

### 3

## Projetos autobiográficos

Após o percurso panorâmico em torno da autobiografia e das noções de sujeito e subjetividade, é possível entender o cenário contemporâneo a partir de uma guinada biográfica, de um retorno do sujeito - e não precisamente da razão -, de uma virada narrativa que não se sustenta mais ou unicamente na voz enunciativa com pretensão de unicidade, mas na descentralização, na pluralidade de pontos de vista. Nesse espaço biográfico contemporâneo, coexistem múltiplos projetos ou "momentos" autobiográficos, que extrapolam definições genéricas e são constituídos de forma heterogênea, a partir de misturas e hibridizações, na indistinção entre ficção e "realidade".

Partindo dessa multiplicidade de projetos, começo a desenhar um próprio, influenciada tanto pela crítica ao modelo autobiográfico clássico quanto por formas contemporâneas de produção autobiográfica, e norteadas pela seguinte questão: é possível uma escrita autobiográfica para além da busca de sentido? Nessa perspectiva, através das pesquisas de Jean Starobinski, e Leonor Arfuch, predominantemente, mas também da crítica de Pierre Bourdieu à vida como história, apresentarei os principais pontos que me permitiram formular a questão, e também as noções e desejos que, a princípio, servirão de guia ao meu experimento autobiográfico.

## II

No livro *L'Oeil vivant II: La Relation critique*, Jean Starobinski analisa, no capítulo intitulado "Le progrès de l'interprète", um episódio das *Confissões*, de Rousseau, que funciona como um pré-texto para a apresentação de sua teoria da interpretação. Starobinski faz uma conexão entre a interpretação do objeto e a interpretação de si mesmo, entre o

discurso nos textos e o seu próprio discurso. O que me interessa, por agora, entretanto, são as questões que o autor propõe sobre a autobiografia, seus apontamentos a partir da leitura de um modelo canônico de autobiografia: o de Rousseau.

Para o autor, a definição de autobiografia como a biografia de uma pessoa escrita por ela mesma apenas determina a natureza da escrita autobiográfica e estabiliza suas condições. A autobiografia requer que o narrador seja idêntico ao herói da narração e que haja narração, não descrição. Starobinski, contudo, não a vê como um gênero ou, ao menos, não como um gênero literário no sentido próprio. Sugere que é preciso evitar falar da autobiografia como um estilo ou uma forma, uma vez que o estilo é uma questão individual e que não existe uma forma obrigatória para a escrita autobiográfica.

Segundo Starobinski, a autobiografia convoca a uma narrativa verídica, mas é o escritor que escolhe o tom, o ritmo ou a extensão, isto é, o estilo, a maneira como irá se relacionar com as exigências da autobiografia. Assim, o escritor é livre para narrar sua vida em apenas uma página ou em vários volumes. É, ainda, livre para incluir, na narrativa, eventos que testemunhou, o que faz do autobiógrafo também um memorialista. Além disso, o autobiógrafo pode precisar datas em diversos estágios de sua escrita e assumir uma posição de diarista. Nesse sentido, a definição de autobiografia não faz mais que estabilizar um amplo quadro em que uma vasta variedade de estilos particulares é praticada e exibida.

Em uma narrativa cujo tema é o passado do próprio narrador, a marca individual do estilo adiciona, à explícita autorreferência da narrativa, o valor autorreferencial implícito a um modo singular de expressão. O estilo está ligado ao presente do ato de escrever. Seu valor autorreferencial remete ao momento da escrita, ao *eu* atual, uma vez que o passado não pode ser evocado senão a partir do presente. É nessa perspectiva que Starobinski afirma que toda autobiografia é uma autointerpretação, um olhar do presente que reorganiza e atribui valor aos fatos passados. A autobiografia, então, não é a narrativa fiel dos eventos, mas a interpretação do momento vivido no passado, sob a ótica do *eu*

atual, sendo o estilo uma marca dessa interpretação, um índice tanto da relação do escritor com seu próprio passado quanto de uma maneira a dar-se a conhecer ao outro.

De acordo com Starobinski, quando o estilo é entendido como uma "forma" que se adiciona posteriormente a um "conteúdo", ele é passível de ser encarado com desconfiança, como um impedimento para a reprodução precisa dos eventos passados, e passa a ser julgado em termos de uma falta de fidelidade à realidade do passado. No entanto, deixando de lado essa noção de forma-mais-conteúdo e considerando a definição de estilo como disparidade ou diferença, sua originalidade, longe de parecer suspeita, revela traços e características sintomáticas. A redundância do estilo passa a ser uma característica individualizante: ela diferencia o escritor. Assim, o estilo da autobiografia pode ser entendido em termos de fidelidade à realidade presente como encarnando uma verdade atual.

