

Falar da vida (I)

Idalina Conde*

Resumo: Depois de uma prévia reflexão sobre argumentos e problemas globalmente postos pelo método biográfico na sociologia, e no que aqui se chama de “complexo biográfico”, este texto vem agora propôr um modelo operatório — multidimensional e multicentrado — para na prática realizar uma biografia. Biografia que primeiro requer situar o sujeito nas suas múltiplas ordens de localização pessoal e social, ao mesmo tempo que, pensada na dupla hipótese minimalista e maximalista, torna possível entrecruzar a também dupla noção de vida e trajetória.

1. Vida: sujeito, conteúdo e narrativa

Depois de uma incursão na antecâmara da prática da biografia se assim se pode dizer, porque interessavam então intenções postas em argumentos próprios da retórica de acompanhamento do método biográfico (Conde, 1993), e depois também de uma aproximação ao viver, ou aprender a viver por via dessa espécie particular de saber que é o saber biográfico (Conde, 1993a), regressa-se agora tanto com a proposta de um **modelo de uso** para na prática realizar uma história de vida, como com uma reflexão sobre os **modos de enunciação de si** que ao sociólogo servem para melhor poder ouvir falar da vida.

E o que quer ouvir nessa escuta activa e aberta porque atenta e dirigida à “singularidade do caso particular” e à “intensidade expressiva” com que as emoções afloram o relato da vida, sempre **uma** vida para um dado sujeito situado também numa dada experiência social da subjectividade?¹ Partindo pois da questão elementar mas de resposta extensa “**O que é cobrir uma vida?**” (Bruner, 1987:14), e no ideal da exaustividade que implica toda a cadeia de inteligibilidade biográfica (encontro, escuta, interlocução, validação, compreensão), este duplo artigo sobre falar da vida organiza-se numa sequência em que à primeira exposição de procedimentos para encontrar quem e quantos ouvir, para ouvir o quê e como ouvir, sucede uma visão sobre o discurso **de** e **sobre** a vida, produzido então nesse triângulo dado por identidade, memória e narração.

* Docente do Departamento de Sociologia do ISCTE. Investigadora no CIES.

Falta, no entanto, ressaltar o não menos importante, afastando o equívoco de porventura aqui se supôr um exercício de metodologia formal “abstractamente” auto-conduzido. No nosso entender, de resto, a metodologia entendida como estratégia processual de pesquisa abrindo sempre um programa de investigação potencialmente reversível, na verdade não se **impõe** mas **resulta**; ou melhor, para se poder **propôr** como esquema de acção, há-de ter de em grande parte de **derivar** de um entrosado biunívoco, e tateante no processo de se fazer, entre teoria e empiria — portanto, também assim no contraponto produtivo entre a enunciação de propósitos generalistas e as exigências particulares dos casos específicos de referência. Nesta perspectiva, vale então a pena lembrar que o projecto de tentar contornos e conteúdos para um modelo operatório da biografia aliado à óptica da vida como narrativa justamente partiu, não da vocação para o “universal” tão característica do manual escolar de metodologia, mas sim da nossa necessidade em encontrar parâmetros para uma biografia sociológica do artista. Por isso modelo teoricamente sensível à problemática da **peculiaridade do sujeito** que para este “objecto” se impunha com o seu elevado grau de evidência empírica.

Nestas condições, ao invés de um receituário formular da biografia tal como acontecerá numa metodologia “a seco”, a legitimidade do modelo terá de se ancorar no princípio de uma sua **flexibilidade** intrínseca apta para a permanente adequação de guias gerais da biografia à especificidade dos casos a servir, o princípio que assim reclama a competência sociológica para a **particularização** (da escuta, da análise, da reflexão) no horizonte das diferentes **experiências sociais da subjectividade**, por sabermos que elas consentem de forma desigual a propensão para a singularidade individual. Que fosse esta a consequência lógica de tirar deste nosso modo de começar o interesse pelas histórias de vida, compreende-se se tivermos por exemplo o contraste entre artistas e outros meios sociais menos atreitos a uma “cultura subjectiva”, e compreende-se tanto mais para o uso da biografia, um instrumento dos que também mais chama o sujeito a falar em nome próprio. Porventura nunca como aqui o sentido dependeu tanto de **quem** fala e, por conseguinte, porventura nunca como aqui o protocolo de audição restitutiva do sentido se subordinou tanto ao primado do **sujeito situado**.

Sobre o sentido, aliás, agora sobre as perversões involuntárias de “sentido” devidas a uma audição biográfica sociologicamente inegalitária por não tender a ouvir todo o tipo de sujeitos — audição que assim procura, dá a ver e até imputa “sentido” mais a uns do que a outros —, justificam-se ainda algumas observações.

É que se se tiver em vista a sobreabundância de reflexões e usos do método biográfico, particularmente ao longo da última década e meia dado o renascimento do interesse pela biografia nas ciências sociais, à partida pareceria facilitada a tarefa da biografia sociológica do artista. Mas não foi bem assim. Com efeito, mesmo correndo o risco de interpretação excessiva, todo esse imenso trabalho biográfico que, depois do “frisson” da novidade do relançamento, tem preenchido o andar da “ciência normal” na sociologia e também antropologia, esteve

quase exclusivamente destinado a **fazer falar para ouvir** justamente aqueles sobre quem repousavam longas e largas bolsas de silêncio: vidas anónimas e ausentes do cenáculo da palavra; vidas que de nós requerem saber para lidar com a oralidade. Porque só assim as ajudamos a passar a fronteira e chegar à palavra em memórias subterrâneas anichadas na prática do dia-a-dia; porque só assim conseguimos, enfim, tecer os fios de uma imemorial “memória longa”, para usar a bela expressão de Françoise Zonabend (1980). Memórias cujos guardiões ou informais “portadores de memória”, e cujas formas culturais de transmissão “boca-a-boca” como mitos, lendas e crenças; jogos de linguagem, ditos e provérbios; cantos e contos, se encarregaram de as conservar em verdadeiras “bibliotecas orais” capazes de manter laços de continuidade afectiva e simbólica em comunidades que se podem mesmo ter fisicamente separado (Monteiro, 1985; AA.VV., 1980; Hollengewer, 1979; Zarate, 1979).

Cultura oral ou silêncio dos dominados, pois, com os seus próprios idiomas em bolsas de silêncio que só são silêncio aos olhos e rumor da dominante cultura escrita; classes e culturas populares a conhecer e a quem, até mais do que **pedir**, se sente por eticamente imperativo finalmente **dar** a palavra com direito à fixação escrita. E quando da investigação se passa à acção, uma acção comandada por objectivos emancipatórios pressupondo que o acesso à palavra — auto-conhecimento e auto-expressão pela **sua** palavra — constitui também um passo ganho no acesso ao poder, podemos mesmo encontrar o incentivo à criação de uma nova tradição. A das autobiografias operárias, por exemplo, que Maria Irene Sousa Santos apresenta assim: “falo da criação de uma linguagem própria, capaz de dar resposta pela palavra e não pelo silêncio, ao ataque desrealizante e mistificador de linguagens outras (...) falo concretamente de autobiografias produzidas em circunstâncias que me parecem verdadeiramente fecundas de um ponto de vista sócio-cultural, porque autênticos lugares de auto-compreensão e, por isso, de compreensão do mundo (...) (de) experiências, esforços conscientes no sentido da comunicabilidade necessária do com-viver humano; a auto-descoberta e a revelação de modos de vida mediante a apropriação linguística com a intenção deliberada de escapar à mera formalização (1980:120-121). Em suma, a autora fala da **fala** irrompendo do silêncio, “desse silêncio que só é de ouro para quem o excesso da palavra se tornou luxo sufocante”.

Ora, vimo-lo na biografia de louvor (Conde, 1993b), com pleno e longo acesso à palavra escrita, tanto na (auto) biografia como no elogio estético; enfim, com o poder do discurso que, por falar de um lugar de poder, se diria representar até um discurso de poder, os artistas caiem fora deste horizonte. Para usar a expressão exemplar de Jorge de Sena citada pela autora, pertencem aos “insignes-ficantes” com direito à excelência do género auto-biográfico que mais celebra a **insígnia** de quem mais **fica** na “Grande História” — justamente no pólo diametralmente oposto ao da “gente comum”, ou “insignificantes” excluídos daquela forma da história, por isso, com “falta” de história. E assim, se houver artistas ou estetas louvando a contemplação estética interior e silenciosa das obras contra a retórica excrescente do discurso do louvor colado às anedotas

biográficas do criador na sua figura carnal e terrena de homem, também aqui esse silêncio é buscado afinal na posse fáustica e faustosa da palavra.

Nestas condições, se a própria existência problemática e excessiva da biografia de louvor — com a sua visão individualista e essencialista do artista, assim como com a sua visão naturalista do talento — precisamente travou o louvor ao uso da biografia como instrumento cognitivo na tradição de uma sociologia da arte presa à denúncia da “ideologia carismática do criador”, também no quadro da sociologia em geral presa à denúncia dos efeitos da dominação política e simbólica não estranha a **assimetria social invertida** do ponto de vista do objecto da biografia: contra a presença esmagadora de “vidas populares” neste movimento de adesão às histórias de vida, faltam as dos “dominantes” (salvo excepções que sempre há) e não existe mesmo nenhuma biografia de artistas na bibliografia de referência normalmente consultada sobre o método biográfico.

