

## A construção de si como um personagem real: Autenticidade intimista e declínio da ficção na cultura contemporânea <sup>1</sup>

*Paula Sibilia*

*Haverá ainda histórias possíveis, histórias para escritores? Se alguém não quiser falar de si mesmo, generalizar romântica ou liricamente seu próprio eu... se não quiser fazer nada disso e preferir uma retirada discreta... então a atividade de escrever se tornará mais difícil, mais solitária e também mais absurda. [...] Exige-se alma, confissões, veracidade... mas e se o autor se recusar, cada vez mais teimosamente, a produzir isso? [...] Será difícil evitá-lo. Surgirá a suspeita de que não resta nada para contar e então considerará seriamente a possibilidade de desistir. Talvez ainda sejam possíveis algumas frases; no mais, portanto, será preciso virar-se em direção à biologia. [...] O resto fica para as revistas ilustradas, como Life, Match, Quick... dólares e estrelas de cinema intercambiáveis.*

Friedrich Dürrenmatt <sup>1</sup>

Quando mais a vida cotidiana é ficcionalizada e estetizada com recursos midiáticos, mais avidamente se procura uma experiência autêntica, verdadeira, não encenada. Busca-se o realmente *real* — ou, pelo menos, algo que assim *pareça*. Uma das manifestações dessa fome de veracidade na cultura contemporânea é o anseio por consumir lampejos da intimidade alheia. Em meio ao sucesso dos reality-shows, o espetáculo da realidade faz sucesso: tudo vende mais se for real, mesmo que se trate de versões dramatizadas de uma realidade qualquer. Como duas caras da mesma moeda, o excesso de espetacularização que impregna nosso ambiente tão midiaticizado anda de mãos dadas com as diferentes formas de “realismo

<sup>1</sup> O presente texto se baseia no Capítulo 7 do livro *O show do eu: A intimidade como espetáculo* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008), apresentando várias adaptações e atualizações.

sujo” hoje em voga.<sup>ii</sup> A internet é um palco privilegiado deste movimento, com sua proliferação de confissões reveladas por um *eu* que insiste em se mostrar sempre ambigualmente real, mas o fenômeno é bem mais amplo e atinge as mais diversas modalidades de expressão e comunicação.

Contudo, não se trata de algo completamente novo: é possível detectar as raízes deste gosto pelo real já no século XIX. Uma disposição que não se observa apenas na ficção, como nos romances realistas e naturalistas que se converteram num dos grandes vícios da época, mas também nas reportagens sensacionalistas que floresceram naqueles tempos e eram devoradas pelos leitores de tablóides e folhetins. E inclusive nos museus de cera e outros espetáculos da vida moderna, que se ofereciam nas ruas das cidades e apelavam ao realismo como um ingrediente fundamental do seu sucesso. Dessa forma se assentou o terreno para o surgimento do cinema, cujas manifestações ancestrais eram promovidas com ganchos publicitários do tipo: “não são imitações nem *trompe l’oeil*, são reais!”<sup>iii</sup>

Ao longo da era burguesa, então, a arte imitava a vida e a vida imitava a arte. Mas essa crescente ficcionalização do real na mídia, bem como a gradativa naturalização do realismo na ficção, também contribuíram para mudar os contornos do mundo e da própria *realidade*. Esses recursos de verossimilhança vazaram das páginas impressas dos livros e jornais para invadir as telas do cinema e da televisão, mas também acabariam permeando a vida cotidiana e real de qualquer um. Assim, a realidade também se tornou realista. Diferente do que ocorria no longínquo século XIX, entretanto, a arte contemporânea raramente procura imitar a vida. Do mesmo modo, a vida atual tampouco ambiciona imitar essa arte. Em vez disso, hoje os canais midiáticos sem pretensões artísticas se tornam mais e mais atravessados pelos imperativos do real, com uma proliferação de narrativas e imagens que retratam “a vida como ela é” em todos os circuitos da comunicação. Enquanto isso, a própria vida tende a se ficcionalizar recorrendo aos códigos midiáticos, especialmente aos recursos dramáticos da mídia audiovisuais, nos quais fomos persistentemente alfabetizados ao longo das últimas décadas.

Numa sociedade tão espetacularizada como a que hoje nos acolhe, não surpreende que as sempre confusas fronteiras entre o real e o ficcional tenham se esvaecido ainda mais. O fluxo é duplo: uma esfera contamina a outra, e a nitidez de ambas as definições se vê comprometida. Pelos mesmos motivos, tornou-se habitual recorrer aos imaginários ficcionais

expelidos pelos meios de comunicação para tecer as narrativas do cotidiano, gerando uma coleção de relatos que confluem na primeira pessoa do singular: *eu*. Em anos recentes, porém, as narrativas de ficção parecem ter perdido boa parte de sua hegemonia inspiradora para a autoconstrução dos leitores e espectadores, com uma crescente primazia de seu suposto contrário: o real — ou, mais precisamente, a *não-ficção*. Tudo indica que essa injeção de dramatismo e estilização midiática, que tomou conta do mundo ao longo do século XX, foi nutrindo uma vontade de acesso a uma experiência intensificada do real. Uma realidade incrementada cujo grau de eficácia é mensurado, paradoxalmente, com padrões midiáticos. Por isso, se o paradoxo do realismo clássico consistia em inventar ficções que parecessem realidades, lançando mão de todos os recursos de verossimilhança imagináveis, hoje assistimos a outra versão desse aparente contra-senso: uma ânsia por inventar realidades que pareçam ficções. Espetacularizar o *eu* consiste precisamente nisso: transformar nossas personalidades e vidas (já nem tão) privadas em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos.

Essa curiosa volta de parafuso pode explicar, em certa medida, o renovado auge do realismo que tomou por assalto âmbitos como o cinema, a literatura, a fotografia, as artes plásticas, a televisão e a internet no final do século XX e inícios do XXI. As novas estéticas realistas atestam essa necessidade de introduzir “efeitos do real” em nossos relatos vitais, recursos narrativos mais adequados ao novo quadro de saturação midiática em que estamos imersos. A principal novidade destes efeitos realistas é que já não se pautam principalmente na aguçada observação empírica tendente a criar mundos plausíveis ou a conseguir que uma ficção seja verossímil, tal como ocorria nas descrições naturalistas dos romances do século XIX ou nos fluxos de consciência dos inícios do XX. Ao invés disso, promove-se uma intensificação e uma crescente valorização da própria experiência vivida, um impulso que se encontra nas bases da “virada subjetiva” que hoje se constata na produção de narrativas, sejam fictícias ou não. Os alicerces desses relatos mais recentes tendem a se fincar no próprio *eu* que os assina e narra. Com uma frequência inédita, o *eu* protagonista — que costuma coincidir com as figuras do autor e do narrador — se torna uma instância capaz de avaliar o que se mostra e o que se diz. A autenticidade e inclusive o próprio valor dessas obras — e, sobretudo, das experiências que elas reportam — apóia-se fortemente na biografia do autor-narrador e personagem. Em vez da imaginação, da inspiração, da perícia ou da

experimentação que nutriam as peças de ficção mais tradicionais, nestes casos é a trajetória vital de quem fala (e em nome de quem se fala) que constitui a figura do autor e o legitima como tal. Tanto essas vivências pessoais como a própria personalidade do *eu* autoral, porém, também são ficcionalizadas com a ajuda da aparelhagem midiática.