O estilo, no entanto, apesar de sua importância, não pode ser utilizado como instrumento para determinar a especificidade da autobiografia em relação à ficção. Como esclarece Starobinski:

By accentuating the present of the act of writing, the original quality of the style seems to encourage arbitrariness of narration rather than fidelity of reminiscence. Style is not so much an obstacle or screen as a source of distortion and falsification (1989, p. 173).

A despeito do desejo de sinceridade na autobiografia ou na confissão, o "conteúdo" da narração pode escapar para a ficção e, assim como não há nada que previna essa transição de um plano para outro, não há nada, também, que a revele. O *eu* da ficção é, então, indistinguível do da "sinceridade".

Diante dessa perspectiva, Starobinski se volta para algumas noções de Beneviste, para pensar a autobiografia como uma entidade mista, um *discurso-história*. Beneviste faz uma distinção entre o que chama de "enunciação histórica", a narrativa de eventos passados, e "discurso", uma enunciação que pressupõe um locutor e um auditor, o primeiro com a intenção de influenciar o segundo. Para Starobinski, a

autobiografia engloba e estabelece um equilíbrio entre essas duas perspectivas. Assim, a narrativa em terceira pessoa, característica da "enunciação histórica", coexiste com o monólogo ou com um enunciado associado a um falante que diz "eu", característica do "discurso". Contudo, certa importância precisa ser dada à experiência pessoal, uma vez que é ela que estabelece a legitimidade do *eu* e o autoriza a tomar como tema sua existência passada. Nesse sentido, o pesquisador afirma:

There would have been no good reason to write a biography had there not been a radical change or transformation in the writer's prior existence, namely, conversion, the beginning of a new life, the sudden advent of grace (1989, p. 176).

O núcleo do narrável na autobiografia é, portanto, uma experiência. Não o que se passa, o que acontece, mas aquilo que nos passa, nos acontece, nos toca. Fosse algo que não afetasse diretamente a vida do autobiógrafo, o objeto da narração estaria limitado a uma série de eventos exteriores (mais condizentes com o que Beneviste chama de "história"), sem a necessidade de um narrador em primeira pessoa. Ao contrário, é justamente essa experiência, anterior à escrita e que equivale à transformação interna do indivíduo, que proporciona material para um discurso narrativo que tem o *eu* como sujeito e objeto.

É porque o *eu* narrado, reevocado, se difere do *eu* que narra, atual, que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas e narrar não só o que lhe aconteceu, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo. A questão que se propõe é a de explorar os momentos que antecedem o início do discurso, remontar às origens para nelas encontrar as fontes ocultas do momento presente. Assim, o encadeamento de episódios traça um caminho por vezes sinuoso, que culmina num estado de reconhecimento recapitulativo. Nessa perspectiva, a reevocação do passado, na escrita autobiográfica, aponta para uma dupla cisão, relativa ao tempo e à identidade. No entanto, a única evidência, na linguagem, é a da cisão temporal, uma vez que a referência pessoal, o *eu*, continua constante. Essa manutenção da primeira pessoa na narrativa estabelece uma unidade sintética que atravessa e reúne,

nela, todos os eventos passados até o presente. A primeira pessoa opera, então, como suporte tanto para a reflexão presente quanto para a multiplicidade de estados passados. Assim, através desse reconhecimento recaptulativo, a unidade do sujeito permanece, a despeito das mudanças sofridas no tempo.

Para Starobinski, portanto, na autobiografia, a experiência de transformação e fragmentação do sujeito, anterior à escrita, é narrada a partir de uma autointerpretação no "aqui e agora" da escrita, que seleciona e reordena momentos, e atribui valor e sentido ao passado. O autobiógrafo é, ao mesmo tempo, leitor e autor de sua própria vida, e sua história não cessa de ser reinterpretada e reconfigurada através da narrativa (na indistinção entre realidade e ficção) que conta sobre si mesmo. Nesse processo, o movimento de encadeamento da vida compõe uma unidade coerente e os desvios e acasos são todos restituíveis e restituídos a um *eu* que os recolhe num só e único sentido.

A leitura de Starobinski estrutura as questões básicas do projeto autobiográfico clássico, baseado na noção de sujeito como unidade, de vida como sucessão de acontecimentos em um conjunto coerente e orientado, e de relato de vida como interpretação e busca de sentido. Tais noções, apesar de duramente criticadas na contemporaneidade, ainda dominam o senso comum, como parece acreditar Pierre Bourdieu, que, em seu ensaio "A ilusão biográfica", aponta para mecanismos sociais que favorecem ou autorizam a experiência comum da vida como unidade e totalidade.