Querer ouvir quem fala lado-a-lado com o tal **fazer falar para ouvir**, significa então procurar a simetria do olhar e mesmo, para chamar as coisas pelo nome, a democraticidade da escuta sociológica: procurar a palavra junto desses “falantes” afinal por nós e para nós demasiado remetidos ao silêncio numa prática de investigação que, por razões várias onde não falta um populismo (pouco) envergonhado, se tem consagrado aos “silenciados”, mas também junto destes continuar a dar a palavra. Ou melhor, significa enunciar as condições que devem conduzir essa dupla vontade de ouvir numa espécie de exercício imaginário, o do modelo, que uns e outros — aqui os artistas servem de exemplo, além já não, depois voltam a ilustrar e assim sucessivamente no curso deste artigo — toma por interlocutores. É que, se o modelo tem as propriedades desejadas antes atribuídas, terá não só de querer ouvir quem fala, como também a fala de quem a quem se pede que fale.

2. Situar o sujeito

Situar o sujeito quer dizer antes de tudo restituí-lo no quadro da sua específica experiência social da subjectividade. Como já mais longamente expusémos (Conde, 1993a), o processo de **individuação**, com efeito, pode corresponder a diferentes graus de **individualização** em horizontes de vida dissemelhantes e, correlativamente, as formas de identidade pessoal variam consoante os lugares sociais onde se inscrevem. Para poder ouvir o que quer ouvir, adequando a interlocução biográfica aos respectivos quadros de recepção, é assim impensável que o investigador se decida abstractamente pelas virtudes da biografia como procedimento de pesquisa, o instrumento mais afectado por esta ordem de factores, sem ponderar sobre o perfil e a especificidade dos modos de vida do interlocutor; sem levar em linha de conta o tipo de subjectividade em presença, mais ego- ou sócio-centrada, e o tipo de organização social quotidiana com a sua diferente definição, variabilidade e “endurecimento” de papéis. Como atenta Daniel Bertaux (1980: 212), não será tanto por um “efeito de canal” que os operários homens

espontaneamente não falam da família, mas sim pela rigidificação de fronteiras numa experiência de vida onde a ordem doméstica e a temática da reprodução pertencem ao “feminino”.

No caso dos artistas, por exemplo, independentemente das diferenças de conteúdo e papéis das suas vidas relativamente às dos camponeses, operários, executivos ou sociólogos, as condições dadas pelo que também já antes chamámos de **singularização do habitus** (Conde, 1992, II) levam a concluir que para eles a singularidade biográfica significa situarem-se em coordenadas sociais aptas a consentir, senão mesmo a forçar, uma certa **relação com a sua vida** na perspectiva tanto de uma possessão personalizada como de um discurso expressivamente auto-biográfico. Todas as dimensões constitutivas, pois, do sistema de disposições, e todas as conjunturas que intersectam uma história pessoal, podem então sofrer aqui uma **afecção particularista** (à luz da “visão do mundo” dos “mundos de arte”) e **personalista** (à luz do “diário íntimo”, redundantemente intimista, do sujeito).

Em segundo lugar, situar o sujeito significa reencontrá-lo nesse plano “meso” que é o **campo** como domínio específico de práticas de referência para a identidade pessoal e social, o plano no qual se põe em equação o triângulo **condição, protagonismo e trajecto** e que, dando uma topologia estrutural de lugares, recorta o encaixe modal e os desvios de percurso possíveis face ao alinhamento de trajectórias. Mas como adiante se propõe, a biografia resultará na juntura de **vida e trajectória**, como solução de síntese entre o **traçado** da segunda e **dimensões** da primeira — **saber, experiência e projecto** — porque, à “deslocação de superfície”, falta a “sincronização espessa” da história de vida pessoal dada por estas dimensões. Resta, enfim, que para esta síntese interferem pelo menos ainda duas ordens de mediações contextualizadoras para situar o sujeito.

Em terceiro lugar, então, situar o sujeito é colocá-lo na malha dos seus múltiplos **quadros de interacção** — para chamar aqui a excelente formulação de António Firmino da Costa (1984), um dos autores que melhor mostrou como, a par das “variáveis de incorporação” típicas do **habitus**, as “variáveis contextuais” também elas carregam a sua interferência específica e a seu modo informam a globalidade desse sistema de disposições. A dinâmica dos quadros de interacção desenvolve-se em redes de relacionamento variavelmente participadas pelo sujeito em formações grupais e contextos situacionais de prioridade, informalidade e institucionalidade diversa. Mas, claro está, não o substituem: muito **a contrario**, portanto, da visão de um Franco Ferrarotti (1983:63,66) que, para “evitar os dois limites simétricos, objectivismo e psicologismo” ameaçadores da biografia, resolveria o “problema” substituindo simplesmente a biografia individual pela dos “grupos primários e secundários”.

Para o dizer como quem usa a abordagem biográfica nos estudos sobre a família (Balan e Jelin, 1980:281,277-278), são estas localizações mediadoras, ou mediações grupalistas, que introduzem “variantes da estrutura — e organização social, acrescentemos — na biografia pessoal”, permitindo cruzar a “historicidade cíclica” do grupo com a “história linear” (ou longitudinal) da estrutura no seu

sentido amplo, mas obviamente sem que do grupo se tenha uma visão reificada como “totalidade harmoniosa e provida de finalidades precisas”. Chamando então o conceito de quadros de interação para o entendimento da dinâmica de co-presença, co-confronto, co-negociação, co-envolvimento no quadro do grupo, e tomando-o como conceito aberto, interferido pelo(s) meio(s) envolvente(s), a análise do sistema “intra-familiar” fará sobressair, quer lógicas de conformidade, quer conflitos e contradições internas, assumindo-se como “análise da participação, da constituição específica e da utilização que cada membro faz da unidade doméstica”. Uma unidade cuja longevidade dependerá do grau de vinculação paritária dos membros, e unidade sempre atravessada pela ordem do “extra-familiar”: relações que a família mantém com outras, e “processos longitudinais” a que está sujeita (história dos laços de parentesco, mobilidade dos membros devida a vicissitudes conjugais e migratórias, oferta e disponibilidade de alojamento, etc.).

No caso dos artistas, a alusão aos grupos torna-se particularmente necessária para situar a biografia do sujeito, até para de facto compreender, como teoricamente mostrámos noutro lugar (Conde, 1992, II), a (auto) produção da “individualidade do indivíduo” em convergências/demarcações face aos seus outros mais próximos (grupos de pertença) e dos seus outros ideais (grupos de referência). Os grupos assemelham-se a uma espécie de “moratória” de **comparsas-concorrentes** incessantemente comandada pela dialética a dois tempos: ao tropismo colectivamente fusionista e inicial, segue-se uma posterior migração centrífuga de percursos singulares. Os grupos são uma forma típica de organização social nos modos de vida dos “mundos de arte”, mas também com a sua própria historicidade marcada pelos vários estádios históricos do campo. A este propósito mostrámos como se deu a transição geral de estruturas gregaristas onde dominava sobretudo um **grupalismo dualista** (“novos” contra “velhos” e, progressivamente frente-a-frente, um campo de “batalha” entre os novos aspirantes aos lugares de poder), para um mais recente **divisionismo disseminatório** logo à partida propenso a percursos individualmente diversivos, mesmo se auto-referenciados a círculos de pertença/afinidade electiva. desde que, ao sabor de valores contemporâneos, se foi passando “do social ao individual, da ideologia à arte, da instituição ao convívio, da solidariedade à cumplicidade, da defesa ao ataque, do nacional ao universal, do norte ao sul”, como convém à personalização e ecletismo “pós-modernos” (Melo e Pinharanda, 1986:27-29; AA.VV., 1990).

À mediação do grupo junta-se a do **cohorte geracional**. De novo homóloga à da área da família — onde se pesquisa, por exemplo, a evolução dos padrões demográficos (Synge, 1981) —, a análise de cohortes busca “ordens longitudinais”: “não postula a homogeneidade social de cada cohorte, mas somente que as experiências históricas vividas pelos membros de um mesmo cohorte ao longo do seu percurso de vida têm um quadro comum; isso permite detectar com maior precisão os efeitos dos diferentes contextos sociais no meio dos quais foram vividas experiências individuais” (Balan e Jelin, 1980:269, 283). Ao procurar “determinações sociais do ciclo de vida”, por via do cohorte fazem-se

sentir consequências nas histórias de vida: em primeiro lugar, consoante a fase do ciclo de vida atingida no momento por mudanças históricas, variarão a capacidade de adaptação, protagonismo e responsabilidades assumidas pelo sujeito face aos efeitos por ele sentidos; em segundo lugar, a experiência histórica não se apresenta uniforme num mesmo cohorte porque a sua especificidade ou crise, não atingindo todos da mesma maneira, induz a flutuações nos modos de interiorização e actuação em função dessa experiência; finalmente, mediatizando-a, a trajectória de um indivíduo traz as marcas do possível legado pela experiência histórica de grande plano, por seu turno interferente no “meso” plano de um campo.

Situar o sujeito, em suma, naturalmente a cumprir todas estas ordens de localização, compreende mas transcende a usual noção de contextualização por a dilatar num trabalho de pesquisa e reflexão **que faz da própria biografia um programa de investigação** teoricamente denso e metodologicamente aberto.

