

Nós, sujeitos autobiógrafos: uma história de narradores, romancistas e ‘cineastas do Eu’

Julio Bezerra¹

RESUMO

O objetivo central deste ensaio é buscar uma discussão sobre a enorme presença do biográfico hoje, tendo como foco principal a proliferação dos filmes e vídeos autobiográficos. Nossa hipótese é a de que, depois da narração e do romance, a (auto)biografia, em especial a que vem sendo feita em filme e vídeo, seria a “escrita” que melhor traduz o modo de ser subjetivo do sujeito pós-moderno - exteriormente centrado, avesso à experiência do conflito interno, esvaziado em sua dimensão e mergulhado numa cultura espetacular e cientificista.

Palavras-chave: sujeito, identidade, autobiografia, cinema, e documentário performativo

199

ABSTRACT

The aim of this paper is to trigger a discussion about the growing biographic dissemination in the post-modern world, focusing on the proliferation of autobiographical films and videos. We argue that, after the storytelling and the novel, the autobiography, in particular those done in films and video, is the best option, within the writings, in translating the way the contemporary subject – exteriorly centred, contrary to the experience of the internal conflict, emptied on its dimension and submerged in a spectacular and scientific culture – experience himself.

Keywords: *subject, identity, liberty, bewilderment, autobiography, cinema, and performing documentary*

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro

O cinema, depois de ter sido mudo, depois falado,
poderia estar aprendendo a dizer Eu. À sua maneira
Raymond Bellour

Introdução

200 O objetivo central deste ensaio é buscar uma discussão sobre a enorme presença do biográfico hoje, tendo como foco principal a proliferação dos filmes e vídeos autobiográficos. Quando constatamos que a cultura contemporânea está profundamente marcada pela produção biográfica, nos referimos não somente à vertiginosa expansão do mercado das biografias propriamente ditas, mas também à pulverização generalizada e à contaminação pela dimensão biográfica de grande parte dos produtos presentes no mercado e na mídia (com sua voracidade pelas confissões e por tudo que remeta a “vidas reais”, num campo que vai desde blogs aos documentários em primeira pessoa, passando pelos *reality shows*). Nossa hipótese é a de que, depois da narração e do romance, a (auto)biografia, em especial a que vem sendo feita em filme e vídeo, seria a “escrita” que melhor traduz o modo de ser subjetivo do sujeito pós-moderno. O projeto de se dizer (autobiográfico no sentido mais amplo) é uma necessidade do sujeito contemporâneo. O indivíduo pós-moderno, desgarrado de uma tradição que fala por ele e produz algum sentido para a sua vida, se vê compelido a falar/escrever/narrar e, agora, filmar.

Em certo sentido, algumas das características do mundo contemporâneo explicariam a relevância e o crescimento do biográfico. Mas para chegarmos lá, é preciso traçar um breve histórico sobre as travessias pelas quais passou a escrita, pontuando a cada grande mudança novos modos de ser subjetivo. Começaremos a investigar a questão a partir de um texto de Walter Benjamin, sobre a “narração” e o “romance”. Em “O narrador” (1937), Benjamin escreve que a modernidade provocou a perda de um gênero literário. Uma perda que corresponde à extinção de um modo de ser subjetivo em função do desaparecimento de alguns de seus pontos de sustentação. A narração pertenceria a um mundo onde o tempo passa mais devagar, onde a morte não interrompe a cadeia entre o passado e o futuro, onde cada

sujeito é apenas um elo a mais na longa corrente entre seus antepassados e seus descendentes, que surge a figura do narrador. Com o desaparecimento deste mundo, o narrador fica obsoleto. Em seu lugar, advém o romancista, representante de outra conformação subjetiva, a subjetividade moderna. A ele é designada a missão de difundir o novo “valor” do “indivíduo”, considerado agora em sua dimensão única e autônoma.

Enquanto nas sociedades tradicionais, as identidades e papéis sociais eram concedidos por herança, conforme laços de pertencimento estabelecidos no próprio nascimento, na sociedade moderna, ser alguém implicava ser um indivíduo, entender sua existência como uma realização pessoal ao longo da vida. Os novos ambientes íntimos e privados tornaram-se um verdadeiro convite à introspecção. Embora os termos biografia e autobiografia já fossem usados, nascia também um gênero específico, que permitia a expressão de sua unidade e autonomia, uma narrativa centrada no sujeito que a cria, simultaneamente ponto de partida e objeto do texto. A escrita de si tornou-se uma prática habitual, dando à luz todo tipo de textos introspectivos nos quais a auto-reflexão se voltava não tanto para a busca de um certo “universal” do Homem, mas para a sondagem da natureza contingente da condição humana. Inaugurada com grande estilo nos “Ensaios” de Michel de Montaigne e confirmada, depois, nas paradigmáticas “As confissões” de Jean Jacques Rousseau, a nova modalidade foi fazendo da literatura um imenso laboratório. “Nós, sujeitos literários”, disse a psicanalista Maria Rita Khel (2001).

Nas últimas décadas, entretanto, a noção de self da modernidade vem sofrendo alterações. A concepção iluminista do indivíduo vem sendo substituída por uma idéia fragmentada de eu. E se na modernidade, o nervo central do processo normativo de formação subjetiva era o conflito interno, o homem pós-moderno, não mais presta contas a uma interioridade psicológica dilacerada, tampouco a valores supra-individuais ou a meta-narrativas tradicionais, de natureza religiosa, política ou histórica. Todas as atenções estão voltadas para o “eu”, uma vez que é este quem determina suas próprias regras, que é livre e autônomo para fazer suas escolhas, mostrando-se sempre flexível, competitivo, realizado, saudável e feliz. Toda a nossa realidade se tornou experimental, como anotou certa vez Jean Baudrillard. Soma-se também o fato de estarmos em trânsito entre uma herança de um conhecimento

literário e a realidade de uma cultura cada vez mais dominada pelas imagens.

No quadro de isolamento do individualismo moderno e da imagem como meio preferido de representação da realidade, como fazer do vivido experiência?

