



CRÍTICA BIOGRÁFICA, ainda*

Eneida Maria de Souza**

A estreita e bem humorada relação entre obra e vida, teoria e ficção se deve ao depoimento de Richard Rorty, filósofo pragmático americano, falecido em 2007. Confessou, em texto publicado na *Folha de S. Paulo*, que sofria do mesmo mal de Jacques Derrida, o câncer no pâncreas. Segundo Rorty, a coincidência era tributária da excessiva leitura que ambos faziam de Hegel, o vício intelectual visto como a causa do mal. A doença é diagnosticada, no entender do filósofo, pela escolha profissional do paciente e pela leitura de determinado autor, não havendo, portanto, separação entre vida e trabalho. A justificativa se apóia na inversão da causa física da doença pela profissional, pela criação do mal pelo próprio indivíduo, graças à sua formação e desejo intelectual. Rorty, filósofo pragmático e um dos seguidores da difícil obra de Hegel, morre, como Derrida, daquilo que viveu, de sua paixão pelo conhecimento e por uma particular forma de saber.

A declaração de Rorty, à primeira vista dotada de efeito humorístico, é capaz de suscitar reflexões que iluminam a questão biográfica e a aproxima do livro de Michel Schneider, *Mortts imaginárias*.¹ São aí escritos e encenados os últimos momentos e as prováveis frases pronunciadas por alguns escritores, assim como a situação, o lugar ou as condições de sua morte. Esse exercício teórico/ficcional remete ao fascínio biográfico motivado pela vida literária e a sensível aproximação entre teoria e ficção.

* Cf. artigo de minha autoria, “Notas sobre a crítica biográfica”. In: *Crítica cultt*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. Este ensaio dá continuidade à reflexão ali iniciada.

** Eneida Maria de Souza é professora Emérita da UFMG.

¹ SCHNEIDER, Michel. *Mortts imaginaires*. Paris: Grasset, 2003.

É digna de nota a pesquisa pioneira de Susan Sontag a respeito das doenças e suas metáforas, como a tuberculose, o câncer e a Aids. Descrevendo as moléstias entre as que eram aceitas e as excluídas pela sociedade, estabelecendo a relação entre arte e vida, contribui do ponto de vista social, cultural e político para o avanço das discussões sobre a crítica biográfica. A utilização da metáfora para a discriminação das doenças na sociedade funciona de forma negativa, ao servir como reforço ao preconceito e à exclusão. Reelabora, assim, conceitos arraigados e como resultado de crenças e superstições, como a culpa, a vitimização e a irresponsabilidade social atribuídas aos pacientes.²

A metáfora literária, utilizada como mediação por escritores para justificar a vocação pela vida intelectual, tem em Roland Barthes um dos exemplos mais bem sucedidos. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, a legenda que registra a foto do escritor ainda criança, “Contemporâneos?”, enlaça seu destino ao de Proust, pela relação entre seus primeiros passos e o término da *Busca*. A contemporaneidade é construída no presente, ao ser conferida à criança um passado literário: “Contemporâneos?/Eu começava a andar, / Proust ainda vivia e/terminava a *Busca*.”³ Silviano Santiago se vale igualmente dessa metáfora para construir relatos pseudo-autobiográficos, utilizando-se da data de seu nascimento, 1936, para apontar aí coincidências entre eventos vividos por escritores de sua predileção, como Graciliano Ramos e Antonin Artaud. O destino literário é marcado por injunções biográficas, pela escolha de precursores que garantam a entrada do escritor no cânone. Entende-se, portanto, a concepção de biografia intelectual como resultado de experiências do escritor não só no âmbito familiar e pessoal, mas na condensação entre privado e público. As datas recebem tratamento alegórico e a história pessoal se converte em ficção, pela intromissão do outro na narrativa.

É importante, enfim, assinalar a contribuição de teóricos latino-americanos para a leitura pós-colonial do gênero autobiográfico, na qual são introduzidas cenas que remetem ao ato de leitura dos escritores. O livro, a leitura, a pose do leitor assumem significado semelhante à iniciação do sujeito na escrita, gesto não apenas individual e particular, mas cultural. Nesse sentido, os relatos autobiográficos giram em torno da experiência do leitor latino-americano em rela-

²Cf. SONTAG, Susan. *A doença e suas metáforas*. São Paulo: Graal, 1984; *A aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

³BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 35.