Situado o sujeito nestes vários planos, e se esse sujeito for um artista sobre o qual se tenciona construir uma biografia profissional na “hipótese minimalista” que veremos adiante, já dentro do campo de actividade o mapeamento contextualizador segue várias “direcções analíticas” que subentendem o que Jean-Claude Chamboredon chama de **triangulação teórica**: a saber, posição individual face aos mercados de produção cultural e respectivas instâncias de difusão reconhecimento/consagração, bem como na organização do trabalho artístico onde o indivíduo pode desempenhar e sobrepôr várias funções (criador, produtor executivo, mediador, etc.) encarnando em graus diversos tanto a versatilidade do papel (“role-versality”), como, acrescentemos, variações de papel; posição individual face aos estilos ou códigos expressivos praticados na situação dada; posição individual face aos universos de recepção de públicos restritos ou alargados, porque a toda a criação é inerente uma “transacção”, até no caso de produção de “categorias críticas” a que tanto nos habituaram as vanguardas onde o encontro com as taxinomias existentes acontece pelo lado da decepção ou agressão” (1986:514, 518-519). Vale a pena esclarecer, entretanto, que à biografia que Chamboredon chama de “sintética” é mais estranha a problemática da singularidade cara para nós, e isto porque a sua “apreensão individualista”, na esteira “bourdiana”, continua a subordinar-se excessivamente à visão estrutural do campo. Mas a manter o termo útil de triangulação teórica, já no plano instrumental de pesquisa reencontramos a noção de **triangulação metodológica** em Zoltán Karpáti (1981:136ss) nos seus estudos sobre a mobilidade social na Hungria, para os quais, além da recolha de histórias de vida e informação documental conexas, houve a intervenção contextualizadora de métodos extensivo-quantitativos (inquéritos por questionário, painéis estatísticos) que, fornecendo indicadores para propriedades estruturais e conjunturais, foram ainda sujeitos à ventilação por cohortes geracionais². Também nós subscrevemos o recurso à biografia no interior de um programa multidimensional e metodologicamente multicentrado de pesquisa — de resto, reclamado por um programa teórico ambicioso. No caso de um uso mais “solitário” da biografia, que ao menos seja ambiciosa a contextualização por recurso a várias destas vias,

Tem-se falado da biografia no singular mas, na verdade, existe a escolha possível entre uma ou várias biografias porque, como já observámos (Conde, 1993:47), existe na abordagem biográfica uma dupla disponibilidade: disponibilidade para servir uma lógica de **inferência generalista** estribada na representatividade “tipológica” dos casos contidos num conjunto de biografias, casos procurados ou seleccionados sob o princípio de propriedades individualmente recorrentes e, desde logo, extensíveis a um grupo, um contexto, um sector; disponibilidade também para servir uma lógica de **referência particularista** sob o princípio das propriedades individualmente diversivas, portanto sensível à singularidade específica do caso escolhido. Nesta última escolha, as **propriedades de contexto** subentendidas nas várias ordens de localização do sujeito justamente fornecem uma **base de referência** para aferir a própria significância do caso, seja ele geral, típico, modal; seja ele raro, desviante, excepcional; seja ele híbrido, ambíguo, intermédio.

Já quando se passa da biografia única a uma rede de biografias, dessas propriedades de contexto depende a identificação de **perfis de referência** (ou “estrutura da amostra”, mas não no sentido da representatividade estatística do inquérito por questionário, antes no de uma aproximação tipológica), por forma a manter regras de proporcionalidade relativa entre sujeitos seleccionados e atributos do universo. As propriedades de contexto, de resto, interferem também no número de biografias a conter na rede segundo a lógica de saturação, porque esta será tanto mais fácil e rápida, logo, com menor número de testemunhos, quanto mais também se estiver face a práticas sensivelmente estabilizadas e mesmo ritualizadas, assim como com universos coesos, organizados em corpos selectivos muito homogêneos ou acentuadamente marcados por uma dada particularidade (Conde, 1993:53-54, n.4). Se falharem os “controles de amostragem” impostos na opção por uma rede de biografias, da saturação/validação biográfica pode inferir-se uma abusiva generalização de traços, afinal apenas significativos para uma categoria segmentar do universo³.

A partir de um **conjunto** de depoimentos, pareceu insuspeito a Pierre Pénisson (1986) concluir que praticamente logo na infância e adolescência os **filhos de pastor** sentem criticamente a sua falta de colocação precisa no mundo social dada uma socialização peculiar que, sob uma pesada ética de austeridade, funde particular e universal, sagrado e profano, privado e público, obrigando-os à função de exemplaridade na comunidade. Quando não seguem a vocação religiosa do pai, e já na condição adulta, esse **habitus** original perdura em reactualizações que se podem observar numa auto-percepção em “lugar de utopia social” (p. 76). Lembre-se: foram filhos de uma família “mais rica que os pobres e mais pobre que os ricos”. sempre sob a tensão entre laicidade e religião. O mesmo **habitus** transparece em “trajectórias expectativas” (p.79) com inseguranças e hesitações (e optam sobretudo pela “profissão em corpos morais” de vocação metasocial e propedêutica: ensino, assistência, comunicação, etc.), enquanto que os próprios discursos de vida mantêm igualmente uma “retórica da confissão”, propensos a aceitar com facilidade a culpabilidade individual (acusam-se primeiro do que acusam os outros). Pierre Encrevé (1986), contudo, demonstrando cuidadosamen-

te a “má amostragem” e deficiente contextualização do estudo, pôde então esclarecer que o conjunto de depoimentos na verdade representava um **subconjunto**: os casos contemplados reservavam-se a rapazes, e rapazes, aliás, que recusando seguir a vida religiosa, tentaram precocemente romper com o **habitus** do pai. Ora acontece que, sabendo-se como é elevada a auto-reprodução por hereditariedade da vocação nesta categoria social, e sabendo-se até de outros factores de “modernidade” introduzidos na vocação que têm contribuído para a “relativização da fé” des-rigidificando assim o tal **habitus** original ou complexificando-o (como, por exemplo, com a entrada das mulheres na vocação pastoral que Pénisson não analisou), pode-se assim contrariar algumas conclusões gerais do estudo. Pierre Encrevé conclui ele que o **habitus** crítico dos **filhos** ouvidos por Pénisson na verdade escapa à generalidade do **habitus** das **crianças** dos pastores: aqueles filhos colocaram-se cedo no estatuto de filhos distanciados face ao pai e, por isso, até não seguiram a vocação; mas as crianças, inversa e maioritariamente, estão com o pai, interiorizam a experiência religiosa e social típica do pastor que, tendencialmente (os dados mostram-no), irão prosseguir, e seguir no contexto de alguma modernidade consentida ao papel.

Biografia única ou **rede de biografias** — com a hipótese obviamente possível de compromissos intermédios —, em qualquer das escolhas a decisão quanto ao número e quem se pede fale da sua vida virá sempre subordinada aos objectivos da pesquisa e à função de comando da matriz teórica de referência. Qualquer uma das escolhas, enfim, se rege pelo primado de uma **inteligibilidade sociológica centrada no sujeito** ou, caso contrário, se cairia na perversão da própria heurística da biografia. A noção de biografia única, porém, merece ser relativizada em função dos “controles de fiabilidade” e da contextualização que requerem materiais adjacentes, incluindo até biografias mais extensas ou tão só relatos de vida parciais e selectivamente procurados que amparam e confrontam a biografia central, porque há aspectos que a história individual “sugere” deverem ser situados, comparados, complementados, avaliados, junto dos seus “outros”. Falar-se-á de **récits cruzados** de extensão e profundidade variável consoante as exigências de pesquisa, e **récits** cruzados tanto ego como hetero-centrados, que respondendo a diversos objectivos, seguem também diversos procedimentos:

Em encontros, quer com o indivíduo, quer junto dos vários outros, a intenção está em deliberadamente produzir uma **múltipla interferência** com a vantagem de chegar mais a “etnobiografias” do que apenas a “psicobiografias”. A múltipla interferência responde a diversos objectivos: na óptica da validação, saber a verdade dos factos e preencher omissões devidas a esquecimentos ora voluntários, ora involuntários, no mesmo movimento que procura fronteiras e sobreposições entre a parte pessoal e a parte partilhada das histórias individuais, ampliando assim o quadro de inteligibilidade da biografia; por outro lado, numa abordagem que se quer verdadeira “maieutica social”, por depender e gerar envolvimentos íntimos entre “narrador e narratário”, esta proposta de “situações em série” com a multiplicação de testemunhos ego- e hetero-

centrados, do sujeito e dos seus outros, contribui para aperceber o que cada **récit** tem de imaginário e factual, de projecção “autobiográfica” e de efeitos de “biografia social”. Ajudará desta forma a elucidar, até para os “minimizar”, efeitos de interferência diversos, entre os quais também os da interacção face-a-face no contexto de recolha de histórias de vida. Responde-se às necessidades de “verificação interna e externa” por via de quatro operações básicas: “**horizontal**”, com recurso a “contra-biografias” de outros depoentes; “**vertical**”, submetendo o sujeito à interpelação do mesmo evento/tema depois de certo período, assim como a relançamentos diversamente focalizados da narração; “**circular**”, tentando ver reformulações de temas/problemas junto do indivíduo e dos seus outros no âmbito de um novo modo de questionamento: “**obliqua**”, pela colheita de informações e confirmações a partir de outras fontes julgadas pertinentes (Poirier, Clapier-Valladon, 1980: 1983:354ss; 1984:67-72).

Em síntese, no protocolo de uma inteligibilidade centrada no sujeito, que para o ouvir tem de o situar, o uso da biografia ou biografias tem por condição prévia encontrar nas propriedades de contexto as próprias condições que lhe conferem identidade — ou condições de resposta para a questão onde tudo começa e à qual a biografia sempre nos devolve: quem é o sujeito? Do ponto de vista operativo, pois, se a biografia aparece em uso mais isolado e não no âmbito de um projecto multidimensional e multicentrado de pesquisa, ao investigador será exigida a mobilização de todo o património cognitivo já alcançado em estudos anteriores. Porque lhe faz falta a **percepção transversal de painéis de observação** dados por pesquisas extensivas, assim como, quando não há estas pesquisas ou, havendo-as, para as complementar, porque lhe faz falta a **percepção condensada** das propriedades de contexto em **plataformas de observação** tal como as formula António Firmino da Costa (1986).

