

O “eu” dos *blogs* e das *webcams*: autor, narrador ou personagem? ¹

Paula Sibilía

Universidade Federal do Rio de Janeiro ²

Resumo:

Este artigo examina algumas metamorfoses que atravessam certos conceitos fundamentais da Modernidade – como os de autor, personagem, obra e artista – com o intuito de abordar um fenômeno bem contemporâneo: a exposição pública da intimidade dos usuários da Internet através de dispositivos como as *webcams*, os *blogs* e os *fotologs*. De acordo com a análise aqui apresentada, a proliferação desses “espetáculos do eu” não estaria ligada apenas aos abalos que atualmente sacodem as diferenciações outrora nítidas entre os dois âmbitos da existência (o público e o privado), mas também a certas tendências hoje em auge: a auto-estilização de todos os sujeitos como personagens audiovisuais, a crescente ficcionalização do real e o decorrente império das celebridades.

Palavras-chave:

subjetividade contemporânea; escritas de si; autor; artista; celebridade

De resto, a minha vida gira em torno da minha obra literária – boa ou má, que seja, ou possa ser. Tudo o mais na vida tem para mim um interesse secundário.

Fernando Pessoa ³

Hoje é mais fácil ficar famoso. Tem mais emissoras, mais revistas. É mole sair numa foto, mostrar a cara (...) É uma delícia ser fotografado... Mas tenho medo de me sentir descartado, de ficar deprimido. Deve ser muito triste a sensação de ser querido numa semana e na seguinte ninguém mais perguntar por você. Mas faz parte.

Kléber Bambam ⁴

¹ Trabalho apresentado ao NP 08 - Tecnologias da Informação e da Comunicação, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Paula Sibilía é mestre em “Comunicação, Imagem e Informação” pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutoranda em “Comunicação e Cultura” pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). sibilía@ig.com.br.

³ PESSOA, Fernando. In: SIMÕES, Fernando Gaspar. *Vida y obra de Fernando Pessoa*. México: FCE, 1987. p. 7.

⁴ Ex-participante do reality-show *Big Brother Brasil*. Revista *Época*, Nº 234. Rio de Janeiro, 11/11/2002. <http://revistaepoca.globo.com/Época/0,6993,EPT435492-1661,00.html>.

Este artigo surge de uma interrogação: os gêneros confessionais que hoje rebuliçam a Internet devem ser considerados *vidas* ou *obras*? Esses textos auto-referentes e essas “cenas da vida privada” que preenchem as telas interconectadas pela rede mundial de computadores, mostram a *vida* de alguém (seus autores?) ou são *obras* de arte produzidas pelos novos artistas da era digital? A seguir, tentaremos responder a essa pergunta; ou, ao menos, aprofundaremos a inquietação da dúvida para melhor entendermos os limites e as peculiaridades desse fenômeno contemporâneo. Com esse fim, examinaremos brevemente a genealogia e os sentidos de algumas categorias envolvidas na questão – tais como as de *autor*, *obra*, *vida* e *artista* – procurando detectar como elas se configuram nas novíssimas formas de expressão e comunicação que proliferam na Internet.

Eu narrador de mim: a vida como relato

Quem é *eu*? Ou melhor: o que seria um *eu*? “Eu é um outro”, escreveu Rimbaud há muito tempo.⁵ O poeta francês tinha então 17 anos de idade, e a Internet ainda estava longe de ser sequer imaginada; desde aquele ano de 1871 em que foram proferidas pela primeira vez, tais palavras desdobraram em inúmeras reverberações e chegaram a cristalizar em aforismo. Hoje em dia, no entanto, quase petrificadas no mármore do clichê, elas ainda têm o poder de evocar a índole sempre esquiva desse sujeito gramatical: *eu*, a primeira pessoa do singular. Mas quem – ou melhor, quê – seria mesmo esse “eu” que costuma assinar e protagonizar as narrativas de si, textos como os blogs, os diários íntimos e as autobiografias? Tudo indica que a resposta não é simples, pois embora ele se apresente como “o mais insubstituível dos seres” e “a mais real, em aparência, das realidades”,⁶ se trata de uma entidade fictícia: o eu é uma unidade ilusória construída na linguagem a partir da multiplicidade caótica de toda e qualquer existência individual. Entretanto, trata-se de uma ficção necessária; afinal, somos feitos desses relatos: a linguagem nos dá consistência e relevos próprios, pessoais, particulares; e a substância que resulta desse feixe de narrativas se (auto)denomina “eu”. A experiência de si como um eu, portanto, deve-se à condição de *narrador* desse sujeito que é capaz de organizar a sua experiência na primeira pessoa do singular.

Já estaríamos em condições, ao que parece, de elaborar uma primeira resposta à pergunta que abriu o parágrafo anterior: o eu é um centro de gravidade narrativa, um eixo

⁵ RIMBAUD, Arthur. *Carta do vidente*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

⁶ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. e AMADO, J. (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FG, 1998. p. 183-191. A primeira asseveração citada nesta frase (o eu é “o mais insubstituível dos seres”), o próprio Bourdieu a adjudica a André Gide. p. 191.

