

## Atos autobiográficos: o suplemento da coleção

Anaise Avila Severo<sup>1</sup>  
Polyana Olini<sup>2</sup>

**Resumo:** O artigo busca, por meio de atos autobiográficos, movimentar procedimentos de referências, afetos, singularidades e deslocamentos de textos desse gênero. Considera que o espaço autobiográfico é uma construção entre autor e leitor, no qual a intencionalidade de leitura e de escrita forma o gênero sem a necessidade de afirmação de referencialidade. Logo, a afirmação de que tal espaço possa ser social é apresentada como uma imagem do autor constantemente inserida em um *ato autobiográfico* de si. Quando a escrita autobiográfica ficcionaliza o autor, tornando-lhe também experienciável aos seus leitores, o eu autobiográfico pode revelar-se na qualidade de emoção compartilhada com o seu leitor, de maneira que a relação prestar-se-á afetiva, operando uma desestruturação da autobiografia tradicional. Essa movimentação constante e em permanente mudança é operada aqui como análise descentrada e fluida, transição tanto individual quanto conjunta da *elipse* e da *espiral*, que possibilita a leitura de uma autobiografia enquanto *coleção* a partir da *desconstrução*.

**Palavras-chave:** constituição de si, autobiografia, coleção, suplemento.

### Um auto de origem

É raro encontrarmos um sentido que opere a consciência de finitude comum a todos nós. Isto é, o sentido aparentemente introjetado na morte não é subjetivado por todos de maneira consciente, ainda que seja a partir dessa subjetivação que tecemos nossa existência. Tais desdobramentos que operam a finitude de um laço, de um vínculo ou da própria vida implicam a possibilidade de relacionar esta mesma vida aos temas de Filosofia, Literatura, Psicologia e

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. Pesquisadora participante do grupo de pesquisa Estudos de Filosofia e Formação (PPGE/IE/UFMT). e-mail: [anaiseasevero@gmail.com](mailto:anaiseasevero@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEdu/UFRGS). Docente no Centro Universitário de Várzea Grande - UNIVAG. e-mail: [polyanaolini@gmail.com](mailto:polyanaolini@gmail.com)

Antropologia. Se entendemos que para falar de uma vida é preciso falar também de sua morte e das nuances que subjetivam e constroem essa vida, poderíamos pensar nestes elementos enquanto atos autobiográficos que compõem uma coleção?

Antes de mais nada, parece importante ressaltar que tratar de uma autobiografia é um procedimento desviante. Para Duque-Estrada (2009), não há um caminho rígido a ser seguido, e esta ausência de algumas regras torna, muitas vezes, o processo como marcado por uma orientação inválida. Ainda, refletir sobre o *auto* desta autobiografia é algo que não atrai a maioria dos estudiosos. Isso porque uma autobiografia é também aquele procedimento metodológico, prático e teórico que coloca a estrutura da relação de si no centro da discussão. Se o contemporâneo e mesmo o moderno — seja com Marx ou Nietzsche — busca retirar o sujeito do centro de sua existência, contemplando que sua formação é relacionável com um outro — logo se fazendo de maneira contaminável — a autobiografia é antiquada. Porém, se percebemos a questão autobiográfica enquanto uma possibilidade de percurso em que tanto verdade quanto objetividade são pensamentos orientados por uma questão metafísica e podem ser substituídos, o modo de se fazer autobiografia surge enquanto possibilidade de operar um pensamento tanto elíptico quanto espiralizado.

Essa autobiografia elíptica — como qualquer outra elipse — é marcada pela operação de ausentar o termo facilmente subentendido no enunciado: o outro. Com Souza (2012), essa autobiografia também pode ser lida por um movimento espiralizado, no qual o outro não é apenas ausentado, é uma abertura de sentido: a perspectiva da escrita de uma narrativa é ampliada à medida que esta mesma é escrita. Há, portanto, uma atribuição de sentido porvir em relação ao contexto de inscrição deste *eu* narrado. Se sua relação é de ausência de seus pares, sua relação só pode ser imprimida em consideração a esses mesmos pares. Souza (2008) contribui para esclarecer esta afirmativa:

Os bastidores da criação, as experiências vividas pelos autores ligadas à produção literária e existencial, constituem lugares pouco conhecidos pela crítica [...]. A página de rascunho, metaforicamente considerada o jardim íntimo do escritor, revela o que o texto definitivo não consegue transmitir: a imaginação sem limites, os recuos da escrita, os borrões, o espaço no qual a face escondida da criação deixa transparecer o fulgor e a

paixão da obra em processo. Página branca, marcada de signos negros, torna-se a imagem do espelho que refletiria as relações pessoais do escritor com o texto, onde se supõe ser tudo permitido (SOUZA, 2008, p. 123).