Para regressar ao exemplo dos artistas, antes de algum ou alguns escolher e até para o ou os saber escolher, por um lado a posse de uma **sociografia geral** relativa ao painel da composição da população do universo e, por outro, de indicadores informando uma **morfologia social** relativa agora ao escalonamento das posições no campo que dá de facto a estrutura desse universo, fornece um articulado plano de referências para, em suma, referenciar o nosso ou nossos casos. E assim ter consciência da variabilidade de **lugares** possíveis nos quais repousam, de resto, atribuições de identidade também elas variáveis para o sujeito *aí situado*. *Um sujeito cujo discurso sempre algo dirá assim sobre a variabilidade existencial, ou diferentes modos de viver essa forma problemática e ambígua de identidade que é ser artista.*

A partir de um excelente inquérito extensivo realizado em França (Moulin, Passeron, Pasquier, Porto-Vazquez, 1985), por exemplo, damo-nos conta dos fechamentos escalonados do campo consoante se vai retraindo a amplitude das conotações possíveis da definição de artista. Graduados por graus de visibilidade (ou reconhecimento), que da base para o topo acumulam signos de notoriedade institucional e comercial (os “captadores de visibilidade” consistiram em anuários, ficheiros, repertórios, periódicos

cos, publicações diversas ligados ao mundo da crítica e mercado, associações corporativas, instituições várias; catálogos de exposições, colecções e museus; dicionários de personalidades, etc.), uma população total de 18 602 indivíduos aparece localizada numa hierarquia ascendente de 5 estratos (13 264; 2 870; 1 757; 540; 171) com reduções brutais de efectivos na passagem de estrato a estrato, bem reveladoras da forte selectividade no acesso ao exercício notoriável da profissão e, correlativamente, à identidade propriamente profissional do artista. Também entre nós, compulsando algumas fontes de qualidade desigual, foi possível concluir que, por volta de 1987, só cerca de 17% dos pouco mais de 6 000 indivíduos (auto) declarados “pintores, escultores, fotógrafos e criadores similares” no Recenseamento à População do INE de 1981 estariam a participar com alguma incidência em actividade de relativa ou muito relativa expressão no meio. Devendo-se acrescentar, porém, e agora numa hipótese até generosa, que só cerca de 2% a 3% desses milhares podiam ser efectivamente encontrados a operar em zonas das mais profissionalizadas, institucionais e reconhecidas do campo (Conde, 1989). Acresce também que, típico do “pós-modernismo” da década de 80, o relativo esboroar da hierarquia dos bens simbólicos, e o carácter errático e eclético de referências, dando maior lugar à legitimidade das “quase artes” ou “artes médias” (publicidade, design, moda, etc.) e contaminação recíproca com as “artes nobres”, demonstram uma **multivalência do estético** que pode ir a par da **polivalência funcional** dos criadores/produtores/mediadores, com intersecções mais ou menos permanentes de vários campos num amplo campo cultural (AA.VV., 1990; Rosengarten, 1987). Com a consequência de assim se produzirem definições mais híbridas da já “inefável” definição de artista — por tanto viver de critérios subjectivos —, e formas de a usar em identidades pessoais compostas, ora fluuantes, ora hesitantes. Na fase da contextualização, a estas percepções transversais é desejável juntar as que nos advêm de certas plataformas de observação sectorialmente centradas mas, tal como um **condensador**, onde sobressaiem lógicas globais de estrutura, funcionamento e mudança de um campo⁴.

Em princípio e à partida subentende-se, portanto, que todo este mapeamento de referências há-de iluminar o acordo entre **lugar** e **discurso**, o discurso que a biografia acolhe. Mas presumir que a relação de determinação do primeiro no segundo simplesmente transparece na contiguidade entre um e outro, significaria cair no limite da biografia teoricamente viciada por um estruturalismo mecanicista; logo, biografia empiricamente redundante e, afinal, biografia-antibiografia em que nem sequer valeria a pena ir ouvir falar da vida. Condicionando-o e habilitando-o, o lugar não fornece o discurso exactamente como o traçado de uma trajectória na base das regras de deslocação comandadas pela lógica do campo, mapeando-as, não responde às dimensões da vida como totalidade intencional, contingente e expressiva que se furta a uma qualquer teleologia pré-dada⁵.

Em conclusão, a inteligibilidade biográfica assume a **distância possível** entre o uso da “chave” do lugar e a decifração do “enigma” do discurso — outras matrizes, outros écrans se interpõem nessa espécie de eixo imaginário na exacta medida em que o conhecimento de uma trajectória fica aquém do de uma

vida. Não quer dizer, mas sempre em condições dadas e condições limite, não pareça às vezes que o “lugar” (como signo do campo) esbata os desvios possíveis do “discurso” (como signo da vida). E até, para uma útil visão do contraste, vale a pena visitar este discurso de limite, no limite, em suma, da inteligibilidade imediata porque, aparentemente sem maiores mediações, fala como **fala de um lugar**. Ao visitá-lo, porém, na figura de um exemplo pré-dado, sabemos que não fomos nós em primeira mão a pedi-lo, colhê-lo, escutá-lo. Porque se o fôssemos, com outras “questões”— e nas questões de conhecimento são sempre as perguntas a comandar as respostas como a seguir veremos — outras matizes, outros écrans viriam recobrir o espaço então aberto entre o lugar e o discurso.

Um discurso situado, enunciando literalmente a posição ocupada pelo enunciador no sistema de posições no campo correlativas à distribuição das enunciações possíveis, pode ser ilustrado pelo livro-manifesto de Elisabeth Faublée, por exemplo: verdadeiro estereótipo da denúncia que vive de uma “economia discursiva de engrandecimento do eu”, para usar os termos de Luc Boltanski (1984) quando se refere a este tipo de tomada da palavra ao abrigo do “drama da vitimização” por quem se sente vítima e se julga juiz. Mas porque justamente se sente impotente para na prática reverter a situação, assim mais investe no discurso acusatório e no poder da palavra. Embora partindo de uma experiência **particular**, a vitimização é universalizada como experiência **colectiva** partilhada entre artistas “excluídos” nos bordos mais distantes do núcleo duro do campo, desapaosados sem condições pessoais para subverter a lógica de fechamento institucional e a usurpação dos “sinais classificatórios” apenas ao reconhecimento social e estético do valor artístico por parte dos mais consagrados com lugar no mercado de maior sucesso. Por isso, ainda que as invectivas da denúncia sirvam alyos particulares do acusador (os seus rivais ou “inimigos objectivos”), elas só ganham em força e legitimidade quando, caucionadas pela representação dos interesses aspirantes generalizados a toda uma categoria de periférica de artistas, essas invectivas são “universalizadas” numa culpabilização igualmente impessoal e colectiva: Elisabeth Faublée acusa assim todo o “sistema”, mesmo que interiormente tenha em vista algumas pessoas e instituições desse sistema.

Discurso dos excluídos que por reacção compensatória se auto-excluem, tomando a seu favor argumentos morais e estéticos que acusam a exclusão para justificarem a auto-exclusão, ouçamo-la pois nesta espécie de **denúncia (auto) reparadora**, em simultâneo personalista e despersonalizante.

Depois de exclamar que “a pintura chega ao pintor por uma fatalidade inevitável” (1981:14), logo aqui anuncia tanto a sua, como a fatalidade de todos os da sua condição: “Quando é que ele começou? Não sabe muito bem. A memória esgota-se neste labirinto do passado. Gostava de desenho, também de literatura. Alguns escritos, algumas obras de juventude. Depois a escrita toma lugar, ou antes a pintura. É assim. A maior parte das vezes a família nada compreende. ‘Isto passa-lhe’, dizem uns. ‘Disso há-de sair qualquer coisa, põe tanto ardor nisso’, dizem outros, mais intuitivos. Todas as formas de pressão, senão mesmo de chantagem, vão exercer-se sobre o artista em potência. Que faça pintura. Seja. Mas como diletante, mais à margem...Um