Para Bourdieu, falar em história de vida é compreender a vida como uma história, isto é, uma vida como sendo, inseparavelmente, o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual, concebido como uma história, e o relato dessa história. Em outras palavras, a vida é descrita como um caminho, uma estrada, uma carreira ou como um encaminhamento, um caminho que deve ser percorrido, um percurso orientado, linear e unidirecional, com um começo - entendido como partida e também como razão de ser, como causa primeira - e um fim - no duplo sentido de término e finalidade. Nessa perspectiva, segundo Bourdieu, "a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado,

que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma intenção subjetiva e objetiva, de um projeto" (1998, p. 184), ao passo que o relato, biográfico ou autobiográfico, organiza os acontecimentos em sequências cronológicas, orientado sempre pela preocupação em dar coerência e sentido à existência, em torná-la razoável, inteligível.

O que parece estar na origem do interesse pelo empreendimento biográfico é, justamente, a crença nessa possibilidade de garantir uma consistência e uma constância à vida. É a ideia de lançar, através do relato, um olhar retrospectivo e prospectivo, que permita tanto rever o passado como projetar um futuro. O que seduz, no projeto autobiográfico, é a possibilidade mesma de impor um sentido lógico, de interpretar, selecionar e valorizar eventos em função de uma intenção global e de tornar-se "ideólogo de sua própria vida".

No entanto, tomando como exemplo a literatura, não foi por acaso que a estrutura linear do relato no romance foi abandonada. O questionamento da noção de vida como existência dotada de sentido (significação/direção) deixou claro o arbitrário da representação tradicional como história coerente e totalizante e fez com que se buscasse um novo modo de articulação narrativa. Essa ruptura, segundo Bourdieu, simbolizada em *O som e a fúria*, de Faulkner, exprime-se com clareza na noção de vida como anti-história proposta por Shakespeare: "É uma história contada por um idiota, uma história cheia de som e de fúria, mas desprovida de significação." Partindo da noção de que o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, Bourdieu afirma:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência (1998, p. 185).

De fato, o que fica claro é que, nesse projeto autobiográfico, a busca incessante por uma lógica coerente acaba por aprisionar ou sufocar a própria vida em seu devir. Não é possível, no entanto, ignorar esse projeto, que ainda ocupa uma posição central no que diz respeito

aos estudos e à produção autobiográfica contemporânea, seja porque se tornou um modelo contra o qual se rebela, seja, como coloca Bourdieu, porque o mundo social "tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível, à maneira de uma história bem contada" (1998, p. 186).

### III

Na perspectiva desta pesquisa, o projeto autobiográfico clássico ou canônico é importante não como modelo a ser seguido, mas por trazer questões que ajudam a pensar em novas possibilidades de produção autobiográfica. Assim é que, em vez de pensar na autobiografia como motivada por uma transformação primeira, anterior à escrita, proponho experimentar uma escrita autobiográfica motivada por um *desejo de transformação* através da escrita, substituindo o sujeito da verdade por um sujeito do desejo.

Nesse espaço de exploração, a noção de vida como história se dissipa, o projeto não se dá a partir de uma experiência passada. Na verdade, a própria noção de experiência é transformada. A experiência, aqui, não é o já feito, o consabido, o saber prévio, mas, como define Roberto Corrêa dos Santos, um "dispor-se a, e, no ir 'trabalhando', vão se abrindo os problemas; não se tem, no exercer da experiência, o problema prévio: criam-se os problemas no decorrer" (2012, p. 91). Assim, o que interessa é a experiência como tentativa, móvel de uma ação, ou como prova, teste: experimentar algo. Tal projeto, portanto, não se dá como busca de sentido para a experiência passada, não é um olhar retrospectivo que se lança ao passado, uma autointerpretação, seleção e atribuição de valor a eventos passados.

A vida como um caminho, um percurso orientado, linear, estoura em benefício de uma rede de possíveis. A busca por consistência e constância, por unidade, dá lugar à vontade do fora, à experiência do fora, à busca por ser outro, múltiplo. Por outro lado, em vez da busca por sentido, na dupla acepção da palavra - direção e significado - há o desejo

de dar movimento à existência e de se colocar sensível. Talvez um pouco como Susan Sontag, no lugar de uma hermenêutica, há o desejo de experimentar uma erótica de si.

Esses são alguns pontos, realizáveis ou não, que guiam meu projeto e que serão experimentados. Há, no entanto, na cena contemporânea, novos entendimentos em relação às noções de sujeito, subjetividade, identidade, como já dito anteriormente, que influenciam diretamente a pesquisa e a produção autobiográfica, e que dão espaço a novas experiências nos limites, que ampliam e desafiam o sempre aberto espaço biográfico.