É neste sentido que uma análise sobre a recente produção de filmes e vídeos em primeira pessoa pode nos trazer boas questões. No terreno do chamado documentário performativo, sujeitos participam dessa imensa polissemia produzindo-se a si mesmos como uma singularidade em processo, resultado da combinação de diversas identidades que se articulam em redes flexíveis e inesgotáveis. Realizado inicialmente às margens da cultura comercial por feministas, gays, pessoas de cor e todo tipo de dissidente, neste subgênero do documentário o cineasta que autoriza e dirige o olhar da câmera tem se tornado cada vez mais objeto deste mesmo olhar. Neste processo, o “eu”, capaz de se juntar a outros “eus” soberanos, torna-se, como ressaltava Michael Renov, um foco de resistência. E ao assumirem toda uma herança literária das escritas de si, documentaristas e videomakers têm transformado a autobiografia em vídeo numa nova força de grande pertinência política, muito além dos limites do narcisismo. O debate teórico em torno do tema é cada vez mais intenso, pontuado pelos ótimos trabalhos de Elizabeth Bruss, de Philippe Lejeune, de Renov e de Raymond Bellour. Em princípio, as dificuldades que a definição do termo autobiografia apresenta no contexto literário vem se juntar à flutuação particular, que se produz quando a palavra é deslocada em direção ao cinema, a ponto de se poder indagar até onde é legítimo fazê-lo. Será que se pode falar verdadeiramente de autobiografia no cinema? Como conciliar a autenticidade subjetiva singular da autobiografia com o coletivismo sempre artificial e objetivante que a realização de um filme implica? Este texto segue por esse caminho.

202

Travessias da escrita: um breve histórico

O tempo e as práticas da escrita se relacionam de maneira incontestável. Para cada passagem de tempo e novas formas de ser subjetivo, novos ideais, jogos de linguagem e repertórios de sentido, diferentes modelos de pensamento e repertórios de conduta, “dão consistência ao imaginário de uma época, imaginário por meio do qual

o mundo, a existência e a experiência pessoal ganham solidez e significação” (BEZERRA JR., 2002, p. 232). Em seu famoso texto “O narrador” (1987), Walter Benjamin é precioso por sua capacidade de articular dois gêneros literários e duas modalidades subjetivas produzidas por duas escrituras sociais diferentes. Nas sociedades tradicionais, as identidades e papéis sociais eram concedidos por herança, conforme laços de pertencimento estabelecidos no próprio nascimento. Ser um “sujeito” significava automaticamente ser parte de um todo. Neste contexto, o narrador existe enquanto existe a possibilidade e/ou a necessidade de se transmitir e compartilhar experiências. A sabedoria do narrador é plasmada na vivência coletiva, funciona como uma espécie de elo numa cadeia de narrativas, trazidas pela tradição oral.

Para Benjamin, a modernidade provocou a perda deste gênero literário. Uma perda que corresponde à extinção de um modo de ser subjetivo em função do desaparecimento de alguns de seus pontos de sustentação. A instauração do domínio da imprensa é uma das razões dessa transformação, já que retira da narração a função de informar e explicar acontecimentos de forma plausível, e do narrador, a atribuição de difundir e ensinar experiências para serem apropriadas pelos ouvintes. Depois das rápidas alterações na “paisagem” humana do século XX, a experiência se tornou praticamente impossível de se transmitir. Quem advém em seu lugar é o romancista, representante de outra conformação subjetiva, a subjetividade moderna. O romancista não é um elo na transmissão da experiência, é um sujeito que ocupa um lugar de exceção, segregado dos demais. Suas preocupações não são exemplares, seu ponto de vista sobre a vida social pretende-se singular. A falta de certezas universais e/ou transcendentais exige que se afirme o indivíduo como centro de suas próprias referências. O romancista, condicionado pelo contexto histórico em que surgiu, não poderia falar de outra coisa a não ser de sua desorientação, tendo a sociedade, os acontecimentos épicos, e os conselhos, passado para a esfera pública da imprensa. “Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN, 1987, p. 201).

O espaço da literatura, da criação literária, em nossa cultura, então, encontraria paralelo com aquilo que confere ao indivíduo, como

ser único e singular, lugar especial e privilegiado. Sendo assim, o romance e o homem (tal como o conhecemos) são contemporâneos. Através de Michel Foucault e do próprio Benjamin, Verena Alberti (1997), reforça a idéia de que, “se a ‘modernidade’ pode não deter exclusivamente a ‘paternidade’ da literatura, ao menos é nela que nossa representação do ‘literário’ se consubstancia, coincidindo com aquilo que, segundo Benjamin, caracterizaria o romance: o indivíduo-sujeito da criação, o livro e o leitor em sua solidão (em oposição à narração, que se atualiza no ‘ouvinte’, prescindindo do livro e da solidão da leitura)” (ALBERTI, 1997). No século XIX, o sujeito moderno já se encontra perfeitamente estruturado como o sujeito dividido que a psicanálise deu a conhecer. Via Nibert Elias, Kehl afirma que a “literatura do século XIX representa a ilustração mais clara do nível elevado de consciência de si do homem ocidental. No romance moderno, ao contrário do que acontece nas obras em prosa dos séculos anteriores, interessa ao autor narrar não somente ‘o que aconteceu’, mas sobretudo sobre ‘a maneira como os indivíduos que estavam no centro dos acontecimentos (os personagens) viveram aqueles acontecimentos’ (KEHL, 2000, p. 83).

(Auto)biografia parte 1: a legitimação do sujeito moderno

As narrativas biográficas e autobiográficas oferecem um enquadramento retrospectivo e prospectivo ao ordenarem a vida articulando memória e aspirações (“projetos”) dos indivíduos, suas motivações e os significados de suas ações numa conjuntura própria de vida conferindo uma seqüência às etapas de uma trajetória pessoal. Para Philippe Lejeune (1975), o que caracteriza a autobiografia é a identidade entre narrador e autor, expressa através do pacto autobiográfico estabelecido com o leitor. Para Lejeune a autobiografia é principalmente uma narrativa, com perspectiva retrospectiva e cujo assunto tratado é a vida individual. O pacto autobiográfico se dá quando a identidade entre autor, narrador e personagem é assumida e tornada explícita pelo autor, ao contrário do “pacto romanesco”, declaração de negação daquela identidade e atestado do caráter de ficção. O que não significa que, no nível do discurso, não haja diferenças entre as três figuras. Dentro do texto, narrador e personagem remetem, respectivamente, ao sujeito da enunciação e ao sujeito do enunciado: o

narrador narra a história e o personagem é o sujeito sobre o qual se fala. Ambos, porém, remetem ao autor, que passa então a ser o referente, fora do texto. Aliás, do ponto de vista do enunciado, o pacto autobiográfico prevê e admite falhas, erros, esquecimentos, omissões e deformações na história do personagem “E assim, torna-se possível dizer que, apesar de não ‘concretizar’ um imaginário, a autobiografia tampouco constitui ‘reflexo’ do real, pois admite, senão um ‘ângulo de refração’ em que o sujeito se dissipa, ao menos um certo espaço de movência desse sujeito, na medida em que a relação entre ‘personagem’ e autor é apenas de semelhança, e não identidade” (ALBERTI, 1997).