Primeiramente, associamos esse outro à figura de um alguém sujeito, mas este outro pode ser o próprio espaço de inserção do sujeito-autor: seu texto, sua elipse. Também, nesse espaço de “imaginação sem limites”, a autobiografia é espiralizada: sua impossibilidade de prometer a apresentação de uma verdade de vida reunida à trama da narrativa é incontestável. Como quisera Rousseau (1959) em suas confissões, entende-se que não há a possibilidade de imitar-se ou contar inteiramente uma vida, há a possibilidade de envolvimento para dentro de si. A intenção, portanto, ainda que atinja ao outro, é uma dobra constante de *auto* conhecer-se, autobiografar. Dessas dobras, a elipse é também espiral.

## A desconstrução

Por traços autobiográficos espalhados de diferentes maneiras ao longo de sua extensa produção acadêmica, Jacques Derrida (1991; 1998; 2005) retoma questões de desagregação da sintaxe, através de um desarranjo de conteúdo operado até então no fazer literário, em uma operação que também considera a metáfora e a *mimesis* enquanto caminhos a serem revisitados. A este movimento de colocar em jogo as questões de obra e vida, autor e leitor, escrita e *phoné*, vida e morte, entre tantos outros, temos o movimento operado por Derrida no duplo da desconstrução: o quase-conceito colocado para golpear a filosofia a partir de sua performance. Com Derrida, aproximamo-nos daquilo que diz não ser um método: a desconstrução não pode ser transformada nessa regra, pois não é “nem uma *análise* nem uma *crítica*” (1998, p. 22).

Em uma longa carta destinada ao professor Izutsu, que lhe havia questionado sobre a possibilidade de tradução da palavra *desconstrução* para o japonês, Derrida (1998) traz algumas reflexões para o amigo, se isso é possível. Começa, portanto, a ponderar sobre aquilo que a desconstrução não é, ou, minimamente, não deveria ser. Ainda que o contexto de tradução da

palavra originalmente cunhada seja em *sua* língua — francês — , Derrida começa a acreditar que o uso da própria palavra, seja em seu idioma, em alemão ou em inglês, sobretudo o inglês norteamericano, tomou conotações e inflexões muito diferentes daquelas propostas ao início de seu trabalho em *Gramatologia*. Aos propósitos de traduzir as palavras heideggerianas *Destruktion* ou *Abbau*, relativas à arquitetura tradicional dos conceitos fundadores da ontologia, ou da própria metafísica ocidental, Derrida encontra, em francês, o termo *destruction*. Contudo, a tradução para essa *destruição* implicava uma aniquilação na qual a aproximação se daria por uma redução negativa dos termos, diferente do que propunha naquele momento.

Ao procurar no *Littré*<sup>3</sup> uma palavra que melhor correspondesse aos seus anseios, encontra a *desconstrução*, e percebe que esta caberia em seu *querer-dizer*. Não limitada a um “modelo linguístico-gramatical, nem mesmo a um modelo semântico, menos ainda a um modelo mecanicista” (Derrida, 1998, p. 21), entende que o conceito da palavra operaria o próprio questionamento dos modelos que precisavam ser desconstruídos dentro e fora de si; e o contexto no qual se encontravam tais modelos correspondia a uma problemática estruturalista de uma linguagem também saussuriana: logocêntrica e fonocêntrica. Ao reviver a palavra morta, na exportação continental aos Estados Unidos, o móbil desse novo movimento filosófico acaba por ser associado ao *pós*-estruturalismo. Porém, ainda, Derrida (1998) quisera encontrar uma palavra que não fosse associada ao seu prefixo *des*, dotado este de uma aparência negativa: quisera-dizer que era preciso compreender o conjunto no qual o momento do modelo em questão se encontrava, para então reconstruí-lo. Mas a sedução dada diante da palavra que fora revivida toma esta como uma domesticação ou metodologia de leitura: a desconstrução, contudo, não é um ato, uma operação, tampouco diz respeito a um sujeito.

A desconstrução, nesse sentido, tem espaço em todo lugar, ainda que esteja distante de uma deliberação que aguarda o momento em que possa tornar-se algo. Ou seja, ao adiar e multiplicar os sentidos dados para a própria palavra desconstrução que o professor Izutsu quisera traduzir e ao dizer que a desconstrução é tudo, mas é também nada, Derrida coloca no que há de próprio a esta palavra sua mobilidade: é um acontecimento operado somente no discurso, “ou

---

<sup>3</sup> *Dictionnaire de la langue française, comumente reconhecido como o Littré. Sua autoria cabe a Émile Maximilien Paul Littré, um lexicógrafo e filósofo francês que dominava o inglês, alemão, grego, latim e sânscrito.*

melhor, uma escritura, que pode suprir essa incapacidade da palavra de bastar a um ‘pensamento’”(DERRIDA, 1998, p. 24). Com efeito, Derrida sugere que conduzir esta própria palavra a um outro lugar é também uma questão de *tradução*, que *solicita* um *suplemento* a respeito do *jogo* que se queira *diferir*. Nesse sentido, parece-nos que esses quase-conceitos poderão ser adiante definidos, pois a escrita elaborada por Derrida para constituir um conjunto de caminhos intrincados, criados com a intenção de desorientar quem os toma é, possivelmente, um labirinto para que aquele que escolha adentrá-lo retome a experimentação do percurso construído.

