiro é tomado como desmedida: este deve mostrar-se forte, corajoso e decidido, mas exibir a sua arte de forma comedida, sóbria e serena. Distanciada. Cabendo apenas ao público festejar ou vaiar as ações da arena.

O tema taurino não aparece, assim, como metáfora, imagem condensadora dentro da narrativa. Leiris sublinha é o método. Volta-se à *performance* do toureiro para logo depois afirmar que escritor e toureiro se distinguem radicalmente no plano da *qualidade*, pois o matador de touros faz do risco da vida o seu ofício:

Observo que também para ele há regras que não podem ser infringidas e autenticidade, pois a tragédia que representa é uma tragédia real, na qual derrama sangue e arrisca a própria pele. A questão é saber se, em tais condições a relação que estabeleço entre a autenticidade dele e a minha não repousa sobre um simples jogo de palavras. (LEIRIS, 2003, p.21).

O touro participou como uma espécie de *ritornello* não só das revistas surrealistas, *Minotauro* e *Acéfalo*, como não menos de *Guernica*, célebre parábola da Guerra Civil espanhola, além de outras tantas obras de Picasso em suas inúmeras fases e estilos. Bem antes dele, já é possível localizarmos o touro nas águas-fortes de Goya, no códice das *Cantigas* de Afonso X, na *Carmen* de Bizet e até mesmo na fábrica de sonhos do cinema, com Rodolfo Valentino e Tyrone Power.

Mas o touro a que se refere Leiris mais se assemelha à pintura transfigurada de Francis Bacon e à ficção erótica de Bataille, considerada por Martin Jay, como um dos maiores libelos antiocularcentrista já realizados (JAY, 1994). Bacon fez dois retratos de Leiris. Sobre essa experiência de pintar pessoas (a maioria das vezes utilizando-se de fotografias), afirma que:

Não me é possível pintá-las literalmente. Por exemplo, acho que daqueles dois retratos que fiz de Michel Leiris, o que fiz menos literalmente parecido com ele é o que se parece com ele de uma forma mais dramática. O interessante neste retrato de Michel é que ele é o que se parece mais com a sua figura, mas quando se pensa na cabeça de Michel, a gente sabe que ela é arredondada, e essa do retrato tem uma forma comprida e estreita. Por isso pode-se dizer que ninguém sabe o que faz uma coisa parecer mais real do que uma outra. Eu realmente quis que esses retratos de Michel ficassem parecidos com ele: não faz sentido fazer o retrato de uma pessoa se não for para ficar parecido com ela. Mas por ser comprida e fina, essa cabeça nada tem a ver com a cabeça de Michel, mas, mesmo assim, é a que se parece mais com ele. (BACON, 1995, p.146)

Difícil acreditar que Bacon não tenha lido, relido talvez, o autorretrato de Leiris:

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 se 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. Essa amplidão da fronte está relacionada (segundo os astrólogos) ao signo de Áries: de fato, nasci em vinte de abril, portanto no limiar destes dois signos: Áries e Touro. (LEIRIS, 2003, p.27)

Essa cabeça grande, desproporcional em relação ao resto do corpo, surge, nos retratos de Bacon, ainda mais deformada, mais artificial, mais brutal, por isso mesmo mais parecida segundo a lógica de suplemento elaborada por Derrida. Sem virar caricatura um minuto sequer, mas de certa forma indo *contra* um jeito de se conceber retrato, essa imagem de Leiris talvez seja mais forte do que o que o memorialista

convocou em toda a narrativa como imagens que mais diziam de si, as figuras femininas de Lucrecia, Judite e Salomé e até mesmo o mito da cabeça de Holofernes.

Já Bataille, além de ter sido analisado por Alain Borel (como Leiris) e ter escrito a *História do olho*, a sua memória, sob o pseudônimo de Lord Auch² (também por recomendação deste psicanalista), trata o touro e o toureiro, como já imaginávamos, de uma forma mais irreal, mas nem por isso menos contundente.