Na sociedade moderna, ser alguém implicava ser um indivíduo, entender sua existência como uma realização pessoal ao longo da vida. Ao contrário de eras anteriores, quando as determinações que regiam a vida eram claras e externas à experiência individual, na modernidade tais prescrições tornaram-se conflituosas e inscritas na vida interior. Isso levou à emergência de uma outra forma de organização social, que trouxe consigo uma nova concepção de self, ancorada na idéia de indivíduo autônomo. O enfraquecimento do modelo tradicional de sociedade permitiu, o desenvolvimento do sentimento da história como aventura individual, possibilitando a afirmação da biografia e da autobiografia como gêneros discursivos. Narrativa centrada no sujeito que a cria, simultaneamente ponto de partida e objeto do texto, a autobiografia parece ser a legitimação do indivíduo moderno no espaço da literatura. A sintonia entre autobiografia e este sujeito moderno é confirmada pelo marco inicial a que se costuma atribuir o nascimento da autobiografia: “As confissões” de Jean-Jacques Rousseau, texto no qual, pela primeira vez, o eu se fala na intimidade e se põe a nu, à disposição do julgamento dos leitores (ROUSSEAU, 1948).

Na verdade, a biografia e a autobiografia já existem desde a Grécia Antiga (embora à sua maneira). É possível encontrar esses tipos de narrativas em inúmeras sociedades e períodos históricos, especialmente no mundo ocidental. Na Idade Média, por exemplo, ficaram famosas as biografias de Luis VI, escrita por Suger, de Luis IX, por Joinville, e de Luis XI, por Comynnes entre outros (BURKE, 1997). Num texto sobre as biografias e autobiografias antigas, Mikhail Bakhtin lembra que o homem grego não conhecia exatamente nossa divisão em exterior e interior. O nosso “interior”, na imagem que o grego fazia do homem, encontrava-se no mesmo plano do nosso

“exterior”, isto é, tão visível e audível e existindo do lado de fora, tanto para os outros como para si. Neste sentido, todos os aspectos da vida de um homem eram homogêneos. As biografias e autobiografia mencionadas pelo pensador russo têm um caráter essencialmente público. “Na antiguidade, no campo da autobiografia, nós encontramos apenas o início do processo de privatização do homem e da sua vida. Por isso, novas formas de expressão autobiográfica de uma autoconsciência solitária ainda não tinham sido elaboradas aqui. Foram criadas apenas modificações específicas das formas público-retóricas existentes” (BAKHTIN, 1998, p. 260).

Apesar de existirem relatos biográficos e autobiográficos no mundo ocidental desde a Antiguidade, foi somente com a emergência da modernidade que esses dois tipos de discursos se constituíram como gêneros acabados e reconhecidos como tais. O próprio termo “biografia”, por exemplo, já tinha sido cunhado na Grécia no final do período antigo, mas, como nos aponta Burke (1997) aparece nas línguas inglesa e francesa apenas no final do século XVII e na língua alemã no final do XVIII. É importante notar que a biografia e a autobiografia progredem de maneira diretamente proporcional ao triunfo do individualismo ocidental.

206

“Darão mostra de si na segunda Renascença, explodirão na terceira, até que se confirme a forma-mestra da autobiografia propriamente dita entre as Luzes e o romantismo. (...) Pois, se certamente sempre se escreveram histórias de vidas, por outro lado, a idéia de que a vida é uma história é moderna. Para que a biografia se institua como mais do que um acidente formal da memória, ou seja, como um gênero, parece em suma ser necessário que as vidas vividas — antes mesmo e independentemente de serem narradas ou não — sejam histórias” (CALLIGARIS, 1997).

A biografia vem existir como gênero quando a vida de cada um, a experiência de vida já é uma autobiografia, antes mesmo que seja escrita ou não. Nada surpreendente, de fato. Nos diversos gêneros da escrita íntima, os sujeitos modernos aprenderam a modelar a própria subjetividade através desse mergulho introspectivo, dessa hermenêutica incessante de si mesmo. A partir dessas premissas, as escritas de si

tornaram-se um dispositivo crucial da modernidade, uma necessidade cultural.

“Nas sociedades onde predominam as ideologias individualistas, a noção de biografia, por conseguinte, é fundamental. A trajetória do indivíduo passa a ter um significado crucial não mais contido, mas constituidor da sociedade. É a progressiva ascensão do indivíduo psicológico, que passa a ser medida de todas as coisas. (...) Carreira, biografia e trajetória constituem noções que fazem sentido a partir da eleição lenta e progressiva que transforma o indivíduo biológico em valor básico da sociedade ocidental moderna” (VELHO, 1994, p.100).

Este fenômeno tem dois aspectos complementares. Por um lado, existe o impulso da escrita, e, por outro, há um reconhecimento social da importância deste tipo de narrativa. Esta crescente presença do biografado na modernidade passa a ter especial importância ao produzir a recompensadora sensação de que fazemos parte de uma grande coletividade capaz de comportar ídolos, heróis e celebridades, mesclando-os com situações triviais e cotidianas, alimentando e recriando comunidades. A biografia e a autobiografia sustentam idéias tais como a de que o indivíduo moderno é coeso e reconhecível ao longo do tempo, de que a vida em que vivemos constitui uma unidade coerente e dotada de sentido e não uma sucessão de dias transcorridos a esmo. As narrativas biográficas permitiriam a seus usuários construir ludicamente um chão mais firme.

207

(Auto)biografia parte 2: o anacronismo de seu modelo epistemológico

Uma vez brevemente lembrados os percursos que delinearam o fortaleceram o “mito do eu” como protagonista dos relatos autobiográficos ao longo dos últimos séculos, cabe analisar o que está acontecendo hoje em dia nessas arenas. E o fato é que, nas últimas décadas, a noção de self da modernidade vem sofrendo alterações. A concepção iluminista do indivíduo – como ser centrado, unificado, dotado de capacidade de razão, de consciência e de ação, cujo centro consistiria num núcleo interior essencialmente o mesmo ao longo de

sua vida – vem sendo substituída por uma idéia fragmentada de eu. Na sociedade pós-moderna existe um modo de individualização e socialização específico. As novas liberdades, as conquistas, muitas delas obtidas à custa de duras e longas lutas, são realidades quase palpáveis cuja importância não pode ser minimizada. Mas ao mesmo tempo, experimentamos uma vertigem do alto de um abismo sem referências, um sentimento estranho de algo em demasia, e uma cada vez mais presente ameaça de pretensão inversa. A modernidade legou-nos tanto a “liberdade” quanto o “desnorteamto” (GUILLEBAUD, 2003). Na contemporaneidade, novos valores – entre os quais, o individualismo, o hedonismo, a legitimação da fruição, do prazer frívolo do imediato, a realização pessoal, e o respeito absoluto pela subjetividade individual de cada um - visam a promoção do livre desenvolvimento da personalidade íntima. Em outras palavras, no indivíduo pós-moderno encontramos uma visão eufórica do centramento no eu. Tornamo-nos empresários de nós mesmos.