## Como falar de si

Arrastada para fora de si, a escrita autobiográfica contempla um abandono da própria escrita. Naquele lugar criteriosamente destinado à percepção de um dizer, a linguagem deixa de ser um pressuposto: a interação entre aquilo que se quer dizer e aquilo que não se diz encontra uma lacuna, uma casa vazia para quem escreve e para quem lê. Ainda que o lugar não destinado à tradição autobiográfica na literatura torne suas concepções bastardas, encontramos um ato de *auto*, caso se queira encontrar. De acordo com Lejeune (2008), entendemos que o espaço fantasmático — aquele que relaciona o tempo ao espaço da escrita — pode ser findado na impressão de uma inscrição. A autobiografia está fadada desde o seu começo: o início de uma narrativa marca também seu ponto de chegada.

Seria preciso inventar uma outra palavra (ou manter a mesma?) para designar na autobiografia o movimento de representação e de incorporação do tempo da escrita que, ao contrário, abre o texto para uma dimensão virtual de um futuro sem mim, abertura provisória que será, assim que o fim da autobiografia estiver decidido, reincorporada no elemento do universo passado que teremos “fechado” (LEJEUNE, 2008, p. 272).

Porém, se Lejeune sugere que a autobiografia interminável é uma dupla confusão, entendemos que a construção de abertura ao sentido interpretativo é a possibilidade de operar

uma continuação. Com Duque-Estrada (2009), quando a escrita habita o espaço do indizível, o apagamento da palavra objetiva é justamente aquilo que configura as autobiografias, as memórias e as confissões. Nesse sentido, a autobiografia é um espaço de transgressão, pois opera a ruptura com uma ordem clássica: o pensamento moderno preocupa-se com o retorno e com o cuidado de começar a restituir o vazio da origem. Com Foucault (2000), o levantamento desse véu do inconsciente, que busca o seu ponto zero, é justamente a dispersão desse *eu*. Quando se anuncia que a origem das coisas é, em verdade, uma origem sem origem, o próprio pensamento que constitui a formação de si articula um *eu* que seja possível somente em sua duração, preso no interior que o dispersa, afastando-se de sua própria origem.

A desconstrução dessa possibilidade de origem complexifica a autoridade de uma narrativa. Quando o espaço literário toma a questão antropológica em sua inscrição, a posição privilegiada antes ocupada pelo autor e sua respectiva função em uma obra tornam o *auto* da autobiografia uma situação em movimento. Com Foucault (2001), entendemos que o funcionamento das práticas discursivas constrói um autor, e não a constituição de um arquétipo intelectual. Nesse sentido, a escritura dominada pela prática visa a transgredir o jogo dos signos, rompendo com os limites formativos de significado e significante. Se tal escritura é, ainda, a subversão de uma narrativa, ela é também o desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve.

Com efeito, se a noção de obra é tida enquanto uma estrutura significante, o apagamento dado diante do sentido de autor não pode ser esvaziado. Porém, se a noção desta mesma obra pode ser lida enquanto problemática em relação à sua autoria, há um esvaziamento no qual, em determinado momento, preservar-se-á uma das duas inscrições: a obra ou o autor. Logo, considerando que este nome de autoria é um nome próprio, diferente dos demais — uma vez que exerce papel de autoridade em relação ao seu discurso —, a apropriação da função-autor corresponde a um campo transgressivo do próprio discurso. Em alguma medida, o autor pode vir a ter o apagamento dessa função correspondente, já que tal apropriação não indica a questão da origem no discurso literário.

Por uma função-autor transgressora, entendemos que, “no momento em que se esforça para inscrever-se no território neutro da linguagem, reluta entre a indiscrição e a timidez,

sobressaindo-se ou apagando-se nas entrelinhas de tantos nomes próprios e assinaturas” (SOUZA, 2012, p. 21). Ou seja, é através de um movimento subjetivo que o autor apaga-se na enunciação de sua inscrição, visto que é apenas um convidado do seu próprio texto. E como sugerido por Souza que esta discussão é barthesiana, cabe falar também da morte deste autor. Com Barthes (2004), a dessacralização da imagem do autor opera uma concessão ao transgredir a norma da linguagem. Quando a linguagem opera um esgotamento de enunciação, sabemos que é preciso permitir uma “troca” de autor pelo leitor, ainda que tenha que “pagar-se com a morte” de um destes. Nesse sentido, a morte não é apenas física, mas também metafórica.

