

## METABIOGRAFIA E ARTE: UM PROBLEMA DE APROXIMAÇÃO\*

Sergio VILAS BOAS\*\*  
Jornalista e escritor

### RESUMO

*Este ensaio apresenta a proposta teórico-experimental de uma metabiografia (história de vida escrita extensa na qual o biógrafo explicita os impasses inerentes ao processo de biografar); relaciona esse biografar a estudos sobre estética, fenomenologia e epistemologia; propõe que o biógrafo compreenda a vida de seu personagem de maneira semelhante àquela utilizada pelo esteta para interpretar uma obra de arte; e oferece provocações sobre o que parece ser o primeiro problema do experimento metabiográfico: o acesso à “congenialidade” do sujeito ou, dito de outro modo, a aproximação biógrafo-biografado (vivo).*

**Palavras-chave:** Jornalismo. Arte. Metabiografia.

### ABSTRACT

*This article presents the proposal of a theoretical-experimental metabiography (an extensive life history, where*

(\*) Introdução à tese “Biografia Auto-Reflexiva – Diálogos de Jornalismo Literário, Antropologia e Memórias”. Pesquisa em andamento.

(\*\*) Jornalista e escritor; autor de “Biografias & Biógrafos” (2002) e “Perfis – Como Escrevê-los” (2003).

*the biographer explains the difficulties in the process of writing a biography); relates this process of writing a biography with studies of aesthetics, phenomenology and epistemology; proposes that the biographer understands the life of his character in a way similar to the aesthete to interpret a work of art; and offers reflections on what seems to be the first problem of the metabiographical experience: the access to the “co-geniality” of the subject, or, in other words, to the approach between the biographer and the living subject of the biography.*

**Key-Words:** Journalism. Art. Metabiography.

*Toda obra de arte atinge nosso olhar  
como uma inesperada fulguração, um relâmpago.*

Ferreira Gullar

*Se as portas da percepção se abrissem, o ser  
humano veria as coisas como elas são, infinitas.*

William Blake (1757-1827)

O conceito de metabiografia, questão central da minha pesquisa de doutoramento, será aqui atado aos problemas da estética, da fenomenologia e da epistemologia contemporâneas. Procurei ouvir meu silêncio profundo; dialogar, às vezes silenciosamente, com a interioridade do provável personagem de minha experimentação metabiográfica – o ex-jogador de futebol e hoje comentarista Eduardo Gonçalves de Andrade, o Tostão; consolidar percepções sobre a sociologia da sociologia, a história da história e a antropologia da antropologia; e encontrar na obra de arte, sem grandes pretensões, a fulguração (a vida) a que se refere GULLAR (2003).

No trabalho de campo, os encontros com o biografado são trajetória dialógica não-linear, que exige: a quebra de mútuos estranhamentos; um *timing* diferente daquele típico do cotidiano urbano febril; geração de empatia para fazer aflorarem-se as vivências mais significativas, sem esquematismos nem roteiros; transparência na medida da gentileza; negociações metodológicas (tácitas ou até documentais) entre biógrafo e biografado; lidar com a fadiga de informações, com silêncios, com ausências, com esquecimentos e reticências; enfim, acessar a “congenialidade”<sup>1</sup> do personagem como experimentei fazer com

Metabiografia e arte: um problema de aproximação

o *Gato Azul* - que será mostrado ao longo deste texto -, acrílico sobre tela do cearense Aldemir Martins.

Considero as artes parcelas do mundo vivo. Daí que precisamos conectá-las ao (jamais dissociá-las do) mundo vivo. Só assim podemos obter algumas decifrações, pois toda realidade, aceitemos ou não, se apresenta cifrada. Há um emaranhado de fatores determinantes e indeterminantes, um jogo por excelência entre a particularidade, que a arte consagrou (e a ciência também passou a legitimar, dentro de um novo contexto), e o Todo Complexo. Pensamento complexo e *gestalt*, aqui, corroboram: vendo-se a parte vê-se necessariamente o todo. O todo é forma, conteúdo e subjetividade. Nesse ponto, o ritmo oriental, que infelizmente não possuo, deveria se impor.

Antes de mais nada, o que vem a ser essa metabiografia a que me refiro? Primeiramente, devo dizer que a metabiografia é ainda um experimento em curso, uma “arte” inconclusa. Idealmente falando, porém, ela é a história de vida escrita, longa, na qual o autor (biógrafo) se posiciona diante das soluções e impasses inerentes ao seu trabalho; e explicita-as; expõe inquietudes, opções e conflitos decorrentes da relação biógrafo-biografado e vice-versa; expõe também os impasses do personagem consigo mesmo; a metabiografia é uma história de vida na qual as relações motivacionais entre vida (do biografado vivo e do biógrafo) e obra (as inevitáveis realizações de uma vida) imbricam-se em uma aventura única. Portanto, a metabiografia repudia terminantemente a objetividade moldada pela ciência atômica.

A metabiografia – que também chamo de “biografia auto-reflexiva” – é uma jornada rumo à essência da construção biográfica e à essência do personagem em foco. Ela problematiza, extravasa e consagra a relação sujeito-sujeito. Noutro plano, a metabiografia é necessariamente uma narrativa que pode encantar por suas “multiléticas”, pois contém “carmas”, desatinos, perdas, conquistas, frustrações, dúvidas, paradoxos, contradições; ela serve de matéria-prima para o conhecimento do papel que o ser humano está sendo chamado a desempenhar em um mundo cada vez mais descoletivizado; atenta para as incongruências entre o falado e o vivido; e valoriza o talento individual como consequência de uma experiência coletiva.

