

6. Conclusão

6.1 Hierarquia das intenções

Em minha tese tentei demonstrar que o gênero autobiográfico possui um compromisso com a constituição (mesmo que inconsciente) de um projeto identitário. Nos séculos XVIII e XIX, a autobiografia, assim como a história, era idealizada através de concepções atualmente questionadas, como a crença em um sujeito solar, capaz de controlar totalmente sua representação do mundo e a transparência da linguagem, a qual “espelha” o real. O século XX, por sua vez, ao duvidar da solaridade do sujeito e sua capacidade de representação, passou a também questionar a capacidade da historiografia, uma vez que toda construção linguística era encarada como uma produção ficcional – um exemplo disso está na tese de Hayden White analisada no segundo capítulo. Neste momento, da mesma maneira que a história, a autobiografia foi apartada de sua aporia e tendeu a ser vista por muitos como autoficção – vimos tal exemplo na obra de Roland Barthes, que tratamos em nosso terceiro capítulo.

Luiz Costa Lima, ao repensar essa trajetória linguística ocidental, nos demonstrou que a crítica ao sujeito solar e à transparência da representação, apesar de válidas, acabaram por radicalizar a concepção contemporânea de linguagem, a qual passou a ser vista por alguns grupos de intelectuais do século XX, Derrida e os desconstrutivistas, por exemplo, como indecível. O processo interpretativo passou a ser encarado como infundável jogo, interpretar significaria recriar uma nova tessitura de signos, o que leva a uma trama de ressignificações, as quais remetem ao infinito. Tal concepção nos leva a mesma radicalidade dos séculos passados, pois a preocupação exacerbada com a negação deste representacionalismo determinista, acabou por levá-lo ao extremo do anti-representacional, uma posição paradoxal, uma vez que retoma a centralidade do sujeito, ao tentar anulá-lo da significação linguística.

Para compreendermos melhor a tese da indeterminabilidade de Luiz Costa Lima, no primeiro capítulo analisamos a trajetória da concepção de ficção no

Ocidente. A partir daí, tornou-se possível compreender o resgate da *mimesis* aristotélica pelo autor e identificar a problemática do conceito latino *imitatio* - o qual aprisionou a ficção a uma mera oposição à verdade, colocando-a em uma posição subalterna de engodo. O mímema, de acordo com Costa Lima, pode ser compreendido como *mimesis* de produção, o qual transgride o horizonte de expectativas do receptor; ou como *mimesis* de representação, a qual não se confunde com o enquadramento integral ao horizonte de expectativas, mas também não consiste em sua total subversão. O gênero ficcional, quando atualizado como *mimesis* da produção, ativa o imaginário de maneira a tornar quase nulo o vetor 'semelhança', responsável pelo reconhecimento da referencialidade, pois devido ao seu descompromisso com o real, ativa o imaginário e dá liberdade à transgressão do quadro referencial experimentado. A ficção, portanto, não se opõe a “verdade”, nem pretende conformar-se a ela, mas sim colocá-la em suspensão. A compreensão do gênero ficcional como *mimesis* ativa, - a qual, apesar de ter como matéria prima a verossimilhança, extrapola os limites do quadro referencial no qual está inserido, devido à valorização do vetor da diferença presente na representação mimética – nos impede, de compreendê-la sob a perspectiva da indecidibilidade. Esse rompimento com a sinonímia entre instabilidade semântica e a tese derridariana do indecível, permite que a entendamos como um texto transgressor do lastro natural às palavras, sem anular a possibilidade interpretativa.

O mímema de representação foi analisado a partir de dois gêneros narrativos: a história, cuja aporia refere-se a um compromisso com a “verdade” do ocorrido e, com isso, impede que tal narrativa ultrapasse por completo o horizonte de expectativa do receptor; e a autobiografia, a qual, diferente da história, não possui um compromisso com a verdade, mas sim com um projeto identitário – projeto este, que pode consistir tanto na tentativa de anulamento das fraturas do sujeito, quanto na exposição delas -, o qual também impede que o imaginário transgrida o quadro referencial que compõe a sua perspectiva do real. Essa análise de gêneros narrativos como tipos miméticos não deve ser compreendida como uma tentativa de categorização metodológica de fronteiras discursivas, pois ao compreendermos o sujeito como fraturado, e a leitura como indeterminada, estamos admitindo que toda narrativa contenha uma fluidez, uma oscilação que