## **O teatro de memórias**

Como não se pretende falar apenas de autobiografia, mas também de coleção, precisamos delimitar alguma noção em torno do que esta pode ser. Para Blom (2003), a coleção funciona enquanto um suplemento necessário para a vida. Nesse sentido, o autor toma a coleção enquanto uma possibilidade de se buscar o raro e o exótico nesta mesma vida. Assim, os critérios que delimitam o valor monetário e, até mesmo, simbólico de cada um desses objetos presentes em alguma coleção são oscilantes. Isto é: cada sujeito colecionador constrói o processo de valoração de sua própria coleção. Cada sujeito colecionador terá um raro e exótico recorte de sua própria produção, pois cada qual subjetiva a maneira de lidar com estes objetos, visto que “há relatos conflitantes sobre a aparência da coleção” (BLOM, 2003, p. 100).

Se uma coleção opera, portanto, um movimento de subjetivação, tal coleção também possibilita a constituição de uma nova narrativa. A comparação entre os objetos presentes no contexto dessa coleção faz com que adquiram sentido entre si, e também sentido para o sujeito que a movimenta. Quando o sujeito colecionador escolhe os objetos que participarão de seu conjunto de coleção, há um crivo categórico que indica que seu movimento é também um processo de criação. Esse processo de criação inscreve que o sujeito — quando torna os objetos

duradouros ou descartáveis em sua coleção — subjetiva também um modo de pensar. É possível dizer isso a partir de uma biblioteca indicada por Blom:

Os diferentes tamanhos, cores, texturas e tipos de letra nas lombadas e capas que povoam as prateleiras e mesas sempre introduzem uma sugestão de desordem e de desintegração na estante mais ordenada (os que pedem livros pela cor e pelo tamanho transferem essa anarquia para seus conteúdos). A mente que controla esse quase caos, ajudada, talvez, por um catálogo, é senhora do universo. É também essa coisa perigosíssima: um eremita satisfeito (BLOM, 2003, p. 239).

A partir do excerto acima mencionado, percebemos que colecionar é um ato que protagoniza não apenas os objetos, mas o sujeito que os cataloga. O registro de uma coleção contempla aos colecionadores a possibilidade de relacionar-se com suas memórias. Quando o sujeito colecionador sistematiza os objetos de sua coleção, ainda que através de uma organização mental, tal movimento permite uma recuperação de informações carregadas nestes objetos. Ou seja: tais objetos servem também como registro e resgate da memória, pois a carga histórica e afetiva não é apenas traduzida na materialidade do objeto, porém também opera a ressignificação do próprio discurso do sujeito, fomentando a constituição de um novo discurso.

Cada coleção é um teatro de memória, um *mise-en-scène* de passados pessoais e coletivos, de uma infância lembrada e da lembrança após a morte. Ela garante a presença dessas lembranças por meio de objetos que a evocam. É mais do que uma presença simbólica, é uma transubstanciação (BLOM, 2003, p. 219).

Pensar em coleções e memórias concretiza uma possibilidade contemporânea de composição do colecionismo, pois a coleção adquire também qualidade interior, não apenas objetividade exterior de sua exposição. Ou seja, no âmbito das configurações discursivas, a trajetória afetiva de uma coleção proporciona um inventário de rememoração, de esquecimento e de práticas discursivas. Tal garantia aborda, novamente, a atribuição de sentido por parte do seu colecionador. Essas atribuições qualificam um “teatro da memória”<sup>4</sup> enquanto operação subjetiva,

---

<sup>4</sup> *A fim de evitar equívocos, em seu Ter e Manter, Philipp Blom nomeia o último capítulo da Parte III: Feitiços de seu livro enquanto “Um teatro de memórias”. Nesse sentido, não há remissão direta ao Teatro da Memória de Giulio Camillo.*



pois garantem a elegibilidade de afetos e singularidades do contexto de quem as movimenta, considerando que uma memória permite uma outra maneira de falar de si.

Retomando, portanto, a inscrição de Blom de que a coleção é um suplemento para a vida, o que há no *querer-dizer do texto*? O suplemento, como já sabido, é uma adição. Ainda, como sugerido pelo filósofo franco-magrebino Jacques Derrida (1991), é a possibilidade de suprir uma falta referente ao significado a partir da desconstrução. Ou seja: a substituição do lado do significado permite uma ausência de centro. Esse descentramento opera uma movimentação de deslocamentos no campo da linguagem. Tal jogo de substituição, de ausência e de deslocamento define o que Derrida (2005) tomou enquanto a lógica do suplemento: a tomada de um lugar que não é do signo, do sujeito ou do colecionador em questão, contudo não é também de qualquer nome próprio, é, portanto, um lugar morto. Assim, os atos em torno dessa movimentação são marcados pela ambivalência instável: a ausência de origem joga um signo flutuante — a substituição das relações acresce a perspectiva da *coisa em si*.

