

Notas para uma cartografia da relação vida e obra

Rosângela Miranda Cherem * - UDESC

Identificando alguns regimes discursivos que acompanham certas biografias, as notações que seguem assinalam não somente interlocuções a que o historiador recorre através da Filosofia, Literatura, Psicanálise, Artes Plásticas, Sociologia, etc, como também apontam desdobramentos implicados às escolhas teórico-metodológicas. Assim, as articulações entre vida e obra se ampliam como realidade e ficção, visível e dizível, legenda e retrato, texto e contexto, série e desvio, constituindo-se como peças que adquirem sentido enquanto lances de um jogo, tanto em relação de continuidade-contiguidade, como de deslocamento-condensação.

1 – O contexto do vivido e a irredutibilidade do singular. Tomando duas perspectivas distintas sobre a vida de Mozart, a biografia emerge enquanto procedimento investigativo que reconhece o real como pertencente à esfera do vivido, totalidade ou fragmento de um destino percorrido do berço ao túmulo e que procura compreender-explicar os fenômenos de uma existência.

Pelo lado sociológico, contextual e extrínscico à obra de arte, Norbert Elias biografa Mozart tendo como fundo os fenômenos da sociedade cortesã, destacando-o como expressão trágica do conflito entre a mais elevada criatividade e consciente originalidade pessoal de um lado e as amarras sociais que o subordinavam às cortes como mero empregado à serviço da aristocracia de outro: *O fato de Mozart depender materialmente da aristocracia da corte, quando ele já tinha se constituído como um artista autônomo que primariamente buscava seguir o fluxo de sua própria imaginação e os ditames de sua própria consciência artística, foi a principal razão de sua tragédia.*¹

Por sua vez, em conformidade com a premissa de que a singularidade da vida ajuda a compreender a obra, o historiador Peter Gay encontra na abordagem psicanalítica as principais referências para explicar tanto a natureza da genialidade de Mozart como a

* Professora de História da Arte no CEART-UDESC.

dimensão trágica de seu destino. A família e a educação que recebeu na infância, o lugar que os pais tiveram neste período de formação são caros ao autor, mais do que as relações de juventude e as viagens feitas pelo artista. Tais elementos estão anelados pela relação com o pai, presença severa, exigente e determinada a empresariar o filho desde tenra idade, mas com quem, num certo momento da vida adulta, o protagonista resolve romper, não só para obter *honra, fama e dinheiro* através de suas próprias escolhas, como também em razão da escolha amorosa. Incidem sobre os sentimentos produzidos a partir desta ruptura, os desacertos e lapsos que, entremeados pelas fases de elevado sucesso, acentuam-se até a morte. Ríspido e ensimesmado, o pai assistiu com orgulho e constrição as apresentações sublimes do filho, mas nada fez para atenuar-lhe a angústia privada e os tormentos, *sentimentos que afinal manteriam, de forma destrutiva o filho atrelado ao pai numa espécie de imaturidade irreparável e irresoluta.*²

2 – A paisagem imaginada e o inapreensível da vida. Contraponto à biografia em clave realista, em *Todos os nomes*³ José Saramago conta as diligências de um modesto escriturário que, rompendo o *silêncio compacto dos papéis mortos* e a rotina catalogadora de seu ofício, passa a se interessar por uma misteriosa mulher. Depois de todas as agruras, infrações e surpresas que atravessa para conhecê-la, descobre que ela acabara de morrer. Sobre o solo onde estava o corpo daquela que por muito tempo procurou, acaba adormecendo até o dia seguinte, quando é acordado por um pastor de ovelhas que lhe explica ter como prática trocar as plaquinhas de identificação, em respeito a uma característica dos suicidas: a de não quererem ser encontrados. A vida aparece então como uma paisagem que segue sem ser decifrada, sendo a existência só apreendida como o montículo onde o protagonista passara a noite, pensando ter encontrado sob ele o corpo que procurava conhecer, até constatar ser a morte o único destino que liga e mistura a todos e para onde confluem inexoravelmente, vida e obra, biógrafo e biografado.

Semelhante perspectiva já fora partilhada por William Beckford em 1782 num pequeno livro sobre as diferenças entre a arte italiana e a holandesa. Discutindo sobre as técnicas e o

emprego de materiais, recorreu a dados biográficos absolutamente ficcionais para estruturar sua narrativa, acabando por remeter à inutilidade dos mesmos para a compreensão da obra de arte. Embora só tenha sido publicado 88 anos depois, *Memórias biográficas de pintores extraordinários*⁴ provocou grande curiosidade entre os leitores que procuravam incansavelmente identificar os biografados como se eles pertencessem ao contexto do vivido, estando presentes no texto de modo cifrado. O mais provável é que a ironia do autor tivesse como alvo uma herança advinda de Cennini e Vasari, os quais pretendiam uma história das artes visuais ajustando vida e obra através de discursos ordenadores. Em relação ao passado, recusava a herança da hagiografia medieval, cuja *moral da história* guardava estreitas relações com a idéia de que só é possível aprender respeitando a tradição e copiando os velhos mestres. Em relação ao seu presente parecia desconfiar tanto do culto da subjetividade como da sobrevalorização do eu-criador.