Diferentemente das tragédias, as biografias não são expiatórias mas veiculam amostras da trajetória humana que podem ou não ser tomadas como referencial humanístico – e talvez até estético, conforme o *approach*. Em meio a tantas incertezas renovadas, faz-se necessário analisar a subjetividade humana manifesta em espaços e interações, movimentos não-lineares, ancestralidades e genéticas, causalidades e acasos, crenças e opiniões, mitos e atitudes, métodos e

conteúdos, ciência e arte. A metabiografia é a biografia da biografia tanto quanto a epistemologia é, simplificarmente, no dizer de Edgar Morin, “o conhecimento do conhecimento”.

Uma das constatações de meu mestrado – que resultou no livro *Biografias & Biógrafos* (Summus, 2002) – diz respeito à “arte” de narrar uma vida, de recriá-la a partir de percepções estudadas, meticolosas, e não apenas com base em registros palpáveis e de um modo geométrico. A maioria das biografias atuais é prisioneira de ações sequenciais cronológicas. Restringem-se ao espaço-tempo ocupado pelo corpo do biografado em seu mundo. Narram-se as ações do sujeito quando criança, adolescente, jovem adulto, adulto maduro, idoso etc., em ordem sequencial, e da mesma forma dentro de cada uma dessas fases (e outras) da vida.

Ora, nascer, crescer e morrer por si só não constitui a essência da trama vivida com arte nem a essência da arte expressa em vivências. Ou seja, o olhar evolucionista não dá conta da “arte de narrar” e tampouco da “arte que é vida”. Esses elementos – vida, obra, arte, sujeito – são indissociáveis. A cronologia rigorosa não se sustenta como regra geral para o conhecimento da vida que contém uma obra ou da obra contida na vida. Como na pintura, a biografia requer uma estratégia que vai além dos tempos, dos espaços, dos fatos experimentados e dos fatos levantados pelo biógrafo; essa estratégia é parte das relações motivacionais que nos põem em movimento.

A metabiografia me surgiu como uma idéia não apenas filosófica mas exequível. Permitam-me o risco da pretensão ao querer contribuir para oxigenar a práxis biográfica e difundir novas inspirações para meu campo de pesquisa, o Jornalismo Literário<sup>2</sup>, no momento em que os métodos do jornalismo cotidiano estão engessados, superficializados, esgotados e sem credibilidade. Tenho procurado mesclar a história de vida de Tostão a reflexões epistemológicas, fenomenológicas e estéticas. A idéia é fundir a reflexão teórica e a experiência direta do diálogo aberto com o sujeito.

Além de desobedecer à cronologia dos calendários convencionados, no trabalho experimental farei uso da primeira pessoa do singular – como também neste artigo exploratório – a fim de salientar as reflexões do biógrafo-autor, desde que compatíveis com as situações vivenciadas com o outro, o humano ser. A propósito, do ponto de vista do enfrentamento acadêmico e artístico, o que é ser sujeito atualmente? Encontrei uma resposta instigante em MORIN (1998, p.24):

É pôr-se no centro do seu mundo, é ser capaz de referir às computações e os conhecimentos que se fazem, tanto a si mesmo – isto é, de modo auto-referente –, como aos objetos considerados – isto é, de modo exorreferente – o



Metabiografia e arte: um problema de aproximação

*sujeito é, em suma, o ser exoauto-referente que se põe no centro do seu mundo. Ser sujeito é pôr o seu Eu no centro do seu Mundo. Ser sujeito é agir “para si” e em função de si. É o que faz todo o ser vivo, a começar pela bactéria.*

Tanto na realidade viva como no social, o sujeito não está inteiramente fechado em si próprio. Na verdade, ele está ligado a um genocentrismo, a um etnocentrismo e a um sociocentrismo. “O auto-exame exige o hetero-exame, como a autocrítica exige a heterocrítica; e não pode ser feito num recipiente fechado (Idem., p.30, 1998)”. Oportuno, então, um breve passeio entre as nervuras da interpretação e da compreensão, ou, dito de outro modo, contextualizar sucintamente o que a compreensão e a interpretação podem significar.

### EXPERIÊNCIA ATIVA

O tema da interpretação exige intercâmbios com a estética, necessariamente. Segundo o esteta italiano PAREYSON (2001, p.223), a interpretação de uma obra de arte, por exemplo, nos leva a uma travessia que tem início no encontro com uma forma, mas vai muito além dela, atingindo a oficina do artista, onde é necessário “*associar-se à sua criação, escutar com ele as exigências da obra, ver a obra no ato de regular a sua própria formação*”.

PAREYSON (Ibid., p.207) diz que a contemplação de uma obra não é uma condição de abandono, inércia, um estado de passividade e esquecimento de si, mas o cume de um processo de diálogo do leitor com a obra, de um processo de interpretação “*feito de perguntas e respostas, de perguntas que se souberam fazer e de respostas que se souberam captar*”. A contemplação tanto premia quanto recompensa o esforço do espectador. Na construção de um texto biográfico profundo, múltiplo, essas perguntas e respostas são perceptíveis.