#### IV

Segundo Arfuch, há, na cena contemporânea, uma guinada subjetiva, uma persistência de formas biográficas na qual é possível ler um traço sintomático da subjetividade de nosso tempo. Tal guinada pode traduzir-se, em uma acentuação negativa, na multiplicação de pequenos relatos que desagregam a miríade do social, na crescente indistinção entre o público e o privado, no narcisismo, no individualismo, na competição feroz, e na noção de realização pessoal como objetivo máximo e, talvez, único, da vida. No entanto, esse quadro também pode ser entendido de forma positiva, apresentando estratégias de autoafirmação, recuperação de memórias individuais e coletivas, busca de reconhecimento de identidades e minorias, afirmação ontológica da diferença (no sentido usado por Deleuze) sexual, étnica, cultural, de gênero – registros todos em que, segundo Arfuch, o autobiográfico tem um papel determinante. Nessa perspectiva, a partir dessa multiplicação das vozes, a pesquisadora lê e aponta alguns sintomas – como a angústia, a solidão, a perda dos grandes ideais, a monotonia, a dificuldade das relações afetivas (apesar da hipercomunicação tecnológica), assim como a opressão, a rebeldia, a inadequação a nossas sociedades, que exaltam modelos impossíveis de serem alcançados – que, como significantes, operariam, segundo ela:

na busca de sentidos da vida distanciados de nossos predecessores, seja no modo "light" do cuidado consigo ou em exercícios de liberdade e autonomia – ainda que possam redundar em maior sujeição –, na exaltação das singularidades frente à crescente uniformidade dos destinos, na necessidade de identificação "horizontal" com o próximo, o "semelhante"... (2012, p. 16)

Para abordar essa "constelação problemática", em *O espaço biográfico*, Arfuch utiliza a noção de espaço biográfico – que funciona como vetor analítico e crítico da sociedade contemporânea – e reelabora, nesse contexto, as ideias de sujeito, subjetividade, identidade e da própria noção de espaço.

Assim, a pesquisadora refuta a noção de sujeito da razão clássica, como indivíduo que se pensa a partir de sua própria unicidade, e a dicotomia sujeito/objeto, e trabalha a partir da noção de um sujeito constitutivamente incompleto, modelado pela linguagem e entendido como dialógico, aberto a um outro, "um outro que pode ser tanto o você da interlocução quanto a própria condição de ser outro da linguagem e a ideia de um Outro como diferença radical" (2012, p. 16). Mesmo o *eu* mais íntimo e pessoal, aquele que expressa pensamentos, convicções, reações afetivas, se forma na trama de relações sociais da qual emerge e na qual se inscreve. Nessa perspectiva, em relação à subjetividade, fala-se em intersubjetividade, uma vez que não é possível pensar em um *eu* separado do mundo dos outros, mas, sim, dentro de uma coletividade, de uma família, de uma rede de interlocução. Assim, todo relato de experiência fala também de uma época, grupo ou geração. Nessa concepção de sujeito, tem espaço, também, a noção lacaniana de um puro antagonismo, um limite interno, como um auto-obstáculo ou autobloqueio, que impede o sujeito de realizar sua identidade plena. Diante desse vazio que o constitui, o sujeito empreende atos de identificação com o outro e com a vida do outro, e as narrativas do *eu* são parte essencial desse processo. De acordo com Arfuch:

Se a identificação com outros se desdobra desde as figuras primárias, parentais, até as interações sociais e a todos os registros significantes, não há dúvida de que as narrativas que remetem a personagens "reais"

introduzem uma tonalidade particular na identificação, seja esta glamorosa, com ricos e famosos, ou com a debilidade, a falha, o infortúnio, o "poderia ser eu" (...) (2012, p. 17).

Em relação à identidade, Arfuch chama, ainda, a atenção para seu caráter não essencial, relacional e contingente, para uma noção de identidade que se define pelo plural: as identidades. O sujeito, entendido como não essencial, se abre a identidades múltiplas, em tensão com o outro, e, nesse sentido, a dimensão simbólico-narrativa aparece como constituinte. Há uma necessidade de subjetivação e identificação, uma busca daquilo-outro que permita articular, ainda que temporariamente, uma imagem de autorreconhecimento (2010, p. 80).