À luz destes deslocamentos nas complexas relações entre autor e obra, vida privada e ação pública, caberia concluir que está se generalizando o uso de novas estratégias narrativas. Essas artimanhas denotam outros vínculos entre a ficção e o real (ou a não-ficção), bastante afastados dos códigos realistas herdados do século XIX. Numa época como a atual, tão arrasada pelas incertezas como fascinada pelos simulacros e pela espetacularização de tudo quanto é, noções outrora mais sólidas como “realidade” e “verdade” foram seriamente estremecidas. Talvez por esse motivo, já não cabe à ficção recorrer ao real para se contagiar do seu peso e ganhar veracidade. Ao contrário, a realidade parece ter perdido tal potência legitimadora. Esse real que hoje está em pleno auge, já não é mais auto-evidente: sua consistência é permanentemente contestada e colocada em questão. Junto com essa volatilização do real, a ficção também acaba perdendo sua antiga preeminência. Agora, dando outra inesperada volta nesse parafuso, a realidade começa a impor suas próprias exigências: para ser percebida como plenamente real, deverá ser intensificada e ficcionalizada com recursos midiáticos. Entre as diversas manifestações que solicitam esse tratamento, destaca-se a vida real do autor-artista. Ou então desse *eu* que fala, que se narra e se mostra por toda parte.

Ilustrando essa tendência que se encontra em pleno auge, vemos surgir nas prateleiras das livrarias — ecoando com força nas vitrines midiáticas — lançamentos editoriais como *O rosto de Shakespeare*, de Stephanie Nolen. Trata-se de um vultoso volume, cujas páginas combinam dados jornalísticos com alguns elementos de história da arte e certa análise especulativa, tudo com a finalidade de desvendar um “grande enigma” da história ocidental. Qual? Descobrir como era o verdadeiro rosto do bardo inglês. Sua cara, mesmo: seu aspecto físico. Logo de William Shakespeare, um autor de ficções sobre cuja vida real ignoramos quase tudo — inclusive, como chegam a sugerir alguns desses pesquisadores, duvida-se que ele realmente tenha existido. Numa era tão sedenta de saberes biográficos como a nossa, na qual a função-autor opera com tanto vigor nas arenas midiáticas e mercadológicas, esse desconhecimento se torna intolerável.

Virginia Woolf destacou essa falta de informações que hoje temos sobre a vida privada e a personalidade de Shakespeare, justamente, como um componente fundamental da nossa relação com sua obra. Como sabemos tão pouco dele, esse autor é pura literatura. Sua figura coincide plenamente com aquilo que escrevera: Shakespeare é sua obra, nem mais nem menos do que isso. Não dispomos de dados fidedignos sobre sua intimidade que possam nos distrair daquilo que ele fez, não há relatos e nem imagens sobre o que ele foi que possam contaminar seus escritos. Se o poeta inglês conseguiu nos ocultar “seus rancores, suas invejas e antipatias” — e, poderíamos acrescentar, inclusive seu rosto — é também graças a esse elegante silêncio que “sua poesia brota dele livre e sem empecilhos”.<sup>iv</sup> Tal é a constatação da romancista britânica: se alguém conseguiu exprimir completamente sua obra, longe das vãs poluições biográficas, esse autor foi William Shakespeare. Contudo, tais detalhes extra-literários sobre quem ele realmente foi, são criados e recriados sem pausa, pesquisam-se com avidez de provas e citações de fontes. Outro exemplo dessa intensa busca é o volume medonhamente intitulado *A verdade será revelada: desmascarando o verdadeiro Shakespeare*, assinado por Brendan James y William Rubinstein. Em todos estes casos, o que se procura é preencher com informações reais essa mudez insuportável, que se couraça na mais perfeita ficção e se recusa a dela sair.

Mas essa ferrenha busca pelo real-banal tampouco perdoa outras figuras históricas que, por terem vivido em épocas distantes do nosso culto à personalidade espetacularizada, deixaram pouco material para as conjecturas acerca de seus cobiçados *eus*. Nesse descuido nos legaram, apenas, suas obras. Um livro publicado por uma reconhecida especialista na *Divina Comedia* de Dante Alighieri, por exemplo, trouxe algumas revelações que a mídia logo divulgou em tom escandaloso. A pesquisa desvendava “a verdadeira origem das visões dantescas” do inferno e do paraíso, descritas pelo poeta florentino há sete séculos. Eis a revelação: “para se inspirar, Dante ingeria substâncias estupefacientes como cannabis e mescalina”.<sup>v</sup> Foram apenas umas poucas linhas referidas ao assunto num livro de quinhentas páginas sobre a vida (*e a obra*) do escritor italiano, mas também é claro que foi somente essa questão que conseguiu despertar o interesse midiático sobre um tema tão carente de candente atualidade. Um dos mais prestigiosos cadernos literários britânicos, o *Times Literary Supplement*, estampou na capa a seguinte manchete: “Dante drogado”.<sup>vi</sup>

De modo semelhante, aproveitando o quarto centenário da publicação do *Dom Quixote*, foram lançadas dezenas de livros e outros produtos sobre assuntos reais ligados ao célebre romance de Miguel de Cervantes Saavedra, que ainda lidera o cânone da literatura espanhola. Passando por alto o detalhe de que se trata de uma ficção escrita há quatrocentos anos, o mercado editorial não poupou seus pesquisadores e jornalistas: qual seria o verdadeiro vilarejo do qual o engenhoso fidalgo partira, quais eram os alimentos que ele realmente consumira, e até mesmo quem teria sido a dama real que inspirara o personagem de Dulcinea del Toboso. Uma reportagem advertia que “doze cozinheiros se comprometeram no projeto de fazer um livro de receitas baseado no *Quixote*”, e apostava que a obra poderia ser “traduzida para tantas línguas como o romance; por enquanto, cogita-se a publicação em inglês e japonês”. Levando em conta o sucesso da gastronomia no mercado das letras contemporâneas, a culinária quixotesca pode mesmo chegar a vender mais do que o próprio romance no qual se inspirara.