O voyeurismo, o exibicionismo e o narcisismo tornaram-se categorias sociais. Os princípios de prazer do voyeur (de tudo ver) e do exibicionista (de tudo mostrar) se deslocaram do âmbito privado para se transformarem em normas sociais. Maria Rita Kehl recorre à formulação de Isleide Fontanelle,

para quem a sociedade do espetáculo é um momento da sociedade capitalista em que o princípio da diferenciação se dá pela imagem. Ora, a imagem é a forma mais primitiva de identificação, que nos coloca na dependência absoluta do olhar do Outro. Se em qualquer forma de vida humana a primeira certeza de nossa existência se forma a partir da constatação de que o Outro nos vê, a visibilidade espetacular que prolonga esta certeza na vida dos adultos hoje é muito diferente do conceito de visibilidade política como estabelecido por Hanna Arendt” (BUCCI e KHEL, 2005, p. 49).

Este primado da imagem encontra na sociedade do espetáculo uma mediação perfeita para corresponder às necessidades do sujeito contemporâneo e preenchê-las eficazmente. Não se trata da produção de um real cuja representação promoveria uma dissociação da imagem. O espetáculo não é um “suplemento” do mundo real ou um mero

conjunto de imagens, mas o “coração da irrealidade da sociedade real”, “uma relação social entre as pessoas, mediada pelas imagens” (DEBORD, 2006). Nesse momento de transição, os dispositivos contemporâneos vêm contribuir, por um lado, para o esvaziamento de uma subjetividade interiorizada, determinada pela introspecção e pela hermenêutica; e, por outro, para a constituição de uma subjetividade exteriorizada onde vigoram a projeção e a antecipação.

Acompanhando as mudanças que estão acontecendo em todos os âmbitos – marcados pela aceleração, a virtualização, a globalização, a digitalização – as narrativas do eu também atravessam profundas metamorfoses, e vêm passando por uma aparentemente paradoxal proliferação. Como afirma Paula Sibila, a mítica singularidade do eu conserva a sua força e não cessa de convocar os mais sedentos olhares. Esta presença do biográfico nos media demonstra que tal tipo de texto nos ronda a todo momento e está muito além das obras escritas e nomeadas como tal. Temos uma série de fenômenos contemporâneos que se propõem a escancarar a minúcia mais “privada” de todas as vidas ou de uma vida qualquer: dos reality shows às revistas no estilo “Caras”, dos programas de TV que se inscrevem na linhagem do Ratinho à proliferação de documentários performativos em primeira pessoa, do sucesso editorial das biografias à crescente importância da imagem nos políticos. Entre suas regras mais recentes de construção, as narrativas do eu organizam uma subjetividade fortemente ancorada na exterioridade visível da imagem corporal. “Os novos mecanismos de construção e consumo identitário encenam uma espetacularização do eu por meio de recursos performáticos, que visam ao reconhecimento nos olhos do outro e, sobre tudo, ao cobiçado fato de ‘ser visto’” (SIBILIA, 2003).

Sendo assim, aquilo que havíamos situado como sendo próprio do “eu” autobiográfico – a fixação de uma significação do sujeito - antes de constituir a totalização mítica da identidade do autor, torna-se, pelo olhar “pós-moderno”, uma ilusão de unidade. Na verdade, esta sensação de ilusão fica ainda mais palpável na atual produção biográfica. Felipe Pena sublinha o fato de jornalistas (talvez os profissionais que mais exploram este mercado) deslocarem todo um referencial epistemológico de sua atividade diária nas redações para o relato biográfico e autobiográfico, tentando, na maioria das vezes, ordenar os acontecimentos de uma vida de forma diacrônica, na ilusão

de que eles formem uma narrativa autônoma e estável (PENA, 2004). Pierre Bourdieu chama esta tentativa de “ilusão biográfica”, aquela que trata a estória de uma vida como “o relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção” (BOURDIEU, 2005, p. 185).

Para o pensador francês, o biógrafo é cúmplice desta ilusão. Ele é o responsável pela criação artificial de sentido, já que tem interesse em aceitar a coerência da existência narrada. Associar a vida a uma estrada facilita a compreensão, a narração, e, principalmente, facilita a venda. O sucesso das biografias no mercado editorial está certamente relacionado à opção da maioria dos autores em reconstruir o passado atribuindo significado aos fatos dispersos de uma vida, de maneira cronológica. Estamos sendo seduzidos pela memória e comercializando a nostalgia, afirma Andréas Huyssen (2000). Mas tanto a sedução quanto o comércio vivem de um modelo epistemológico anacrônico e não contemplam as transformações na experiência espacial e temporal do mundo contemporâneo. Como alerta Pena via Diana Damasceno,

210

“escrever biografias em nossos dias requer consciência aguda do processo de reinterpretar o passado como forma particular de construção, sujeita a variados desdobramentos, levando em conta que vidas podem ser entendidas como sistemas complexos’. Entretanto, quem acaba se ocupando das reflexões são os teóricos, não os biógrafos. Estes têm a atitude profissional do abridor de latas, que penetra nos arquivos e busca as salsichas da realidade. Quando, repito, o máximo que eles podem oferecer é um efeito de realidade” (PENA, 2004, p. 22)

Pena tem razão. Com raras exceções (entre elas, o “São Luiz” de Jacques LeGoff, “Adolpho Bloch”, do próprio Pena e as biografias de Ana Miranda), biógrafos em geral evocam jornalisticamente a história de uma pessoa, reinterpretando individualmente aspectos de um passado, de modo historicamente seqüencial, em busca não de uma identidade comunitária, mas exclusivamente uma coerência satisfatória à lógica momentânea do mercado. Por exemplo, na maior parte das vezes, Fernando Morais (“Chatô”, “Olga”) e Ruy Castro (“Garrincha”, “O anjo pornográfico”), os dois maiores expoentes do gênero no Brasil, usam as falas dos depoentes como dados, e não como leituras, da

realidade. As informações retiradas das fontes, e encaixadas na narrativa, não são colocadas “sob suspeição”, ou seja, não têm seus locais e mecanismos de produção investigados. Morais e Castro não fazem referências a suas fontes ao longo do texto, tampouco separam com nitidez a sua fala enquanto narrador da transcrição dos documentos. Eles não levam em conta os complexos processos de recriação do passado, das relações entre o lembrar e o esquecer, que marcam o funcionamento da memória.