Apreendido como mistura e impureza, o *phármakon* também age como o arrombamento e a agressão, ele ameaça uma pureza e uma segurança interiores. Esta definição é absolutamente geral e verifica-se mesmo no caso em que um tal poder é valorizado: o bom remédio, a ironia socrática vem perturbar a organização intestina da autocomplacência. A pureza do centro só pode ser restaurada, desde então, *acusando* a exterioridade sob a categoria de um suplemento, inessencial e no entanto nocivo à essência, de um excedente que não se *deveria ter* acrescentado à plenitude impenetrada do dentro (DERRIDA, 2005, p. 77).

Derrida (2005) busca no *phármakon* o gesto de inscrição para a lógica do suplemento, uma vez que coloca em jogo esse duplo caráter do termo grego, que significa tanto veneno quanto remédio, mostrando, em virtude de sua ambivalência, que as unidades ou categorias pretendidas não são identidades fixas, mas estão habitadas pela oscilação das oposições. Nesse sentido, joga o suplemento da fala enquanto uma presença intuitiva da essência, e a escritura tal qual suplemento da memória. Assim como todo *phármakon* representa um deslocamento, a escritura permite a apresentação de uma memória morta e exterior, porém a memória viva e interior compete com essa. A violência entre ambas é feita na compreensão do jogo suplementar: a *mnemè* (memória

interior) é invadida pela *hypomnesis* (memória exterior). O movimento violento entre do fora para o dentro insinua a inscrição da vida sendo tomada pela morte, pois o lado exterior contamina de forma suplente o lado da verdade, do interior, da vida. Em algum momento, a *hypomnesis* englobará totalmente a *mnemè*, modelando-se apenas à possibilidade de memória viva, porém a lógica do suplemento é dupla e não circular: o suplemento do suplemento espiraliza a inscrição de um movimento em que a diferença entre o fora e o dentro não efetiva a procura de um signo, mas possibilita a abertura de sentido: o signo flutuante, no qual a diferença entre os espaços dessa memória é que toma a possibilidade de sentido, ainda que não definitivo.

O teatro de memórias representado por Blom (2003) e auxiliado pela lógica suplementar de Derrida é a possibilidade de operar a ausência da e na coleção. O tangenciamento do objeto permite ao sujeito colecionador viver pela coleção, mas também viver na coleção. Assim, o sujeito colecionador cria permanência pelo passado coletivo, como também transfigura-se no duplo de sua inscrição: a coleção vive para o sujeito colecionador como ele próprio vive para ela, em um movimento que funde sujeito e objetos, portadores de sentido em adiamento, pois a coleção não se resume ao proprietário colecionador, como sujeito colecionador não se resume apenas às suas posses.

## **O suplemento da coleção**

Até agora definimos condições de apresentação da autobiografia e da coleção, porém sem uma inscrição direta entre ambas. Retomemos, portanto, o questionamento feito inicialmente: se entendemos que para falar de uma vida é preciso falar também de sua morte e das nuances que subjetivam e constroem essa vida, poderíamos pensar nestes elementos enquanto atos autobiográficos que compõem uma coleção?

Por atos, entendemos que sejam os elementos da teoria fenomenológica que compreendem o sentido de “fazer”, no qual os movimentos cotidianos podem ser vistos enquanto leituras de constituição social a partir da linguagem. Ainda, diferente de uma adoção de ato a

partir da concepção puramente tradicional de Edmund Husserl, a apropriação de um ato considerada aqui pressupõe que não há sujeito que anteceda a linguagem, porém uma inscrição de sujeito que seja objeto dessa linguagem. Nesse sentido, os atos são constitutivamente móveis. Conforme Iser (1999), esses atos de formação podem indicar um processo comunicativo, no qual o rompimento com os códigos dominantes da linguagem são traduzidos por uma compreensão produtiva. Ou seja, apoiado nessa questão, um ato autobiográfico é a inscrição de uma perspectiva em movimento, que possibilita ao leitor deste ato uma compreensão da produção subjetiva do autor. Um ato autobiográfico não narra o que se é, mas impulsiona “um movimento prospectivo em direção à atualização de possibilidades ainda não realizadas” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 157).