Certamente, a fictícia Dulcinea não está sozinha nessa ansiosa busca atual de realidade. Também proliferam obras dedicadas a revelar a verdadeira identidade da Mona Lisa, para citar outro exemplo típico, especulando sobre quem foi realmente a mulher que quinhentos anos atrás pousara para os pincéis de Leonardo Da Vinci. A popularidade deste último artista tem aumentado bastante ultimamente, aliás, mas tal incremento no interesse do público não decorre de suas famosíssimas obras de arte: deve-se ao sucesso de um best-seller como *O código Da Vinci*, de Dan Brown, que já vendeu dezenas de milhões de exemplares em mais de quarenta línguas e transformou seu autor numa celebridade milionária. Esse livro conseguiu extrair o máximo proveito da ambigüidade que floresce entre as fórmulas da ficção e da não-ficção, dando à luz, inclusive, a outros livros que esmiúçam seus diversos tópicos e também lideraram, durante meses e até anos, as listas de best-sellers do mundo inteiro — neste caso, as de não-ficção. “São mais de doze livros publicados sobre o tema, quase todos mostrando que as argumentações de Brown são falhas ou incríveis, esquecendo-se que o livro pertence ao território da ficção”, advertia um artigo no jornal *Folha de São Paulo*. Mas desse celeiro surgiram também guias de turismo e roteiros de viagens temáticas, palestras e objetos de decoração inspirados no livro, até o inevitável filme com estrelas de Hollywood no elenco.

Insistindo no tema, um estudioso da genealogia das famílias de Florença comunicou à imprensa os resultados de suas pesquisas, que foram logo replicados em todo o planeta: o

pesquisador tinha localizado “as últimas herdeiras da Mona Lisa”. Duas jovens italianas descendentes da nobre família Strozzi, que no século XIV foi a grande rival dos Médici, deixaram-se fotografar no Museu do Louvre e foram cotejadas com o retrato da Gioconda, pois o célebre quadro teria imortalizado o rosto de sua ancestral Lisa Gherardini. Em 1495, aos dezesseis anos de idade, essa jovem florentina casou com Francesco Bartolomeo del Giocondo, um rico comerciante de seda que teria encomendado o retrato de sua esposa em 1503. “É pouco o que se sabe da Mona Lisa, salvo que levava uma existência reclusa e discreta em sua casa familiar da rua Della Stufa”, revela o pesquisador. “Morreu no dia 15 de julho de 1542 e foi inumada no convento de Santa Úrsula; a linha direta de Del Giocondo extinguiu-se no final do século XVII, mas sobreviveu pelo ramo feminino”.<sup>vii</sup> Eis toda a relevância desta informação real.

“É possível que a *Mona Lisa* se pareça com a dama cujo retrato pintou Leonardo da Vinci”, escreveu o crítico de arte Ernst Fischer. “Mas o seu sorriso está além da natureza; não tem nada a ver com ela e depende absolutamente da experiência vivida, do conhecimento alcançado pelo homem para quem a dama posou como modelo”.<sup>viii</sup> Uma obviedade capaz de invalidar todo interesse na verdadeira — e, pelo visto, pouco transcendente — Lisa Gherardini. Mas não é isso o que ocorre hoje em dia. “Quando Picasso começa a pintar um objeto tal como a natureza o fez e depôs vai renunciando aos poucos ao parecido superficial por meio de um esforço gradativo de simplificação, de concentração”, continua Fischer, “com isso se revela paulatinamente uma realidade mais fundamental”. Porém, não é essa profundidade revelada em ocasiões pela arte o que parece acicatar a avidez de certo público contemporâneo. Em vez dessa busca, há uma vontade de saber tudo acerca daquela outra realidade mais rasteira e supostamente mais real: interessa saber quem era realmente essa mulher que posou para Picasso, que tipo de relação mantinha com o pintor, como se chamava e quantos anos tinha, por que ela estava aí naquele dia e como se conheceram, qual era a sua história familiar, como era seu aspecto físico, etc. E se tudo isso for mostrado numa tela, então melhor ainda. Não é preciso esclarecer que isso já aconteceu, de fato, no filme *Os amores de Picasso*, dirigido por James Ivory em 1996, bem como em incontáveis publicações impressas e produtos audiovisuais.

Há uma persistente obsessão pelo nível mais epidérmico do verdadeiro, por mais trivial que este possa ser. Segundo Umberto Eco, essa fixação pela *real thing* reside no

âmago da tradição cultural dos Estados Unidos. Hoje, nos compassos da globalização, essa tendência se espalha e penetra nos cantos mais remotos do planeta. O crítico italiano destrincha esse assunto com boas doses de humor e agudeza, em seus ensaios sobre o hiperrealismo e a “irrealidade cotidiana” redigidos nos anos oitenta.<sup>ix</sup> Entre os inúmeros exemplos comentados pelo autor, basta mencionar os museus californianos onde é possível observar uma Mona Lisa mais real do que o célebre quadro renascentista, e até mesmo mais real do que as informações históricas sobre aquela dama italiana resgatada pelos pesquisadores florentinos. Neste caso, a *real thing* aparece numa cena tridimensional e bastante hiperrealista (ou surrealista?), que recria em cera as figuras do artista e da modelo em plena realização da obra. Não surpreende, enquanto continua a crescer esse apetite pelo consumo de vidas alheias e reais — mesmo se elas não revelam mais do que uma realidade rasteira —, que as ficções tradicionais estejam se hibridizando com a não-ficção, esse ambíguo gênero hoje triunfante. Os diversos canais midiáticos da atualidade reconhecem e exploram o forte apelo implícito no fato de que aquilo que se diz e se mostra é um testemunho realmente vivenciado por alguém. A ancoragem na vida real se torna irresistível, mesmo que tal vida seja absolutamente banal — ou melhor: pelo menos em certos casos, especialmente se ela for banal. Ou, com maior precisão ainda: sublinhando aquilo que toda vida tem de banal, comum e rasteiro.

É neste contexto que as vendas de biografias aumentam em todo o planeta, dando conta desse crescente fascínio pelas vidas reais. Embora não sejam grandes vidas, de figuras ilustres ou exemplares: basta apenas que sejam reais, autênticas, realmente protagonizadas por um *eu* de verdade — ou, pelo menos, que assim pareçam. É por tais motivos que hoje proliferam grandes sucessos editoriais que alguns consideram inexplicáveis, como é o caso de *Cem escovadas antes de ir para a cama*, da italiana Melissa Panarello, um livro que em poucos meses foi traduzido para dezenas de línguas e se tornou um fenômeno de mercado em nível internacional. Trata-se de uma mistura bem contemporânea de diário íntimo com reality-show, uma espécie de blog confessional em formato impresso, em cujas páginas a autora-narradora e protagonista, de dezoito anos de idade, relata as profusas experiências sexuais da época em que tinha ternos dezesseis. Na mesma linha e com idêntico sucesso, explorando essa mistura adolescente de sexo, drogas, dinheiro, tédio e mais nada, porém tudo supostamente real, figuram a francesa Lolita Pille com seu livro *Hell: Paris 75016*, também



de dezoito anos, e a chinesa Wei Hui com seu clone *Shangai Baby*. No Brasil, um exemplo é Mayra Dias Gomes, que lançou *Fugalaça* quando tinha dezenove anos de idade. E na Argentina cabe mencionar o caso de uma adolescente mais jovem ainda, Cielo Latini, que em seu livro *Abzurdah* acrescentou um pouco de bulimia e anorexia ao cardápio básico. As obras desse tipo já devem somar centenas em todo o mundo, e todas elas seguem um filão aberto em 2001 por *A vida sexual de Catherine Millet*, da francesa Catherine Millet, que vendeu mais de dois milhões de exemplares em cinco anos.