sempre móvel e instável no qual todos os relatos de si convergem. No entanto, como descobrira com grande alarde Sigmund Freud há mais de um século, esse *narrador de si* não é onisciente. Ao contrário, muitos dos relatos que dão espessura ao eu são inconscientes ou se originam fora de si, nos outros – que, além de serem “o inferno” também são “o espelho”, e possuem a capacidade de afetar e modelar a própria subjetividade. Mas a heterogeneidade é um ingrediente constitutivo do eu e dos próprios enunciados: para além de qualquer ilusão de *identidade*, eles sempre estarão habitados pela *alteridade*, pois a linguagem e a comunicação prefiguram necessariamente a existência do outro. Mikhail Bakhtin já denunciara a natureza “dialógica” e “polifônica” de todo discurso, a sua qualidade intersubjetiva, pois todo relato se insere em um denso tecido intertextual, entremeado com outros textos e impregnado de outras vozes; o sujeito não *se expressa* unívoca e linearmente através da sua fala, mas ele *se constitui* na vertigem desse vórtice discursivo.⁷ O eu seria, portanto, uma entidade frágil e complexa, primorosamente costurada na linguagem: nas narrativas de si, a própria experiência adquire forma e conteúdo, ganha existência e se alicerça em torno de um determinado “eu”. Esse impulso discursivo é um recurso fabuloso que os integrantes da espécie humana têm aprendido a utilizar para organizarem suas subjetividades e para se protegerem do fluxo caótico da vida. Usar palavras, logo, é agir. É criar universos e construir subjetividades, nutrindo o mundo com uma gama inesgotável de significações e sentidos. A qualidade performativa da linguagem não só organiza o tumultuado fluir da própria experiência e dá sentido ao mundo, mas também estabiliza o espaço e ordena o tempo, em diálogo constante com a multidão de outras vozes que também o modelam e o recheiam.

Se o eu é um *narrador-narrado*, então a própria vida é um *relato*. A experiência vital de cada sujeito é um relato que só pode ser pensado e estruturado como tal: dissecado na linguagem. Assim como o eu, portanto, a vida possui um caráter eminentemente narrativo. Mas essa narração não *representa* a vida; antes, ela a *realiza*, lhe dá consistência e sentido, delineia seus contornos; enfim: a constitui. Da linguagem não surge apenas o fascinante “mito do eu”, cada vez mais cultuado sob amparo do individualismo moderno e contemporâneo, mas também o *efeito-sujeito*. Como escrevera Virginia Woolf em seus diários íntimos: “é curioso quão pouco tenho o sentimento de viver quando meu diário não recolhe o sedimento”.⁸ Assim como ocorre com as fotografias – que registram certos acontecimentos da vida cotidiana e os congelam para sempre em uma imagem fixa – também as palavras que

⁷ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *The dialogical imagination*. Austin: University of Texas Press, 1982.

⁸ WOOLF, Virginia. Apud BLANCHOT, Maurice. El diario íntimo y el relato. *Revista de Occidente*, Nº 182-183, Madri, Jul-Ago 1996. p. 47-55.

tecem a minuciosa escrita de si parecem ganhar um poder mágico: não apenas o de testemunhar, mas sobretudo o de organizar e até mesmo conceder *realidade* à própria experiência: constitui-la, *realizá-la*.

As narrativas do eu, por conseguinte, os mais diversos tipos e subtipos de escritas de si, são objetos privilegiados para estudar essa formação do *eu* na linguagem e essa estruturação da *vida* como um relato. Particularmente, as novas versões desses gêneros auto-referentes que florescem na Internet prometem pistas saborosas sobre as configurações atuais dessas entidades cada vez mais fluidas e dificilmente apreensíveis: o *eu* e a *vida*. Percebe-se, de fato, na sociedade contemporânea, uma expansão notável das narrativas biográficas nas diversas mídias – não apenas na Internet – e um claro desvio do foco de interesse. Esse deslocamento da mira tem pelo menos duas faces. Primeiro, um deslizamento das “figuras ilustres” e das “vidas célebres” para as “pessoas comuns” – sem desprezar, porém, a busca daquilo que toda figura extraordinária tem de *comum*. Segundo, um deslocamento em direção à intimidade; ou seja, àqueles âmbitos da existência que antes eram conhecidos de maneira inequívoca como “privados”. São alargados, progressivamente, os limites do que se pode dizer e do que se pode mostrar, inflacionando a esfera da intimidade sob a luz da visibilidade total e esvaziando, de forma concomitante, aqueles âmbitos tradicionalmente conhecidos como “públicos”. Ficam embaçados, assim, os antigos limites e definições, desafiando as velhas categorias e demandando novas interpretações.

Mas há outras mutações igualmente inquietantes no mundo contemporâneo: esses relatos que todos somos parecem se distanciar, gradativamente, dos padrões literários que têm vigorado ao longo da era industrial. Agora, os nossos relatos vitais estão abandonando as prolixas páginas dos romances modernos – tão férteis na produção de subjetividade nos últimos séculos – para se inspirarem nos moldes audiovisuais cada vez mais onipresentes na paisagem cotidiana; fundamentalmente, nas narrativas cinematográficas. Como insinua Neal Gabler em seu instigante estudo sobre os avanços do entretenimento e da lógica do espetáculo na sociedade contemporânea, hoje a *vida* parece muito com um *filme* – ou, pelo menos, parece desejável que assim seja. O jogo de espelhos se complica: ao invés de reconhecermos na ficção da tela um reflexo da nossa vida *real*, cada vez mais avaliamos a própria vida “segundo o grau em que ela satisfaz as expectativas narrativas criadas pelo cinema”.⁹ Assim, os sujeitos adaptam os principais eventos de suas vidas às exigências da câmera (de vídeo ou de fotografia, mesmo que ela não esteja presente – nunca se sabe), espetacularizando a própria

⁹ GABLER, Neal. *Vida, o filme*. Como o entretenimento conquistou a realidade. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p.221.

intimidade e estilizando suas personalidades e suas experiências de acordo com os padrões narrativos e estéticos da tradição cinematográfica. Nesse novo contexto, o *eu* não se apresenta apenas ou principalmente como um *narrador* – seja um poeta ou, cada vez mais, um cineasta – mas sobretudo como um *personagem* da mídia audiovisual.