trabalho honesto para um salário honesto é o que eles querem. Assim, respeitável, digno, modesto e pobre, não atrapalha nem incomoda. Estimulado por esta lúgubre visão do destino, convencido também que não se trata de uma fatalidade inelutável, ele decide partir na busca de amizades, de encontros e de encorajamentos. Arma-se de coragem e, quadro debaixo do braço, começa a ronda pelas galerias. 'Você tem muito talento. Continue. Venha ver-me dentro de um ano. Agora já não preciso de artistas. Tem referências? Recomendações?...' Em casa, à maneira de reconforto, são as censuras formuladas pelos que lhe querem demasiado bem: 'Mas porque é que não fazes uma pintura que se venda?' Têm razão. É invendável. Assim começa a história bem conhecida daquele que, cheio de esperanças e ilusões, chega da sua terra, sem dinheiro e sem amigos, para conquistar Paris. Sem referências ou munido de um diploma que nada vale, ele descobre o 'mundo das artes', o seu aspecto mais sórdido, mas também o mais verdadeiro (...). Não há vida sem artistas. Única forma de contracultura oficialmente admitida, as animações miseráveis que proliferam em torno do Centro (Georges Pompidou) chegarão a mascarar o vazio? Não há vida artística em Paris. Esvaziada dos seus artistas, fermento indispensável para a vida artística da cidade, Paris, neste sentido, é uma cidade culturalmente morta. Já não é a questão de se reunirem ou de se encontrarem. Os artistas deixam a capital pelo subúrbio ou a província, lutam num completo isolamento esperando dias melhores, a menos que, cansados de tanta injustiça, se decidam pintar e viver fora daqui. As migrações de artistas não são novas: elas constituem geralmente tristes presságios (...). À imagem do mercado, a crítica de arte divide-se em duas tendências. À crítica convencional junta-se, signo dos tempos, uma nova crítica 'dinâmica'. Com medo, sem dúvida, de se verem tratados como reaccionários e conservadores, os novos críticos, em lugar de serem jovens, **pregam jovem**: pregam uma arte como que por nostalgia do passado, sonham com batalhas de Hernâni, conflitos dialéticos entre Antigos e Modernos e justificam, em matéria de arte velha e arte nova, os eleitos do mercado (...). Na realidade, a arte de vanguarda não pode passar sem os seus comentários. Assim, o urinol de Duchamp é o lugar comum das referências, a marca, a garantia. A acreditar neles, tudo vem dele. Land Art, Pop Art, Arte Cinética, Hiper-Realismo, Anti-Arte... É Duchamp. Abundante progenitura e curiosa juventude: juventude sem revolta, submetida ao pai e a ele ligada por uma academia agonizante, impondo-nos, impúdica, os seus dejectos e as suas relíquias. Arte degradada, relegada para o lugar de suporte de um falso intelectualismo e de má literatura, ela mesma produzida por 'escrevinhadores' estéreis ou mesmo recalcados (...). A verdadeira obra não tem necessidade de legitimação: troça disso (...). Os intelectuais, cobiçando esta inteligência pouco comum (do "verdadeiro" artista) não cessam de dela (a obra) se apropriar e de a reger. É assim que a negação da arte se torna religião, a contestação um culto e Marcel Duchamp um profeta, o todo institucionalizado para as delícias dos comentadores. Se Duchamp soube disso tirar glórias, a burguesia disso soube tirar lucros. Vocês a tinham pensado demasiado ingénua, senhores artistas, e enquanto ela se afirmava, vós caístes na armadilha das suas leis e das suas regras: o culto do efémero, da inovação a todo o preço, do 'fait-divers' para públicos fabricados, da moda que na sua cega imbecilidade chega a glorificar a pintura mais retrógada, a mais

‘pompier’, a mais alienante, a mais fabricada e, através dela, o belo sem gosto, a miragem de antigos amores. E vós, protagonistas esclarecidos desta mascarada, em nome de uma nova revolução artística, mais uma!, vós reclamais as honras da guerra para o que outros antes de vós tentaram destruir com tanto ardor!” (1981:51-52. 38, 69-70, 19-20).

Num sistema de valores antitético, ancorado na clivagem de posições que em si dobra oposições geracionais (velhos/novos), espaço-sociais (centro/periferia), estéticas (personalismo “local” contra a “Academia da Vanguarda Artística Internacional que não quer dar o nome”), políticas (esquerdismo contra elitismo expresso por exemplo também na recusa da “religião da obra única”, a favor da “invenção dos múltiplos” com o desejo “democrático” da acessibilidade à obra de arte, e assim igualmente “combater a especulação ávida da raridade”) (1981:54,27,94,18,88,91), temos então nos vários andamentos desta sinfonia acusatória o ditar alternativo da **definição do artista contra o artista**. Entenda-se, contra o artista “prostituído” pelo “sistema”, artista de profissionalidade duvidosa porque rendido ao “vedetismo contra o anonimato” dos “novos mandarins do Estado”. Definição contra-definição que justamente se abriga na própria fluidez e ambiguidade da definição do artista. E assim, contra a tal profissionalidade ética e esteticamente duvidosa, contra **critérios objectivos** (como ter uma galeria, fazer carreira, servir o discurso da crítica com obras aceites pelo “sistema”), Elisabeth Faublée faz repousar toda a sua definição de contra-definição nos mais inefáveis **critérios subjectivos** de uma interioridade inspirada (com integridade, solidão, sacrifício e auto-emulação), tornando então credível e legítima aos seus olhos uma **identidade de artista** marcada pela exclusão e privação. Mas o ensinamento a tirar da leitura deste texto que se põe na óptica da **dramatis persona**, actor situado no e face ao sistema, é o de revelar afinal a **dramaticidade existencial** de que dá testemunho, tanto na experiência de vida do artista: uma dramaticidade tanto mais inteligível e reveladora quanto mais se levar em conta que é nas **margens** que mais se sente o paradoxo de uma “profissão” doutrinada pela “insaisissable” subjectividade individual. As margens onde mais se sente a severidade das condições do campo que, “objectivamente”, parecem contrariar o critério do “valor pessoal da pessoa”. Por isso, é também significativo que, com o projecto de alimentar “a esperança da mudança nascer entre os excluídos”, e apoiada na convicção íntima do dom, afinal legítimo para alguém se **sentir ser** artista, ela não deixe de assim intitular o seu livro: **Profession: Peintre**.

3. Conteúdos da vida

Situado o sujeito ou sujeitos para lhe ou lhes situar o discurso, chegamos à vida e a quem no-la vai contar. Mas tal como se punham na decisão sobre o número de vidas a considerar e sobre a escolha de quem as conta, ressurgem problemas: agora, saber o que queremos ouvir, como podemos e devemos ouvir, para que tipo de análise e reflexão sobre o que ouvimos. Vida total, “toda” a

vida, ou secções selectivas numa vida focada? Vida solicitada sob questionamento mais ou menos directivo, ou audição sem tréguas para uma vida livre e espontaneamente contada? Ouvir preservando sobretudo a distanciação, ou ouvir no compromisso incondicional do envolvimento dialógico entre **ego** e **alter**? Vidas em que se querem conteúdos, sejam factos, sejam simbólicas aí investidas, ou vida onde interessa sobremaneira o discurso nos modos de enunciação de si — tipo, estrutura e natureza da narração sobre esses conteúdos?

Evocar aqui dicotomias só terá a virtude pedagógica de extremar pólos de interesse que se podem verificar mesmo quando, como acontece no recurso generalizado ao método biográfico, quase sempre aparentemente tudo interessa. E a sensibilidade para com cada um deles, na verdade, tem oferecido polarizações variáveis, embora se deva reconhecer que a ênfase numa determinada tomada de posição não significa necessariamente unilateralidade; antes acaba praticando um doseamento de orientações. Em todo o caso, compreende-se que seja a perspectiva mais hermenêutica a também mais acusar o risco de se transformar a biografia de facto “autobiográfica” numa “heterobiografia” quando pesa demasiado a directividade (Kholi, 1981:68); ou, adicionalmente, o risco ainda de a privar de “autonomia discursiva” quando se consentem interferências paralelas de diversa ordem como, por exemplo, nas biografias de grupo ou colhidas em grupo (Bonvalot e Courtois, 1984:156). Cabe, enfim, a este tipo de visão biográfica o defender de uma confidencialidade de longa duração conseguida por mútua implicação e presença “afectiva”, “dupla sedução” ou “love story a vários níveis” da qual resultará um trabalho de introspecção/rememoração produzido pela “troca simbólica realizada no discurso”, “meio de dar e tomar o que na nossa civilização é mais precioso: cada um de nós” (Catani, 1984: 212). Aqui, para além do conteúdo, interessa a narração em si como processo de (auto) construção e como tematização de uma “visão do mundo” pela voz do narrador individual solidário do seu colectivo. Uma narração, de resto, dependente em extensão e profundidade do que ele tiver a dizer. Maurizio Catani, por exemplo, declara que a história de vida por si escolhida terminou quando foi a própria Tia Suzanna a terminá-la: “...não tenho nada mais para lhe contar”.

Na intenção, porém, de equacionar o trabalho biográfico em termos operatórios, preservando todos os pólos de interesse possível (parcialidade/totalidade, espontaneidade/directividade, envolvimento/distanciação), mais oportuno é organizá-los integrada e encadeadamente segundo os vários planos em que se põem quando se tem em mente a realização prática de uma biografia. Ou melhor, quando se tem em mente esse quadro interlocutório multicentrado aqui dado pelo nome de **complexo biográfico** (Fig. I) que, construído para o mapeamento exaustivo na cobertura de uma vida, servirá de **modelo** no horizonte do possível. E mesmo quando, como frequentemente acontece nos seus usos, a biografia fique aquém do ideal do modelo por não cumprir na íntegra todos os passos desse programa, em todo o caso assim melhor se pode aferir pelo modelo, quer as zonas de cobertura alcançadas, quer o conjunto das outras possíveis de atingir. Construído para servir de modelo a uma biografia (imagi-