Um dos rebentos mais pitorescos dessa tendência foi um misto de autobiografia e auto-ajuda assinado por Jenna Jameson, uma famosa atriz de filmes pornográficos, sob o título *Como fazer amor como uma estrela pornô*. O livro foi um dos maiores sucessos editoriais de 2004 nos Estados Unidos, e entre os boatos suscitados a partir do anúncio de sua versão cinematográfica, a encarregada de interpretar a autora-narradora e protagonista seria uma das atrizes de Hollywood mais bem cotadas do momento. O Brasil teve um equivalente à altura, que também já saltou para as telas do cinema, com a personagem principal encarnada na pele de uma célebre atriz “global”: o fenômeno Bruna Surfistinha. Trata-se de uma ex-prostituta que começou sua carreira de escritora num blog, no qual relatava suas experiências reais com os diversos clientes. Após ter sido descoberta pela indústria editorial, tornou-se a grande atração das bienais literárias de São Paulo e Rio de Janeiro, foi uma das convidadas especiais do evento anual mais importante de Buenos Aires na área editorial, e em seguida lançou suas obras na Europa e nos Estados Unidos. Seu primeiro livro autobiográfico chama-se *O doce veneno do escorpião: Diário de uma garota de programa*. Lançado em 2005, combina trechos extraídos do blog e uma breve biografia da jovem.

Não se trata, é claro, de nenhuma viagem auto-exploratória no estilo do *homo psychologicus* que assinava, narrava e protagonizava os diários íntimos do século XIX. Portanto, nada de mergulhos introspectivos e escavações retrospectivas plasmadas em densos fluxos de consciência. Entre outros motivos, porque a redação da parte mais estritamente “autobiográfica” não foi escrita pela suposta autora mas por um *ghost-writer* que recebeu a encomenda. O enorme êxito do produto, porém, decorreu dessa superexposição da personalidade e da vida privada da protagonista, que obviamente é também a narradora e pelo menos a co-autora. Apesar de utilizar alguns recursos dos velhos diários íntimos, esse livro se distancia claramente daquele paradigma da interioridade para criar e vender um personagem

espetacularizado. Um *eu* supostamente real lançado na visibilidade total, sem pretensão alguma de atingir uma realidade mais fundamental do que aquela que se mostra em primeiríssimo plano. Mas o livro teve um sucesso estrondoso: com pelo menos quinze reimpressões locais, mesmo bem antes da estréia do filme, vendeu quase duzentos mil exemplares no Brasil e pelo menos dez mil em Portugal, permanecendo durante um ano na lista das publicações mais vendidas. A versão em espanhol faturou dezenas de milhares de cópias na América Latina e na comunidade hispânica dos Estados Unidos, encorajando a tradução para outras línguas. Na tentativa de convertê-lo num genuíno best-seller internacional, os direitos foram vendidos para editoras de países como Inglaterra, Nova Zelândia, Canadá, Turquia, Vietnã e Coréia do Sul. Com esse projeto na mira, a escritora já protagonizou um extenso artigo no jornal *The New York Times* e uma entrevista na emissora de televisão Al Jazeera, do Oriente Médio.

São raríssimos os autores brasileiros que conseguem essa projeção internacional e tamanhas cifras de vendas; por isso, há quem diga — ironicamente ou não — que a autora logo será candidata a uma vaga na Academia Brasileira de Letras. Como quer que seja, a antiga profissão e até mesmo o antigo *eu* foram abandonados; agora se dedica exclusivamente às letras e à administração de sua marca. Bruna Surfistinha continua sendo o produto mais importante de sua grife, apesar de ter assinado o segundo livro como Raquel Pacheco — seu verdadeiro nome —, mas desta vez o principal apareceu no título: *O que aprendi com Bruna Surfistinha: Lições de uma vida nada fácil*. O novo lançamento combina a receita de sucesso do confessionário escancarado com um leve tom de auto-ajuda, e foi amplamente promovido por conter “cinquenta páginas extras de relatos jamais publicados no blog da autora”. Além disso, editou um áudio-livro que reúne uma série de “histórias inéditas e proibidas, narradas por ela mesma”, enquanto seu famoso blog contava os pormenores da turnê de apresentação do primeiro livro em países como França, Holanda, Espanha, Alemanha e Itália. As notícias postadas diariamente da Europa relatavam sua participação nos compromissos editoriais junto ao namorado, um ex-cliente da época em que ainda trabalhava como prostituta, que por ela abandonou a família. Esse assunto foi um dos componentes primordiais da estratégia de marketing da segunda leva de produtos, pois ambos se ocuparam de divulgá-lo através de todos os meios de comunicação, incluindo todas as minudências imagináveis e as inimagináveis também.

A jazida descoberta por essa jovem paulista resultou ser tão rica, aliás, que sobraram espaço e holofotes para a esposa traída. Esta não perdeu a oportunidade de publicar sua versão do drama doméstico, com todo o luxo de detalhes, num livro intitulado *Depois do escorpião: Uma história de amor, sexo e traição*. O lançamento deste outro produto também foi amplamente promovido nos canais midiáticos, que não se privaram de convidar esta outra autora-narradora e personagem para que continuasse a expor o assunto em público. O livro foi vendido sob a seguinte apresentação: “Perder o marido para outra mulher é algo muito sofrido; imagine então se essa outra mulher fosse a ex-garota de programa mais conhecida do Brasil”. Nas páginas dessa confissão, a ex-esposa em questão “conta sua história desde o início, quando conheceu seu ex-marido aos sete anos de idade”. O ponto forte do enredo é “como descobriu a traição através de um fio louro de cabelo”, mas a autora aproveita também para contar “como está hoje, quando deu a volta por cima e conseguiu se recuperar da separação”. Assim, “o livro é uma verdadeira lição de vida para inspirar outras mulheres que temem passar ou passaram pela mesma situação”. Mas não só isso: pelo mesmo preço, “é também um desabafo bem-humorado de uma mulher batalhadora, bonita e inteligente”.<sup>x</sup>

A esposa traída mantém um blog na internet, com idêntico título e edificado por completo em torno do assunto que a levou à fama e que, de alguma maneira, a converteu num personagem midiático e numa celebridade menor. Sua obra foi exatamente essa: ter sido abandonada pelo marido em proveito de Bruna Surfistinha, e ter capitalizado o pequeno escândalo para produzir o personagem de Samantha Moraes, uma bela e simpática esposa traída que apesar de tudo tenta se recuperar. A editora de Bruna também aproveitou para promover seu novo lançamento afirmando que “o namorado da ex-garota de programa, João Paulo Moraes, resolveu romper o silêncio”, relatando sua versão do drama num capítulo do livro. “Entre as revelações que ele faz sobre a ex-mulher, João Paulo conta como ele e Samantha iniciaram o namoro. João Paulo era padrinho de casamento de Samantha. Tudo começou numa viagem do noivo...”.<sup>xi</sup> Espera-se que este novo livro também seja um grande sucesso.

