

há quem faça obras
eu apenas
solto as minhas cobras.²

EXERCÍCIO DE ESTILO

Passar a limpo o trajeto acadêmico e a vida que se traduz em *curriculum vitae* implica refazer gestos inaugurais e retrazar a linha do presente, pela construção de um espaço de escrita. Nessa superfície convivem, de modo reversível e suplementar, o texto e a vida, operação possível graças ao estatuto simbólico que rege as duas instâncias discursivas. Corre-se portanto o risco de apresentar um relato no qual o sujeito-autor se manifesta de forma neutra, na ilusão de apagar as marcas do vivido — no melhor estilo dos discursos da ciência — ou abandona-se à declaração da interioridade, tecendo narcisicamente o enredo de experiências.

A dificuldade em escolher o tom e a justa medida quando o indivíduo se propõe falar de si deve-se, em parte, ao recalçamento sofrido pelo sujeito da enunciação do discurso crítico, até então voltado para a busca do rigor da cientificidade. Essa postura exigia o corte com a experiência e a demonstração fria e imparcial do saber — posições motivadas pela necessidade de isolar os remanescentes humanistas do sujeito. Por muito tempo essa situação tem perdurado no meio acadêmico, permanecendo ainda hoje o impasse entre os diferentes modos de exposição do sujeito na escrita.

O sujeito, em suas múltiplas feições, personagem que salta nas primeiras páginas deste texto da memória, ensaia uma escrita individual e esboça identidades. No momento em que se esforça para inscrever-se no território neutro da linguagem, reluta entre a indiscrição e a timidez, sobressaindo ou apagando-se nas entrelinhas de tantos nomes próprios e assinaturas. Investiga o papel ambivalente — sombra ora distante, ora próxima — que desempe-

² LEITE. *Obra em dobras*, p.129.

nha na escrita, no instante em que reconstrói o seu/meu *curriculum vitae* e se lança à dramatização do enunciado que profere.

Se o apagamento do autor respondia ao recalque da subjetividade, o sujeito que aos poucos retorna surge a "título de convidado", disposto a contemplar-se como ilusão e efeito de superfície na página branca: "Não é que o Autor não possa 'voltar' no texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado; se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens, desenhada no tapete".³

Diante da variedade de intérpretes da história do sujeito crítico, este texto da memória se constrói em cadeia, movimenta-se em espiral e se pluraliza em vozes e autorias diferentes. Funciona como peça no circuito intersubjetivo de transmissão de saberes: ao falar de si, é falado pelo outro, fazendo ressoar as vozes de uma geração que compartilhou das mesmas aventuras. Cuidar de si, pelo exercício da escrita, processa o esvaziamento da interioridade, ao tornar pública uma experiência socialmente legível. A escrita do *eu* refere-se ao *nós* do grupo, ao plural de uma época e a um determinado lugar histórico onde são produzidos os saberes e através do qual circulam as idéias. Jogos de linguagem que propiciam a troca de pronomes e de bens culturais entre os interlocutores, estabelecendo o vínculo social entre eles.

Ao refazer o trajeto textual do sujeito-autor no discurso da crítica contemporânea, busca-se refletir igualmente sobre o estatuto do discurso assinado por um determinado sujeito, que caminha ao lado das produções de seu tempo. Percebem-se, ao longo dos anos, as variações e derivas do olhar interpretativo, algumas vezes oblíquo e distante do objeto, outras próximo e entregue parcialmente à sedução do *corpus* escolhido. Acompanha-se também o movimento de entrada e saída do gesto enunciativo — recuos, avanços e saltos.

O recorte enunciativo que perpassa este texto e o movimento sinuoso das entradas e saídas do sujeito encontram no ensaio seu feitio próprio, pois a forma do ensaio traz à superfície da

³ BARTHES. *O rumor da língua*, p.76.

escrita a encenação de histórias e a dramatização de enunciados, procedimento que revitaliza a dimensão experimental e provisória do relato de experiência, por se distinguir do caráter demonstrativo e fechado dos tratados.

Ao inscrever-se sob o signo do precário e do inacabado, a forma ensaística ajusta-se à escrita que joga com os intervalos e lapsos da memória, permitindo o movimento de idas e vindas e o gesto de apagar e rasurar o texto de ontem. Neste espaço intermediário entre a ficção e a teoria, o sujeito se envolve nas malhas da enunciação e se ficcionaliza, distanciando-se da imagem redutora do autor empírico. O autor, ao configurar-se enquanto texto, ser de papel, dilui-se na escrita que o substitui e o suplementa.

Marcado pela indefinição e pela dúvida, o ensaio desempenha um papel mediador na transmissão do impasse cultural enfrentado pelo pensamento contemporâneo. A pretensa falta de sistematização que o envolve impulsiona o jogo metafórico e a desconstrução de conceitos preestabelecidos. Território de reflexão textual que coincide com a prática e produção da escrita, o ensaio é um saber em processo e constituição.