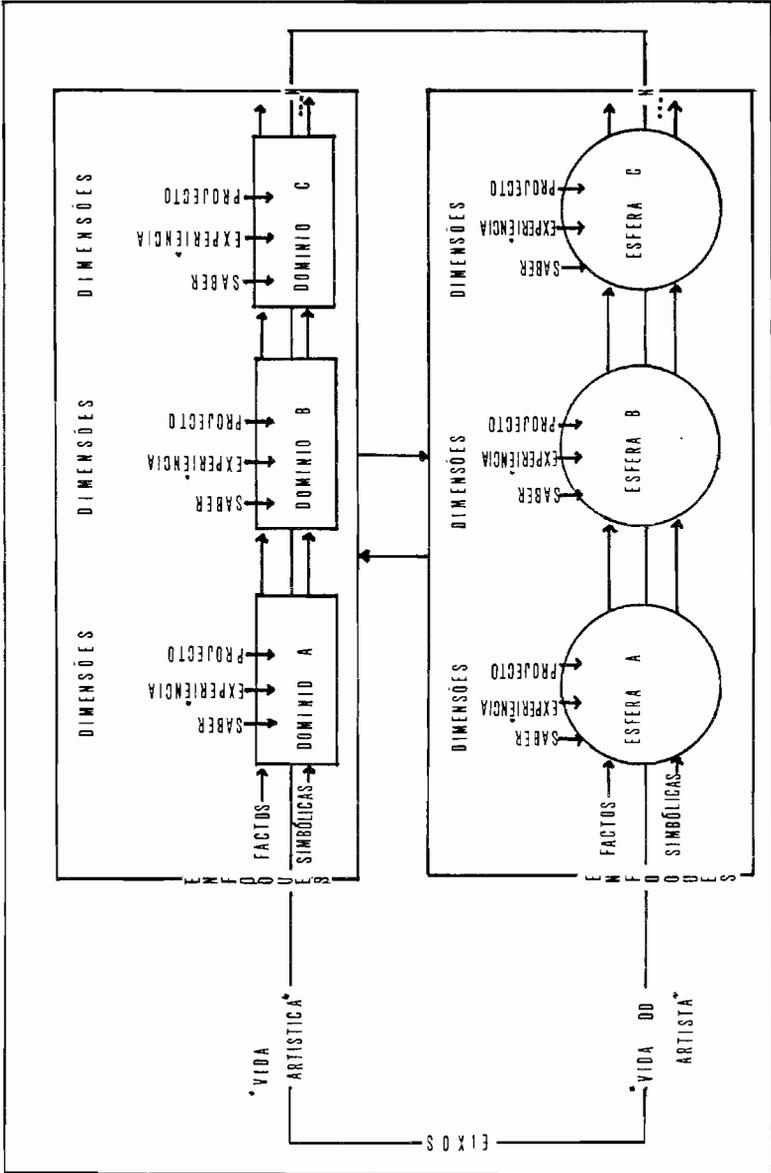
nária) de artistas, continuemos pois com eles como exemplos na exposição deste complexo biográfico.

Antes de mais, sobre a questão da vida total ou parcial, a biografia sociológica que apela à memória realizada na narração deve supôr a inclusão de um **duplo eixo**, por seu turno convocando um também **duplo enfoque** — este, relativo à **factualidade** dos acontecimentos que decorrem numa vida e relativo às **simbólicas** (representações e valores; imagens, orientações e projecções) aí imbuídas.

No primeiro eixo, limitado à **hipótese minimalista**, mas aceitável se apenas aí se circunscreverem os objectivos da pesquisa, teremos então a **biografia da vida propriamente artística** no caso do nosso exemplo, ou vida profissionalmente centrada com a sequência de **domínios** onde o sujeito participa no curso dessa sua (parcial) história pessoal. Ilustrando: períodos embrionários à decisão pela vocação; entrada em formação, ambiente, inserção e percurso escolar; curso curricular seguinte na intenção de apreender vinculações institucionais diversas e trajectória/itinerância no campo artístico assim como no mercado dentro e fora do país; experiências e vivências em grupos de pertença ao lado das relações projectivas com grupos de referência, paralelamente à cadeia de alianças/rupturas/transições observadas na travessia de círculos de afinidade e/ou contraposição electiva; influências, parcerias e concorrências marcantes do trabalho artístico pessoal segundo a evolução do tipo e ritmos de produção no suceder das várias “fases” criativas, assim como percurso desse trabalho junto das várias sedes de consagração, patrocínio e comercialização, difusão e recepção.

Mas já a **hipótese maximalista**, de objectivos mais abrangentes, compreenderá igualmente um segundo eixo relativo a todas as outras **esferas** da vida: sexualidade, parentesco e família; socialização e sociabilidades; consumos e *estilos de vida*; *actividades várias e lazeres*; *mobilização e colocação pessoal* face a crenças e ideologias, política e religião, etc. Restitutiva, enfim, da totalidade de um modo de vida na dupla materialidade espaços/tempos — por mapear a geografia de espaços/deslocações e a malha de um cronograma jogando e gerindo a multiplicidade entrecruzada de tempos individuais e colectivos ao longo do trajecto —, é também nesta segunda hipótese que melhor se podem restituir os traços constitutivos de uma específica “visão do mundo”. Parafraseando Gilberto Velho num estudo de referência já citado noutra lugar (Conde, 1993a), e para continuar com o exemplo dos artistas, é nesta segunda hipótese que nos confrontamos com o personalismo e particularidade de indivíduos portadores de uma “cultura subjectiva”, a cultura com que participam e se posicionam no espaço social. Gilberto Velho pôde então mostrar o modo como estes indivíduos — intelectuais, “criativos” e artistas entre outros por ele ouvidos — circulam pelas várias “regiões morais” pressupostas nas “transições de papel” da vida quotidiana e, por conseguinte, mostrar o modo com que procedem a regulações — dando a ver aspectos característicos como, por exemplo, a tensão vivida de maneira enfática na dualidade privado/público, individualidade/“socialidade”. Esta última, sintomaticamente expressa, entre outras experiências, na necessida-

FIG. 1 COMPLEXO BIAGRÁFICO



de de entrar em “códigos de aliança” (como o casamento e procriação com o seu sistema de obrigações), mas dobrada da dificuldade em fazê-lo. Por necessidade, agora, de obedecer a impulsos imprevisíveis de uma “irracionalidade tolerada” como a paixão, “exercício da vontade” por excelência e, por isso, glorificada junto de pessoas das que mais reiteram valores emocionais subjectivamente polarizados, assim como das que mais reiteram, em teoria e na prática, a doutrina da “livre escolha”, indo dos afectos à profissão.

Naturalmente que é difícil imaginar testemunhos espontâneos a percorrerem estruturada e exaustivamente a totalidade de uma visão do mundo/modo de vida, ou mesmo a totalidade de apenas uma vida profissional, artística no caso da hipótese minimalista. Maurício Catani tem, pois, razão quando reconhece a “falta de unidade conceptual dos **corpus** orais”, ancorados menos em “conceitos” (extensivos) e mais em “configurações particulares e locais” (fragmentárias), condensadas, selectivas e projectivas, que convocam o passado ao sabor das **lembranças** e não tanto de uma **memória** heteronomamente orientada (1984:112, 116, 117). Porém, se ao autor pôde interessar apenas ficar pela “realidade dos factos como verdades subjectivas” e no “caos” da narração espontânea, achando isso “irremediável” na abordagem biográfica, a nós tanto interessa esta auto-representação do indivíduo tal como ela se apresenta, como interessa igualmente informar a empiricidade mais sistemática dada pelo duplo eixo e duplo enfoque. Como proceder então?

Os primeiros encontros deixam a inteira possibilidade ao depoente para a deposição espontânea de molde a colher o material “em bruto” dessa auto- (re) apresentação sobre o qual se irá trabalhar analiticamente também. Mas quando ele disser que já nada mais tem para contar, ao contrário de Maurício Catani, a história não terminou: realmente recomeça com o **relançamento estruturado** segundo o duplo eixo e o duplo enfoque que servem de **guias** e **parâmetros** para uma **directividade** sucedendo à **espontaneidade**, e tanto maior nas fases posteriores quanto mais vaga, liminar ou lacunar tiver sido a focagem espontânea das fases iniciais.

Para esse relançamento estruturado, o investigador fará recorrentemente o balanço do que foi dito e como foi dito, avaliando a distribuição do **corpus** espontâneo pelos domínios do primeiro eixo e esferas do segundo, paralelamente ao cômputo da “mancha” relativa a factos e simbólicas. Saberá assim identificar o que vai relançar em função do que ainda não foi coberto, em função também do modo como parece necessário ser coberto. E para relançar, a audição detalhada para cada universo (domínios e esferas), relança-a num **questionamento triangular** que obedece e actua segundo as **dimensões** globais da vida já antes teorizadas (Conde, 1993a) na tríade **saber, experiência e projecto**⁶.

Com efeito, o depoimento inicial (“todo” o depoimento na perspectiva do narrador mas não na do investigador) pode apenas ter-se localizado em alguns domínios e numa ou noutra esfera. Por exemplo, falou do percurso do seu trabalho artístico no mercado e instâncias de consagração/difusão/recepção, assim como falou dos grupos

artísticos a que pertenceu e pertence, sem falar do período escolar. Falou igualmente dos lazeres habituais e de outras actividades profissionais ou para-profissionais, mas sem falar da esfera relativa à sexualidade, família nem de outras. Além disso, depoimentos incondicionados ou não dirigidos que, como se vê, distribuem desigual e desequilibradamente as focagens a que procedem do ponto de vista dos **universos** (domínios artísticos e esferas de vida), podem “saltar” uma ou outra das **dimensões** quando se referem aos universos. Imaginemos um exemplo. O narrador descreve a sua fase escolar de formação artística, mas apenas a descreve como experiência e saber adquirido, daí retirado como recursos cognitivos a usar ou usados para a sua prática profissional artística. Entretanto, na óptica do questionamento triangular, deve ser relançado para esse domínio do primeiro eixo, mas de modo a rememorar os projectos que então formulou nesta fase escolar, segundo uma memória solicitada e situada pelo investigador. Porque os projectos informam sobre intenções realizadas em acções claramente orientadas por uma determinada finalidade com efeitos subsequentes ou, no caso de não terem sido passados à prática, conhecer esses projectos é revelador e como e em que condições foram abandonados/contornados/reconvertidos/suspensos, assim como ajuda a perceber a entrada do indivíduo em esquemas de acção que por ele não foram antecipadamente intencionados. Por exemplo ainda, agora no segundo eixo, suponhamos que o nosso narrador se refere aos factos cronologicamente organizados no percurso familiar e conjugal (primeiro casamento, nascimento dos filhos, divórcio), de maneira a entrar rapidamente no segundo casamento sobre o qual se demora, insistindo muito no anterior projecto de divórcio que formulou a partir do momento em que travou relações com o seu novo amor. Pois bem: preocupado que está em relatar factos, falta relaná-lo no enfoque das “simbólicas”, isto é, põ-lo a falar na sua concepção sobre o casamento/divórcio, de modo a elucidar-nos quanto a valores imbuídos e representações sobre papéis masculino e feminino, direitos e deveres no laço conjugal; em segundo lugar, relaná-lo no primeiro casamento, para descrever mais cuidadosamente esta experiência, assim como o saber que daí retirou, ou seja, aprendizagem interaccional e afectiva transportada ou não para o laço posterior.