⁴SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.; *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

ção ao arquivo europeu, promovendo distorções e leituras desencontradas, com o objetivo de desconstruir o mito da escrita como controle da barbárie. As incursões de Ricardo Piglia no universo da leitura; de Sylvia Molloy na escrita autobiográfica; de Walter Mignolo na revisão dos conceitos de local e global nos textos pós-coloniais; e de Julio Ramos na relação entre escrita e modernização na constituição de saberes descontextualizados e, por esta razão, inaugurais, autorizam a vertente cultural e comparada de minhas leituras.

No que diz respeito à abordagem mais pontual da crítica biográfica, é preciso distinguir e condensar os pólos da arte e da vida, por meio do emprego do raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar e a reduzir os acontecimentos vivenciados pelo escritor. Não se deve argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida, constituindo seu espelho. A natureza artificial da arte recebeu do *dandy* e decadentista Oscar Wilde a definição primorosa: a vida imita a arte. A presença de mediações, de terceiras pessoas, da relação oblíqua entre arte e vida é passível de intervenções entre as duas instâncias, sem que o lastro biográfico se defina pela empiria e pela interpretação textual baseada em soluções fáceis e superficiais. A preservação da liberdade poética da obra na reconstrução de perfis dos escritores reside no procedimento de mão dupla, ou seja, reunir o material poético ao biográfico, transformando a linguagem do cotidiano em ato literário. Ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, deve-se distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção. O nome próprio de uma personagem, mesmo que faça referência a pessoas conhecidas do escritor, não impede que sua encenação embaralhe os dados e coloque a verdade biográfica em suspenso.

Pelo fato de a crítica literária se expandir em várias e múltiplas vertentes, incluindo-se aí a crítica comparada, a cultural, a biográfica, a genética, a textual – sem que os preconceitos e as hierarquias sejam prioritárias no tratamento das mesmas – torna-se às vezes difícil impor limites para sua prática. Diante do aspecto abrangente das disciplinas e de sua abertura transdisciplinar, revela-se inoperante e retrógrada a separação entre domínios específicos, embora deva ser exigida a definição de pressupostos teóricos e de metodologias na realização de um trabalho crítico.

A crítica biográfica se apropria da metodologia comparativa ao processar a relação entre obra e vida dos escritores pela mediação de temas comuns, como a morte, a doença, o amor, o suicídio, a traição, o ódio, relações familiares, como o tema dos irmãos inimigos, da busca do pai, da bastardia, do filho

pródigo, e assim por diante. Reunidos por um fio temático e enunciativo, independente de intenções ou da época em que viveram, escritores e pensadores constituem matéria biográfica a ser explorada no nível teórico e ficcional. A comparação conta, portanto, com a ajuda de critérios biográficos, ao promover encontros entre escritores e incentivar a criação de diálogos muitas vezes inesperados. Esse procedimento é dotado de liberdade criativa, por conceder ao crítico certa flexibilidade ficcional sobre o objeto em análise, não se prendendo à palavra do autor, mas indo além dela. Por essa razão, o elemento factual da vida/obra do escritor adquire sentido se for transformado e filtrado pelo olhar do crítico, se passar por um processo de desrealização e dessubjetivação.

Essa crítica não se concentra, contudo, apenas em obras de teor biográfico ou memorialista, por entender que a construção de perfis biográficos se faz independentemente do gênero. Nas entrelinhas dos textos consegue-se encontrar indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do autor. Por essa razão, o referencial é deslocado, por não se impor como verdade factual. A diferença quanto à crítica biográfica praticada durante esses últimos anos consiste na possibilidade de reunir teoria e ficção, considerando que os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida. O importante nessa relação é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional. Consiste ainda na liberdade de montar perfis literários que envolvem relações entre escritores, encontros ainda não realizados, mas passíveis de aproximação, afinidades eletivas resultantes das associações inventadas pelo crítico ou escritor. Esses perfis exercem, em geral, papel importante na elucidação de propostas literárias, questões teóricas e contextuais.⁵

Se considerarmos que a realidade e a ficção não se opõem de forma radical para a criação do ensaio biográfico, não é prudente checar, no caso de autobiografias ou de biografias, se o acontecimento narrado é verídico ou não. O que se propõe é considerar o acontecimento – se ele é recriado na ficção – desvinculado de critérios de julgamento quanto à veracidade ou não dos fatos.

⁵ Cf. meu livro *Pedro Nava* – o risco da memória, especialmente o capítulo inicial sobre sua morte. Sem me preocupar com a razão do suicídio do escritor, analiso o acontecimento segundo critérios ligados à elucidação da modernização urbana do final do século, do lugar deslocado do sujeito diante das mudanças operadas pelo tempo. De flâneur o escritor passa a voyeur, além de se integrar ao patrimônio da cidade do Rio de Janeiro, no momento em que comete suicídio em pleno espaço público, lugar que soube tão bem lutar por sua preservação. SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava* - o risco da memória. Juiz de Fora: Funalfa, 2004.