3 – Projeções espelhadas: (auto-) retrato e (auto-) biografia. Ao justapor biografia e retrato pode-se recorrer a outro romance de José Saramago, *Manual de Caligrafia e Pintura*, onde aparecem as agruras de um pintor sem inspiração que resolve escrever, deparando-se com o fato de que este ato corresponde a uma *tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas denteadas (...)*.⁵ Desconfiando de seu olho míope que precisa ver as coisas muito de perto e de sua falta de inteligência brilhante e talentosa, substituída pela minúcia e observação demorada, começa a refletir sobre a própria vida através do ato de escrever. Desse modo observa que tudo na biografia, como no retrato é autobiografia. *Em tudo ela se introduz como uma delgadíssima lâmina metida na fenda da porta e que faz saltar o trinco, devassando a casa. Só a complexidade das múltiplas linguagens em que essa autobiografia se escreve e se mostra, permite ainda assim, que em relativo recato, em segredo bastante, possamos circular no meio de nossos diferentes semelhantes.*⁶

Na mesma clave que aborda biografia e retrato como registro labiríntico de um tempo e lugar, encontra-se *Jean Genet*, o qual entre 1957 e 1964 iniciou um projeto de livro sobre o

pintor holandês Rembrand. Ocorre que, muito perturbado pela morte de um amigo, o escritor destruiu todo o conteúdo dos manuscritos, vindo a publicar entre 1967 e 1968 na revista *Tel Quel* os dois fragmentos sobreviventes, um com o título *O que restou de um Rembrand cortado em pequenos quadrados bem regulares e jogados na privada* e outro intitulado *O segredo de Rembrand*. Porém, ao contrário de Saramago que acaba por familiarizar aquilo que chama de *nossos diferentes semelhantes*, Genet coloca uma experiência de estranhamento. Assim, explica o dia em que tal revelação teria ocorrido *ao bater, não cruzar, seu olhar no de outro passageiro de um vagão de um trem: Seu olhar não era o de outro: era o meu que eu reencontrara num espelho, inadvertidamente e na solidão e esquecimento de mim. O que eu experimentei não posso traduzi-lo senão desse modo: eu me vertia do meu corpo, e pelo olhar no do passageiro, ao mesmo tempo em que o passageiro se vertia no meu. Ou antes: eu me vertera, porque o olhar havia sido tão breve que só posso evocá-lo com a ajuda desse tempo verbal. O passageiro tinha voltado a sua leitura.*⁷

Sem apelar nem para a caricatura nem para o realismo, Genet assinala em Rembrand uma experiência semelhante a que teve com o passageiro no trem, no *desvairio de borrador louco de cores* que se reconhece *de carne, de bife, de sangue, de lágrimas, de suores, de merda, de inteligência, de ternura, de outras coisas ainda, ao infinito (...) cada um saudando as outras. Não é preciso dizer que a obra de Rembrandt só tem sentido – ao menos para mim – se eu sei que o que acabo de escrever é falso.*⁸ Assim, a palavra como a pintura emerge como uma experiência de lugar, retrato-labirinto e labirinto-retrato. Mas enquanto que para Saramago o pintor-biógrafo adentra pela compreensão gradativa, para Genet trata-se do mais completo delírio, desde o ponto em que o biógrafo-pintor avistara o outro em si, num instante de fulguração desvairada.

4 – Os acontecimentos biográficos e as configurações do (extra-)ordinário. *Memória de Adriano* é a história dos últimos anos de um imperador, legada ao seu sucessor. Desconfiada da racionalidade dócil com que a matéria humana é recomposta, sua autora, Marguerite Yourcenar, coloca na pena de Adriano as palavras: *os historiadores apresentam-nos as*

*imagens do passado através de sistemas excessivamente completos com uma série de causas e efeitos demasiado exatos e demasiado claros para serem inteiramente verídicos.*⁹

Reconhecendo o anacronismo como única operação possível ao ato de apreender um destino, lembra que *tudo nos escapa, e todos, e nós mesmos. A vida de meu pai é-me mais desconhecida que a de Adriano. Minha própria existência se eu quisesse escrevê-la, seria reconstituída por mim do exterior, penosamente, como a de outra pessoa, teria de recorrer as cartas, a lembranças de outrém, para fixar estas memórias flutuantes*¹⁰.