As autobiografias desse tipo, que constituem um novo gênero editorial com incrível êxito em todo o planeta, remetem a um caso talvez lendário porém exemplar. Victoria Beckham, ex-integrante do grupo musical *Spice Girls* e atual esposa do jogador de futebol inglês David Beckham, também publicou sua autobiografia em 2001, batizada *Aprendendo a*

voar. Sua intenção era “deixar tudo claro”, após não ter conseguido impedir a publicação de pelo menos duas biografias não autorizadas, uma sobre ela (*Victoria's Secrets*) e outra sobre o casal (*Posh & Becks*). Segundo a editora, o tema do livro é “a realidade da fama”, pois em suas páginas ela conta “como é ser metade do casal mais famoso da Grã-Bretanha e como alguém se sente sendo alvo de tanta adoração e inveja”. Neste caso, a autora-narradora e personagem “fala abertamente sobre as controvérsias que a cercam, incluindo a verdade sobre o início das Spice Girls, seu casamento e sua saúde”.<sup>xii</sup> Numa dos milhares de entrevistas que esta celebridade de origem britânica costuma conceder à imprensa, porém, deslizou que jamais tinha lido sequer um livro em toda sua vida, aduzindo falta de tempo e desinteresse nessa atividade. Quando o entrevistador se viu obrigado a lhe perguntar se tampouco lera sua própria autobiografia, ocorreu um verdadeiro marco do gênero.

Mas as biografias mais tradicionais também constituem um fenômeno de vendas na contemporaneidade; ou seja, aquelas dedicadas a narrar a vida de personagens reais que fizeram alguma ação pública que possa ser considerada a sua obra. Contudo, também nestes casos, boa parte do interesse do público costuma recair nos assuntos privados. É o que ocorreu com a autobiografia de Bill Clinton, cujo lançamento em 2004 foi ansiosamente esperado e muito bem orquestrado em termos de marketing. O livro foi objeto de inúmeras resenhas na mídia do mundo inteiro, e vendeu quatrocentos mil exemplares somente no primeiro dia em seu país. Com esses números dobrou o recorde anterior para o gênero de não-ficção, que estava em mãos da então senadora Hillary Clinton com sua obra *História viva*. Mas o que grande parte dos leitores procurava no livro de quase mil páginas do ex-presidente dos Estados Unidos, chamado *Minha vida*, era a mesma coisa que também tinham buscado avidamente na autobiografia de sua esposa: o relato do “episódio Mônica Lewinski”, famoso affaire do autor-narrador e personagem com a ex-estagiária da Casa Blanca, que mereceu apenas uma discreta referência na página 773 do livro.

Voltando às autobiografias de jovens celebridades sem obra alguma — pelo menos, no sentido moderno — como as de Bruna Surfistinha, Samantha Moraes e Victoria Beckham, bem como as de Catherine Millet e Melissa Panarello, talvez possam ser comparadas com outro fenômeno editorial ocorrido algumas décadas atrás. Estas novidades seriam versões bem atuais desse outro gênero igualmente polêmico e bem-sucedido, que teve seu auge nas décadas de 1960 e 70 até os inícios dos anos oitenta. Trata-se da literatura-testemunho, cujos

frutos também ostentavam um tom confessional, realista e documentário, sem maiores méritos em termos de experimentação literária. A grande diferença, porém, é que esses relatos se apoiavam num *eu* quase anônimo que narrava, protagonizava e assinava uma história real, que se erguia mais como representante de um tipo social do que como uma individualidade fulgurantemente singular. Entre os exemplos mais conhecidos desse gênero, cabe citar *Me chamo Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência*, da índia maia Rigoberta Menchú; e, no Brasil, *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*, da empregada doméstica Carolina Maria de Jesus. Várias dessas obras foram traduzidas para dezenas de línguas e se converteram em ícones de sua época. No entanto, as diferenças entre ambos os gêneros são gritantes: enquanto esses livros de alguns anos atrás eram explicitamente politizados e não intimistas, os de hoje em dia constituem a encarnação da futilidade e da fofoca, sem nenhuma pretensão de afetar a esfera pública para além dos índices de vendas.

Mas essa nova vertente da não-ficção autobiográfica e intimista, que se desenvolve com toda a força de um *boom* global, não se restringe a esse nicho do erotismo explícito com espírito blogueiro e quase sempre conjugado em feminino. Suas ramificações atingem os temas, tons e suportes midiáticos mais diversos. A tendência é tão forte e tão característica da cultura contemporânea, que já invadiu também o cinema, com o súbito auge dos documentários e, sobretudo, de um subgênero específico: os filmes desse tipo narrados em primeira pessoa pelo próprio cineasta. Nessas obras, os diretores se convertem em protagonistas do relato filmado, e o tema sobre o qual a lente se debruça costuma ser algum assunto pessoal, referido a questões que gravitam no âmbito íntimo do autor-narrador e personagem. Apesar de recente, já são vários os frutos dessa nova fonte. Uns dos primeiros passos foram dados pela ambígua auto-ficção do cineasta italiano Nanni Moretti, com filmes como *Caro Diário* em 1993 e *Abril* em 1998. Uma estratégia de auto-exibição bastante arriscada, cujas possíveis conseqüências indesejáveis foram sarcasticamente parodiadas em *Desconstruindo Harry*, de Woody Allen, um obra quase totalmente fictícia de 1997. Agora, porém, boa parte dos riscos envolvidos nessa superexposição em tela gigante parecem ter se dissolvido, junto com a solidez dos muros que costumavam separar a esfera pública e o âmbito privado.

Na América Latina, o fenômeno cresce com bastante agilidade. Um de seus primeiros exemplares foi o filme *33*, do brasileiro Kiko Goifman, estreado em 2003. Quando estava se

aproximando do aniversário número 33, o autor-narrador e personagem, que é filho adotivo, decidiu registrar com câmera e microfone uma viagem de 33 dias em busca de sua mãe biológica, valendo-se de entrevistas e outros métodos ao vivo, inclusive um blog. Outro exemplo é *Imagens da ausência*, do argentino Germán Kral, onde o diretor entrevista seus familiares e empreende uma autêntica sondagem audiovisual em sua história pessoal, a fim de entender o motivo que levou seus pais a se separarem quando ele era criança. Nessa linha também se inscreve uma das últimas obras de Andrés Di Tella, sob o título *Fotografias*, que registra uma viagem à Índia em companhia de seu filho e sua esposa, na procura dos parentes de sua mãe, já falecida, e também das próprias origens. Outros filmes sintonizados na mesma frequência são *Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut; *Los rubios*, de Albertina Carri; *Santiago*, de João Moreira Salles; *Meu corpo*, de Margreth Olin; *Person*, de Marina Person; e *Seams*, de Karin Ainouz.