O biógrafo, da mesma forma que o crítico de arte, busca desvendar as ordens vital, humana e psíquica do seu sujeito. E o espectador, por sua vez – figura tão importante nas poéticas contemporâneas, sendo praticamente co-autor das obras expostas –, não lê a obra por uma incorporação passiva. Não há nada de passivo na relação obra-espectador, aliás. A interpretação, assinala Pareyson, é uma receptividade ativa, uma conquista. Em certo sentido, o papel do biógrafo é idêntico ao do espectador de uma obra de arte. Ambos desejam algo. Procuram e são procurados pela obra e pelo humano ser que está por trás dela. O que resulta dessa procura é um encontro e sua conseqüente aventura em torno de

uma forma (vital, humana e psíquica), repleta de significados, conforme assinalou MERLEAU-PONTY (1975, p.168-172).

Acredito que o encontro do espectador com a obra de arte é idêntico ao do biógrafo com seu personagem. Claro, estou aqui entendendo a arte como a entende Luigi Pareyson, ou seja, a arte como “fazer, exprimir e conhecer, ao mesmo tempo”. Escolho essa visão porque ela não privilegia nenhuma poética específica e responde temporariamente à difícil questão “o que é a arte?”; e responde-a de uma maneira mais complexa, ampla e aberta, sem isolamentos ou critérios rígidos de valoração.

A arte como *fazer* é um conceito da Antigüidade, época em que o trabalho manual era intenso. A idéia de arte como *exprimir* vem do Romantismo, em que a beleza tinha íntima coerência com o sentimento que a suscitava. A arte como *conhecer* vem do Realismo, para o qual a arte fornecia algum conhecimento sobre a realidade. No entanto, o fazer, o exprimir e o conhecer não são ações exclusivas da(s) arte(s). A ciência e a filosofia, por exemplo, também fazem, exprimem e conhecem-se.

O interessante no pensamento de Pareyson está exatamente em pensar cada um desses termos de maneira conjunta. Ou seja, a arte é expressiva como forma e possui um significado (forma e conteúdo, juntos, então). Seu ser é um dizer; ela é um conhecer porque revela um novo olhar, sendo esse próprio olhar um elemento construtivo; a arte é um fazer tal que, quando faz, inventa o fazer. Concebe-se executando, executa-se fazendo. Não é um *facere* (fazer), mas um *perficere* (perfazer).

...não há arte sem obra, entendida inicialmente como objeto sensível que é inventado ao ser feito. A sua realização não é um *facere*, mas um *perficere*, isto é, um acabar, um levar a termo de modo tão radical que o resultado é um ser inteiramente novo e irrepitível (FRAYZE-PEREIRA, 1994, p. 45).

Inteiramente novo e irrepitível como o ser humano? Certamente. A obra é expressão da vida, porque ela se anuncia na vida como um conjunto infinito de significados (interpretações) atingíveis. A obra reflete um tempo concreto, materializado, encarnado. Estamos atravessados pelo tempo histórico tanto quanto todo conhecimento está vazado pela problemática das identidades. A relação vida e obra, portanto, não é uma relação funcional de causa e efeito. É uma relação reflexiva.

Devemos perguntar, como o fez FOUCAULT, por que apenas uma parcela da experiência humana é considerada obra de arte e não a vida como um todo? É

Metabiografia e arte: um problema de aproximação

uma questão para ecoar e tocar não a nossa razão, mas o nosso coração, primeiramente. A obra de arte pode ajudar a esclarecer a vida do artista e vice-versa? Certamente. Da mesma maneira, o refletir-se sobre uma vida vivida ou parcialmente vivida (trajetórias talvez menos incertas do que “a vida por viver”) pode ajudar a compreender os estados e as motivações do sujeito. Mas a idéia de vida precisa ser ampliada, como propõe MERLEAU-PONTY (1975 b, p.189):

O que nós buscamos na idéia de vida “não é a pedra terminal de um edifício, mas esse próprio edifício, onde os fenômenos parciais, de início insignificantes, aparecem como que ligados em um conjunto unificado, ordenado, relativamente constante, de estrutura determinada (...) nós não buscamos um fundamento real sobre o qual repouse o ser, mas uma idéia, um fundamento de conhecimento onde todos os fatos particulares encontrem sua verdade.

Merleau-Ponty, em relação à vida do pintor Paul Cézanne, escreveu que acreditamos que Cézanne trazia em germe a sua obra porque conhecemos a sua obra antes e vemos através dela as circunstâncias da vida, carregando-a de um sentido que, na verdade, é dado à obra, não à vida. Merleau Ponty não defende que a vida explica (eis aqui uma verbo anacrônico) a obra, embora estejam ligadas, mas sugere que a obra a ser feita exigiu de Cézanne uma certa vida, não outra. Retrospectivamente, poderemos sempre encontrar em nosso passado o prenúncio do que nos tornamos. “Cézanne é a fórmula ao mesmo tempo do que quis ser e do que quis fazer (1975 c)”.