A partir daí, um ato autobiográfico é também um movimento de considerar o retorno de um sujeito. Apesar da subjetivação tomar como discussão a dissolução deste sujeito, no momento em que “possibilita ao leitor desenvolver diversidade relacional das perspectivas textuais” (ISER, 1999, p. 27), postulando a existência de um ente, de uma presença, tenta-se também introduzir o apagamento daquela memória viva, do sujeito, do significado fechado. Esse colapso do apagamento do sujeito coloca todas as certezas sob julgamento: se há sujeito, há também a dissolução de sua própria diferença, e quando se perde o poder normativo de auto justificar, um aparente niilismo é inserido na discussão. Mas o sujeito discutido por Derrida e Foucault, entre outros filósofos contemporâneos, é a tentativa de romper e desarticular com o sujeito clássico: sua subjetivação é dada através de diferentes estratégias que buscam colocar o ato em descentramento. Ou seja: a abertura de sentido permite uma subjetividade sempre em devir, pois as nuances que interpelam uma vida são inscrições também aleatórias e acidentais desta vida. Nesse sentido, Blom (2003, pp. 117-118) permite pensar que a morte apresenta-se enquanto uma transfiguração na coleção, na medida que a coleção, tal qual imanente de sentido em si, funde objeto e sujeito em uma mesma imagem possível.

Assim como uma coleção pode ser operada enquanto uma conformação e ordenação de ideias, poderíamos dizer que os atos autobiográficos constituem uma coleção discursiva de uma autobiografia. O sentido recuperado das informações trazidas de uma vida contém uma carga histórica, nas quais o próprio objeto serve enquanto registro e resgate da memória, sem uma

necessidade de sistematização constante, porém constantemente adiada. Assim, um recorte da vida pode ser apresentado enquanto um ato autobiográfico, e, nessa condição, compor uma coleção, não em uma busca de uma essência real do que a essa vida representa, porém em uma tentativa de descrever a si mesmo, sem a superação do acaso.

Quando o filósofo Richard Rorty, em seu *Contingência, ironia e solidariedade*, descreve que o tema da teoria ironista é a metafísica, causa-nos certa apreensão. Porém, Rorty não termina nesse ponto: o autor descreve que a metafísica precisa ser apreendida para então ser abandonada. Enquanto tema para autocriação, trata da questão da contingência em Proust e Nietzsche: não há uma superação do acaso, como também não há uma superação do tempo, pois tenta-se ser em si mesmo e não em vias de se querer ser algo. Quando dado que o sujeito transforma-se no decorrer de seu processo, abandona-se a ideia de que tenha sido algo o tempo todo. Se Proust reage contra pessoas reais, Nietzsche reage contra pessoas literárias, mas ambos queriam “criar-se escrevendo uma narrativa sobre as pessoas que haviam oferecido descrições deles” (RORTY, 2007, p. 175). Tanto Proust quanto Nietzsche solicitam um movimento narrativo exterior para redescreverem-se.

A diferença entre pessoas e ideias, contudo, é apenas superficial. O importante é que a coleção de pessoas conhecidas por Proust, que o descreveram e que ele redescreveu em seu romance — pais, criados, amigos de família, colegas de escola, duquesas, editores, amantes — é *apenas* uma coleção, são apenas as pessoas em que Proust por acaso esbarrou. Os vocabulários discutidos por Nietzsche, em contraste, são dialeticamente ligados, internamente relacionados uns com os outros. Não são uma coletânea fortuita, mas uma progressão dialética que serve para descrever a vida de alguém que não é Friedrich Nietzsche, porém alguém muito maior (RORTY, 2007, pp. 175-176).

Com isso, percebemos que as diferenças contingenciais criam um modo de subjetivação. As diversidades apontadas por Rorty (2007) entre Proust e Nietzsche estabelecem que, independentemente da perspectiva adotada, cria-se um eu em causa do enunciado. Esse eu criado é traduzido enquanto uma possibilidade de ato autobiográfico: se não há passado emoldurado do autor, mas um constante devir em relação a um passado maior, a morte daqueles que se criam também é outro ato. Se o sujeito-autor se anula nessa inscrição de relação com o passado maior, os fatos são sempre contingenciais, pois não há um padrão constante que justifique uma

possibilidade, inserindo outro jogo de se ler um ato autobiográfico. Assim, a coleção surge enquanto uma operação de suplementar a forma autobiográfica, pois os atos que a compõem são móveis, com seu sentido em constante adiamento.

## **Uma não-autobiografia em questão**

A escritora Aline Prúcoli de Souza nasceu em Vila Velha, em maio de 1984. Doutora em Letras, desenvolveu sua pesquisa em torno das relações interartes (literatura e pintura) na obra do português António Lobo Antunes na Universidade Federal do Espírito Santo, onde realiza o projeto de pós-doutorado no Departamento de Pós-Graduação em Artes. A fim de compreender a estreita relação entre literatura, fotografia e filosofia, Souza estreia na ficção em 2017, pela editora Cousa, ao título de *pustulâncias: menina bruta*.