Do mesmo modo, a noção de espaço também foi fonte de questionamentos para a crítica argentina, que, em vez de tomá-lo como "uma superfície plana, sem riscos, onde se acumulam diversos objetos" (2012, p. 17), como nos gêneros discursivos, passou a considerá-lo, essencialmente, como multiplicidade, pluralidade, heterogeneidade, aberto a transformações e passível de ser refeito a cada nova interação que o constitui. Se Lejeune não escapa à vontade acumulativa, tomando cada "tipo" de relato como um "exemplo", Arfuch parte da concepção de gêneros discursivos de Bakhtin para postular um espaço e uma maneira diferentes de abordar o fenômeno biográfico. As velhas concepções normativas e classificatórias dos gêneros são, então, abandonadas em prol da possibilidade de pensá-los como configurações de enunciados, a partir das quais são tecidos todos os discursos sociais e a própria ação humana.

Assim, Arfuch aponta para a heterogeneidade constitutiva dos gêneros, para o fato de não existirem formas puras, mas constantes misturas e hibridizações, e para a possibilidade de essas formas se recontextualizarem, como acontece, por exemplo, na inserção do diálogo e da carta no romance. Tal possibilidade de recontextualização contribui para a flexibilização de convenções discursivas e, desse modo, o uso dos gêneros influencia os hábitos e costumes sociais, na variação dos estilos e até no tom de uma época (2010, p. 66). Por outro lado, há, também, a

questão do funcionamento pragmático dos gêneros, do enunciando que é essencialmente marcado por uma prefiguração do destinatário: a noção de que o outro faz parte do enunciado. Tal perspectiva, segundo Arfuch, encontra seu correlato na ideia de que a linguagem é habitada por vozes que deixaram seu rastro no correr dos séculos. É uma linguagem outra - que compreende tradições, crenças e visões de mundo que o sujeito assume -, mas de que o sujeito também se apropria, através do uso combinatório, da escolha dos gêneros discursivos e das tonalidades de sua afetividade. Forma-se, assim, uma noção dialógica da comunicação, na qual um sujeito já se encontra determinado por um outro.

A pesquisadora argentina destaca, ainda, a importância da noção bakhtiniana de valor biográfico na constituição do conceito de espaço biográfico. Para Arfuch, o valor biográfico ganha importância por possibilitar uma leitura transversal, na articulação não só de gêneros discursivos diferentes, mas também dos diversos "modos" que transitam entre eles, e é o conceito que melhor permite entender a proliferação das narrativas vivenciais e seu impacto na (re)configuração da subjetividade contemporânea. De acordo com a definição de Bakhtin, um valor biográfico "ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida" (apud ARFUCH, 2010, p. 55). É um princípio ordenador da narrativa (e da própria vida), que opera a partir de modelos de vida, de sucesso e de afetividade, e por procedimentos narrativos, viradas retóricas, pontos de vista, modalizações do ser e do dever ser. Tal conceito possui uma dupla valência, envolvendo, ao mesmo tempo, uma ordem narrativa e uma orientação ética. Nesse sentido, Arfuch afirma que há diferentes tipos de valor biográfico: um valor heroico, transcendente, do desejo de ter importância, de atingir a glória; um valor cotidiano, baseado no amor, no desejo de ser amado, na compreensão, na imediaticidade, e um terceiro, presente com maior intensidade no imaginário contemporâneo, do fabulismo de vida, de caráter aberto, inacabado, do valor da aventura, da outridade de si mesmo.

O valor biográfico, então, ordena não só a escolha dos fatos a serem narrados, mas também a maneira como serão narrados e faz com

que o relato de uma vida a ponha em ordem, em sentido, para quem narra assim como para quem lê. Esse ordenamento causa um efeito no plano da recepção, cria laços identificatórios, cumplicidades, modelos de herói, "vidas exemplares" e estabelece, com os destinatários, uma relação de diferença: "a vida como uma ordem, como um devir da experiência, apoiado na garantia de uma existência 'real'" (2010, p. 71). Segundo Arfuch, há uma identificação especular que permite ao leitor se colocar no lugar do outro com uma proximidade maior do que quando está diante de um relato de ficção - ainda que todo relato de vida seja ficcional - e é essa proximidade que ata a crença, se não nos fatos narrados, no fato de uma existência.

É nesse contexto que se torna possível diferenciar as formas biográficas das ficcionais: elas remetem a outro horizonte de expectativas, possuem um "algo a mais", um suplemento de sentido que se espera de toda narrativa de uma "vida real". E, por mais que paradoxal que possa ser, o efeito de credibilidade das formas biográficas é construído através dos mesmos procedimentos retóricos que caracterizam as formas ficcionais. O que importa, efetivamente, para além do conteúdo do relato, são as estratégias (ficcionais) de autorrepresentação: "não tanto a verdade do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de outro eu" (2010, p. 73). Através de Bakhtin e contrariando Lejeune, Arfuch alerta para a impossível identidade entre autor e narrador – ainda que ambos tenham o mesmo nome no relato –, assim como para a impossibilidade de equiparação entre vida e relato. Nesse sentido, segundo Arfuch:

cria-se um personagem até mesmo na confissão mais sincera ou no testemunho da verdade mais apegada aos fatos. É que não há como se apresentar diante do outro, a não ser dotado de uma máscara. Portanto, não há nenhum rosto "verdadeiro", como Paul de Man afirmara, assemelhando a autobiografia à figura retórica da prosopopeia, a máscara que dá rosto e voz a algo – pessoa ou coisa personificada – que não o tem por si só (2012, p. 19).