Eu personagem de mim: a vida como estilo

Os gêneros autobiográficos se diferenciam dos demais textos (de ficção) pelo fato de existir um certo “pacto de leitura” que os caracteriza: uma crença, por parte do leitor, na coincidência das identidades do *autor*, do *narrador* e do *protagonista* da história.¹⁰ A presença cada vez mais pregnante dessas narrativas na sociedade contemporânea está vinculada, sem dúvida, a uma certa “fome de vidas reais” que vigora no mundo atual. Os relatos desse tipo recebem cada vez mais atenção da mídia e do público, conquistando um terreno antes ocupado de maneira hegemônica pelas histórias fictícias. Conforme já foi sugerido, porém, a subjetividade contemporânea não parece tão decalcada no papel do *autor-narrador* dessas narrativas como no do seu *protagonista*. Assim como entre os participantes dos reality-shows ocorre de uma forma caricatural e deturpada pelo exagero, os sujeitos contemporâneos se constroem a si mesmos como personagens *reais* porém *ficcionalizados* de suas próprias vidas/filmes. A seguir, tentaremos aprofundar tais idéias, evocando brevemente sua trajetória histórica para melhor contextualizar as transformações atualmente em curso.

Da ficção apoiada no real à ficcionalização do real

A referência ao real (“isto de fato aconteceu”, “é tudo verdade”, “baseado em fatos reais”) é um antigo recurso de verossimilhança, amplamente utilizado nos diversos gêneros de ficção ao longo da história. Os romances de cavalaria e outras narrativas medievais, por exemplo, raramente dispensavam a nota introdutória que remetia a origem do texto a um manuscrito encontrado por acaso. Esse motivo, que pretendia atribuir veracidade ao relato apelando à autoridade quase sacra de um texto anterior, foi recriado profusamente na literatura do século XX – levado aos limites da exaustão em forma paródica por autores como Jorge Luis Borges e aproveitado em best-sellers como *O nome da rosa*, de Umberto Eco.

Na época de ouro do romance moderno, entretanto, os recursos de verossimilhança já não remetiam ao peso autoral de textos precedentes, mas à “vida real”. Em certos casos, inclusive, à própria vida do autor. Podemos citar o exemplo de um romance mais do que

¹⁰ Cf. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

clássico: *A dama das camélias*. Publicada em 1848 com um sucesso imediato e estrondoso, foi a primeira obra de Alexandre Dumas Filho, quem surpreendeu-se com a repercussão – embora seu pai fosse um dos escritores mais afamados da França, ou talvez precisamente por causa disso. O próprio autor conta tudo isso no prefácio do livro, como uma maneira de atribuir o forte interesse do público pelo romance à origem *real* da personagem de Marguerite Gautier e suas peripécias, que teriam reminiscências autobiográficas. Nessas páginas iniciais, o jovem Dumas confessa sua paixão *real* pela cortesã mais célebre de Paris em meados do século XIX, a formosa Marie Duplessis, que também costumava se enfeitar com camélias e, assim como sua famosa heroína, teria adoecido fatalmente em plena juventude:

Os leitores logo observaram que não se tratava de um romance vulgar, que sua protagonista necessariamente devia ter vivido em época recente; que este drama não era argumento imaginado por capricho, mas, ao contrário, uma tragédia íntima, cujo desenvolvimento foi verdadeiro e doloroso. Então começou a preocupar a vontade de conhecer o nome da heroína, sua posição no mundo, sua fortuna, sua vida e seus amores. O público, que sempre quer saber de tudo, e que no final acaba conseguindo, descobriu um após o outro todos os detalhes, e uma vez lido o livro desejaram relê-lo, e naturalmente, conhecida a verdade, aumentou o interesse pelo relato.¹¹

Extrapolando a literalidade do conceito, seria possível afirmar que toda obra literária é autobiográfica, pois só pode surgir das vivências pessoais do autor – como reza a famosa asseveração de Gustave Flaubert: “Madame Bovary sou eu”. Nesse sentido, a obra mais paradigmática provavelmente seja a monumental *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. No entanto, os mesmos exemplos evidenciam que a imaginação, a capacidade de observação e o minucioso trabalho literário com a palavra não devem ser desprezados: “na escritura, como na dança, a facilidade, a espontaneidade, o natural, são o efeito de um trabalho”, revela Leyla Perrone-Moisés no posfácio à bela *Aula* de Roland Barthes.¹² É resgatada, portanto, aqui, a idéia de *intenção* artística como um componente de toda criação, bem como a noção da arte como uma *atividade* e da obra como um *projeto*; todos fatores fundamentais nas artes renascentistas, por exemplo, que no entanto foram perdendo gradativamente seu peso e seu sentido a partir da hipertrofia romântica da *personalidade artística* e do deslocamento da obra para um segundo plano.

Foi a partir do final do século XIX, com o advento do movimento estético-filosófico conhecido como Romantismo, que a personalidade do artista começou a ser enaltecida como sendo a fonte de toda criação: da fecunda “vida interior” do autor-criador emanava, quase espontaneamente, a obra de arte, que nada mais fazia do que *expressar* essa gloriosa e enigmática personalidade. As vanguardas dos inícios do século XX extremaram ainda mais

¹¹ DUMAS, Alejandro (Hijo). *La dama de las camelias*. Buenos Aires: Soc. Ed. Latino Americana, 1952. p. 15.