A verdade do sujeito mudou de forma. Portanto, sua vida e seu *ato autobiográfico* tendem a constituí-lo de maneira diferente. Mas será possível incorporar às narrativas biográficas e autobiográficas termos como o desnorreamento, a complexidade, a indeterminação?

E o cinema diz: ‘eu’

O mundo é hoje um universo teatralizado no qual o cotidiano se tornou espetáculo. Mas isso não tem necessariamente implicações negativas sobre a vida social. Também nessa direção, “os consumidores on-line de hoje, do mercado hiper-segmentado, vêm realizando, através do farto material biográfico veiculado em diferentes mídias, apropriações afetivas e simbólicas que lhes permitem atribuir sentidos à realidade, construindo laços sociais e comunitários, e (re)elaborando ou enquadrando uma memória local ou (trans)nacional” (HERSCHMANN e PEREIRA, 2005, p. 46). Seguindo o mesmo barco, a prática autobiográfica ganhou novas feições e especificidades e difundiu-se em diversos meios como a internet (blogs, fotoblogs), e o cinema (filmes autobiográficos).

No caso do documentário performático em primeira pessoa, a auto-representação como um caminho para o reconhecimento e fortalecimento individual cria possibilidades de resistência ao discurso dominante. Os filmes performáticos dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, se afastam do relato objetivo, e sublinham a complexidade de nosso conhecimento do mundo. Amplificando os acontecimentos reais pelo imaginário, esses filmes compartilham um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas. A própria característica referencial do documentário,

que atesta sua função de janela aberta para o mundo “dá lugar a uma característica expressiva que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta” (NICHOLS, 2005, p. 170). Ao exigir nosso engajamento afetivo, nossa cumplicidade para com a visão de mundo apresentada, o documentário performativo torna o espectador (e não mais o mundo histórico) seu primeiro referente.

Desde a década de 30, a não-ficção tem demonstrado muitas faces performáticas, mas elas raramente serviram para organizar filmes inteiros. Estavam presentes, mas não eram dominantes. Atualmente, como atesta Michael Renov por via de Doris Sommer, “a autobiografia tornou-se um meio fundamental de resistência e contra-discurso, ‘o espaço legítimo para a produção daquele excesso que questiona a coerência e o poder de uma historiografia exclusiva’” (RENOV, 2005, p. 243). Não é de modo algum surpreendente que o documentário performativo tenha sido inicialmente produzido às margens da cultura comercial por feministas, gays, negros, imigrantes e todo tipo de dissidente. Seja em “Tongues united” (1989), seja em “History of memory” (1991) ou em “Nobody’s business” (1996), a cine-autobiografia tornou-se um instrumento para a associação do “testemunho público libertador com a terapia privada” (RENOV, 2005, p. 243), erguendo pontes entre um *self* ativamente construído e um outro registrado.

A questão da autobiografia e da auto-imagem designa um território onde se dá aquilo que Philippe Dubois assinalou como a encenação do sujeito por ele próprio. Esta trajetória, a da inserção/indexação do autor no interior da própria obra, é uma história que ainda vem sendo construída, mas que já possui uma tradição que perpassa os diversos meios constitutivos de imagens; que remonta à literatura autobiográfica (em seus distintos formatos), ao auto-retrato pictórico ou fotográfico. Nas palavras de Dubois, “Se, porventura, histórias nos são contadas, serão sempre aquelas mesmas de cada autor particular, e elas são assumidas explicitamente como tais pelo protocolo enunciativo do filme, que firma com o espectador o famoso pacto autobiográfico (segundo a fórmula de Lejeune), isto é, a identidade genérica e declarada do autor, do narrador e do personagem” (DUBOIS, 1995). Em resumo, o recente ímpeto autobiográfico tem infundido na tradição do documentário uma vitalidade muito necessária, expandindo

o vernáculo. Mas o que será que ocorre quando estes procedimentos autobiográficos deslocam-se do texto escrito para a imagem em movimento? “No mínimo, não se trata somente de uma mudança de suporte, e, indubitavelmente, há de se considerar as potencialidades e características inerentes de cada plataforma, assim como as eventuais transferências que ocorrem nesta mediação do sujeito com o mundo através da câmera, pois é através dela que muitas memórias são construídas” (VIEIRA, 2003, p. 2).

Entretanto, trata-se de uma mediação complicada. Em “Auto-retratos”, Raymond Bellour comenta que a autobiografia no cinema não constitui um gênero, mas sim um domínio “suficientemente incerto para se situar na fronteira de vários outros gêneros e tocar na essência o ato de escrever” (BELLOUR, 1997, p. 321). A problemática em torno desta indefinição do domínio autobiográfico vem ganhando consistência na teoria fílmica. A poetisa e crítica norte-americana Elisabeth Bruss, por exemplo, discorreu sobre a impossibilidade de uma escritura autobiográfica fílmica (BRUSS, 1980). Para ela, três parâmetros definiriam a autobiografia na literatura clássica: o valor de verdade (que compromete o autor a dizer a verdade, tanto no nível da veracidade das fontes, quanto no da sinceridade das intenções); o valor de ato (que reconhece no autor um sujeito responsável por um procedimento supostamente ilustrativo de seu caráter); o valor de identidade (que reúne numa mesma pessoa, o autor, o narrador e o protagonista). Segundo Bruss, o cinema transgride essas três atitudes, sendo incapaz de reproduzir as condições de existência do discurso autobiográfico, em que o sujeito que fala é o mesmo sobre o qual se esta falando. Certamente, suas críticas têm fundamento. O cineasta está sempre dividido entre a descrição e a expressão, e, ao contrário da fonte única da autobiografia literária, o cinema implica geralmente uma distribuição das tarefas, gerando uma mutação na natureza da “autoridade”.