Antes de começar a contar a experiência de êxtase de Simone, a sua companheira, sob o sol de Madri, Bataille já havia mostrado, nessa mesma narrativa, que o que o erotismo deseja é suprir limites e que seu sentido final é sempre a morte:

Em poucos instantes, estarecido, vi Simone morder um dos colhões, Granero avançar e apresentar ao touro a capa vermelha; depois Simone, com o sangue subindo à cabeça, num momento de densa obscenidade, desnudar a vulva, onde entrou o outro colhão; Granero foi derrubado e aciado contra a cerca, na qual os chifres do touro desfecharam três golpes: um dos chifres atravessou-lhe o olho direito e a cabeça. O clamor aterrorizado da arena coincidiu com o espasmo de Simone. (BATAILLE, 2003, p.69).

Barthes, contemporâneo de Leiris e Bataille e autor da nada ortodoxa autobiografia *Barthes, por Roland Barthes*, afirma que a experiência literária de Bataille é responsável pela abertura de um outro paradigma de leitura biográfica:

A *História do olho* não é uma obra profunda, tudo se dá na superfície e sem hierarquia, a metáfora se espalha por inteiro; circular e explícita, ela não remete a nenhum segredo, trata-se aqui de uma significação sem significado (ou na qual tudo é significado); e não será nem a menor das suas belezas nem a menor das suas novidades que esse texto componha, por meio da técnica que se procura

² Curioso destacar que, utilizando-se de uma brincadeira de um amigo que dizia “aux chiottes” (à latrina) mudava o sentido abreviando o comando para “aux ch”, Bataille insere a palavra “Lord” que, nas Escrituras, aparece como Deus. Lord Auch seria então algo como “Deus cagando”.

descrever aqui, uma literatura a céu aberto, situada além de qualquer decifração e que apenas uma crítica formal pode – de muito longe – acompanhar. (BARTHES, 2003, p.124).

Nessa ficção erótica, a palavra olho passa por um processo de metaforização cíclica, esférica, por variações contíguas que vão desde a associação olho/ovo, olho/sol, olho/ ânus, olho/orifício peniano, olho/testículo até outras tantas cadeias que ligam esse objeto a derivações como urina, sangue, esperma, gema, clara, lágrimas, leite e outros excrementos que se associam ao olho. Barthes afirma que Bataille conseguiu escapar do “segredinho sujo”, do paradigma falocêntrico e do fantasma sexual, enfim, conseguiu ir além do Édipo,³ além da escrita tradicional do eu. Defende, então, uma crítica não formal para a novela, uma leitura que não tentasse localizar a origem em um determinado ponto, que conseguisse escapar do tosco emaranhado biográfico, da história do pai cego que revirava o globo ocular esbranquiçado todas as vezes que urinava na frente do filho.

Sabemos que Leiris foi leitor de Bataille, crítico de Bacon e escreveu artigos e ensaios sobre ambos. Mas vale acrescentar que, em um comparativismo surpreendente, Rosalind Krauss, similar ao que fala Barthes sobre a abertura de um novo paradigma para a compreensão dessa obra biográfica faz uma análise iconográfica de duas fotografias tidas pela crítica como antagônicas: *Monumento a Sade*, de Man Ray, de 1933 e o *Auto-retrato* de Florence Henri, de 1928, para apontar como ambas querem é tentar capturar o sujeito.