¹² PERRONE-MOISÉS, Leyla. Posfácio. In: BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 65.

esse gesto, com seus manifestos que constatavam uma certa “morte da arte” e convocavam a “fazer da vida uma obra de arte”. A *pop art* e outras correntes da segunda metade do século contribuíram para alimentar essa tendência, enquanto a mídia, a publicidade e o consumo invadiam progressivamente o outrora “impoluto” campo da arte, dando à luz aos primeiros artistas-ícone que souberam fazer de seus rostos e de seus nomes verdadeiras marcas registradas. Assim, de Salvador Dali a Andy Warhol, o próprio corpo e o *estilo* do artista – e, sobretudo, a maneira com que estes são expostos na mídia de massa – começam a rivalizar seriamente com sua obra. Já em meados do século XIX, entretanto, como bem mostra o parágrafo de Alexandre Dumas Filho acima citado, foram ganhando cada vez mais importância – e despertando cada vez mais curiosidade – os traços da *personalidade* e da *vida real* do autor que podiam ser detectados em suas obras.¹³

Agora, porém, estaria se generalizando um outro tipo de recurso de verossimilhança. Numa época arrasada pelas incertezas e fascinada pelos simulacros, na qual noções como as de *realidade* e *verdade* foram seriamente abaladas, não é mais a *ficção* que precisa recorrer ao *real* para se contagiar do seu peso e ganhar *veracidade*. Atropelado pela aluvião de transformações que sacodem o mundo, esse velho recurso parece estar se esgotando. Enquanto cresce uma certa “fome de real” que incita a consumir vidas alheias (e *reais*) cada vez mais vorazmente, os gêneros de ficção tradicionais perdem fôlego ou se hibridizam com os de não-ficção. É nesse contexto que as vendas de biografias aumentam em todo o planeta, excedendo os limites de um fenômeno meramente mercadológico para evidenciar uma peculiar tendência contemporânea: o forte e renovado interesse pelas *vidas reais* – mesmo que não sejam “grandes vidas”, de figuras ilustres ou exemplares, basta apenas que sejam *reais*; isto é, “verdadeiras”, “autênticas”, enfim: realmente vividas. Assim, hoje proliferam sucessos editoriais “inexplicáveis”, como é o caso de *Cem Escovadas Antes de Ir para a Cama*, da italiana Melissa Panarello, que em poucos meses foi traduzido para dezenas de línguas e logo será lançado também no Brasil (Ed. Objetiva). Trata-se de uma espécie de diário no qual a autora, de 18 anos de idade, relata suas profusas experiências sexuais da época em que tinha 16 anos. Livros como esse abundam cada vez mais, seguindo uma trilha aberta por *A Vida Sexual de Catherine M.*, da francesa Catherine Millet, que já vendeu mais de dois milhões de cópias desde seu lançamento em 2001.

A tendência também se percebe no cinema, com o súbito auge dos documentários em nível mundial e, especialmente, com o desenvolvimento de um subgênero específico nos

¹³ Roland Barthes chamou esses elementos de “biografemas”. Cf. BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1977.

últimos anos: os documentários em primeira pessoa. Nos filmes desse tipo, os próprios diretores se tornam protagonistas do relato filmado, e o tema sobre o qual a lente se debruça costuma ser algum assunto pessoal, “íntimo”, ligado à “vida privada” do diretor. São inúmeros os exemplos desta nova vertente; basta mencionar aqui um filme brasileiro recentemente estreado: *33*, de Kiko Goifman. O diretor, filho adotivo, registra minuciosamente com a câmera e o microfone uma viagem de 33 dias em busca de sua mãe biológica, valendo-se de pesquisas, entrevistas e outros métodos *ao vivo*, incluindo até um blog na Internet.¹⁴ Do mesmo modo, outros gêneros não-ficcionais continuam a crescer nas diferentes mídias e nos diversos âmbitos do mundo atual, com peculiar ênfase na espetacularização da intimidade *real* de quem for que seja. Enquanto isso, agrava-se a crise da literatura canônica e dos gêneros de ficção tradicionais.

Sabe-se que Karl Marx confessou ter aprendido mais sobre a sociedade francesa da primeira metade do século XIX nos romances de Balzac do que nos tratados políticos e sociólogos do mesmo período. Dificilmente, porém, alguém diria algo equivalente sobre a ficção contemporânea. Se a intenção de desenvolver um projeto literário como a *Comédia Humana* já era desmesurada na década de 1830, agora a mera idéia de empreender tal proeza beira o inconcebível. Esse descomunal “romance absoluto” fusionava todas as obras daquele escritor incrivelmente prolífico em uma única e imensa construção ficcional, que – mesmo inconclusa – chegou a preencher 16 grossos volumes e milhares de páginas, juntando dezenas de histórias e colocando em ação mais de dois mil personagens. A obra tinha objetivos igualmente ambiciosos: pretendia plasmar no papel todo um universo imaginário porém *realista*, baseado na observação da *realidade* e lançando mão de uma série de recursos de verossimilhança, tudo magistralmente recriado no papel graças à fértil interioridade do artista. E devorado, depois, pelos olhos gulosos dos leitores da época. Mas, como afirmou um escritor típico da segunda metade do século XX, “os romances longos escritos hoje são talvez uma contradição: a dimensão do tempo foi abalada, não podemos viver nem pensar exceto em fragmentos de tempo, cada um dos quais segue sua própria trajetória e desaparece de imediato”. O autor de tais reflexões é Italo Calvino, que ainda acrescenta: “só podemos redescobrir a continuidade do tempo nos romances do período em que este já não parecia parado e ainda não parecia ter explodido, um período que não durou mais de cem anos”.¹⁵

¹⁴ Outro exemplo é *Buenos Aires, mi historia* (Alemanha, 1999), filme do argentino German Kral, no qual o diretor entrevista seus familiares e faz uma verdadeira sondagem audiovisual em sua história pessoal à procura de entender por que seus pais se separaram quando ele era pequeno. Vide também os cinco filmes “foto-autobiográficos” analisados no interessante artigo de DUBOIS, Philippe. A “foto-autobiografia”. In: Revista *Imagens*, p. 64 a 76.

¹⁵ CALVINO, Italo (1981). Apud: HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

Refere-se à época, justamente, do apogeu do romance moderno e da ficção literária como espelho da *vida real*, um quadro que hoje estaria em fatal decadência, inexoravelmente estilhaçado junto com a noção de tempo em que se baseava.