Por outro lado, a proposta de *Nos mínimos detalhes* nos deixa um Adriano às avessas: Isabel. Ao invés de notabilidade, uma ilustre desconhecida; ao invés de longínquo no tempo, uma contemporânea; ao invés de uma existência longa, uma jovem com um trajeto a percorrer; ao invés da distância familiar ou afetiva, uma ex-namorada que desafiara o escritor acusando-o de egocentrado. Reconhecendo-se no século em que a promessa dos 15 minutos de fama se cumpre pelas prateleiras cheias notáveis, famosos e celebridades, observa um desafio para o biógrafo,¹¹ levado a constatação de que suas vidas são o que se poderia preguiçosamente chamar de maior que a própria vida, sendo sempre possível de novas surpresas e interrogações infinitas.

Daí decorrem questões mais complexas: como colocar as contas de modo correto no *colar cronológico* se as seqüências estão sujeitas a certas arbitrariedades da memória e da relevância dada a cada uma delas? Como o biógrafo mantém a distância de seu biografado: deveria se apagar como um anfitrião tímido, tornado-se uma voz tão desinteressada quanto as que prestam informações telefônicas? Até quanto um biógrafo deve saber para poder bem realizar a tarefa a que se propõe? Atacando os convencionalismos que se apóiam em casamento, compromisso profissional, marcadores de morte e eventos congêneres, o autor salienta que *quando relembramos o passado, imagens muito menos tangíveis nos assaltam*¹², sendo que as partes que julgamos significativas só o são geralmente para nós. Eis a fenda por onde se infiltra a ilusão de cartografar os meandros do tempo no qual a vida

transcorre, estancando suas interrupções e desvios, conduzindo a labirintos, ao mesmo tempo familiares e estranhos ao que escreve.

5 – A série desdobrada e a legenda evocada. Chegando ao território da *diferença e repetição*, tomemos alguns exemplos para pensar a problemática da série biográfica. O primeiro deles vem de Marcel Schwob em *Vidas Imaginárias*,¹³ escrito em 1896. Aqui personagens históricos e documentados como verídicos têm suas agruras e feitos propositadamente ficcionalizados, tal como Empédocles, o deus suposto; a princesa Pocahontas, um pirata chamado capitão Kid. Semelhante à conhecida obra medieval intitulada *Legenda Áurea*,¹⁴ onde cada vida santorial era antecedida por uma explicação sobre as significações do nome, prenunciando a potência do destino que lhe estava reservado, cada um dos biografados de Schwob vem acompanhado de uma atribuição: Crates, o cínico; Lucrecio, o poeta; Paolo Ucello, o pintor. Dentro de registros onde o documental se perde no ficcional, o autor francês nos conduz por sua coleção de vidas imaginadas como se folheássemos uma espécie de atlas de geografia humana, recorrendo a procedimentos acionados pelas *enumerações díspares, a brusca solução de continuidade, a redução da vida interior de um homem a duas ou três cenas*. Desse modo, para o autor, *os biógrafos em geral acreditaram que eram historiadores. E nos privaram assim de retratos admiráveis. Fizeram a suposição de que só a vida dos grandes homens podia nos interessar. A arte é estranha a estas considerações. A arte do biógrafo seria a de dar tanto valor a vida de um pobre ator quanto à vida de Sheakespeare*.¹⁵

A série de Schwob se desdobra em outra escrita por seu admirador e apresentador de seu livro em edição posterior. Seu nome é Jorge Luiz Borges, autor de *História Universal da Infâmia*, escrito em 1935. Confundindo o real vivido e o real imaginado através de uma coleção de vidas, destaca-as pelo caráter inusitado de cada biografia, onde o redemoinho da existência é acionado: um atroz redentor, um impostor inverossímil, uma viúva pirata, um assassino desinteressado, um tintureiro mascarado.¹⁶ Estratégia narrativa que novamente remete ao século XIII, cuja coletânea de Jacopo Varazze com 153 vidas de santos, delineava

uma cosmovisão universalizante do humano, quer pela suspensão temporal quer pelo enquadramento espacial, ainda que em *thelos* de transcendência. Desse modo, chega-se a um ponto importante que se inscreve no próprio título de obra: aquilo que deveria ser lido em sentido aurático, evocador de práticas e gestos reconhecidos como cristãos e que, longínquos e lendários, deveriam ser infinitamente reatualizados.