O representante mais ilustre deste novo gênero, porém, provavelmente seja *Tarnation*, também de 2003. Esse longa-metragem recria na tela o verdadeiro drama existencial do seu diretor, Jonathan Caouette, contado através de uma alucinada colagem audiovisual de fotografias, fragmentos filmados em super-8, mensagens de secretária eletrônica, confissões registradas em vídeo e material de arquivo sobre a cultura midiática dos anos oitenta. O filme causou grande impacto na crítica e obteve bastante sucesso em festivais internacionais. Entre outros méritos, destacou-se o fato de ter sido inteiramente realizado no computador pessoal do autor-narrador e personagem, com um orçamento inferior aos duzentos dólares. Outro filme desse tipo que ganhou acesso às telas internacionais é *Le filmeur*, uma espécie de “diário íntimo” do cineasta Alain Cavalier, que condensa material registrado pela sua câmera ao longo da última década. Entretanto, um dos exemplares mais sintomáticos desta tendência é *TV Junkie*, cujas imagens mostram a vida real de um sujeito “viciado em ser-filmado”. Ao longo de toda sua existência, o protagonista Rick Kirkham acumulou milhares de horas de filmagens de si próprio, e este filme foi realizado a partir desse profuso material auto-centrado.

Acompanhando este importante movimento cultural, outros gêneros de não-ficção prosperam nos âmbitos mais variados e nos diversos meios de comunicação, quase sempre colocando o acento na espetacularização da intimidade real de quem fala e se mostra. Proliferam, também, sagazes questionamentos e explorações inesperadas dessa tendência,

como é o caso do filme *Jogo de cena*, décima obra do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho, que estreou nos cinemas em 2007. Vale a pena considerar, também, as reverberações deste fenômeno nas artes plásticas e visuais, especialmente no campo da fotografia. São inúmeras as obras baseadas no auto-retrato que surgiram nos últimos tempos, bem como nos registros da vida cotidiana dos artistas que assinam os trabalhos. A variedade de obras desse tipo é enorme, tanto no que tange à sua intenção como à sua qualidade. Entre elas há paródias bem-humoradas ou circunspetos manifestos, que pretendem alçar uma voz crítica com relação a estes processos ou iluminar seus múltiplos sentidos. Em outros casos, porém, o objetivo parece se esgotar na própria exibição, contribuindo para aumentar “artisticamente” o volume do fenômeno.

Sophie Calle é uma figura emblemática dessa superexposição autobiográfica: sempre com grande sucesso de público, a artista francesa empurra os limites do tolerável quando coloca em cena sua própria intimidade e a alheia. O objeto que dispara suas obras pode ser a mensagem que seu amante deixou em seu telefone antes de abandoná-la, ou então um vídeo que mostra os últimos sete minutos da agonia de sua mãe. “Minhas obras falam da vida cotidiana de qualquer ser humano”, afirma, tentando explicar o grande poder de convocatória de suas exposições, “através da minha vida, meus sofrimentos e meus fracassos, as pessoas enxergam sua própria vida refletida”.<sup>xiii</sup> Outro dos nomes que mais ressoam nestas áreas é o da fotógrafa Cindy Sherman, autora de obras como *Fashion* e *History portraits*. Trata-se de ensaios fotográficos nos quais a artista aparece vestindo roupas de estilistas famosos, por exemplo, ou simulando cenas que remetem a estereótipos femininos ou a célebres quadros da pintura ocidental. Várias perplexidades sobrevoam essa multiplicação de imagens de si mesma, que por momentos indagam no estatuto inadequado do organismo humano real num universo tão saturado de imagens corporais estilizadas digitalmente, e o estranhamento provocado pelas “feridas que denunciam sua condição de aparência”.<sup>xiv</sup> Nessa mesma linha parecem se inscrever obras como *Balkan erotic epic: Marina Abramovic massaging breasts*, uma instalação que captura imagens performáticas, incluindo um vídeo e uma série de grandes fotografias, nas quais a artista sérvia Marina Abramovic frota seus próprios seios nus, uma e outra vez, como se estivesse em transe.

Nas margens dos museus e dos circuitos mais candentes das artes contemporâneas, porém, as imagens reais de “qualquer um” proliferam sem causar esses incômodos, ou pelo

menos sem a intenção explícita de despertar questionamentos de nenhuma índole. Uma das primeiras exploradoras desse terreno foi Natacha Merritt, jovem norte-americana que no ano 2000 resolveu mostrar na Web suas fotografias eróticas — nas quais é sempre a autora e, quase sempre, também uma das protagonistas retratadas. Logo em seguida, a fotógrafa lançou um livro luxuosamente editado, chamado *Diários digitais*, no qual expunha uma seleção de suas obras e alguns depoimentos. “Não posso separar sexo e fotografia”, confessava no site que ainda mantém na Web, “eles ocorrem ao mesmo tempo... eu não consigo fazer uma dessas atividades sem pensar na outra”.<sup>xv</sup> São incontáveis os sucessores dessa primeira espetacularizadora da própria sexualidade via internet, como delata a proliferação de fotografias eróticas amadoras publicadas por autores que também costumam posar para as câmeras.

Essa escola cresceu enormemente graças à facilidade oferecida pelas câmeras digitais, e foi legitimada pela popularização dos blogs e fotologs desse tipo, cada vez mais abundantes em todo o planeta. Alguns preferem chamá-los *pornologs*, pois seus autores-narradores e protagonistas “defendem a sensualidade e o erotismo do nu parcial”, com muitas caras e caretas em exposição. Outra denominação para o novo fenômeno é *egologs*, já que “o sucesso obtido ao exibir suas fotos alimenta seus egos”, como sintetizou uma reportagem com várias entrevistas sobre o assunto, publicada sob o título: “Olhe-me, mas não me toque”.<sup>xvi</sup> Os exemplos são infinitos e bastante variados, dentro dessa proposta monocórdia de auto-exibicionismo pornô *soft*: de donas de casa e mães de família até jovens de todos os estilos, gêneros e procedências. Alguns sites se dedicam a reunir fotografias publicadas nesse tipo de blogs, que muitas vezes as recebem de seus próprios autores-protagonistas, para mostrá-las todas juntas no mesmo espaço sempre renovado: “As garotas dizem que enviam suas fotos para se sentir sexy, mostrar seu corpo e aumentar seu ego pessoal”, afirma o dono de um desses espaços da Web, que recebe cerca de vinte mil visitantes por dia.<sup>xvii</sup>

Um pioneiro indiscutível desta tendência, porém, foi o site *JenniCam*, montado em 1996 pela webdesigner norte-americana Jennifer Ringley, na época com vinte anos de idade. A jovem causou certo impacto quando resolveu instalar várias câmeras de vídeo nos diversos cômodos da sua casa, apontando para todos os recantos, a fim de que as lentes registrassem e transmitissem pela internet tudo o que acontecia entre essas quatro paredes — e, com maior exatidão e frequência ainda, tudo o que ali não acontecia. Assim, qualquer um podia espionar



seu quarto, sua cozinha, seu banheiro e sua sala. As câmaras nunca eram desligadas, e a vida de Jennifer parecia transcorrer como se as lentes não existissem. O site permaneceu no ar durante sete anos, com todas suas filmadoras ligadas o tempo todo, por isso é considerada uma experiência precursora das *vanity cams* ou “câmeras da vaidade” que hoje se tornaram habituais. “Simplesmente, gosto de me sentir olhada”, explicava esta desbravadora, quando a decisão de exibir a própria intimidade ainda era uma novidade um pouco esdrúxula que demandava explicações.<sup>xviii</sup> Agora são milhões os sites desse tipo, e também são incontáveis os usuários da internet que costumam assistir a tais espetáculos da vida privada de qualquer um que deseje mostrá-la.