Metabolizando esses processos, uma das publicações culturais mais influentes dos Estados Unidos e do mundo, o *New York Times Book Review*, anunciou que logo iria passar por “mudanças drásticas” a fim de ajudar seus leitores a “escolher livros nos aeroportos”. Com esse propósito altamente pragmático, o novo editor da publicação declarou que serão resenhados “menos primeiros romances e mais livros de não-ficção, pois é aí onde nascem as idéias mais pertinentes”. Ao divulgar a notícia, a imprensa informou que “as mudanças assustaram as editoras, pois o *NYTBR* costuma dar o tom para os outros suplementos do país e impulsiona as vendas”.¹⁶ São interessantes, também, neste mesmo sentido, as observações de um jornalista sobre as mudanças ocorridas após trinta edições anuais da Feira do Livro de Buenos Aires: “se até pouco tempo atrás esta mulher de 30 anos pertencia à raça dos ratos de biblioteca, hoje parece cada vez mais com uma senhora de classe média que sai para fazer compras num shopping”. O cronista encerra assim tal afirmação: “os gêneros de auto-ajuda, turismo, esotéricos e de culinária vão se expandindo; e cresce a quantidade de expositores não relacionados com a indústria editorial”.¹⁷

Como explicar esse desinteresse pela ficção no mundo atual e a crescente curiosidade suscitada pela *vida real*? Assediados pela sensação de fluidez e pela vaporização que ameaça desmanchar tudo no ar, os sujeitos contemporâneos sentem a pressão da obsolescência que paira sobre tudo quanto é. Além disso, sofrem os efeitos do esmaecimento das identidades – que, como se sabe, já há tempos perderam toda possibilidade de manter a ilusão de serem fixas e estáveis, ancoradas num projeto pessoal ou familiar e amparadas pelas instituições modernas, protegidas pelo perdurável rasto do passado individual e pela riqueza de uma intensa “vida interior”. A diferença com relação ao que acontecia há pouco tempo atrás, portanto, é sutil embora fundamental: agora é o *real* que precisa ganhar consistência recorrendo ao glamour *irreal* – porém incontestável – que emana do brilho das telas.

A glamourização do artista como personagem (e a morte da obra)

Recentemente, o jornal *Folha de São Paulo* extremou um truque que já parece estar ficando quase velho: o de estetizar as figuras dos escritores com recursos ficcionais, evidenciando as novas modulações do “eu” como um *estilo* a ser imitado – ou, no mínimo, a

¹⁶ *NYTBook Review* tem mudança drástica. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!. São Paulo, 14/03/2004.

¹⁷ HALPERIN, Fernando. La Feria, atracción no sólo para lectores. Buenos Aires, *La Nación*, 2/05/2004.

ser apreciado e venerado – ou como uma *grife* a ser posicionada no mercado, para que possa ser cotada, cobiçada, comprada e vendida. Numa edição de abril de 2004, o caderno cultural mais lido e respeitado do país publicou uma série de entrevistas a seis escritores, alguns brasileiros e outros estrangeiros, todos eles (paradoxalmente?) famosos por se manterem distantes da lógica do espetáculo midiático que envolve o universo literário contemporâneo. Todas as entrevistas, no entanto, levavam a assinatura de escritores brasileiros mais ou menos conhecidos – em sua maioria, como ficcionistas. Além do ambíguo título geral, “Exclusivo e Fictício”, advertia-se que as entrevistas talvez fossem apócrifas, ou pelo menos algumas delas (sem especificar exatamente quais). Os próprios entrevistadores, inclusive, insinuavam a suspeita de que a rejeição ativa aos holofotes da fama por parte desses escritores-estrelas talvez não fosse mais do que uma hábil estilização de si ou uma jogada de marketing.¹⁸

Assim, de um modo semelhante – ou exatamente oposto, porém complementar – hoje são ressuscitadas nas salas de cinema certas escritoras modernas e famosas. Personificadas por atrizes célebres de Hollywood, tornam-se protagonistas de filmes direcionados ao público massivo. Assim, por exemplo, Virginia Woolf – encarnada na Nicole Kidman de *As Horas* – e Sylvia Plath – representada por Gwyneth Paltrow em *Sylvia* – cedem suas vidas realmente vividas (e tragicamente concluídas) para serem vampirizadas pela indústria cinematográfica, que as engole com sua sede insaciável de realidade e de vitalidade *real*.¹⁹ Ao mesmo tempo em que elas são convertidas em *personagens* de celulóide, tornam-se mercadorias à venda. Nesse movimento são *ficcionalizadas*, pois ao se transformar em personagens de cinema, contagiam-se do brilho da tela e se *realizam* de outra forma: ganham uma consistência que provém dessa *irrealidade hiperreal* da legitimação audiovisual e passam a habitar o imaginário midiático. Convertem-se numa espécie de grife ou em celebridades: pura personalidade à venda.

Ao torná-las subitamente “célebres” para o grande público contemporâneo, o ressurgimento destas escritoras modernas confirma a decadência simultânea do *leitor* e da *obra*, sem por isso deixar de reavivar o mito do *autor*. Pois uma vez concluída essa metamorfose que converte a autora (pública) em personagem (privada), a obra é o que menos interessa. Se reconhecermos que uma obra literária só passa a existir quando é lida – como há muito tempo postulava Sartre – então é imensa a responsabilidade do leitor em sua realização.

¹⁸ Eis a lista completa de “entrevistados” e “entrevistadores”: Thomas Pynchon por Bernardo Carvalho; Dalton Trevisan, por Nelson De Oliveira; J.D. Salinger, por Rodrigo Garcia Lopes; Rubem Fonseca, por Maurício Santana Dias; Herberto Helder, por João Almino; e J.M. Coetzee, por Marcelo Pen. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!. São Paulo, 25/04/2004. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2504200404.htm>.

¹⁹ *As Horas* (Stephen Daldry, EUA, 2002) e *Sylvia* (Christine Jeffs, EUA, 2003).