Evidentemente, a posição de Bruss recebeu respostas. Philippe Lejeune, em seu artigo “Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire” (1987), aponta o quanto a crítica subestimou a existência de um cinema que ela conhece pouco e que se desenvolve posteriormente ao seu texto. De fato, Bruss sublinha que atingir no cinema a unidade entre o observador e o observado seria como estar em dois lugares ao mesmo tempo. Isto faz sentido para os exemplos que ela usa, como os

cinemas de Truffaut, Woddy Allen e Fellini, mas não parece adequado quando transposto para os filmes de Jonas Mekas ou Ross McElwee, por exemplo. Renov também irá comentar que “a nova autobiografia”, longe de desencadear o processo de extinção de seu antecessor literário, o coloca em uma outra dimensão pela utilização que faz dos meios audiovisuais: filmes, vídeos e, mais recentemente, a internet. Nichols também trabalhar com ótimos contra-exemplos. Em “Línguas desatadas” (1989). Marlon Riggs fala do que é ser negro e homossexual. Ele e outros atores sociais falam dentro e fora do campo sobre suas experiências de negros homossexuais. Alguns recitam poesias, alguns contam histórias, alguns participam de esquetes e reconstituições. Nichols aponta para a inflexão, o ritmo, a cadência e o estilo, que, segundo ele, atestam o poder da percepção individual e a força da expressão pessoal deste filme. Já em “History and memory” (1991) temos a aceitação sincera de uma visão parcial, mais muito significativa, situada, mas apaixonada. Rea Tajiti faz um uso freqüente de uma imagem das mãos de uma mulher que segura um cantil sob um jorro de água da torneira. Uma imagem impossível para um documentário, pois, na verdade, vem de um de seus sonhos, como uma lembrança do que foi, para a sua mãe, a vida nos campos de confinamento de norteamericanos de origem japonesa durante a Segunda Guerra Mundial. Não teríamos aí, de certa maneira, uma especificidade?

No entanto, Bellour chama nossa atenção para o fato de que Bruss, apesar do tom melancólico e pessimista, não diz que o cinema não possa dizer eu: mas sim que os modos dizer este eu, pelos “problemas que encontra para dizer, não se diz da mesma maneira, o que implica em uma idéia diferente do ‘eu’, do ego, ou do sujeito” (BELLOUR, 1997, p. 325). Bellou tem razão em seus dois argumentos. Ele parte, então, para uma distinção entre a autobiografia e o que ele chama de auto-retrato. “Por um lado, há a autobiografia; se quisermos conservar minimamente a substância da sua definição tradicional, somos forçados a constatar que no cinema ela se torna fragmentária, limitada, dissociada, incerta – perseguida pela forma superior de dissociação que nasce dos disfarces da ficção. Por outro, quando sua definição se torna realmente duvidosa, é porque ela encobre uma experiência que, por ser de natureza autobiográfica, é também seu contrário: o auto-retrato” (BELLOUR, 1997, p. 330). É neste momento que Bellour passa a falar do vídeo, mais especificamente, da vídeo-arte, por

aproximar-se de forma mais direta do que o cinema de uma certa tradição da enunciação em primeira pessoa. Enquanto na autobiografia a narrativa está subordinada ao desdobramento lógico das ações, o auto-retrato constitui-se pela ausência de uma seqüência narrativa. Isto é, o auto-retrato se situa do lado do metafórico e do poético, mais do que do narrativo; e onde a autobiografia se define por um limite temporal (o autor preso à retrospectiva de sua vida), o auto-retrato aparece como uma “totalidade sem fim”, na qual nada pode ser dado de antemão já que o autor presentifica-se na auto-imagem.

Certamente, Bellour está correto quando aponta suas argumentações para o cinema de Jonas Mekas e de Stan Brakhage. Ambos desenham os contornos de uma impossível autobiografia. O projeto de Mekas representa o esforço de um homem para registrar a passagem do tempo. O tom dominante é o elegíaco: um tributo à memória, contra o esquecimento. A técnica de Mekas é única. Depois de filmar (muitas vezes, anos depois), ele acrescenta uma narração às imagens, lembrando-se da época em que foram feitas. Em “Lost, lost, lost” (1949-1963), o cineasta orchestra as dimensões pública e privada operando na fronteira do documentário com o filme de vanguarda. Mekas e seu filme vão caminhando juntos, no mesmo passo. Apesar de todo o esforço para se manter fiel a suas experiências pessoais, o autobiógrafo encara de uma maneira ou de outra a intrusão do imaginário em seu discurso. Por vezes, sob imagens de seu dia-a-dia na comunidade lituana, Mekas diz: “Tudo está, tudo está normal. Mas tem uma coisa, vocês nunca saberão o que estas pessoas estão pensando. Vocês nunca saberão como pensa uma *displaced person* à noite e em Nova York”. O cineasta nos lembra do irreparável abismo entre experiência e sua representação exteriorizada, uma noção que o próprio título de seu filme sugere. Estaremos sempre perdidos neste divórcio entre nosso desejo de recapturar o passado e a impossibilidade de revivê-lo. O foco de sua narrativa não é nunca sua vida individual per se ou na sua personalidade. O que vemos não é uma narrativa linear que busca dar, em retrospecto, um senso de continuidade e unidade ao sujeito autobiográfico, mas uma narrativa aos pedaços de um sujeito fragmentado que se abre para e se identifica com múltiplas vozes. O tratamento da matéria autobiográfica em Mekas parece mesmo compor uma espécie de auto-retrato.

Mas no fim das contas, Bellour parece por demais preocupado com uma discussão puramente conceitual (aliás, termo já trazia uma enorme elasticidade da própria esfera literária). Transformações na forma de compreender o sujeito também problematizaram o conceito de autobiografia. Talvez, realmente (e isso transcende o tema deste texto) este cinema do eu esteja mais para Montaigne do que para Rousseau. Porém, tanto a autobiografia quanto a sua própria nomeação são processos abertos. E neste sentido, é importante falarmos de uma espécie de documentário ainda mais recente do que o texto de Bellour e que traz algumas contribuições para o nosso debate. Nos referimos a filmes como, por exemplo, “33” (2003), de Kiko Goifman, e “Passaporte húngaro” (2002), de Sandra Kogut. Aqui não se trata de um cinema da primeira pessoa como em Mekas, mas de uma pessoa que se funde num personagem. São propostas bem diferentes. Jean-Claude Bernardet denominou estes filmes de “documentários de busca”.