Se não se pode equiparar vida e relato, se não há identidade possível entre autor e personagem, se os procedimentos de ficcionalização e retórica são comuns à autobiografia e ao romance, quais seriam, então, os motivos dessa obsessão pela presença, por esses *eus* que se multiplicam nos mais diversos discursos, por essas vidas "reais", enfim, dessa guinada biográfica? Além dos sintomas já citados, Arfuch acrescenta, como resposta possível, a força performática, exemplar e exemplificativa desse tipo de relato - seja na autobiografia, no testemunho ou na entrevista -, em que estará sempre em jogo um sistema de valoração, e a necessária e constante busca por identificação, autoafirmação e sentido.

## V

Há, na argumentação de Arfuch, a noção de autobiografia ou de formas biográficas como narrativas que dão forma e, portanto, sentido à vida. Nessa perspectiva, está presente a ideia de narrativa como um discurso que "outorga forma ao que é informe" e de relato de vida como a "forma por excelência de estruturação da vida". A vida adquire forma e sentido somente na montagem da narração. Assim, ela só existiria como unidade inteligível na forma do relato. Antes dele haveria apenas o surdo rumor da existência: "forças que se agitam sem cessar, pulsões, memórias, rajadas, sensações, pensamentos" (2012, p. 19).

Existe, no entanto, um amplo território de experimentação artística que parece mostrar que a autobiografia não consiste no relato dos acontecimentos de uma vida, mas em um rumor profundo e secreto que, em seu auge, seria perceptível na escrita, semelhante ao que Paul De Man sugere quando afirma que toda escrita é autobiográfica. A essas experimentações, Arfuch chama, talvez provisoriamente, de antibiografias. A autora se refere a obras experimentais de artistas como Christian Boltanski, Jonas Mekas, On Kawara, Sol LeWitt que, ao serem abordadas por pesquisadores, foram analisadas em sua singularidade, não sendo consideradas sob a perspectiva de uma tendência de época, mas que, todavia, carregam traços semelhantes ou que se reiteram, ainda

que possuam formas de composição diferentes. Tais obras trazem modos deslocados de falar do *eu*, focadas, por vezes, na minúcia e na repetição obsessiva do cotidiano, na construção de uma subjetividade sem sujeito, ou mesmo em uma "lembrança que irrompe em um momento sem antes nem depois" (2012, p.26) – em contraposição aos grandes acontecimentos e eventos da vida, que, tradicionalmente, marcam a dignidade de um projeto autobiográfico.

O termo "antibiografia" é interessante para pensar essas obras como produzidas de maneira oposta ao modelo rousseauiano. Assim, o "anti", que substitui o "auto", fala de obras que realizam um "pôr-se fora de si mesmo", sem a pretensão de reconstruir uma totalidade ou uma coerência retrospectiva dos acontecimentos. Nesse sentido, considerá-las como antibiografias seria acertado, já que, segundo Arfuch:

(...) à maneira do "antimonumento" – uma definição cara para as políticas atuais de memórias, especialmente traumáticas –, não conseguem nem aspiram a reconstruir uma 'totalidade' hipotética, uma coerência retrospectiva dos acontecimentos ou uma restituição da perda – dos dias, das horas, dos afetos, do não vivido, do não realizado – e tampouco um 'eu' testemunhal, afirmado no relato factual ou ficcional, nem sequer *um relato* e sim justamente – como um anti ou *contramonumento* – marcar, enfaticamente, inclusive como reação corporal, essa disjunção da temporalidade, a impossibilidade da presença e o irremissível da perda, mas também uma abertura ética, interpretativa e crítica, com relação à vida como valor, a vida de um, a vida de todos (2012, p.26).