A interpretação do fato ficcional como repetição do vivido carece de formalização e reduplica os erros cometidos pela crítica biográfica praticada pelos antigos defensores do método positivista e psicológico, reinante no século 19 e princípios do 20. O próprio acontecimento vivido pelo autor – ou lembrado, imaginado – é incapaz de atingir o nível de escrita se não são processados o mínimo distanciamento e o máximo de invenção. A crítica biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o pólo literário para o biográfico e daí para o alegórico.

A retomada de conceitos referentes à autobiografia, como o de autoficção, inaugurada por Serge Doubrovsky em 1977, teve o mérito não só de rever a relação complexa entre ficção e realidade, como de reforçar a incapacidade do sujeito de se manter íntegro e onipotente. Considerada pela crítica como “aventura teórica”, a autoficção, longe de se impor como chave que abre todos os enigmas da autobiografia – e se contrapõe a ela –, guarda, segundo Jean-Louis Jeannelle, o conhecido estatuto conferido ao sujeito pelas teorias psicanalíticas, foucaultianas e barthesianas, da ficcionalização de si, da encenação de subjetividades no ato da escrita e do discurso. Essa aventura foi proclamada por Roland Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes*, de 1975, ao admitir na sua “autobiografia”, que “com as coisas intelectuais, nós fazemos ao mesmo tempo da teoria, do combate crítico e do prazer.”⁶ Para Serge Doubrovsky, a autoficção é a forma pós-moderna, quer dizer, pós-holocausto, da autobiografia, pois, “mesmo que todos os detalhes sejam exatos, o relato é sempre reinvenção do vivido. [...] ou mais à frente, “Não se lê uma vida, lê-se um texto.” Ou:

Mais uma vez, alguma autobiografia nem alguma autoficção não pode ser a fotografia, a reprodução de uma vida. Não é possível. A vida se vive no corpo; a outra, é um texto. [...] A autoficção, é o meio de ensaiar, de retomar, de recriar, de remodelar num texto, numa escrita, experiências vividas, de sua própria vida que não são de nenhuma maneira uma reprodução, uma fotografia... É literalmente e literariamente uma invenção.⁷

⁶ JEANNELLE, Jean-Louis. Où en est la réflexion sur l'autofiction? In: JEANNELLE, Jean-Louis; VOLLET, Catherine. (dir.). *Genèse et autofiction*. Louvain-la Neuve, Bruylant- Academia, 2007, p. 17.

⁷ DOUBROVSKY, Serge. Les points sur les “i”. In: JEANNELLE, Jean-Louis; VOLLET, Catherine. (dir.). *Genèse et autofiction*. Op. cit., p. 63-64. “Encore une fois, aucune autobiographie ni aucune autofiction ne peut être la photographie, la reproduction d’une vie. Ce n’est pas possible. La vie se vit dans le corps; l’autre, c’est un texte. [...] L’autofiction, c’est le moyen d’essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C’est littéralement et littérairement une reinvention.”

A autoficção, pela sua defesa da narrativa a meio caminho entre o testemunho e a ficção, se declara uma narrativa pós-holocausto, por ter sido a narrativa do holocausto sempre pautada pela obediência às normas de fidelidade aos acontecimentos vividos, embora tal exigência se revelasse equivocada. Não resta dúvida de que a publicação, em 1998, (e em português, em 2008), do livro de Giorgio Agamben, *O que resta de Auschwitz*, evidencia o avanço teórico das narrativas do holocausto, ao afirmar, com a ajuda de outros pensadores, como Primo Levi, que todo testemunho contém necessariamente uma lacuna, pois quem teria mais condições de se expressar com mais autoridade sobre o fato, os considerados “muçulmanos”, não o fizeram. Como testemunhos integrais, não puderam expressar sua experiência, por se encontrarem na condição de não-humanos, entregando sua vida ao destino, sem vontade nem para sofrer, à semelhança do “muslim”, o suposto fatalismo islâmico. Eram denominados *figuras*, *manequins*, por se situarem, como sobreviventes, na zona intermediária entre a vida e a morte, o humano e o inumano.⁸