“Eu tenderia a dizer inicialmente que são filmes de ficção elaborados com materiais extraídos de situações reais. Quer dizer, no fundo se trata de uma espetacularização da vida pessoal, com, certamente, duas facetas: como toda arte autobiográfica, é uma arte que expõe a pessoa, mas que, na mesma medida que expõe a pessoa, a mascara. Essas pessoas-personagens obedecem a uma construção dramática. Os personagens têm objetivos, enfrentam obstáculos (que eles superam ou não), alcançam seus objetivos ou não, exatamente como nos filmes de ficção, e tudo isso organizado numa narrativa. Então, creio que podemos falar de uma vida pessoal que se molda conforme as regras de ficção. Ou de uma ficção que se alimenta diretamente da vida pessoal; eu diria uma ficção que coopta a vida pessoal” (BERNARDET, 2005, p.149).

Bellour dizia concordar com Bruss quanto à falta do valor de identidade ao cinema. Concordamos que no cinema há uma distância insuperável entre aquele que vê e aquele que é visto. Mas para eles isso impede a fundição do diretor, do narrador e do personagem numa unidade indefinida. Ora, tanto “33” quanto “Passaporte húngaro”, partem de um projeto bastante pessoal de seus realizadores. Enquanto no primeiro a idéia é encontrar a mãe biológica do realizador, a missão de Sandra é

obter o passaporte e nacionalidade húngaros. À medida que os respectivos protagonistas vivem essa experiência, eles se constroem e se redimensionam. A partir daí os filmes procuram trabalhar a idéia de um eu/diretor, um eu/personagem, um eu/fotógrafo, um eu/brasileiro e um eu/húngaro, um eu/filho de mão adotiva e um eu/filho de mãe biológica. Objetiva-se numa estrutura narrativa onde a consciência do eu é uma interpretação da própria trajetória que encontra no documentário uma mediação privilegiada, servindo-se tanto da história quanto da ficção. O cinema como um instrumento de invenção da identidade, que transcende a existência prática e factual.

Mais do que isso. A identidade é aqui representada em fragmentados auto-similares, com amplo espaço para contradições e esquizofrenias. Classe, gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade, raça e outras tantas nomeações formam uma estrutura complexa, instável, e, muitas vezes, deslocada. Em “A identidade cultural na pós-modernidade”, Stuart Hall apresenta três concepções de identidade. A primeira designa o sujeito do iluminismo, um indivíduo centrado, unificado e dotado de razão e consciência. A segunda está relacionada ao sujeito sociológico, que ainda mantém um núcleo ou essência, mas cuja identidade é formada pela interação entre o eu e a sociedade. E a terceira diz respeito ao sujeito pós-moderno, cuja identidade permanece em mutação. Para Hall, “o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade estável e unificada, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 1997, p. 12). Ele pode assumir identidades diferentes em diferentes momentos e, obviamente, elas não estarão unificadas em torno do eu coerente. O sociólogo utiliza o conceito de deslocamento segundo Laclau, que considera uma estrutura deslocada aquela cujo centro é deslocado sem, no entanto, ser substituído por um outro, mas sim por uma pluralidade de centros de poder. E sem um centro estável, além da desarticulação da coerência do passado, há a possibilidade de novas articulações no presente. “Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida. Tornou-se politizada” (HALL, 1997, p. 19).

A busca da(s) identidade(s) se torna um caminho ambíguo, incerto, cheio de reviravoltas. Ana Rosa Marques, por exemplo, chama nossa atenção para as constantes divergências entre o Kiko/personagem

e o Kiko/narrador: “ele se diz surpreso por ter se tornado um “desconfiado compulsivo”, não acredita em vidência, mas é atrás de uma cartomante que o seu personagem vai. O que acontece aqui é uma espécie de descolamento entre o enunciador e o personagem” (MARQUES, 2004). Deslocamento de modelos de identificação. Tais modelos (profissão, etnia, origem, classe social, hierarquia familiar, etc) se sobrepõem de acordo com o contexto. Tudo vai depender dos deslocamentos do personagem pelo espaço social. Ao trata de “33” e “Passaporte húngaro”, José Carlos Avellar esmiúça o assunto:

218

“Ao reafirmar que ‘basicamente queria falar sobre o que somos porque escolhemos ser e sobre o que somos querendo ou não’, Sandra define seu filme como uma aventura sobre a construção de uma identidade, sobre a vontade de inventar raízes e de buscar suas raízes, uma aventura que se realiza no espaço particular em que a questão da identidade se discute entre nós. Não se trata de encontrar o que precisamente nos identifica, mas de, contraditoriamente, trabalhar para, digamos, aumentar a indefinição e poder contar ao mesmo tempo com duas ou mais diferentes raízes. Uma mãe biológica e outra mãe de verdade. Uma mãe terra biológica e uma mãe terra adotada. Raízes entrelaçadas e igualmente constitutivas de nossa identidade que seria, assim, por natureza, múltipla, definível pela impossibilidade de se identificar como apenas uma” (AVELLAR, 2003, p. 98).

Estes documentários nos parecem traduzir de mais atualizada o modo de ser subjetivo do sujeito pós-moderno. Os projetos de busca pela mãe biológica, pelo passaporte húngaro e pela infância e relacionamentos perdidos, nasceram como projetos de filmes. Bernardet revela que o aspecto mais interessante destes trabalhos é o fato deles expressarem uma subjetividade tal como muitos de nós a vivenciamos hoje. “Não mais uma subjetividade como individualismo, mas uma subjetividade dinâmica, que não sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade. Isso é extremamente importante no filme de Sandra quando ela diz: ‘é um filme de situações, eu construo situações, meu filme não é um filme de entrevistas, de depoimentos; eu construo situações com o cônsul, com o vice-cônsul, comigo, exatamente

como se constroem situações no filme de ficção'. E no caso de Kiko, em que o problema pessoal dele passa pelo molde de um gênero industrial hipercodificado, que é o filme noir, e que deu todo, digamos, o perfil de seu filme, desde sua cor, tonalidade, até as ruas noturnas, a chuva, o asfalto, os detetives, etc" (BERNARDET, 2005, p. 151). E embora girem torno do umbigo de seus realizadores, "33" e "Passaporte húngaro" não estão na função da expressão narcísica de Kiko e Sandra. Esses documentários nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua sensibilidade. Oferece-se cumplicidade e não invasão de privacidade. No final de "33", Kiko, num close em seus olhos, comenta em off: "A procura, se por acaso continuar, não será mais pública".

Uma necessária conclusão: é possível incorporar o desassossego

A título de conclusão, o presente texto também teve por objetivo se afastar da costumeira melancolia nostálgica da grande maioria dos trabalhos envolvendo o sujeito pós-moderno e suas identidades. A partir de um breve passeio por diferentes tipos de escrita e seus respectivos modos de ser subjetivo, tentamos discutir a autobiografia no cinema como talvez a mais "fiel" tradução desse sujeito contemporâneo exteriormente centrado, avesso à experiência do conflito interno, esvaziado em sua dimensão e mergulhado numa cultura espetacular e cientificista. Depois do narrador e do romancista, agora parece ser a vez do autobiógrafo.