Mas hoje esse tipo de leitura parece estar em franco declínio, ameaçando a própria existência da obra.²⁰ Isso não impede, entretanto, que o velho mito do autor continue a ser alimentado com recursos ficcionalizantes, através de uma hipertrofia da personalidade no âmbito “privado”. É isso o que ocorre nos filmes aqui comentados: as figuras famosas são resgatadas em seus papéis de “pessoas comuns”, vivenciando enredos “privados” que pouca ou nenhuma relação têm com sua condição de escritoras extraordinárias. Assim, a figura do artista hoje cresce desvinculada da obra – ou mais precisamente, no caso destas escritoras, da eventual *leitura* de sua obra por parte do público. Note-se que este movimento é o oposto daquele que Roland Barthes e outros críticos estruturalistas vaticinaram nas décadas de 1960 e 70: “para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”. Hoje, porém, as coisas mudaram: é o próprio leitor que parece agonizar, mas nesse movimento o mito do Autor renasce ironicamente. Com boa parte da parafernália midiática voltada para a estetização da personalidade artística, a figura do autor parece estar mais viva e exaltada do que nunca; no entanto, paradoxalmente, a ameaça de morte não assombra apenas o leitor mas também a sua velha companheira: a obra.²¹

Inserida na lógica do espetáculo midiático, a velha figura do artista transmuta nas novíssimas celebridades – isto é, um tipo de mercadoria revestida com um certo *estilo* de “personalidade artística” que dispensa, porém, toda relação necessária com uma obra. Por isso, as escritoras ficcionalizadas no cinema podem ser cultuadas como personagens que protagonizam dramas *privados* (embora publicados escancaradamente nas telas de todo o planeta), enquanto é sorrateiramente ofuscada a sua condição de autoras com abrangência *pública* no sentido moderno.²²

Só é real o que aparece na tela: o fetichismo das celebridades

No século XIX, o mundo ocidental fervilhava de relatos. Era a época dourada do romance, das trocas epistolares, dos diários íntimos, dos escritores e dos leitores – e da subjetividade moderna delineada sob a hegemonia burguesa, uma subjetividade decalcada na “personalidade artística” dos românticos, dotada de uma opulenta “vida interior” e de uma história própria que a sustentava e a singularizava. Em um mundo como esse, tudo parecia existir para ser contado em um livro – de acordo com a célebre expressão do poeta francês

²⁰ Cf. SARTRE, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Ed. Losada, 1967.

²¹ BARTHES, Roland. *A Morte do Autor. O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

²² Para uma análise mais detalhada destes processos, cf. SIBILIA, Paula. Filmes de escritoras: a personagem (privada) ofusca a autora (pública). *Revista Sessões do Imaginário* Nº 11. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 10-18.

Stéphane Mallarmé. Ou, como teria dito um outro poeta, o inglês Coleridge: “não importa que vida, por mais insignificante que seja... se ela for bem narrada, é digna de interesse”.²³ Pois o mero fato de *narrar bem* era a chave mágica que permitiria tornar extraordinária qualquer vida – por insignificante que ela fosse *na realidade*. Nesse contexto já longínquo, seguindo uma trilha inaugurada nos *Ensaio*s de Montaigne, os indivíduos narravam sua própria história e construía um eu no papel para fundar a sua especificidade, “para firmarem-se na multiplicidade das diferenças individuais”, como diz Luiz Augusto Celes em seu estudo sobre as autobiografias românticas: “não é mais a personalidade ilustre que se narra para a posteridade, como no Renascimento, mas, agora, narra-se para ser extraordinários”.²⁴

Hoje, porém, os tempos são bem menos românticos e as coisas voltaram a mudar. Não é por acaso que, atualmente, em vez de parecer que *tudo existe para ser contado em um livro*, tem-se a impressão de que *só acontece aquilo que é exibido em uma tela*. Nessa mutação, não só deixou de ser necessário que a vida em questão seja “extraordinária”, como também não é mais um requisito imprescindível que ela seja “bem narrada”. Pois é a tela – ou a própria visibilidade – que concede o brilho extraordinário à vida comum recriada na mídia. É a lente da câmera, são os holofotes e os flashes que *criam* e que dão consistência ao *real*. Hoje a mídia não se cansa de apregoar que *qualquer um* pode ser famoso, e até mesmo os “famosos” de outrora e de hoje em dia são resgatados em seus papéis de *qualquer um*; são festejados nas telas e em outros suportes com esplendor midiático por serem *comuns*, escancarando e ficcionalizando a sua intimidade banal embora – e provavelmente por isso mesmo – atraente aos olhos dos outros.

É por esses motivos que as “vidas reais” contemporâneas devem ser estetizadas como se estivessem sendo constantemente alvejadas pelos paparazzi. Para ganhar peso, consistência e até mesmo existência, a própria vida deve ser estilizada e ficcionalizada como se pertencesse ao protagonista de um filme. Assim, cotidianamente, as pessoas/personagens são recriadas e enfeitadas com recursos ficcionalizantes. A mídia oferece um celeiro inesgotável de disfarces, fantasias e identidades descartáveis para serem emuladas pelo público: compradas, recicladas e vendidas, usadas e depois rapidamente descartadas e trocadas por outras. Um jogo de espelhos com os personagens midiáticos dispara processos de identificação efêmeros, ultra-velozes, que promovem as inúmeras vantagens de se fazer *upgrade* da própria personalidade. Todos queremos, enfim, ser personagens cinematográficos,

²³ COLERIDGE, Samuel Taylor. Apud CELES, Luiz Augusto. A psicanálise no contexto das autobiografias românticas. In: *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: PUC-SP, v. 1, n. 2, Set/Fev 1993. p. 177 a 203.