Mas essas modalidades do auto-retrato ao vivo não chegam a esgotar o fenômeno: suas manifestações são múltiplas e bastante diversas, sem nunca abandonar a mais rigorosa “intimidade”. Os novos ventos parecem ter varrido os velhos pudores, resquícios daqueles tempos em que a sexualidade do casal — e, sobretudo, a nudez e a prezada honra das senhoras esposas — era resguardada do olhar alheio com sumo recato, protegida na privacidade do lar por paredes sólidas y opacas. A carreira do fotógrafo norueguês Petter Hegre, por exemplo, só conquistou os holofotes midiáticos quando resolveu publicar um livro explicitamente intitulado *Minha esposa*, recheado de fotografias eróticas nas quais retratara sua mulher, a islandesa Svanborg, de todos os ângulos imagináveis. Alguns anos mais tarde, o autor separou para casar novamente, desta vez com a ucraniana Luba, de quem também publicou profusos nus na internet e em outros meios de comunicação. Uma proposta semelhante é a do livro *Ex*, do argentino Nicolás Hardy, cujas páginas mostram dezenas de fotografias da ex-namorada do autor, com e sem roupas, numa infinidade de gestos e atitudes que revelam o cotidiano do ex-casal quando ainda era um casal, em demasiados sentidos idêntico a qualquer casal. O mais famoso destes matrimônios superexpostos, porém, talvez seja aquele integrado pelo reconhecido artista norte-americano Jeff Koons, cuja principal obra se compõe de peças como *Ejaculação*, *Posição três*, *Chupeta*, *Jeff por cima* ou *Jeff chupando Ilona*. Trata-se de uma série de fotografias em grande formato e esculturas extremamente realistas, nas quais o autor aparece retratado em cenas de sexo explícito com sua esposa, a estrela pornô que também soube ser deputada italiana Ilona Staller, mais conhecida como Cicciolina.

Para além dessas janelas que se abrem nos cômodos outrora privados das casas para mostrar tudo quanto ali acontece e deixa de acontecer, há, ainda, outros casos extremos do auto-retrato. Um dos mais célebres é o da francesa Orlan, que há vários anos vem fazendo cirurgias plásticas em seu rosto para se parecer com as damas pintadas por Botticelli ou com a *Mona Lisa*, entre outras performances igualmente impressionantes. Outra variante dessa “arte carnal” ou “auto-escultura radical” foi apresentada pela artista plástica Nicola Costantino em 2004, com sua mostra *Savon de corps*. Esta obra consiste numa série de cem sabonetes, elaborados com dois quilos de gordura extraída do corpo da autora por meio de uma cirurgia de lipoaspiração. A mostra incluía material gráfico que simulava a publicidade dos “produtos”, com fotografias cuja protagonista era a mesma autora, fazendo o papel de uma modelo tão desprovida de tecidos adiposos como de vestimentas. Já outra argentina, a escritora e artista plástica Gabriela Liffschitz, fotografou seu corpo nu após sofrer uma mastectomia decorrente de um câncer de mama, e publicou os resultados no livro *Efeitos colaterais*.

Por toda parte — e com diverso grau de qualidade e interesse — se estendem os domínios dessa não-ficção auto-centrada. Ou, como alguns preferem denominá-la, de uma certa auto-ficção. Proliferam as narrativas biográficas, a espetacularização da intimidade e as explorações artísticas de todas as arestas do *eu*. Num processo que admite laços significativos com este outro, agrava-se a crise da literatura canônica e dos gêneros de ficção tradicionais. Costuma se dizer 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 sociológicos referidos ao mesmo período. O autor alemão aludia, provavelmente, àquela “realidade mais fundamental” mencionada por Ernst Fischer, esse terreno ao qual só a ficção pode abrir as portas. Dificilmente, porém, alguém diria algo equivalente sobre a literatura contemporânea. Já os editores da revista *Time* que, em 2006, escolheram *Você* como a personalidade do momento, afirmaram o seguinte: “é possível aprender mais acerca de como vivem os norte-americanos observando os ambientes onde transcorrem os vídeos exibidos no *YouTube* — todos aqueles quartos bagunçados e aquelas salas cheias de bugigangas esparramadas — do que assistindo a mil horas de televisão aberta”.<sup>xix</sup> Sem dúvida, trata-se de um interessante deslocamento nos códigos do realismo: daquelas ficções típicas do século XIX, para os videoclipes caseiros que “qualquer um” exhibe na internet.

Vale a pena observar de perto alguns exemplos prototípicos dos vídeos mais assistidos em sites como o *YouTube*, que são tão populares e tão representativos do modo de vida que hoje se impõe nos compassos da globalização, de acordo com a revista *Times*. Um dia qualquer, por exemplo, o clipe mais visto do site pode ser uma peça de três minutos e meio de duração cujo título anuncia *Eu cantando say it right*. A obra consiste num primeiro plano de uma jovem sentada num sofá, que olha para a câmera enquanto faz *playback* de uma música cuja versão original toca no aparelho de som da sala. Esse vídeo foi assistido por mais de um milhão de pessoas, e foi escolhido como favorito por vários desses visitantes. Quando termina, a moça solta um beijo em direção à câmera e, por um instante, a tela fica vazia. Em seguida, o site oferece dezenas de filmes semelhantes, vários protagonizados pela mesma autora-narradora e personagem, embora simulando cantar outras canções e vestindo outras roupas, nos diversos cômodos do que parece ser sua casa. Todos foram assistidos por dezenas ou centenas de milhares de pessoas.

As novas narrativas autobiográficas que esses exemplos ilustram, apresentam-se como pílulas de momentos presentes da própria vida, expostos um após o outro. E denotam uma estilização de si *alterdirigida*, ou seja, um tipo de subjetividade que responde à lógica da visibilidade e da “exteriorização do *eu*”, uma autoconstrução que utiliza recursos audiovisuais e, portanto, seu cenário preferencial só pode ser uma tela. Por outro lado, em cada uma das páginas da *Comédia humana* vigoram as regras de produção de subjetividades *introduzidas*, bem como outra forma de vivenciar a temporalidade: como uma imensa cidade em ruínas onde todos os cacos são vestígios de algo, onde tudo remete a outra coisa e aponta, em última instância, para uma totalidade com sentido.<sup>xx</sup> Se aquele “romance absoluto” assinado por Honoré de Balzac já era desmesurado em 1830, quando foi idealizado, agora beira o inconcebível a mera idéia de que alguém possa empreender tal proeza. Não apenas sua escrita, mas inclusive sua leitura, pois ambas as tarefas implicam uma ambição de totalidade — fixa e com sentido — que de modo algum subjaz às desmesuras do *YouTube*. Cabe lembrar que o descomunal compêndio balzaquiano fusiona todas as obras daquele escritor extremamente prolífico numa única e imensa construção ficcional que, embora inconclusa, chegou a ocupar dezesseis grossos volumes e milhares de páginas, juntando dezenas de histórias e pondo em ação mais de dois mil personagens. A obra de Balzac tinha objetivos tão ambiciosos como seu tamanho: pretendia coagular no papel todo um universo imaginário