Como vêem, estou tentando ligar arte (obra) e artista (vida), levantar relações motivacionais entre um e outro a fim de situar a natureza do fazer biográfico; mostrar que este fazer se assemelha muito à interpretação de uma obra de arte; enfatizar a viabilidade epistemológica da minha tese sobre a metabiografia, que envolve o retraído, arredo e recatado Tostão, craque arrancado precocemente dos campos aos 26 anos, no auge da carreira, por causa de um problema de saúde<sup>3</sup>.

A estética pode oferecer uma perspectiva legítima do ser, talvez porque precisamos aceitar que existe uma estética em nossas vidas. Nós nos reconhecemos naquilo que fazemos (*facere*) e no que perfazemos (*perficere*). Só a *posteriori* encontramos o significado de “termos nos tornado o que éramos”, como insinua Merleau-Ponty. Para ele existe, ao que parece, uma preponderância da liberdade na vida, não como destino, mas como conquista.

Em franca atividade, o artista age conforme a vontade autônoma da forma. A liberdade, que, de início, pode parecer infinita, tem um caminho de seleção e de escolhas. O artista (humano sujeito) é tanto mais livre quanto mais obedece à obra (ou à vida) que está fazendo e perfazendo através da arte; e que reflete o

seu próprio ser. O máximo de criatividade humana talvez consista precisamente nessa união do fazer com o obedecer. Obedecer aos limites, realizar algumas possibilidades. Isto vale também para a(s) ciência(s). Ao especular sobre a “função” da epistemologia complexa, MORIN nos lembra que tomar consciência dos limites do conhecimento é um progresso, “*porque o conhecimento dos limites é sempre um progresso do conhecimento*” (s/d, p.32).

### ‘EU SOU TU’

Tomemos agora o problema da compreensão no momento histórico contemporâneo, em que o afã explicativo científico está em xeque. Max Weber, a meu ver, foi quem melhor operou a distinção entre compreensão e explicação. A compreensão, para Weber, é um modo imediato, empático, de inteligibilidade de um fenômeno humano. A compreensão se baseia no fato de sermos sujeitos, “egos”, e de vermos o outro ora como um *ego alter*, isto é, como um outro, um estranho, ora como um *alter ego*, isto é, como alguém que compreendemos porque poderia ser nós mesmos, com quem simpatizamos ou fraternizamos: “a fórmula é ‘eu sou tu’” (MORIN, 1998, p.31).

A compreensão envolve afetos. Não há como escapar à condição de que somos sujeitos que lidam com outros sujeitos. Nada mais difícil do que operar a auto-reflexividade, a autocrítica que exige a heterocrítica, o trabalho coletivo e, como se não bastasse tudo isso junto, a plena expressão da subjetividade. Por outro lado, uma luz incentivadora se projeta acima dos novos e dos velhos paradigmas: a metabiografia (ou a biografia da biografia) é antideterminista por natureza.

A metabiografia propõe uma ruptura com a grande, talvez a maior barreira à subjetividade, que é o encerramento em si mesmo (o egocentrismo) e em sua cultura (o etnocentrismo), para não falar no encerramento em uma civilização – ocidentocentrismo, por exemplo. Em se tratando de uma história de vida “mediada” por um narrador-escritor, a auto-análise é parte do processo. A “*reflexão significa auto-reflexão*” (MORIN, *ibid*, p.51).

É um processo do biógrafo, do biografado e de ambos, juntos, harmônicos dentro do mesmo volátil cenário de lembranças. Por analogia com a psicanálise talvez possamos dizer que se trata de “transferência” e “contra-transferência”. Tenha o nome que tiver, o que importa é a empatia. Em psicologia, o terapeuta vivencia uma compreensão empática precisa da conscientização do “cliente” a

Metabiografia e arte: um problema de aproximação

partir de sua própria experiência. Sente “o mundo privado” do cliente como se ele fosse o seu. Sente a raiva do cliente, seu medo ou confusão, como se fossem seus.

ROGERS (In: KEITH WOOD, 1998, p.167) declara:

Quando o mundo do cliente é suficientemente claro para o terapeuta e este move-se nele livremente, então pode tanto comunicar sua compreensão daquilo que é claramente conhecido pelo cliente, como também pode expressar significados da experiência do cliente, dos quais o cliente está apenas vagamente consciente.

A compreensão é, então, afetiva e empática. É um estado de consciência no qual uma pessoa experimenta e participa com outra pessoa de um fluxo de pensamentos, sentimentos e significados. Ao mesmo tempo, também está consciente do contexto maior dentro do qual os dois existem. Nesse estado, opostos podem coexistir sem grandes contradições. A consciência ativa do terapeuta em relação ao paciente se assemelha à situação do espectador diante da obra de arte.

Esse estado de consciência ativa é um processo no sentido de que não é fixo. Existe num fluxo, como o próprio relacionamento; torna-se uma habilidade ou aptidão quando uma pessoa aprende a sentir o significado pessoal profundo de outra pessoa e a comunicar isso a ele ou a ela; é uma fonte de conhecimento no sentido de que esse estado de consciência “fora do comum” permite intuitivamente “conhecer o que alguém não conhece”; e traz à tona *insights* e descobertas inesperadas. Pelo diálogo, os batimentos cardíacos dos interlocutores se inter-relacionam e as medidas cardiovasculares da relação ficam na dependência das expectativas de cada um, do apoio e presença do outro, e do fato de cada um observar a si mesmo ou ao outro. (SANTOS, In: KEITH WOOD)

Reitero: as vidas e as obras (do biógrafo e do biografado), no sentido amplo e ilimitado que propus anteriormente, estão imbricadas em uma mesma aventura – a aventura das interpretações possíveis e das compreensões necessárias. Edgar Morin levanta três tipos de exercícios intelectuais acolhidos pelo pensamento científico: reflexão, imaginação, organização (organizar o saber, ou seja, transformar a informação em conhecimento).