É nessa perspectiva que Arfuch analisa, por exemplo, *JLG/JLG - Autoportrait de décembre* (62min, 35mm, colorido, 1995), filme de Jean-Luc Godard, em que o diretor renuncia ao anedótico, construindo sua obra a partir da articulação poética e filosófica de imagens em que o contraste metafórico impera sobre a referencialidade. É também assim que entende o livro de Sol LeWitt chamado *Autobiography*, de 1980, constituído de fotos de objetos comuns, como relógios, livros, canetas, copos, colheres, ou de recantos de seu estúdio, fragmentos de cartas, porta-retratos com fotografias antigas, talvez de familiares. Nessa série de fotos, em que figura a obsessão do registro cotidiano, Arfuch chama a

atenção para temporalidades disjuntas, articulações sem texto, que são modos de construir uma subjetividade sem sujeito, mas que revelam "interiores" (no sentido espacial e também de interioridade), a fragmentação, o detalhe ("equiparável à rajada de uma recordação"), a escolha da minúcia, do martelar do cotidiano, em contraposição ao acontecimento.

Arfuch cita, em seu texto, a pesquisa da historiadora da arte e curadora catalã Anna María Guasch, que, no livro *Autobiografías visuales - del archivo al índice*, faz uma análise semelhante à sua. É, então, a partir das considerações de Guasch, que a pesquisadora argentina analisa (ainda que rapidamente) a obra de On Kawara, artista japonês que parece mais interessado em *contar-se* sua própria história do que em *contá-la* aos outros, colocando em jogo, segundo Arfuch:

(...) um falar só para si, retomando o eco nietzschiano de 'Conto a vida a mim mesmo' ou postulando a asserção: 'deixo rastro, logo existo', ainda que esse rastro não diga coisa alguma da interioridade ou da subjetividade, não *mostre* mais do que o suceder mecânico da vida cotidiana, todavia marcada pelo estranhamento de lugares distantes ou remotos (2012, p. 25).

O processo de On Kawara partiria, então, da escuta de seu próprio discurso, de uma espécie de tautologia ligada não tanto à arte quanto à construção da subjetividade e da memória.

É impulsionada pelas leituras de Leonor Arfuch e Anna María Guasch, assim como das de Starobinski e Bourdieu, que proponho e experimento, nas próximas páginas, além da produção de uma autobiografia visual que parta desse território de experimentação artística e desse caráter antibiográfico apresentado por Arfuch, ir mais além e investigar a possibilidade de uma escrita do *eu* empenhada em dar movimento à existência, e não sentido (direção); uma escrita que não busque um sentido (significado), mas se colocar sensível. Assim, não me interessa analisar essa produção, esse possível corpus, mas tomá-la como inspiração para realizar uma produção própria, investigando,

enquanto experimento, a possibilidade de uma autobiografia visual para além da busca de sentido.

## VI

Para realizar tal experimento, utilizarei como linguagem a fotografia, e minha escrita será, portanto, fotográfica. O motivo da escolha parte, principalmente, de minha atuação como artista visual, sempre utilizando como suporte a fotografia, sem ignorar as questões teóricas ou conceituais ligadas a ela. Nesse sentido, além dos projetos já citados, há, ainda, outra experiência que alimentou meu desejo de produzir uma autobiografia visual: a fotobiografia.

O neologismo "fotobiografia" foi primeiro usado por Gilles Mora e Claude Nori no livro chamado *L'Été dernier. Manifeste photobiographique* (1983), que consiste em um texto teórico (um manifesto da fotobiografia) e dois diários de viagens que misturam texto e fotos tiradas pelos autores, ambos fotógrafos. Impulsionados pelo entusiasmo da época em relação aos estudos do gênero autobiográfico e pela noção de fotografia como um "traço", desenvolvida por Roland Barthes, os autores partem da ideia de fotografia como um dispositivo autobiográfico, e não como mera ilustração. Assim, apontam para a criação de uma nova estética, fundada na combinação entre a narrativa e o potencial biográfico da autenticidade existencial da imagem, ou seja, uma mistura de textos autobiográficos e imagens que daria origem a uma nova forma de escrita pessoal.

No entanto, se Barthes explora a relação da fotografia com a morte, Mora e Nori vão afirmar que a fotografia se liga à vida. Para os autores, a fotografia é um "amplificateur d'existence", ela duplica a vida. A noção de epifania, tomada emprestada de James Joyce, é adicionada ao vocabulário da fotobiografia e, nesse sentido, a fotografia – e, portanto, a vida – será feita de momentos ou de "disparos", de epifania: "ces accélérations du présent où s'engouffrent et se résolvent nous attendes, notre passé, nos nostalgies et nos désirs" (2004, p. 105). A epifania é a projeção do espaço interior sobre o mundo exterior; cada disparo, por

mais trivial que seja, é um momento decisivo e esse momento é, para os autores, uma epifania.