²⁴ CELES, op. cit. p.186.

como afirma o mencionado Neal Gabler ao comentar certas reacomodações do *american dream* à luz da generalização do espetáculo:

O cinema, como uma força expedicionária, foi aos poucos ocupando a imaginação americana, não apenas enchendo a cabeça do público de modelos a apropriar, mas imbuindo-o de um sentido bem mais profundo do que qualquer pessoa do século XIX poderia ter tido de como as aparências eram importantes para produzir o efeito desejado.²⁵

No mundo globalizado do século XXI, numa cultura orientada para a produção de efeitos no aparelho perceptivo alheio, o mercado das aparências e o culto à personalidade atingem níveis jamais imaginados. A popularização das tecnologias e das mídias digitais tem ajudado a concretizar os novos sonhos de auto-estilização, permitindo registrar todo tipo de cenas da vida privada com facilidade, rapidez e baixo custo, além de inaugurar novos gêneros de expressão e novos canais de disseminação das informações assim elaboradas – blogs, fotologs e webcams são apenas algumas dessas novas estratégias. E eis a boa notícia que por toda parte ressoa: agora podemos escolher o personagem que gostaríamos de ser, livremente, a cada momento e sem muito compromisso. Há casos extremos dessa tendência, como os das pessoas que se submetem a custosas (e dolorosas) cirurgias plásticas para ficarem “parecidas com seus ídolos”.²⁶ A moda preanuncia uma possibilidade certamente polêmica: a das aplicações cosméticas de um eventual transplante de rosto, procedimento anunciado como tecnicamente viável no início deste ano por uma equipe de cirurgiões franceses, em briga acirrada com cientistas americanos e ingleses que, desde 2002, têm colocado o assunto em debate: as experimentações com pacientes *reais* estariam demoradas por causa dos “problemas éticos e espirituais” ligados ao fato de o rosto ainda estar fortemente vinculado à idéia de uma “identidade” inalienável de cada sujeito.²⁷

Não é preciso, porém, recorrer a esses casos radicais, embora eles sejam esclarecedores por operarem como sintomas de um importante movimento sócio-cultural que se encontra em pleno andamento. Pois eles fazem parte, mesmo que (ainda?) se localizem em

²⁵ GABLER, op. cit. p.187.

²⁶ A revista *Veja* comentou um programa da rede de televisão MTV que mostra a “transformação” de pessoas como Mia Dinora, “que gastou 30.000 reais em um implante de prótese nos seios para ficar mais parecida com Britney Spears” e “os gêmeos Michael e Matthew Schlepp, que gastaram 100.000 reais para se parecer com o astro Brad Pitt”. Anônimos com cara de famosos. *Veja*, Seção “Beleza”, Edição 1852. São Paulo, 5/05/2004.

²⁷ Em depoimentos ao jornal *Le Figaro*, disse o cientista francês Laurent Lantier: “Tecnicamente é possível, minha equipe já pode fazê-lo. Podemos transplantar o rosto de uma pessoa falecida para uma viva que tenha sofrido um acidente grave. No entanto, não iremos avançar enquanto não tenhamos a aprovação da sociedade e de um comitê ético e científico nacional”. A matéria adverte que o Dr. Lantieri “está numa corrida contra o tempo e contra dois concorrentes rivais: o britânico Peter Butler e o americano John Barker”. QUIÑONERO, J.P. La cirugía que faltaba: el trasplante de cara. *La Nación*, Buenos Aires, 19/02/2004. Ainda mais recentemente, a revista *New Scientist* informou que uma equipe da University of Louisville em Kentucky (liderada pelo mencionado John Barker) submeteu um pedido ao comitê ético da Universidade para “executar o primeiro transplante mundial de uma face inteira”. Cientistas querem fazer transplante total de face. *Jornal da Ciência*, Nº 2534, 28/05/2004. <http://www.jornaldaciencia.org.br/Detailhe.jsp?id=18901>. Esse sonho tecnocientífico já foi mostrado no cinema: no filme *A Outra Face* (John Woo, EUA, 1997), os personagens de Nicholas Cage e John Travolta trocam os rostos.

seus extremos, de um repertório técnico e cultural cada vez mais familiar, que contempla as tatuagens, as cirurgias plásticas, a musculação, os piercings e as mais diversas estratégias de *body modification*; dentre elas, umas das últimas novidades: as jóias inseridas no branco do olho.²⁸ Trata-se, em todos os casos, de tentativas de responder a um imperativo cada vez mais insistente e cada vez mais difícil de se conseguir: o de ser *singular* ou *especial*. Com esse fim, o próprio corpo torna-se um objeto de design, um campo de auto-criação capaz de permitir a cobiçada possibilidade de se diferenciar dos demais exibindo uma “personalidade própria” e “autêntica” – numa época em que a *identidade* de cada sujeito não parece mais emanar da sua interioridade, além de ter perdido a ancora que atrelava suas origens a um passado individual e a um certo percurso existencial.²⁹ Hoje, ser *diferente* não se apresenta como uma opção entre outras, mas quase como uma obrigação que não pode ser descuidada: é preciso fazer do próprio *eu* um show, espetacularizá-lo com recursos performáticos e com adereços técnicos, para que cada sujeito possa se tornar um personagem atraente no competitivo mercado dos olhares e da atenção.

As “tirantias da intimidade” – denunciadas em 1974 por Richard Sennett, em seu livro *O declínio do homem público* – ganham novo fôlego na configuração atual, desdobrando todo um catálogo de táticas, estratégias e requintes midiáticos e de marketing pessoal inéditos, que exorbitam os alcances da esfera íntima acentuando o já avançado “declínio do homem público” e aumentando o descrédito geral com relação à política.³⁰ Assim como não se solicita à *celebridade* que sua “personalidade artística” produza necessariamente uma obra ou que se manifeste no espaço público à moda antiga, os limites do que pode ser dito e mostrado são alargados compulsivamente, invadindo o terreno da “privacidade”. Nesse ritmo, vai se desmanchando a velha noção de intimidade como um território onde imperavam (e deviam imperar) o segredo e o pudor.³¹ Essa esfera “íntima” se converte, cada vez mais claramente, em um palco onde cada um pode (e deve) encenar o show da própria personalidade.