A reflexão, afirma MORIN (Ibid., p.53), supõe um verdadeiro distanciamento do investigador em relação àquilo que crê, àquilo que sabe e vê, em relação ao objeto de estudo e às suas hipóteses fundamentais. (Pensar, refletir, são atividades normalmente unilaterais.) Não há reflexão sem uma certa aptidão para deixar o produto do pensamento anterior – “o seu ou” o

pensamento recebido por tradição, autoridade ou hábito” – refletir-se como um espelho, para examiná-lo com desapego:

A reflexão começa a partir de um segundo olhar. Pode assumir a feição de uma meditação livre ou de uma prospecção sistemática. (...) a imaginação é o espírito de hipótese no sentido forte do termo, que é um jorrar de idéias, e não no sentido fraco, que é desconfiança perante a idéia. (...) o que é próprio do pensamento é o fato de ser, sempre, de algum modo, uma arte, isto é, o fato de nunca ser totalmente redutível, definível, de raramente ser previsível, e de muitas vezes poder ser troçado e desprezado.

A compreensão, portanto, pressupõe uma informação, um dado, uma percepção, sonhos e até uma alucinação, que se insinuem como idéia de fundo. A compreensão pode vir à tona muito antes da “coisa” em si mesma ser analisada diretamente. Vale lembrar, recorrendo desta vez à antropologia, que o objeto de estudo não é o estudo; o sujeito compreendido pelo biógrafo não é o sujeito; a interpretação de uma obra não é a obra e muito menos a arte. “*O objeto de estudo é uma coisa e o estudo é uma outra*” (GEERTZ, 1989, p. 25)

## OGATO AZUL

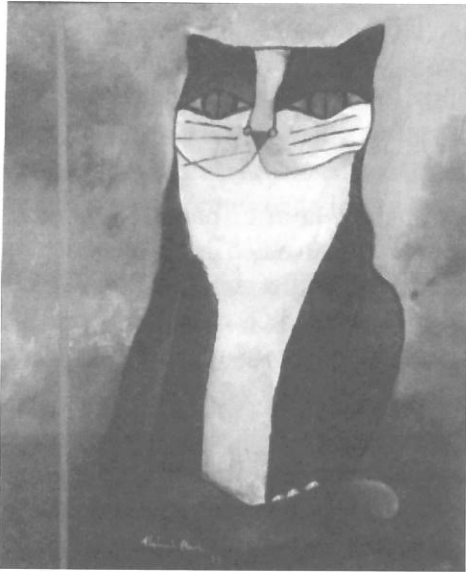
As considerações feitas até aqui começaram a se configurar a partir de uma experiência de recepção estética que talvez um crítico de arte tradicional considerasse ingênua e estrábica. Mas foi sua fulguração, seu relâmpago, o que me aclarou. Em uma galeria de arte dentro de um shopping em São Paulo deparei-me com um dos gatos do artista Aldemir Martins, nascido em Ingazeiras (CE), em 8 de novembro de 1922.

Aldemir pintou dezenas de gatos de porte nobre ou delicados, cujos olhos insinuam temperamentos orgulhosos, tolos, meigos ou arrogantes. Também suas figuras ossudas – cangaceiros, especialmente – de cortes rasos e secos sob nuances de cor parecem disfarces na paisagem agreste dos sertões. Fiel à cultura brasileira popular, a obra de Aldemir sempre esteve casada com seu chão, sua terra e suas origens.

Vou relatar minha experiência de recepção do *Gato Azul* no plano das idéias suscitadas pela obra e procurarei expressar como essas idéias deflagraram questões-chaves para a metabiografia e para uma aproximação com o reticente e sensível, às vezes melancólico e ambíguo, mas sempre leal Tostão<sup>4</sup>.

Metabiografia e arte: um problema de aproximação

Adianto que as articulações a seguir ficam temporariamente isentas de elementos fundamentais a uma discussão profunda sobre recepção estética, como valoração, autoria, espaços de difusão, mercado, legitimação, legibilidade, técnicas, poéticas e outros elementos. Os meus interrogantes também não são a história de vida de Aldemir Martins ou o conjunto de sua realização artística, mas sim – e somente – o *Gato Azul*.



Refiro-me ao *Gato* como o vi na galeria de arte: de pescoço e peito alvos – como se lhe pendesse, na verdade, um cachecol bem-amanhado; e tortuosamente imponente, sentado à sua maneira – à maneira tipicamente felina; e faces rosadas, biogodes e nariz vermelhos, olhos verdes sobre fundo amarelo; pupila que é um simples traço vertical, pois está sensibilizada pela mesma luz intensa que provoca uma espécie de nebulização solar ao redor. Ele me parece nobre mas carnavalesco, prudente mas perscrutador, sério mas travesso, senhor da cauda que lhe oculta em parte as unhas.