Na Fig. I tenta-se o esboço deste **quadro** que, sendo **analítico**, é também modular para o **questionamento**, e mesmo para a estrutura da **interlocação/interacção** a desenvolver na longa série de encontros para a recolha de uma história de vida, tanto mais longa quanto mais ampla for e mais contiver as ventilações implicadas nos dois eixos. E repare-se que é finalmente um quadro que dá a ver a concretização da tal relação íntima entre teoria e empiria específica da abordagem biográfica.

A leitura do quadro permite uma dupla conclusão. Em primeiro lugar, pressupõe um plano de **saturação interna** à biografia, na perspectiva de **percorrer intersectando** o mais possível factos e simbólicas segundo domínios e esferas assim como segundo dimensões da vida. E fá-lo, relevando o que falta ir sendo relevado, com um investigador a expôr justamente isto ao narrador, relançando-o sucessiva e exaustivamente em tudo o que espontaneamente ficou por focar (assim como o modo como se precisa venha a ser focado), numa série

de entrevistas onde a **directividade é função derivada da espontaneidade**: entrevistas tanto mais directivas ou centradas quanto menor for o grau, em extensão e profundidade, da espontânea cobertura narrativa. Entrevistas estruturadas e estruturantes no decurso da relação “a dois”, prolongadas, desdobradas, multicentradas até se irem progressivamente esgotando deposições internamente situadas, logo, saturações parciais no interior de cada uma das zonas constitutivas desse espaço interlocutório que é um verdadeiro complexo biográfico.

Em segundo lugar, daqui se infere a possibilidade de mutuamente contemplar **diacronia e sincronia**, ambas podendo ser sectorialmente localizadas na configuração interna e circular de cada um dos universos, cada um com a sua própria cadeia de ocorrências e indutor dos seus próprios efeitos nessa globalidade expressiva a que se chama vida. Sob este ângulo, o quadro implicitamente prevê a multiplicidade **versus** entrosamento dos vários **tempos** (egocentrados e de referência societária) que, por simultaneidade e convergência, se inscrevem na **temporalidade** de uma história de vida. Temporalidade densa, ou tecido para o qual confluem fios de proveniência diversa segundo a distância relativa aos vários pólos onde o indivíduo está e vai sendo colocado, com uma identidade pessoal poliedricamente constituída na malha de determinações e interacções na sua variada participação social.

Resta o discurso por ele produzido quando alguém o confronta com a sua própria biografia: a narração convocando a memória, uma memória que aí e por aí se realiza, memória solta nos primeiros lances, e memória centradamente chamada a falar em lances posteriores. Depois, então, dos conteúdos da vida, marcamos próximo encontro com o leitor para falar da vida como narrativa.

Notas

- 1 “Singularidade do caso particular” e “intensidade expressiva” à qual se tornaram sensíveis trabalhos dos mais recentes da “escola” de Bourdieu, como mostra esse número extraordinário das **Actes de la Recherche** (1991) dedicado à temática do “sofrimento”. E é aí que num texto igualmente extraordinário, sobre a re-audição de cassetes de uma entrevista realizada quase 10 anos antes, Pierre Bourdieu alerta para o equívoco entre escuta **activa** e escuta **armada** (“Une vie perdue”, 1991) porque, ao contrário daquela, esta cai no “entorpecimento da atenção” do sociólogo (“mesmo quando reúne todos os recursos da vigilância profissional e da simpatia pessoal”), favorecendo a “ilusão do **déjà-vu** e do **déjà-entendu**”, sem que assim possa realmente entrar na “singularidade de uma história de vida que permite compreender, tanto na sua unicidade, como na sua generalidade, os dramas da existência”. E este entorpecimento, com esta ilusão, paradoxalmente aplica-se para a audição das histórias mais pessoais: “todos já ouvimos mil vezes estes relatos intermutáveis de sucessões ou casamentos, de conflitos de família ou vizinhança, de dificuldades escolares ou de rivalidades no trabalho, e apreendemo-los através de categorias de percepção (problemas-de-família, querelas-de-vizinhança, etc.) que, pela neutralização que operam, reduzindo o único ao genérico, o particular ao geral, o pessoal ao impessoal, o drama singular ao ‘fait-divers’, permitem uma espécie de economia de pensamento, de interesse, de afecto, em suma, de compreensão (p.35-36). Ora, se algo caracteriza a interlocução biográfica, é recusar essa “espécie de pacto de não intrusão” na intimidade típico de interacções quotidianas (nos contactos anónimos,

“uma das leis tácitas” é não falar de si a desconhecidos, e “as relações de familiaridade só dão lugar a trocas sobre propósitos pessoais no termo de um contacto tácito de reciprocidade” se for mútuo o acordo pela vida de cada um), que começa pelo ritual de “atenção vazia e formal” como o “então, como vai passando?”, sem por isso se queira ouvir falar da vida do outro.

- 2 Um outro exemplo de tringulação metodológica pode ser encontrado no estudo de Christian Lalive d'Épinay e Jean Kellerhals sobre a integração e exclusão social dos idosos (1985): primeiro foi conhecida a “demografia social” da população por via de um inquérito por questionário; depois seleccionadas histórias de vida globais; finalmente, dessas histórias de vida, consideradas “tranches de vie” relativas aos períodos afectados por perturbações e, consequentemente, com as respectivas regulações. Na perspectiva de uma “teoria da acção” cujo modelo de análise vê o indivíduo não como “soma de atributos”, mas um “dispositivo organizador de um campo de práticas e dotado de um campo de conhecimentos e de representações”, compreende-se o recorte das “tranches” por interessar a mobilização de recursos nas práticas de resposta à situação.
- 3 Será de alertar que o método “bola-de-neve” por “amostra auto-projectada” tende a homogeneizá-la demasiado (Kholi, 1981:136). No caso de se estar a pesquisar uma categoria suficientemente homogénea ela própria nos seus traços básicos, o problema não será de maior. Mas se assim não acontecer, e a rede de biografias se destina a um universo mais heterogéneo, para então dar visibilidade a essa diferenciação de experiências de vida, sugere-se trabalhar em linhas paralelas: deixar primeiro constituir a “amostra auto-projectada” até onde espontaneamente ela for para analisar a rede de memórias tal como vamos propôr no próximo artigo sobre a vida como narrativa; mas, depois, solicitar outras biografias que não foram auto-solicitadas para melhor representar escalões observados na estratificação da “amostra” construída pelo investigador.
- 4 Foi o que aconteceu, por exemplo, na nossa análise monográfica das Bienais de Arte de Vila Nova de Cerveira, lugares então promotores e reguladores da entrada e consagração ou, para o dizer por palavras Hauser (1977), instâncias onde se conquistam os “direitos próprios” da condição de artista porque semelhantes nestas funções de reconhecimento (e não outras, nomeadamente comerciais) a salões, feiras ou galerias (Conde, 1988). Procuradas pelo grosso dos artistas de vários escalões na altura em que as Bienais iam crescendo em importância, a análise da evolução da composição dos participantes de 4 edições (em termos de origens geográficas e escolares, idade, sexo, currículo, tipo de recorrência de participação), dos prémios e dos júris de selecção/premiação, acabaria por servir de painel para as reconfigurações sentidas no campo das artes plásticas em Portugal ao longo de uma década de referência (1978-1986). Várias propriedades de transição af se anunciavam: peso da afluência jovem portadora de sinais de mudança estética a caminho do eclético “pós-modernismo”, peso da presença de Lisboa (formação ou referências à ESBAL, ARCO, etc.), peso da notoriedade finalmente ganha (na Bienal de 1986) dos novos árbitros do campo, críticos e artistas, etc. Mas década onde fenómeno mais relevante viria a ser a própria perda seguinte da sua centralidade, em particular desde meados de 80, vista pelo ângulo das Bienais doravante “banalizadas”, essa década era reveladora da entrada em cena de um outro modo de especialização do campo artístico que abriu caminho a um processo de periferização das periferias (antes geograficamente periféricas, mas tentando a sua centralidade simbólica), naturalmente correlativo do recentramento das actividades, instituições e artistas nos grandes centros com Lisboa no grande comando — lugar que sempre fora centralizador num país artisticamente macrocéfalo, mas doravante verdadeiramente hegemónico sob todos os pontos de vista, a começar pelos ditames do mercado (Conde, 1990). À entrada dos anos 90, o panorama oferece algumas outras reconfigurações.
- 5 Quase quinze anos antes da tal preocupação com a “singularidade do caso particular” e “intensidade expressiva” respectiva, Pierre Bourdieu parecia ainda só preocupado com o traçado da trajectória como efeito de determinações estruturais: “tentar compreender a carreira ou a biografia como uma história única e suficiente por si, é quase tão absurdo como

- 6 tentar dar conta da razão de um trajecto determinado no metro sem ter em conta a estrutura da rede, quer dizer, matriz de relações objectivas entre as diferentes estações. Toda a trajetória particular deve ser compreendida como uma maneira particular de percorrer o espaço social constituído pelo conjunto das posições ligadas por relações determinadas de compatibilidade ou de incompatibilidade, de dominação ou de subordinação, etc., que são teoricamente susceptíveis de ser ocupadas por um agente qualquer ou, mais precisamente, por um agente pertencendo à mesma classe” (1975:75.n.23). Resta que, para compreender essa “maneira” de atravessar o espaço social, precisamos de muito mais: das dimensões da vida.
- 6 Uma falha desse artigo, que convém reparar, é não ter directamente citado o importante contributo para nós do pensamento de Alfred Schutz. Chamámo-lo, é certo, a propósito da especificidade dos artistas, quando ele reconhecia que “certas comunidades fazem uso de certas peculiaridades mentais” (1978). Mas deveríamos também segui-lo nas noções de “stock de conhecimentos” de que o indivíduo dispõe à mão (saber), de intencionalidade aberta com várias possibilidades na relação com o futuro (projecto), de vida quotidiana (experiência) e na concepção essencialmente temporal da acção (tempos interior e exterior; prática e memória, “protensão-retenção”) (1979).