²⁸ “É um pouco mais sutil que o piercing; algo divertido e muito pessoal”, afirma o diretor do Instituto Holandês para Cirurgias Oculares Inovadoras (NIIOC). Trata-se de um implante cosmético de 3,5 mm de largura, com forma de coração, estrela ou meia-lua, que é colocado na conjuntiva (a membrana mucosa entre a superfície interna da pálpebra e o globo ocular) numa operação microscópica que leva cerca de 15 minutos, requer anestesia local e custa em torno de 1000 euros. JewelEye é comercializado pela firma holandesa Hippocratech (<http://www.niioe.nl> e <http://www.hippocratech.com>).

²⁹ Chama a atenção, nos reality-shows produzidos no Brasil, a repetida alusão à “autenticidade” dos participantes, como um valor dos mais prezados na constituição subjetiva dos “personagens” e, sobretudo, como um requisito fundamental para vencer o jogo em que o programa se baseia.

³⁰ Cf. SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: Tirantias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Vide também BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

³¹ Cf. ALBUQUERQUE, Luciana S.G. *Mídia e transformação da intimidade na atualidade: As implicações subjetivas da exposição da vida íntima nos reality shows*. (Projeto de Dissertação de Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social). Instituto de Psicologia, UFRJ. Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Bruno. Rio de Janeiro, 2004.

Convém frisar, para concluir, que os fenômenos aqui analisados não são produtos do acaso ou frutos necessários do progresso tecnocientífico; também não constituem processos “naturais”. Ao contrário, trata-se de complexos fenômenos históricos que, como tais, possuem uma forte raiz política. Sua ocorrência se verifica em um estágio de desenvolvimento do capitalismo do excesso, da sobre-produção e do marketing triunfante, uma época na qual o “fetichismo da mercadoria” enunciado por Karl Marx em meados do século XIX se estendeu por toda a superfície do planeta, recobrando com seu verniz dourado e com suas rutilantes “alegrias do marketing” até mesmo aquilo que se acreditava pertencer ao âmago mais íntimo de cada indivíduo: a *personalidade*.³² Nesse contexto, as subjetividades tornam-se “identidades prêt-à-porter”, como conceituou Suely Rolnik.³³ Assim como os corpos humanos, os “modos de ser” viram mercadorias lançadas aos nervosos vaivens do mercado global. E, como tais, também são fetichizados, comprados e vendidos, subitamente valorizados quando irrompem como novidades cintilantes e rapidamente descartados quando se tornam obsoletos, ultrapassados, *out*; por isso, devem ser sempre recriados ou aprimorados com novos recursos e técnicas.

A personalidade artística, delicadamente esculpida na pedra dura do racionalismo das Luzes pelos arautos do Romantismo, hoje parece ter se generalizado a tal ponto que a eventual obra do (suposto) artista não só foi protelada mas eclipsada e até mesmo apagada ou dispensada. Assim, hoje proliferam as personalidades decalcadas nesse estilo-artista, que fazem de sua *vida privada* e de sua *personalidade* um espetáculo a ser constantemente exibido e renovado. A *vida pública* e a *obra*, portanto, outrora fundamentais, perdem relevância. O próprio corpo e os “modos de ser” constituem, agora, superfícies lisas nas quais todo e qualquer sujeito – estilizado como artista de si – deve exercer a sua própria “arte”, transformando a si próprio em um personagem capaz de atrair os olhares alheios. Com esse fim, é preciso ficcionalizar o próprio eu para *realizá-lo*, para lhe conceder *realidade* – como se estivesse constantemente emoldurado pelo halo luminoso de uma tela de cinema ou de TV; como se vivesse dentro de um reality-show ou de uma glamourosa revista de “gente bonita e famosa”; ou como se a vida transcorresse sob a lente incansável de uma webcam. É assim como se encena, todos os dias, o *show do eu*.

³² A expressão “alegrias do marketing” é de autoria de Gilles DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum sobre as sociedades de controle. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 209-226.

³³ ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade: Subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, Daniel (org.). *Cadernos de Subjetividade*. Campinas: Papirus, 1997. p. 19-24.

Bibliografia

- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Bs. As.: FCE, 2002.
- ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *Historia de la vida privada*. Madri: Taurus, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- BEZERRA Jr., Benilton. O ocaso da interioridade. In: PLASTINO, C.A.(org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002.
- DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum sobre as sociedades de controle. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 209-226.
- FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *Tecnologias del yo*. México: Paidós, 1990.
- GABLER, Neal. *Vida, o filme: Como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- MUKAROVSKY, Jan. La personalidad del artista (1944). In: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade: Subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, Daniel (org.). *Cadernos de Subjetividade*. Campinas: Papius, 1997. p. 19-24.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: Tirantias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- SIBILIA, Paula. Os diários íntimos na Internet e a crise da interioridade psicológica. In: *Olhares sobre a Cibercultura*. LEMOS, André e CUNHA, Paulo (Orgs). Porto Alegre: Ed. Sulina, 2003.
- SIBILIA, Paula. Filmes de escritoras: a personagem (privada) ofusca a autora (pública). *Revista Sessões do Imaginário* Nº 11. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 10-18.
- TAYLOR, Charles. *As fontes do self: A construção da identidade moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1997.

*O artista é o criador de coisas belas.
Revelar a arte e encobrir o artista é a razão de ser da arte.*

Oscar Wilde ³⁴

Acho bom aparecer nessas revistas de celebridades... O dia mais triste da minha vida será aquele em que os fotógrafos virarem as costas para mim. Vou achar que não sou mais uma pessoa querida, não sou mais interessante.

Vera Loyola ³⁵

³⁴ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 17

³⁵ Revista *Época*, Nº234. Rio de Janeiro, 11/11/2002. <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT435492-1661,00.html>.