O que causa um curto-circuito é o fato de Man Ray ser surrealista e Florence, do lado oposto, possuir vínculos com a Bauhaus, que, como é de conhecimento geral, era fortemente formalista. Bem distante da ideologia da forma e do rigor lógico que imperava na Alemanha dos anos 20 e 30, a prática literária e fotográfica francesa possuía dois pilares surrealistas, o automatismo abstrato e o academismo ilusionista. Controversa e heterogênea é essa corrente que abriga tanto um Breton, um Miró e um Dalí, por exemplo. Se em um determinado momento defendeu a supremacia absoluta da visão em relação aos outros sentidos, algum tempo depois, no entanto, optará preferencialmente pela escrita

³ No prefácio da *História do olho*, Bataille diz: “Como meu pai me concebeu cego (completamente cego), eu não posso arrancar meus olhos como Édipo. Como Édipo decifrei o enigma: ninguém o decifrou mais profundamente que eu.

da escrita: “o automatismo psíquico é uma forma de expressão escrita, um rascunho no papel, uma produção de texto. E quando ele é transposto ao domínio da prática visual, como acontece na obra de André Masson, o automatismo nem por isso deixa de ser entendido como uma espécie de escrita”. (KRAUSS, 1990, p.111).

A crítica norte-americana nos lembra, então, como para os surrealistas a pluma ou a caneta que corre guarda em segredo uma substância infinitamente preciosa e secreta. Na tentativa de “triunfar sobre o dualismo da percepção sobre a representação” (BRETON, apud KRAUSS, 1990, p.111), ou melhor, ao preferir o automatismo cursivo aos da fabricação de imagens, Breton tenta superar a dicotomia entre percepção e representação. Como Platão, ele suspeita é da imagem. Das imagens fabricadas que são mais representação do sonho do que o sonho ele mesmo. O automatismo sairia, dessa forma, do campo da representação. A escrita seria presença, e a espontaneidade do automatismo chegaria bem próximo do inconsciente, conduziria, segundo Breton, ao “sentimento oceânico” o qual aludira Freud anteriormente.

Essa crença está presente em Leiris quando assume que escreveu suas memórias à maneira de uma fotomontagem, ao tentar enquadrar a vida como um único bloco sólido, mesmo que abrindo para os sonhos. Caberia imaginar até que ponto este estranho tipo de imagens manipuladas, feito inicialmente por Dada, desejava plantar o sentido dentro de uma imagem corriqueira da realidade.

Quando Krauss afirma que o surrealismo almejou uma síntese dialética entre imagem e escrita, de certa forma, podemos aplicar isso ao método de trabalho de Leiris que parece dizer todo o tempo que tudo é representação, mesmo os índices, como a fotografia. O que a escrita automática conseguiu denunciar foi a proliferação ininterrupta de signos da realidade.

A partir da fotomontagem e não através da fotomontagem, Leiris escreve. Talvez mais pelo *punctum*, o detalhe, o traço que pontua e que lhe tange: “em minha memória jazem – como objetos heteróclitos (âncoras, correntes, camisas, lápis, papel) na loja de um *ship-chandler* onde os navegadores vem se reabastecer - um certo número de acontecimentos que podem, muitos deles, ser vistos como ridículos ou ignóbeis” LEIRIS, 2003, p.135).

Como na fotografia, Leiris usa o real como matéria-prima, gravita em torno da criação de imagens que teriam a função de romper

com os esquemas cristalizados da vida ordinária. Coloca o *eu* na arena e se identifica ora com o toureiro, que arrisca deixar-se matar, ora com o touro, no instante em que a espada entra em sua carne. Pela tauromaquia, descasca cada vez mais camadas de si, para então concluir que é sempre “necessário construir um muro ao redor de si, com auxílio da roupa” (LEIRIS, 2003, p.192).

Referências

- ANTELO, Raul. O rebaixamento da visão na filosofia francesa do século XX. *ALETRIA*, Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 10/11. “*Olhar cabisbaixo: trajetos da visão no século XX*. ÁVILA, Myriam; SEDLMAYER, Sabrina (Org.). Faculdade de Letras, UFMG, 2003/2004.
- BATAILLE, George. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- COLI, Jorge. Bienais, ainda. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 2005. Mais!
- JAY, Martin. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French*. Los Angeles: University of California Press, 1994.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, AS, 2002.
- LEIRIS, Michel. *A idade viril*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luíza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, Ed., 1992.