Rusticamente falando, ao ver o *Gato* entrei no campo do *making something for fun*, expressão usada pelo psicanalista inglês Fairbairn. Só que este atribui ao artista o “fazer algo por prazer”; e eu, aqui, estou atribuindo isso ao espectador, ou seja, a mim mesmo. Fixei-me no *Gato* e me permiti atravessar suas formas (só agora posso dizê-lo). Significa procurar as curvas dos espaços vazios, observar regularidades e seqüências sem exatamente procurá-las. O importante era deflagrar tudo simultaneamente, encontrar o território evitando olhar o mapa.

Voltei à galeria várias vezes. Numa delas, essa viagem ao interior do *Gato Azul* me remeteu a três situações relacionadas ao meu momento: 1. As curiosidades despertadas por minha convivência recente com gatos em casa; 2. a dificuldade concreta de fazer Tostão se abrir; 3. Os distúrbios iniciais da metabiografia, que exige que eu explicito aos meus interlocutores os apontamentos de meus “cadernos de campo”. Essas três circunstâncias se entrelaçaram a partir do *Gato* e produziram sinais e centelhas.



Abro aqui um parêntese. Abstrações intuitivas têm sido muito valorizadas pelos teóricos sistêmicos, como o austríaco Fritjof Capra. Ele trouxe para a ciência fundamentos da epistemologia budista, por exemplo. Para os budistas, conhecer é impossível sem o ver; ou seja, todo conhecimento tem origem na visão. O ver é a experiência da iluminação, da intuição, segundo os orientais.

O exercício da intuição é também um jogo lúdico, do qual as artes plásticas participam integralmente, sendo elas necessariamente visuais. Para FAIRBAIRN (1994), a obra de arte é o resultado de algo feito por prazer, da mesma maneira que fazer algo por prazer pode resultar em obra de arte. Por apreciação estética ele entende justamente o perceber esse algo feito por prazer; e, mais ainda, o prazer estético passa então a ser o prazer sentido ao se apreciar esse algo feito por prazer – a arte.

Como o trabalho do sonho, o trabalho da arte, para Fairbairn, é essencialmente inconsciente. O artista se confronta, no curso de sua experiência diária, com um objeto no qual ele descobre uma “significância simbólica”. Essa significância não é inerente à natureza do objeto. Na verdade, acredita o psicanalista, o objeto possui recursos que o permitem representar para o artista a “satisfação de um desejo emocional”.

Para o artista, a descoberta do significado simbólico em um objeto é equivalente à descoberta de um novo objeto. O objeto, por assim dizer, adquire a qualidade de um “algo encontrado”; e o artista procura preservar e perpetuar o que ele descobriu na forma de uma obra de arte. Ao mesmo tempo, o “objeto encontrado” não é simplesmente algo que sempre esteve lá e de repente se revelou. Não. O objeto não existe separado do ato de descoberta. Ele é criado pela descoberta e a descoberta representa um ato criativo. Mais: a descoberta é, em si, uma criação, diz FAIRBAIRN (Ibid.).

Contudo, para o espectador, ela é sempre uma descoberta nova. Ao fazer a descoberta, o espectador compartilha a experiência do artista, aquele que fez a descoberta “em primeira instância”. Ao identificar-se com o artista, o espectador também compartilha das satisfações da criação. O espectador seria, então, criador ou co-criador interativo da obra de arte, uma idéia que, apesar de formulada por Fairbairn mais em relação aos surrealistas, me soa bastante contemporânea.

É difícil distinguir percepção e alucinação, como destacou Edgar Morin, tanto quanto é preciso diferenciar ideologia de mentalidade, como destacou Michel Vovelle. Segundo Morin, não há nenhum critério intrínseco que permita diferenciar uma alucinação de uma percepção. Como dizer que o que cremos ver é verdadeiramente visto, verdadeiramente real? Com um salto felino, então, passo à primeira interrogação: que fulgurações o *Gato Azul* me forneceu?



Metabiografia e arte: um problema de aproximação

Além da satisfação de uma forma (gato) conhecida e amigável, a imagem sintetizou-se dentro de mim na forma de uma auto-análise. Primeiro, preciso repensar minha estratégia de acesso ao humano ser de Tostão. Segundo, meu temperamento é tão reservado quanto o dele e ele percebeu quando meu interesse acadêmico protocolar superava o interesse humano puro; ao telefone, eu procurava ocupar com palavras todos os vazios, como se a qualquer momento Tostão fosse desligar.

Além disso, o *Gato Azul* passou a existir vivo em minha casa através do olhar duvidoso de Calvin, o primeiro dos três gatos a vir morar conosco. Calvin chegou em janeiro de 2002. Depois de Calvin, adotamos duas gatas, mas nenhuma costuma me fitar tão profundamente, e por um tempo tão imprevisível, geralmente sob luz, como Calvin. Nessas ocasiões, cada vez mais frequentes, ele se posta com a mesma tortuosidade imponente do *Gato Azul*.

O insondável no *Gato Azul* – e em Calvin – me levou várias vezes a trazer para minha interioridade (razão, sentimento e intuições) um dos problemas inevitáveis da metabiografia: a construção de um relacionamento com um desconhecido, um relacionamento feito primordialmente de afetos e percepções, como qualquer amizade.