Para Mora e Nori, no "Manifeste photobiographique", o fotógrafo mantém uma relação especial com a realidade, uma relação autobiográfica. O que se desenrola diante de seus olhos necessariamente se relaciona com o que ele vive. O disparo é o momento decisivo que cristaliza essa relação e que irá criar a imagem. Essa mediação entre o mundo e o fotógrafo, realizada pela fotografia, deve ser entendida como uma experiência: o fotógrafo e o real se relacionam através da fotografia, precisamente no momento da captura. O ato fotográfico é uma espécie de revelação autobiográfica, um momento fugaz que resulta na imagem. Em outras palavras: o ato fotográfico liga o fotógrafo ao fotografado, é o revelador de um instante da vida do fotógrafo que se inscreve instantaneamente na imagem, e que pode ser chamado de instante autobiográfico. Cada imagem, então, atesta essa relação e, necessariamente, fala de uma experiência da vida do fotógrafo. A imagem parece ser o vestígio de um ato autobiográfico, além de qualquer outra intenção.

Em 1999, Gilles Mora escreve um novo texto intitulado "Photobiographies", em que analisa projetos autobiográficos compostos apenas por imagens ou em que o elemento verbal é reduzido às legendas. Guiado pela questão "mostrar-se será dizer-se?", Mora reafirma a ligação constitutiva da fotografia com o real, assim como pensada por Roland Barthes, mas acrescenta que, apesar de ser um registro biográfico excepcional, a imagem fotográfica é apenas um fragmento biográfico e, portanto, não seria capaz de realizar o empreendimento autobiográfico de reconstrução do real sem o auxílio do texto. Para Mora, "sans texte, pas de photobiographie, mais une simple suite chronologique visuelle" (2004, p. 113). Assim, a fotobiografia só pode alcançar seu lugar como projeto autobiográfico se trazer, em sua composição, uma mistura de imagens e texto.

Apesar de alguns fotógrafos usarem a fotografia com uma intenção autobiográfica, Mora argumenta que os resultados são sempre problemáticos. Ele exclui, assim, da categoria de fotobiografia, os projetos

em que a fotografia aparece como simples ilustração, como no trabalho de Raymond Depardon; os que carregam um tom íntimo ao retratar o cotidiano do fotógrafo; além dos que transformam a vida privada em objeto de consumo voyeurístico, como o trabalho de Nan Goldin, na visão do autor. Mora acredita que o primeiro obstáculo que qualquer projeto fotobiográfico enfrenta é a passagem do fragmento ao global, das imagens à unidade, a articulação semântica das imagens tendo em vista a autobiografia. Se toda fotografia é retirada do contínuo da realidade, de uma cadeia de eventos, o primeiro trabalho do fotobiógrafo é a restauração desse contexto, ou das circunstâncias em que a foto foi tirada. Nesse sentido, o autor afirma que a fotomontagem pode trazer um certo senso de perspectiva, mas sustenta que, no caso de um fotógrafo como Robert Frank, foi a utilização do texto, em sua autobiografia visual "The lines of my hand", que trouxe a perspectiva da passagem do tempo.

Dos fotógrafos analisados, o único que parece ter realizado uma verdadeira meditação sobre o tempo, segundo Mora, foi Denis Roche, que, em seu livro *Photolalies*, utiliza a mistura de fotografia e texto para colocar passado e presente juntos. Assim, se, para Barthes, a fotografia é assombrada pelo futuro desaparecimento do sujeito, para Mora, ela se situa no coração da resistência da vida contra a morte.

Em um terceiro texto, "Pour en finir avec la photobiographie", escrito em 2003, Mora revê toda a sua concepção de fotobiografia. O autor aponta os limites de seu conceito e de suas ambições, e acaba por decretar a fotobiografia como um projeto falido, ao constatar a raridade de obras verdadeiramente orientadas e os desvios dos usos, isto é, a instrumentalização comercial em novas publicações que reúnem, apenas, fotografias da vida de pessoas famosas dispostas cronologicamente.

A fotobiografia, contudo, parece ter sido precocemente eliminada, principalmente por permitir questionar noções-chave que estão tradicionalmente associadas à autobiografia, como o olhar retrospectivo e a noção de *eu* como narrativa. Além disso, há o desafio de basear um projeto autobiográfico sobre características específicas da fotografia, como a instantaneidade e a referencialidade. A noção de fotobiografia de Gilles Mora se liga, talvez com algumas modificações e ajustes, à noção

de antibiografia de Leonor Arfuch, especialmente se pensada a partir da obra de Denis Roche. Poeta e fotógrafo, em seus trabalhos, Roche não tem nenhuma intenção de dar um sentido retrospectivo à sua vida, interpretando e analisando seus episódios, nem de fazer uma descrição de sua personalidade, tal qual os artistas analisados por Arfuch e Guasch.