Mas se as biografias de Schwob e de Borges também são acompanhadas por uma espécie de *legenda áurea*, prefigurando no nome distante geográfica e cronologicamente um segredo sobre o vivido, o destino reconhecido já não está mais na ordem do fabuloso ou do sagrado. Num mundo que celebra o triunfo da racionalidade catalogadora, aos biógrafos já não mais cabe apenas a fama, sejam filósofos, santos, militares, artistas. Sem buscar um nome associado à notoriedade triunfante ou gloriosa, preferem quem conhece o seu contrário mais extremado. Certamente leitor de Schwob e de Borges, sem ignorar Sade, Michel Foucault empreende *A vida dos homens infames*. Seu propósito declarado consiste em fazer emergir os sujeitos como numa espécie de herbário, cujas vidas obscuras colidem com os poderes instituídos, obtendo uma espécie de perversa e sombria notoriedade por difamação e que por acaso sobreviveu nas *lettres de cachet*. Nesta espécie de *dramaturgia do real*, interessa a experiência provisória e imperfeita, fragmentada e assombrosa dos sobreviventes do fortuito, numa *antologia de existências*. *Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desditos e aventuras sem número, recolhidas numa mão cheia de palavras. Vidas breves, achadas a esmo em livros e documentos.*¹⁷

Da distante legenda hagiográfica, chegamos à *psicasteria legendária* em tempos de segunda guerra e em escala próxima a da infâmia. Debruçado sobre o fenômeno pouco esclarecido do mimetismo animal, cujas similitudes são produzidas por *uma espécie de telefotografia da imagem retiniana na superfície do corpo, uma transposição difusa da retina para a pele*¹⁸, Roger Callois afirma não haver argumentos suficientes e nem consistentes para as explicações que remetem ao mimetismo como necessidade de adaptação, instinto de sobrevivência e nem tampouco simples acaso. Procurando o princípio que rege o fenômeno,

avista uma tendência imperiosa de assimilação tanto pela despersonalização e imobilização inorgânica como pelo ornamento dispendioso e inutilidade decorativa. Informado de que se trata de um distúrbio de percepção pelo qual *sei onde estou, mas não me sinto no lugar que estou*, só então o leitor pode compreender e retornar à epígrafe do texto, lendo-a como legenda que o aciona: *Cuidado, de tanto brincar com fantasma nos tornamos um*.

De volta à relação vida e obra, em clave de contigüidade da questão biografia e retrato, podemos compreender que a história como a literatura é o que resta aos homens para falar daquilo que não podem compreender. Afirmando sua autonomia para além das convenções e das leis cotidianas da linguagem, no seu movimento sem fim e na sua errância, a palavra só é possível *porque o que é desapareceu naquilo que o nomeia e o ser da linguagem só aparece por si mesmo no desaparecimento do sujeito*¹⁹. Fenômeno perceptivo relacionado ao vazio interior e à experiência com o alhures, gesto que preenche e faz perdurar o ausente no presente, tal como as legendas ou as máscaras funerárias, aderência excessiva ao corpo que não se encontra, trabalho de despedida reinventado no olhar do que permanece.²⁰

Notas:

- 1 ELIAS, Norbert. **Mozart, Sociologia de um gênio**. R.J., Ed. Zahar, 1995, p. 136.
- 2 GAY, Peter. **Mozart**. R.J., Ed. Objetiva, 1999, pg 99 e seg.
- 3 SARAMAGO, José **Todos os nomes**. S.P., Cia das Letras, 1997.
- 4 BECKFORD, William. **Memórias biográficas de pintores extraordinários**. S.P., Ateliê Editorial, 2001.
- 5 SARAMAGO, José. **Manual de Caligrafia e Pintura**. S.P., Cia das Letras, 1992, p. 19 e 20
- 6 Idem, *Ibid.*, p. 169.
- 7 GENET, Jean. **Rembrand**. R.J., José Olimpio, 2002, p. 43
- 8 Idem, *Ibid*, p. 75-76.
- 9 Youcenar, Marguerite. **Memórias de Adriano**. R.J., Nova Fronteira, 1980, p. 296
- 10 Idem, *Ibid*, p. 301
- 11 BOTTON, Allain . **Nos mínimos detalhes**. R.J., Ed. Rocco, 2000. p. 17 e seg
- 12 Idem, *Ibid*, p. 95
- 13 SCHWOB, Marcel. **Vidas Imaginárias**. S.P., Ed. 34, 1997.
- 14 VARAZZE, Jacobo. **Legenda Áurea**. S.P., Cia das Letras, 2003.
- 15 BORGES, Jorge Luiz. História Universal da Infâmia. In: **Obras Completas**. S.P., Ed. Globo, 2000, vl I, pg 313 a 379.
- 16 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, pg 23 e 24.
- 17 FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: **O que é um autor?** Portugal, s/d, p. 89 e seg.
Idem, **La vida de los hombres infames**. Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1990.
- 18 CAILLOIS, Roger. Mimetismo e psicastenía legendária. In: **El mito y el hombre**. México, p. 52
- 19 BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. S.P., Ed. Escuta, 2001 p. 16 e seg.
- 20 DIDI-HUBERMAN, George. O rosto e a terra. In: **Porto Arte, Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre, Instituto de Artes, UFRGS, 1990, p.63 a 82.