Por sua inclinação particularista e avessa à universalização, a forma ensaística, segundo Adorno, tem o mérito de questionar a identificação do conhecimento com a ciência organizada e com a supremacia do sistemático. O discurso da ciência positivista, com vistas a reconstruir totalidades, revelou-se inoperante, exigindo-se a gradativa mudança de paradigma e de recorte analítico. Reconhecendo no ensaio o caráter fragmentário e o teor crítico, Adorno aponta para a releitura do próprio discurso filosófico, ao abandonar fórmulas prontas de pensamento e a ilusória objetividade dos discursos científicos, valorizando o traço subjetivo na escrita enquanto prova de não-identidade.⁴

A apropriação da metáfora teatral na caracterização do sujeito como ator no discurso torna ainda mais flexível a fronteira entre ficção e ensaio, acentuando-se o lado "espetáculo" da escrita. Ressalta também a força imaginária da arte, região metafórica que

⁴ Cf. ADORNO. O ensaio como forma.

condensa conceitos esquecidos. Em Freud e Barthes encontra-se a mesma paixão pela literatura e suas maquinarias desejantes, evidenciada no emprego da estrutura dramática como tradutora do inconsciente e da linguagem. Com Lyotard, tem-se a desmitificação das metanarrativas legitimadoras da ciência e da integridade ilusória do sujeito — operação crítica que se conjuga com a proposta de Barthes. Este, ao privilegiar o saber da escritura como enunciação, coloca-o em desacerto com o saber da ciência; aquele, ao se valer da metáfora do relato, denuncia a inoperância confirmada dos "grandes textos", circunscritos a projetos totalizantes e autoritários.

O *saber dramático* — o texto, a escritura — suplanta o epistemológico, ao operar, segundo Barthes,⁵ nos interstícios da ciência e promover a encenação de subjetividades. A prática dessa *escritura* responde por esse saber que "reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático".⁶ Em Lyotard,⁷ o *saber narrativo* dos pequenos relatos não atua como força legitimadora, distinguindo-se pela sua natureza avessa à demonstração e à especulação. Através do pluralismo irreduzível dos "jogos de linguagem", insiste-se sobre o caráter local de todos os discursos, compromissos e legitimações.

Na sociedade e na cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, a questão da legitimidade do saber coloca-se em outros termos. O grande relato perdeu sua credibilidade, seja qual for o modo de unificação que lhe é conferido. Relato especulativo, relato de emancipação.⁸

Saber dramático e saber narrativo, ao retirarem do discurso crítico o invólucro de cientificidade, permitem a abertura

⁵ Cf. BARTHES. *Aula*.

⁶ BARTHES. *Aula*, p.19.

⁷ Cf. LYOTARD. *O pós-moderno*.

⁸ LYOTARD. *O pós-moderno*, p.69.

para o caminho teórico-ficcional a ser percorrido neste texto da memória. Ensaiam-se, no gesto enunciativo e nos pequenos relatos da vivência acadêmica, pontos de cruzamento de teorias, descompassos históricos e recomeços constantes.

Ampliando a rede de metáforas em torno do saber narrativo, cite-se o tratamento singular que Piglia dá à relação entre a crítica literária e o gênero policial.⁹ Predomina, em seus escritos, a articulação engenhosa entre crítica e ficção, política e ficção, mediatizada pela metáfora do relato policial. Essas instâncias discursivas se ficcionalizam mediante o entrecruzamento de narrativas pertencentes tanto ao universo político quanto ao literário ou histórico: crimes e complôs organizados, criminosos e detetives, impressões digitais e marcas autorais — espelhados nas figuras do autor e do crítico, nas citações roubadas e nos textos clandestinos. A novela policial é, para Piglia, a "grande forma ficcional da crítica literária".

Por mi parte me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; a menudo veo a la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma.¹⁰

Relacionada à metáfora do "pequeno relato", em Lyotard, a reflexão sobre a novela policial atualiza a proposta literária de Piglia, ao transformar um gênero considerado menor em máquina produtora de complôs textuais. Desfaz-se o desejo de copiar os modelos dos grandes textos da literatura mundial, recriando-se a tradição literária pelo viés da obliteração da origem e pelo roubo de idéias, tráfico de novelas nada exemplares. Plagiam-se, como na *História Universal da Infâmia*, de Borges, o relato de crimes e as histórias de Billy the Kid. A desconstrução das grandes narrativas se processa pelo recorte das margens e a entrada pela porta dos

⁹ Cf. PIGLIA. *Crítica y ficción*.

¹⁰ PIGLIA. *Crítica y ficción*, p.19-20.

fundos.

Piglia escreve contos parapoliciais, conferindo-lhes o estatuto ambivalente de teoria e ficção, ao valer-se das artimanhas do gênero como denúncia do mito da escrita pura, inocente e autêntica. Sua posição é emblemática para se repensar, hoje, o lugar da crítica e da literatura que se produz no Terceiro Mundo. O estreito vínculo da forma ensaística com as transformações e os experimentos de uma sociedade em mudança alerta ainda para o papel do autor no texto da história, em que é solicitado a refletir não apenas sobre o que tem a expressar, mas sobre o *como* da expressão.

LAPSOS DA MEMÓRIA

Reler o texto do passado consiste na atualização, pela escrita, de uma prática que movimenta o que se acreditava estável, fragmentando-se a unidade imaginária que se constrói de si. Esse desconforto justifica a resistência do sujeito em relatar experiências, que, no lugar de recompô-lo, o recortam, como na restauração de um vaso quebrado: a marca do remendo dos cacos permanece, reforçando a fragmentação. Este gesto de investidura da imagem é motivado pelo desejo de restauração e desnudamento, operação ambivalente de se resguardar e se expor ao olhar dos outros. Essa restauração obedece a dois princípios de interpretação do texto da memória: realçar o desenho do vaso, os contornos bem delineados, as cores usadas na criação de um efeito estético, sem esconder, contudo, o que foi recalcado em virtude de limitação teórica.

A metáfora do vaso, remetendo à idéia de recomposição e reelaboração da memória, ou de um texto "original" que retorna à superfície, é evocada por Pedro Nava, em *Bau de Ossos*, para introduzir sua viagem em torno do passado. Como quem, com mão paciente, vai compondo um *puzzle*, o memorialista conscientiza-se da impossibilidade de completar a paisagem, pelo fato de existirem