Partimos da constatação de que a cultura contemporânea esta profundamente marcada pela produção biográfica, e concluimos que as diversas formas em que o eu se apresenta na tela podem oferecer pistas interessantes sobre as mutações nos processos de conformação das subjetividades contemporâneas. Como está definida nos estudos literários, a autobiografia é uma forma de escrita pessoal referencial (isto é, imbuída de história), fundamentalmente retrospectiva (embora a temporalidade da narrativa possa ser bastante complexa), e na qual o autor, o narrador e o protagonista são a mesma pessoa. No cinema, o sujeito autobiográfico é constituído no próprio processo de feitura do filme, valendo-se das restrições e das possibilidades oferecidas pela imagem e pelo som. A verdade autobiográfica não deriva do aspecto

referencial das imagens e histórias, mas é igualmente fabricado por elas.

Já é extensa a bibliografia a respeito das novas tecnologias e da globalização no que diz respeito aos novos processos de subjetivação. Entretanto, são raros os trabalhos que se propõem a pensar esses elementos de maneira diferente. A modernidade nos legou uma sensação de aceleração, de instantaneidade, da presentificação do mundo e uma enorme multiplicidade de referenciais identitários. Mas é preciso sublinhar que há várias maneiras possíveis de se estar diante de um mesmo movimento. A “liberdade” e o “desnorreamento” podem tanto configurar formas de resistência, abertas e fragmentadas, quanto promover a desestabilização, a homogeneização e a submissão. O fenômeno da crise das identidades tem sido largamente denunciado nos últimos anos como uma espécie de “mal de época”. Contudo, o esmaecimento de um sentido de identidade que outrora parecia fixo e estável não é, necessariamente, uma má notícia, como comprova este novo cinema do eu. Certas frestas promissoras podem se abrir nessa desestruturação do eu ocidental e talvez já estejam fermentando outras formas de subjetivação.

220

Referências

ALBERTI, Verena. “Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa” em *Estudos Históricos. Indivíduo, biografia, história*. Rio de Janeiro, vol.10, nº19, 1997. Disponível on-line em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/148.pdf>

AVELLAR, J.C. “Eu sou trezentos” em *Cinemais*, nº 36, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. “Biografia e autobiografia antigas” em *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp, 1998.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BELLOUR, Raymond. *Entre imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

BENCHIMOL, Jaime (org). “Narrativa documental e literária nas biografias” em *Manguinhos: história, ciências, saúde*. Rio de Janeiro, vol.2, nº2, 1995. Disponível on-line em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v2n2/a07v2n2.pdf>

BENJAMIN, Walter. “O narrador” em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica” em Marieta de Moraes Ferreira e Janáina Amado (org.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

BRUSS, Elisabeth. *Autobiographical acts: the changing situation of a literary genre*. Baltimore, John Hopkins University Press: 1976.

_____. “Eye for I: Making and unmaking autobiography” em James Olney (org.) *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton University Press, 1980.

BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo, Boitempo, 2005.

BURKE, Peter. “A invenção da biografia e o individualismo renascentista” em *Estudos Históricos. Indivíduo, biografia, história*. Rio de Janeiro, vol.10, nº19, 1997. Disponível on-line em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/211.pdf>

CALLIGARIS, Contardo. “Verdades de autobiografia e diários íntimos” em *Estudos Históricos. Arquivos Pessoais*. Rio de Janeiro, vol. 11, nº. 21, 1998. Disponível on-line em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/236.pdf>

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1993.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Estrela solitária: um brasileiro chamado Garrincha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

DUBOIS, Philippe. "A 'Foto-Autobiografia'" em Revista Imagens, Número 4, abril de 1995.

DYLAN, Bob. *Crônicas: volume I*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

GUILLEBAUD, Jean-Claude. "O "eu" em busca do "nós"" em A reinvenção do mundo: um adeus ao século XX. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

GOFF, Jacques Lê. *São Luís: biografia*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GOMES, Dias. *Apenas um subversivo: autobiografia*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, C.A.M. *Mídia, memórias e celebridades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

HUYSSSEN, Andréas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

KEHL, Maria Rita. "'Minha vida daria um romance'" em Giovanna Bartucci (org.) *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

LACERDA, Carlos. *Rosas e pedras de meu caminho*. Brasília: Editora da UNB, 2001.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

_____. "Cinéma et autobiographie, problèmes de vocabulaire" em Revue Belge du Cinéma, nº 19, printemps 1987.

LEVY, Giovanni. "Usos da biografia" em Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *Limites davoz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. "Um par problemático: representação e sujeito moderno" em Giovanna Bartucci (org.) *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

MARQUES, Ana Rosa. “33 - entre o diário e a performance” em Revista Av – Audiovisual, nº 3, 2004. Disponível on-line em: <http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=1&s=9&a=33> acesso em: 18/07/2006.

MIRANDA, Ana. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MORAIS, Fernando. *Chato, o rei do Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NICHOLS, Bill. *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

_____. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

_____. *Teoria do jornalismo*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Adolpho Bloch: Histórias, perfis e outros fractais biográficos*. Rio de Janeiro: Ed. Univercidade, 2005.

RENOV, Michael. *Subject of documentary*. University of Minnesota Press, 2004.

_____. “Investigando o sujeito: uma introdução” em Maria Dora Mourão e Amir Labaki (orgs.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ROUSSEAU, Jean-jacques. *As confissões*. Rio de Janeiro: José Olympio 1948.

SCHIMIDT, Benito. “Construindo biografias... historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos” em *Estudos Históricos. Indivíduo, biografia, história*. Rio de Janeiro, vol.10, nº19, 1997. Disponível on-line em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/207.pdf>

SIBILIA, Paula. “Os diários íntimos na internet e a crise da interioridade psicológica”. Texto apresentado no XIV Encontro da COMPÓS, 2005. Disponível on-line em: <http://www.comunica.unisinos.br/tics/textos/2003/GT12TB6.PDF> acesso em: 17/07/2006.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorphose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

VIEIRA, Leandro Garcia. *Video em primeira pessoa: Autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira* Tese de mestrado em Multimeios. Unicampo, 2003. WAINER, Samuel. *Minha razão de viver. Memórias de um repórter*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 2001.

WINSTON, Brian. "A maldição do "jornalístico" na era digital" em Maria Dora Mourão e Amir Labaki (orgs.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.