não admite categorias de diferenciação rígidas. Mas se essas fronteiras literárias não são rígidas como identificá-las? A pretensão deste trabalho não consiste em um estudo de métodos de recepção da obra, mas sim de uma análise teórica de seu ato de criação, pois acredito estar presente, neste momento de produção, uma diferenciação primária entre os gêneros. Nosso objetivo, portanto, não consiste na busca de tal meta na recepção, pois isto anularia nossa defesa quanto à autonomia mimética, já que, ao focar-se apenas na intenção do autor, acabaríamos por colocá-lo em uma posição central para o entendimento do mímema. Apesar de não defender a possibilidade de alcançar integralmente a intenção autoral a partir da leitura da obra, acredito que, durante o momento de produção, momento este no qual a *mimesis* encontra-se em processo de autonomização, há uma tentativa em conformá-la a um projeto narrativo. A hierarquia das intenções seria esse esforço de priorizar uma meta discursiva em detrimento das demais, as quais, apesar de presentes na construção textual, permanecem subordinadas ao a priori privilegiado.

Iniciamos nosso segundo capítulo a partir da análise da construção argumentativa da historiografia, realizada por Hayden White. Apesar de rejeitarmos a sua tese quanto à consideração da história como um discurso ficcional, sua crítica ao positivismo foi válida e importante para a renovação da historiografia do século XX. História e ficção se distinguiriam como modos diferenciais da narrativa. Ainda que possua a *alétheia* como princípio, o discurso historiográfico não a exaure, uma vez que sua pretensão é dizer como em um tempo preciso, de acordo com a perspectiva que o historiador possui, instituições e ações se motivaram. A verdade da história, portanto, sempre mantém um lado obscuro, algo não indagado. Assim como Hayden White, afirmara em sua obra, a dimensão estética é de suma importância para a construção do argumento historiográfico, ainda que a construção verbal não seja, como o autor tentara demonstrar, o princípio fundamental concernente à escrita da história. A relevância de autores como White consiste no questionamento e recusa da antiga ingenuidade quanto à transparência do relato, porém, devemos ter em mente, que isso não invalida o pressuposto historiográfico, pois a manutenção do compromisso com a verdade do ocorrido durante o ato de criação torna-se mais importante do que de fato alcançá-la. Ao analisarmos a obra de Reinhart

Koselleck, passamos a compreender a importância das fontes para a manutenção da responsabilidade do historiador com a aporia historiográfica. A responsabilidade do historiador perante seu compromisso aporético – essa busca da “verdade” do que aconteceu no passado, associada à limitação do poder mimético através da análise das fontes históricas, nos leva a diferença entre a obra historiográfica e a obra ficcional.

No terceiro capítulo chegamos ao âmago de nossa tese: a concepção do gênero autobiográfico. Em nossa contemporaneidade, vemos a ausência de uma concordância quanto ao que corresponde a autobiografia. Para o senso comum, permanece ligada à antiga concepção de sujeito solar e de transparência linguística ao ser encarada como uma obra historiográfica sobre o próprio autor, preocupada, portanto, em buscar a “verdade” do ocorrido, através das memórias deste. Já para alguns intelectuais como Leonor Arfuch, a obra autobiográfica deve ser encarada dentro de um espaço biográfico, no qual pertencem, biografias, entrevistas, diários, ou seja, produções possuidoras de traços ficcionais como qualquer outra representação da vida. Outros como Phillippe Lejeune, tentaram classificá-la - de maneira bem próxima a aporia historiográfica - através da noção de “pacto autobiográfico” no qual o leitor compromete-se a identificar autor e personagem como um só, assim como o autor compromete-se a falar a “verdade”. Por último, vemos autores como Serge Dubrovsky que a encaram como autoficção, na qual passa a ser concebida como uma produção ficcional. As inúmeras concepções contemporâneas quanto ao gênero autobiográfico, acabam por justificar a nossa tese, pois mais importante do que dar uma resposta às perguntas que permanecem vivas na atualidade, reside a relevância de levantar novas questões, permanecermos, portanto, nos indagando sobre tais representações, não com a intenção de findar com a dúvida, mas sim de enriquecê-la com novas possibilidades interpretativas.

Minha contribuição consiste em entender a autobiografia como uma espécie de *mimesis* de representação, a qual se compromete com a reflexão do que me constitui como singular e único. A autobiografia, portanto, se diferencia por ser um discurso reflexivo sobre a singularização do sujeito no mundo, seja através da representação de suas fraturas e inconstâncias e da desconfiança em sua própria

memória e na imagem que constrói de si, seja através de um projeto identitário coeso como ocorria nos séculos passados. O importante não reside no compromisso da autobiografia em “falar a verdade”, pois esta não é sua aporia. O que a diferencia dos demais gêneros narrativos está em seu projeto de autorreflexão, na necessidade de narrar aquilo que o autor acredita singularizá-lo, verdade e mentira, portanto não entram em cena como diferenciadores do gênero autobiográfico.