O problema da aproximação é sempre do pesquisador. De mais ninguém. O pesquisador (eu) que se resolva, que conquiste, que construa a empatia. Incorporarei essa idéia observando o *Gato Azul* e o Calvin preto-e-branco com quem divido meu território. Mesmo não tendo convivido com animais em casa até janeiro de 2002, ou seja, durante 36 anos, acredito que construí um relacionamento com Calvin. Então, por que o medo de não conseguir o mesmo com Tostão?, perguntame Calvin.

Tudo isso parecerá banal para alguns leitores, especialmente aqueles já bastante acostumados a “ler” sabiamente os animais. Mas, sendo minha, a experiência com o *Gato Azul* só pode ser única. Caso contrário, também a arte não existiria. Além disso, a obra de arte possui a faculdade de provocar reflexões sobre nós mesmos. Processos mentais, motivações, auto-análises podem começar assim, pela visão da obra que é manifestação de uma vida, ou que é a própria vida. Creio que habitamos vários mundos ao mesmo tempo – o humano, o psíquico, o vital, o televisivo, o artístico, o científico etc. Às vezes esses mundos nos parecem distantes um do outro. Precisamos aproximá-los para tentar interpretá-los e compreendê-los.

A psicóloga Nise da Silveira argumentava que os humanos que buscam atingir seu completo potencial de saúde não podem limitar seu relacionamento à sua própria espécie. “*Se as pessoas desejam harmonia com sua própria*

*natureza animal, devem sentir todo o mundo vivo em torno delas.*” Conhecendo “*o animal em nós*”, dizia Nise, é possível evitar “*ataques imprevistos*” (2001, p.114-115).

O gato é, em certa medida, uma criação humana. Interpretamos o comportamento dos gatos com base em nossas experiências de compreensão do *ego alter* que é sempre e misteriosamente humano. As imagens de gatos domésticos, como o *Gato Azul*, refletem a personalidade de seus proprietários, mas também as atitudes culturais de suas respectivas época.

Ocorre uma atração mútua, ao que parece. Os felinos conservam sua independência e nem por isso deixam de ser meigos e apegados àqueles que escolheram para se relacionar (ao contrário do que eu imaginava). A rigor, poderíamos enumerar diversos comportamentos típicos de gatos ou cães e ainda assim nos surpreendermos com seus atos emancipatórios, seus temperamentos diversos, suas idiossincrasias.

Acredito numa “antropologia felina”. Calvin, por exemplo, continua me espelhando o brilho de seu pelo negro (ou seria azul?), me fitando de um modo suplicante e investigativo. Seus olhos seguem os meus, literalmente. Por acaso está querendo me dizer que não tenho como fugir dos sujeitos e dos desafios que escolho e que me escolhem? Mais: gostaria de poder me colocar no lugar de Calvin para experimentar “o desconhecimento da morte”.

Em 26/12/2003, Tostão publicou sua coluna com o título “Novos companheiros”. Dois trechos:

(..) Estou aprendendo a gostar de animais. Vivi a maior parte da minha vida em apartamento. Assustava-me com os pequenos insetos. Hoje convivo, com uma certa distância, com os macaquinhos, esquilos, passarinhos, gambás, jacus e outros animais que rondam a minha casa e, principalmente, com a Lambreca, que já faz parte da família.

(...) Cada dia que passa, eu, meus filhos e as pessoas que freqüentam a casa gostam mais da Lambreca. Entendo-me com ela pelo olhar e gestos, como Diego e Robinho nos gramados. A comunicação analógica é muito menos exata, mas é muito mais rica do que a digital, por palavras.

Esta crônica realça outra das tantas sincronicidades que trouxeram Tostão à tese sobre a metabiografia. Abaixo, trecho de minha resposta:

(...) Relutei muito quando minha mulher resolveu adotar os gatinhos encontrados numa caixa de sapatos na praça aqui em frente. Hoje sinto a falta deles (e eles de mim) quando estou longe. Me comunico com eles de algum modo. Observo-os

Metabiografia e arte: um problema de aproximação

demoradamente, e sou capaz de descrever em detalhes o temperamento de cada um. Estou aprendendo com eles nas diferenças.

Os fatos epistemológicos, estéticos, fenomenológicos provenientes das percepções do *Gato Azul* são, na verdade, uma angústia pessoal. Estabeleci uma comunicação com Calvin (um gato astuto e nem sempre disponível como qualquer outro), enxerguei além dos olhos verde-esmeralda do *Gato Azul*, mas não consegui (ainda) fazer o personagem da metabiografia abrir-se à interpretação *in loco*. Mas o processo de aproximação cada vez mais tende a se desatar. O segredo, no caso, é dialogar com o sujeito do modo como tenho dialogado com Calvin e o *Gato Azul*. Em nossos diálogos, não existe a tese nem a hipótese. Existe somente a comunicação.

O que me ocorre claramente agora é que a metabiografia não pode ser apenas uma fulguração teórica. Ela depende da linguagem, da decifração, da intuição. O desafio é idêntico ao de interpretar uma pintura ou compreender ora um *ego alter*, ora um *alter ego*. A vida, como a arte, é um entrecruzamento de percepções.