Escrito em primeira pessoa, o livro de Souza não enaltece uma personagem: expõe, em um jorro aparentemente catártico da escrita de si anti-lírica, a personagem, ora secundária e marginal, Enila. Enila, não única diante de outras personas enunciadas ao longo de *pustulâncias: menina bruta*, é anagrama para Aline, nome da autora. O livro confessa as desventuras do feminino, através de sutilezas narrativas que descrevem de maneira dura o próprio feminino maculado dessa garota que tenta negar sua origem, mas percebe ter vivenciado as mazelas sociais em virtude de seu corpo. A obra, com efeito, é escrita diante daquilo que Souza (2017) trata como um corpo-letra, pois é nele que a possibilidade de denúncia de um testemunho pode ser operada.

Ainda que, como quisera Lejeune (2008), a identificação de *pustulâncias: menina bruta* não possa ser feita de maneira direta com o gênero autobiográfico, pois aquela que assina a capa de seu livro não corresponde diretamente à personagem, a própria autora fornece pistas: ao anagrama dado em seu nome das inúmeras personas que habitam Enila e os seus caminhos. Enila é uma menina que foi vítima de seu contingente ao longo da infância e da adolescência, por vezes de maneira bastante desconfortante dada ao leitor que a acompanha. Sugere que a representação

da personagem diz respeito à realidade da autora, contudo, sugere, também, que a representação da garota diz respeito a todas aquelas marginalizadas e silenciadas por uma sociedade patriarcal. Ao corpo dessa garota estigmatizada pela violência, a letra, tal como escrita, irrompe para transformar as próprias memórias afetivas que denuncia.

Diante de seu livro, Souza (2017) o coloca como *degenerado*. Não pelo caráter fétido provocado pela sequência de cenas presentes no livro, e provavelmente ao longo de toda a vida de Elina e Aline, porém pelo processo pessoal que investigação discursiva de *pustulâncias: menina bruta* desloca. A partir das influências dadas a Souza em sua formação acadêmica, a autora descobre a curiosidade por uma literatura híbrida. Tal estilo se move enquanto ponto de partida para permear as estruturas dos conjuntos fechados que inviabilizam a aparição de diferenças. Souza, contudo, reconhece a necessidade de cada *pustulância* de sua obra enquanto um caminho para cada ilha potente. Tais caminhos, naquilo que aponta, podem servir para realçar uma experiência vivida, não apenas pela autora-personagem, mas pelas ilustrações do planejamento estrutural operado em sua obra. Quer-dizer, no momento de lançamento de seu livro, Souza fornece uma entrevista na qual diz se desconstruir para melhor circular diante daquilo que controla o corpo e a própria linguagem.

Com efeito, a ausência de gênero diante das inúmeras *pustulâncias* que são realizadas ao longo da inventividade-vivida por Souza (2017), tomamos o livro como a possibilidade de suplementar autora e obra em uma coleção por meio dos movimentos anteriormente descritos. Ao título de “anúncio.”, a autora realiza três movimentos sob sua marca em negrito, quais sejam: “uma mulher qualquer que, psicologicamente, se pareça comigo”, “vida” e, por fim, “drama”. Ao que começa:

procura-se homem furado para relacionamento intenso e insuportavelmente real. cromo e cronos. paradizo. fêmea grávida. a matéria da frase estala. unidade lexicalizada. as palavras caem no chão, passam por entre os dedos de minha mão e por entre os fios de cabelo de joana, dificultando a retomada desta minha autobiografia líquida. tão líquida quanto meu gozo, meu corpo teso diante do tesão do preto anjo (SOUZA, 2017, p. 29).

Podemos notar, ao menos, dois movimentos: um que implica a descrição do excerto vivido pela personagem enquanto uma relação diretamente autobiográfica, tal como escreve em

sua narrativa; no segundo, conclui-se que esta busca relacionar os textos escritos com a simbolização de seu corpo-palavra, posto que, além da Enla lírica, existe um sofisticado método narrativo que permite à própria autora construções metafóricas em um intenso processo de estilização dado no corpo de seu texto. Ao narrar, a autora abre mão de algumas convenções, tais como utilizar letras maiúsculas, pois não vemos isso ao longo de toda sua obra, e, ainda, mensura os eventos a partir de sensações que são entregues de maneira que as construções metonímicas “as palavras caem no chão, passam por entre os dedos de minha mão” (SOUZA, 2017, pp. 29-30), metafóricas “procura-se homem furado para relacionamento intenso e insuportavelmente real” (SOUZA, 2017, p. 29) e comparativas “tão líquida quanto meu gozo” (SOUZA, 2017, p. 30) referenciam o tema como aquilo que perde o caráter meramente descritivo, no qual a própria questão autobiográfica surge enquanto um performativo.