No entanto, devemos ressaltar que a intenção autoral não é a única determinante para a interpretação da obra. Um exemplo disso está na própria análise das obras de Rousseau e Roland Barthes os quais, separados pelo tempo, possuíam concepções de mundo e de narrativas muito diversas. Enquanto o primeiro possuía total confiança em sua capacidade de se autodeterminar, Barthes, por sua vez, encontrava-se em um momento intelectual, no qual a renúncia desta linguagem transparente e deste total controle do sujeito à recepção de sua obra o impeliu à total recusa do autobiográfico. Ora, se a intencionalidade do autor realmente fosse a única a contar durante a interpretação de um texto, não poderíamos utilizá-los como exemplos para a análise de autobiografias. Contudo, ao considerarmos o período em que escreveram, podemos compreender como ambas as narrações fazem parte do campo autobiográfico, porém diferem quanto aos paradigmas teóricos que conformaram as metodologias que utilizaram no intuito de alcançá-la. Rousseau utiliza-se de uma narrativa teleológica, a qual focava no processo de formação de seu caráter e personalidade, pois acreditava nessa linearidade que daria sentido à sua vida, assim como acreditava na solaridade do sujeito e em sua capacidade de se autoconhecer. Já Barthes utiliza-se de uma narrativa fragmentada, na qual denuncia suas inconstâncias e a falta de sentido da própria vida. Recusava a possibilidade de uma escrita autobiográfica por defender uma desertificação linguística que lhe permitia refletir sobre si, sem de fato referir-se a algo externo à própria linguagem. Apesar de todas essas diferenças, ambos os textos, quando analisados de perto, podem ser compreendidos como um discurso pautado na reflexão da própria singularidade, seja através da denúncia à incapacidade humana em defini-la com segurança, seja na - agora vista como ingênua - confiança na autoconsciência do homem. A

pergunta, portanto permanece a mesma – quem sou eu? – porém, cada época terá sua própria resposta, além de sua própria maneira de alcançá-la.

Tal qual o historiador, o qual muitas vezes é capaz de ultrapassar o discurso reflexivo e construir momentos puramente retóricos ou autobiográficos em sua obra, o autobiógrafo também pode libertar-se de seu compromisso autorreflexivo para criar um argumento retórico persuasivo e puramente ficcional. O equilíbrio quanto a esses momentos, no entanto, torna-se crucial para a manutenção do projeto autobiográfico. A hierarquia das intenções consiste nessa manutenção da aporia narrativa, o que muitas vezes pode decompor-se, deformar-se durante o processo de escrita, uma vez que as fraturas do sujeito contribuem para a perda de controle quanto a este balanceio. Tal deformação não significa a alternância para outra forma discursiva, mas sim a incompletude ou insucesso em alcançar a primeira. Uma obra historiográfica possui traços ficcionais e mantém-se compromissada em indiciar o real; uma obra ficcional pode tematizar acontecimentos históricos, mas mantém-se descompromissada com o real, pois liberta a imaginação e acaba por transgredi-lo. Uma autobiografia, por sua vez, pode possuir traços ficcionais, no entanto, sua aporia não é a liberdade imaginativa do criar, mas sim o comprometimento em refletir sobre si, sobre a consciência de sua própria singularidade no mundo, sem nenhum compromisso, portanto, quanto a indiciar o real. Vimos essa diferença ao analisarmos duas obras de Marguerite Duras no quarto capítulo: sua autobiografia **O Amante** e seu romance **Barragens contra o Pacífico**, pois ali percebemos que assim como não estamos totalmente no controle quanto à narrativa reflexiva sobre a identidade fluída concebida no instante da escrita, também não permanecemos no controle ao lançarmos mão das rédeas do imaginário e passamos a transgredir o real. Sendo assim, escrever uma obra ficcional que se pretenda uma autorreflexão fictícia é tarefa impossibilitada pelas fraturas do sujeito. Da mesma maneira, pretender fazer uma autobiografia, através de momentos ficcionais descompromissados com a reflexão de si, também não faria sentido.

Apesar de não postular limites categóricos entre os gêneros narrativos, e, pelo contrário, defender a possibilidade de um constante diálogo entre eles, acredito que a interlocução não apague as fronteiras existentes entre os diferentes

discursos. Esta tênue diferença consiste na capacidade do autor em manter seu compromisso aporético durante o ato de criação, a manutenção, portanto, da hierarquia das intenções no momento da escrita. Para identificar tal diferença, cabe ao leitor ser capaz de engendrar em sua análise um mínimo de interseção entre seu repertório, ou seja, o conjunto de normas sociais inerentes ao leitor e conseqüentemente à sua recepção da obra, e o repertório do texto, a hierarquia das intenções presente no processo de produção dos discursos.