Referências citadas

- AA.VV., *Artes e Leilões*, nº 3, 1990. Número com o dossier especial “A década de 80” com textos de: Pedro Miguel Frade, “Uma década intensa e incómoda”; João Pinharanda, “A exposição dos anos 80”; Paulo Varela Gomes, “Esta década teve vinte anos ou cinco”; António Cerveira Pinto, “Um pouco de memória”; Tereza Coelho, “Marcar um território”; Alexandre Melo, “Tópicos da internacionalização”; José Sousa Machado, “Atitudes litorais”.
- AA.VV., *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 90, 1991, Número especial “La Souffrance” com textos de: Pierre Bourdieu, “Introduction à la socioanalyse”, “L’ordre des choses”, “Une vie perdue”, “Une mission impossible”; Rosine Christin, “Travail de nuit”, “Première génération”; Gabrielle Balazs e Abdelmalek Sayad, “La violence de l’institution”; Gabrielle Balazs, “La réhabilitation”; Patrick Champagne, “La construction médiatique des ‘malaises sociaux’”.
- AA.VV., “Archives orales: une autre histoire?”, *Annales — Économies, Sociétés, Civilisations*, nº 1, 35º ano, Jan-Fev 1980.
- BALAN, Jorge e JELIN, Elisabeth, “La structure sociale dans la biographie personnelle”, *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol. LXIX, 1980.
- BERTAUX, Daniel, “L’approche biographique: sa validité, ses potentialités”, *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol. LXIX, 1980.
- BERTAUX, Daniel e BERTAUX-WIAME, Isabelle, “Life stories in the bakers’ trade”, in BERTAUX, Daniel (ed.), *Biography and society — the life history approach in social sciences*, Londres e Beverly Hills, Sage, 1981.
- BOLTANSKI, Luc com DARRÉ, Yann e SHILTZ, Marie-Ange, “La dénonciation”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 51, Mar. 1984.
- BONVALOT, Guy e COURTOIS, Bernadette, “L’autobiographie-projet”, *Éducation Permanente*, nºs 72/73, 1984.
- BOURDIEU, Pierre, “Flaubert et l’invention de la vie d’artiste”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 2, 1975.
- BRUNER, Jérôme, “Life as narrative”, *Social Research*, vol. 54, nº 1, 1987.
- CATANI, Maurizio, “De l’enseignement centré sur l’écoute et l’expression de soi à la biographie orale”, *Éducation Permanente*, nºs 72/73, 1984.
- CHAMBOREDON, Jean-Claude, “Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l’art et de la littérature à la sociologie de la culture”, *Revue Française de Sociologie*, XXVII, 3, 1986.
- CONDE, Idalina, “Bienais e artistas em Cerveira”, *Sociologia — Problemas e Práticas*, nº 4, 1988.

- CONDE, Idalina, "Culture et emploi: quelques observations sur la situation portugaise", comunicação (dact) em *II European East-West Round Table, "Employment in cultural field and regional development"*, CIRCLE/Conselho da Europa/Arts Council of Ireland/UNESCO, Dublin - Irlanda, Set. 1989.
- CONDE, Idalina, "Transformations dans le champ artistique portugais", in GUCHT, Daniel Vander, HEINICH, Nathalie e DUCRET, André (eds), *La mise en scène de l'art contemporain*, Bruxelas, Les Éperonniers, 1990 (a) (versão ampliada de "Transformações no campo artístico português" in *A Sociologia portuguesa na Viragem do Século* (Actas do I Congresso Português de Sociologia), 2º vol., Lisboa, Fragmentos/Associação Portuguesa de Sociologia, 1990 e de "Recent changes in portuguese artistic field" in WAITS, R., HENDON, W. e SCHUSTER, J. (eds.), *Cultural Economics 88: an european perspective*, Akron-Ohio, Association for Cultural Economics, 1990.
- CONDE, Idalina, *O Duplo Écran 1. Artistas: fundações e legados 2. Artistas: individuo, ilusão óptica e contra-ilusão*, Provas Académicas, ISCTE, 1992.
- CONDE, Idalina, "Problemas e virtudes na defesa da biografia", *Sociologia — Problemas e Práticas*, nº 13, 1993.
- CONDE, Idalina, "O nosso comum saber biográfico" in *Estruturas sociais e desenvolvimento*, 2º vol., (Actas do II Congresso Português de Sociologia), Lisboa, Fragmentos, 1993 a).
- CONDE, Idalina, "Artistas: vida, ilusão biográfica e contra-ilusão (I)" *Análise Social* (a sair), 1993 b).
- COSTA, António Firmino da, "Alfama: entreposto de mobilidade social", *Cadernos de Ciências Sociais*, nº 2, 1984.
- COSTA, António Firmino da, "A pesquisa de terreno em sociologia", in SILVA, Augusto Santos e PINTO, António Madureira (org.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento, 1986.
- ENCREVÉ, Pierre, "Fils de pasteur ou enfants de pasteur(s)?" *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nºs 62/63, 1986.
- D'ÉPINAY, Christian Lalive e KELLERHALS, Jean, "Paroles de vieux: la place des récits de vie dans une recherche sur l'intégration et la mise à l'écart des personnes âgées", *Récits de Vie/Life Stories*, nº 1, 1985.
- FAUBLÉE, Elisabeth, *Profession: peintre*, Bordeaux, Le Castor Astral, 1981.
- FERRAROTTI, Franco, *Histoire et histoires de vie — la méthode biographique en sciences sociales*, Paris, Méridiens, 1983.
- HAUSER, Arnold, *Fundamentos de la sociología del arte* (1º vol. de *Sociología del arte*), Madrid, Guadamarra Editores, 1977.
- HOLLENGWER, M., "Le livre oral" in POUJOL, Geneviève e LABOURIE, Raymond (eds), *Les cultures populaires*, Toulouse, Privat, 1979.
- KÁRPÁTI, Zoltán, "The methodological use of life history approach in a hungarian survey on mobility and urbanization", in BERTAUX, Daniel (ed.), *op cit.*
- KHOLI, Martin, "Biography: account, text, method" in BERTAUX, Daniel (ed.), *op cit.*
- MELO, Alexandre e PINHARANDA, João, *Arte contemporânea portuguesa*, Lisboa, 1986.
- MONTEIRO, Paulo, *Terra que já foi terra — análise sociológica de nove lugares agro-pastoris da Serra da Lousã*, Lisboa, Salamandra, 1985.
- MOULIN, Raymonde, PASSERON, Jean-Claude, PASQUIER, Dominique e PORTO-VASQUEZ, Fernando, *Les artistes — essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation Française, 1985.
- PASQUIER, Dominique, "L'image statistique de l'artiste", *IV Conferência Internacional de Economia da Cultura*, Avignon, Maio 1986.
- PÉNISSON, Pierre, "Fils de pasteur", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nºs 62/63, 1986.
- POIRIER, Jean CLAPIER-VALLADON, Simone e RAYBAUT, Paul, *Les récits de vie — théorie et pratique*, Paris, PUF, 1983.
- POIRIER, Jean e CLAPIER-VALLADON, Simone, "La collecte du récit biographique", *Éducation Permanente*, nºs 73/73, 1984.

- POIRIER, Jean e CLAPIER-VALLADON, Simone, "Le concept d'ethnobiographie et les récits de vie croisés", *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol. LXIX, 1980.
- ROSENGARTEN, Ruth, "O pós-modernismo e as artes visuais", in *Risco*, nº 6, 1987.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho Sousa, "A escrita na vida da gente. Sobre 'autobiografias operárias'", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nºs 4/5, 1980.
- SCHUTZ, Alfred, "Phenomenology and social science". in LUCKMANN, Thomas (ed.), *Phenomenology and sociology — selected readings*, Tennessee, Penguin, 1978.
- SCHUTZ, Alfred, *Fenomenologia e relações sociais*, org. e introdução de WAGNER, Helmut R., Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- SINGLY, Françoise de, "Artistes em vue", *Revue Française de Sociologie*, nº 3, XXVII, 1986.
- SYNGE, Jane, "Cohort analysis in the planning and interpretation of research using life histories", in BERTAUX, Daniel (ed.), *op. cit.*
- VELHO, Gilberto, *Subjectividade e sociedade — uma experiência de geração*, Rio de Janeiro, Zahar, 1986.
- ZARATE, Geneviève, "Les cultures orales aujourd'hui" in POUJOL, Geneviève e LABOURIE, Raymond (eds.), *Les cultures populaires*, Toulouse, Privat, 1979.
- ZONABEND, Françoise, *La mémoire longue — temps et histoires au village*, Paris, PUF, 1980.