Outras indagações referentes à autoficção conduzem à desestabilização do referencial, ao seu deslocamento, assim como aos deslocamentos espaço-temporais, considerando serem os protocolos enunciativos mais livres. O autor tem a liberdade de utilizar o mesmo nome para sua personagem ou narrador, sem que tal gesto interfira no grau de fidelidade/infidelidade narrativa, em posição distinta daquela defendida por Philippe Lejeune quanto ao pacto autobiográfico. Essa estratégia referencial às avessas reveste-se ainda da antiga poética narrativa, marcada pelo gesto de “mentir-vrai”, “mentir-verdadeiramente”, operação que reúne princípios enunciativos ligados ao teatro e ao romance, construindo uma cenografia da enunciação. A desestabilização do referencial produz, com efeito, a invenção e a estetização da memória, esta não mais subordinada à prova de veracidade. Trata-se da ação deliberadamente ficcional por parte do sujeito, do gesto de dessubjetivação que o insere no jogo fabular da narrativa. Estar ao mesmo tempo no interior da linguagem e fora dela consiste na operação paradoxal da presença/ausência do sujeito na complexa cena enunciativa. Essa premissa ficcional é ainda assumida por muitos dos autores modernos – e pós-modernos. Entre eles, a figura de Louis Aragon, na literatura francesa, e a de Silviano Santiago, na brasileira, com o *Falso*

⁸ “Soit le paradoxe de Levi: ‘Le musulman est le témoin intégral.’ Il implique deux propositions contradictoires: 1. ‘Le musulman est le non-homme, celui qui ne peut en aucun cas témoigner.’

1. ‘Celui qui ne peut témoigner est le vrai témoin, le témoin absolu.’” AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d’Auschwitz*. Traduit de l’italien para Pierre Alferi. Paris: Rivages Poche, 2003. p. 164.

mentiroso, de 2004 e *Histórias mal contadas*. (2005)⁹ O artigo de Silviano Santiago, “Meditação sobre o ofício de criar”, recém-publicado pela *Revista Alettria*, n. 18, esclarece sobre o conceito de autoficção, além de ilustrar uma das tendências mais controvertidas e, mesmo assim, mais presentes na literatura e nas artes contemporâneas:

Um dos grandes temas que dramatizo em meus escritos, com o gosto e o prazer da obsessão, é o da verdade poética. Ou seja, o tema da verdade na ficção, da experiência vital humana metamorfoseada pela mentira que é a ficção. Trata-se do óbvio paradoxo, cuja raiz está entre os gregos antigos. Recentemente, encontrei a forma moderna do paradoxo num desenho de Jean Cocteau, da série grega. Está datado de novembro de 1936. No desenho vemos um perfil nitidamente grego, o do poeta Orfeu. De sua boca, como numa história em quadrinho, sai uma bolha onde está escrito: “*Je suis un mensonge qui dit toujours la verité*”. (Sou uma mentira que diz sempre a verdade). Esse jogo entre o narrador da ficção que é mentiroso e se diz portador da palavra da verdade poética, esse jogo entre a autobiografia e a invenção ficcional, é que possibilitou que eu pudesse levar até as últimas consequências a verdade no discurso híbrido. De um lado, a preocupação nitidamente autobiográfica (relatar minha própria vida, sentimentos, emoções, modo de encarar as coisas e as pessoas, etc), do outro, adequá-la à tradição canônica da ficção ocidental.¹⁰

⁹ O artigo de Maryse Vassevière, “Autofiction et mentir-vrai chez Aragon: les aveux de la génétique”, define com clareza esta proposta teórico/poética do escritor: “Porque em Aragon, o discurso autobiográfico tem sempre anseio do necessário desvio pela ficção. É o que ele teorizou sob o nome de mentir-verdadeiramente e que se pode considerar seja como uma pura teoria do romance se o acento é colocado sobre o mentir, seja como um território no vasto continente da autoficção se se coloca o acento sobre o verdadeiro.” (Tradução da autora). “Car chez Aragon, le discours autobiographique a toujours besoin du nécessaire détour par la fiction. C’est ce qu’il a théorisé sous le nom de mentir-vrai et que l’on peut considérer soit comme une pure théorie du roman si l’on met l’accent sur le mentir, soit comme un territoire dans le vaste continent de l’autofiction si l’on met l’accent sur le vrai...”. VASSEVIÈRE, Maryse. “Autofiction et mentir-vrai chez Aragon: les aveux de la génétique”. In: JEANNELLE, Jean-Louis; VOLLET, Catherine. (dir.). *Genèse et autofiction*. Op. cit., p. 90.

¹⁰ SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Revista Alettria*. Belo Horizonte, n. 18, jul/dez. 2008, p. 178.