No excerto que nomeia enquanto *vida* e pede para que essa se retome, anuncia ao seu final que esta mesma vida é permeada por acontecimentos lastimáveis, tais quais como “por um triz ele não me invade a genitália infantil” (SOUZA, 2017, p. 32). Com efeito, a narrativa que chama de um anúncio para a autobiografia líquida termina em seu *drama*: tragédia e comédia são por si uma farsa que compõe a vida, retomando que a própria autora enquanto sujeito se anula pelo passado maior da contingência na qual se torna inserida.

## **Algumas considerações**

Tal proposta acima discorrida não pretende resumir a vida enquanto uma coleção. Essa proposta, contudo, é uma tentativa de articular a coleção enquanto um mobilizador metodológico para pensar o que compõe um ato autobiográfico e mesmo uma autobiografia. As perspectivas retidas a partir da memória, dos movimentos de subjetivação e da própria escritura exemplificam elementos que integram uma coleção discursiva, capaz de criar relação entre os signos, correlação entre os devires e perspectivas de apresentação dos sujeitos envolvidos nessa inscrição. Ainda, cabe ressaltar que se tentou aqui um sujeito performático, contingencial à multiplicidade de

máscaras e papéis possíveis para esta argumentação. Mais do que isso, observa-se que a sustentação entre um sujeito autobiográfico e um sujeito performático é adoção da diferença da linguagem, ainda que a repita, retomando, portanto, a noção de inscrição espiralizada e elíptica.

Dessa maneira, a autobiografia não deve ser tida apenas como um espaço daquele que relata suas vivências enquanto condição anterior, porém tal qual, também, em seu efeito contrário: uma promessa futura de que a escrita promete a antecipação. Uma estética a ser dita posterior. E o sujeito, refém dessa imagem prometida, destina uma possibilidade: o performativo enquanto algo que se faz ficcional, posto que o ato performático não descreve uma realidade, pois está mais preocupado em “criá-la”. Um ato performativo é também contrato, juramento e efeito denunciável que promete algo ou altera o horizonte de expectativas do interior de uma narrativa. A imagem produzida neste horizonte é direcionada ao fim: a morte daquele espaço é também um ato. Esse espaço de composição imaginária projeta uma vida confundível com o artístico, pois realidade e ficção tomam no sujeito um performático próximo ao seu fim e sem finalidade, pois sem sentido atribuído, o sujeito está mais próximo à morte, mais imaginário, sem medo de seu apagamento.

## Referências Bibliográficas

**BARTHES**, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

**BLOM**, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. (Trad. Berilo Vargas). Rio de Janeiro: Record, 2003.

**DERRIDA**, Jacques. *Margens da filosofia*. (Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães). Campinas: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. Carta a um amigo japonês. In: *Tradução: a prática da diferença*. (Org. Paulo Ottoni). Campinas: Editora UNICAMP, 1998, pp. 19-25.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. (Trad. Rogério da Costa). São Paulo: Iluminuras, 2005.



**DUQUE-ESTRADA**, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/ Editora PUC-Rio, 2009.

**FOUCAULT**, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. (Trad. Salma Tannus Muchail). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ditos e Escritos: Estética — literatura e pintura, música e cinema*. Volume III. (Trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

**ISER, Wolfgang**. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Volume II. (Trad. Johannes Kretschmer). São Paulo: Editora 34, 1999.

**LEJEUNE, Phillippe**. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. (Trad. Jovita Noronha e Maria Ines Guedes). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

**RORTY, Richard**. *Contingência, ironia e solidariedade*. (Trad. Vera Ribeiro). São Paulo: Martins, 2007. (Coleção Dialética).

**ROUSSEAU**, Jean-Jacques. *Les Confessions, Livre VII, Oeuvres complètes*, I. Paris: Éditions Gallimard, 1959.

**SOUZA**, Aline Prúcoli. *pustulâncias: menina bruta*. Vitória: Cousa, 2017.

**SOUZA**, Eneida Maria de. A biografia, um bem de arquivo. *ALEA*, v. 10, n.1, pp. 121-129, jan.-jun./2008.

\_\_\_\_\_. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. 2.ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.

## **Autobiographical acts: the supplement of the collection**

**Abstract:** Through autobiographical acts, this article aims at making a movement in procedures of, affections, singularities and displacements in texts of this genre. Considering references autobiographical space as a construction between author and reader, in which the intentionality of reading and writing produces the genre without need for reference signature. Therefore, the assertion that such space may be social is presented as an image of the author constantly inserted in an autobiographical act of the self. When autobiographical writing fictionalizes the author making it also reader-friendly, the autobiographical self may reveal itself as an emotion shared with its reader, so that the relationship will be affective by operating a disruption of the traditional autobiography. This constant and permanent change is operated here as an off-center and fluid analysis, both individual and joint transition of the ellipse and the spiral, which enables to read an autobiography as a collection from the deconstruction.

**Keywords:** constitution of self, autobiography, collection, supplement.