Tostão é hoje o que ele pensa que é, o que ele foi, o que os outros dizem dele, o que ele diz de si mesmo. E não se pode descartar o fato de que o silêncio diz muito, de que a forma, a matéria transformada, possui um silêncio intrínseco que devemos ouvir. Desejo, assim, acessar os silêncios meu, de Tostão, de Calvin, das obras humanas.

A aproximação da metabiografia com a arte tornada vida e com a vida tornada arte me expôs também dilemas e paradoxos. A biografia é uma narrativa cujo processo de tecitura se situa entre a Antropologia, a História, o Jornalismo Literário e a Psicologia Social. Esse processo é eminentemente criativo (não-ficcional). Escrever biografias tem sido opção profissional para muitos jornalistas.

Tempos, objetos e pensamentos mudam; idéias, métodos, conceitos se deslocam. Mas são permanentes as interações do leitor com o biografado e do biógrafo com seu tema durante a realização (ou durante a leitura) de uma obra biográfica. Da mesma forma que o biógrafo tenta (só é possível, no caso, tentar) reviver o passado através de seu personagem, o personagem também evoca a memória do seu intérprete à luz de sua própria contemporaneidade, pois “toda história é uma história contemporânea”<sup>5</sup>.

Acredito que biografia é uma arte – a arte de viver e de “re-relembrar”. Ela é talvez o nosso único legado, posto que é imaterial, autêntico e absolutamente intransferível. Todo ser vivo – um gato, uma árvore, uma escultura possui uma biografia. Já a metabiografia é o *making of* da obra sobre a vida, mas também da

vida que flagrou a arte. Deveríamos, como os gatos, enxergar na escuridão. Enfim, o problema da aproximação está aí para eu, tu, nós.

## NOTAS

- (1) Segundo o esteta italiano Luigi Pareyson, congenialidade é uma sintonia, um encontro, uma “feliz adequação” entre obra e intérprete: “...a obra fala a quem sabe interrogá-la melhor e a quem se põe em condições de saber escutar sua voz: ela espera ser interrogada de um certo modo para responder revelando-se”. Em: PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984, p. 235.
- (2) Não confundir Jornalismo Literário (JL) com “jornalismo sobre livros e autores”. O JL é uma filosofia e uma técnica diferente da atualmente praticada em diários e semanários. Sua filosofia é a do aprofundamento; sua técnica (narrativa) é a literária. Aplica-se a qualquer área de cobertura jornalística. Ver: LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Campinas, Editora da Unicamp, 1993, p.142.
- (3) SIMS, Norman, & KRAMER, Mark (orgs.). *Literary Journalism*. New York, Ballantine Books, 1995.
- (4) Tostão sofreu descolamento da retina do olho esquerdo em acidente durante o jogo Cruzeiro x Corinthians, no Pacaembu, em São Paulo, em 1º de outubro de 1969. Conseguiu jogar – e ser tricampeão do mundo – na Copa do México (1970), mas três anos depois foi obrigado a abandonar definitivamente a carreira. Estudou e exerceu a medicina. Refugiou-se na nova vida o quanto pôde. Hoje vive apenas de escrever sobre futebol duas vezes por semana para seis jornais brasileiros, que o publicam simultaneamente. Para mais informações biográficas sobre Tostão: VILAS BOAS, Sergio. “Médico no campo dos sonhos”. Em: *Biografias & Biógrafos*. São Paulo: Summus, 2002, pp.98-109.
- (4) Interpretações preliminares, baseadas no que senti nos poucos encontros que tivemos até agora e no que ouvi e li a respeito de Tostão.
- (5) LE GOFF, Jacques. “História”. Em: *Enciclopédia Einaudi*, vol.1. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp.158-260. “Toda a história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, aos seus interesses, o que não é só inevitável como legítimo. Pois que a história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente” (p.181).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FAIRBAIRN, W.R.D. *From instinct to self – selected papers*. London: Jason Aronson, 1994.
- FRAYZE-PEREIRA, João. “A alteridade da arte: estética e psicologia”. *Psicologia/USP*, 5(1/2), p.45, 1994.
- GOMBRICH, E.H. “Sobre arte e artistas”. Em: *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- LE GOFF, Jacques. “História”. Em: *Enciclopédia Einaudi*, vol.1. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp.158-260.
- LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. São Paulo: Manole, 2003, 3ª edição.

Metabiografia e arte: um problema de aproximação

- MAUROIS, André. *Aspects of biography*. New York, Appleton, 1929.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. "A ordem vital, a ordem psíquica, a ordem humana". Em: *A estrutura do comportamento*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975, pp.168-72.
- MORIN, Edgar. *Sociologia – a sociologia do microssocial ao macroplanetário*. Lisboa: Europa-América, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O problema epistemológico da complexidade*. Lisboa: Europa-América, s/d.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- SIMS, Norman, & KRAMER, Mark (orgs.). *Literary Journalism*. New York, Ballantine Books, 1995.
- VILAS BOAS, Sergio. *Biografias & biógrafos*. São Paulo: Summus, 2002.
- VILAS BOAS, Sergio. *Perfis – e como escrevê-los*. São Paulo: Summus, 2003.
- WEBER, Max. "Sobre algumas categorias da sociologia compreensiva". Em: *Metodologia das ciências Sociais (Parte 2)*. São Paulo: Editora da Unicamp/Cortez, 2ª ed., 1995, pp.313-348.