porém realista, baseado na observação da realidade e usando uma ampla série de recursos de verossimilhança para delinear personagens e situações plausíveis. Tudo isso recriado no papel graças a um trabalho extenuante com a palavra, desenvolvido não apenas na materialidade da escrita diária mas também na fértil interioridade do artista. Uma obra destinada a ser devorada, depois, do início até o fim, pelos olhos gulosos dos leitores que se viam espelhados em todas aquelas ficções. Inclusive Karl Marx, justamente, que dizia ter aprendido mais sobre a vida real lendo essas páginas fictícias — porém nas quais se entrevia alguma realidade mais fundamental — do que nas descrições científicas e jornalísticas mais rasteiras da realidade da época. Como diria Walter Benjamin: aquele território mais explícito da informação, que logo acabaria aniquilando a narrativa.<sup>xxi</sup>

Por tudo isso, como asseverara o ficcionista Ítalo Calvino nos anos oitenta, “os romances longos escritos hoje são talvez uma contradição”, visto que a dimensão do tempo foi abalada e sua linearidade estilhaçou-se numa miríade de lascas dispersas. Agora, então, “não podemos viver nem pensar exceto em fragmentos de tempo, cada um dos quais segue sua própria trajetória e desaparece de imediato”.<sup>xxii</sup> Cada um desses instantâneos pode ser um clipe do *YouTube*, um pequeno bloco de texto postado num blog ou no *Twitter*, ou então uma imagem que se exhibe num fotolog. Todos esses fragmentos de vida presentificada levam o selo do real, pois se depreendem da realidade mais epidérmica e visível de um determinado *eu*. Tudo isso denota que hoje estamos ainda mais longe daquele período no qual o romance moderno vivenciou seu apogeu, quando a ficção literária era o espelho mais fiel da vida real. Embora ainda prolifere certo gigantismo na prepotência de um nicho específico do mercado editorial, o segmento dos best-sellers de ficção — com suas letras grandes e seus generosos espaços em branco —, hoje esse quadro estaria em fatal decadência, inexoravelmente condenado junto com a antiquada noção de tempo em que se baseava. Como afirmou Walter Benjamin, constatando o nascimento de uma nova forma literária, o relato breve ou *short story*, já nos anos trinta do século XX: “o homem conseguiu abreviar até a narrativa”.<sup>xxiii</sup> Poucos adjetivos definiriam melhor os fragmentos postados nos blogs confessionais ou nas redes sociais de relacionamento via Web, em contraste com aquelas ficções literárias oitocentistas: antes que nada e acima de tudo, eles são breves. E, além disso, são reais — ou, pelo menos, assim devem parecer.

Essa exaustão da ficção literária, ou essa alteração em seu estatuto, foi metabolizada por uma das publicações culturais mais influentes do mundo, o *New York Times Book Review*, quando noticiou a implementação de “mudanças drásticas” em sua proposta editorial. As transformações anunciadas em 2004 tinham por objetivo “ajudar os leitores a escolher livros nos aeroportos”. Com esse propósito altamente pragmático, o novo editor do tradicional caderno literário declarou que seriam resenhados “menos primeiros romances e mais livros de não-ficção, porque é aí onde nascem as idéias mais pertinentes”. Ao divulgar a notícia, a imprensa global informou que “as mudanças assustaram as editoras, pois este costuma dar o tom para os outros cadernos literários do país e impulsiona as vendas”.<sup>xxiv</sup> Pelo visto, aquela realidade mais fundamental que a ficção costumava desvelar está perdendo cada vez mais terreno, em proveito das realidades epidérmicas — e, em muitos casos, auto-centradas — que se multiplicam por toda parte e atraem todos os olhares.

“A ficção é como uma teia de aranha amarrada à vida, muito levemente talvez, mas amarrada pelos quatro cantos”, explicava Virginia Woolf no final dos anos vinte. “Às vezes esse laço é apenas perceptível”, acrescentava a romancista, para logo afirmar que “as obras de Shakespeare, por exemplo, parecem permanecer suspensas por si sós”. Assim, evocava as escassas informações que temos sobre a vida pessoal desse ficcionista, tão poucas e tão incertas que não chegam a perturbar nossa relação quase direta com seus textos. “Mas quando a teia é esticada, prende-se do lado, rasga-se ao meio”, então subitamente lembramos que essas teias de aranha “não são feitas no ar por criaturas incorpóreas”. Nesse forcejar, percebemos que as ficções literárias “são obra de humanos que sofrem e estão amarrados a coisas grosseiramente materiais, como a saúde, o dinheiro e as casas em que vivemos”. De repente, essas coisas grosseiramente materiais que fazem parte da vida de todo artista — assim como de “qualquer um” — passaram a despertar mais interesse do que as finas teias de aranha construídas com sua arte e seu ofício. Até o ponto de estas últimas, as obras de ficção, se tornarem um mero pretexto para saber mais sobre aquelas: as trivialidades da vida do autor. Não deixa de ser irônico que a própria Virginia Woolf tenha caído nessas rédeas. A partir do sucesso do filme *As horas*, de 2002, no qual sua figura foi recriada como uma personagem de cinema, as penúrias grosseiramente materiais da vida da escritora seduziram um público bem maior do que suas ficções tão finamente elaboradas. Mas é claro que ela não está sozinha nesse turbilhão: seu admirado poeta a acompanha em filmes como *Shakespeare*

*apaixonado*, de 1998. Tampouco se salvou dessas artimanhas outra compatriota igualmente respeitada pela romancista britânica, que foi ficcionalizada em *Becoming Jane*, um filme de 2007. “Jane Austen impregna cada palavra que escreve, assim como Shakespeare”, dissertava Virginia Woolf em 1928, antes de voltar sua atenção para outra autora recentemente capturada pelos vorazes imperativos de transmutação em personagem audiovisual: Charlotte Brontë.<sup>xxv</sup>

Como explicar esse desinteresse pela ficção no mundo atual, a par dessa intensa curiosidade pela vida real e ordinária de quem quer que seja? “A ficção está em decadência, é como se as histórias tivessem acabado”, afirma Micael Langer, um dos diretores de *Simonal*, filme sobre esse cantor lançado em 2009, aludindo ao sucesso dessa tendência no Brasil, que recentemente levou às telas do cinema as vidas de figuras locais tão díspares como Garrincha, Olga Benário, Cazuza, Noel Rosa, Zezé di Camargo e Luciano, Jean Charles, Cássia Eller, Zuzu Angel, Jânio Quadros e Lula.<sup>xxvi</sup> Mas o fenômeno parece ser realmente global, envolvendo todos os formatos midiáticos e artísticos. Por exemplo, num ensaio que relata as peripécias vividas durante o processo de busca, leitura e seleção dos melhores contos norte-americanos para publicar numa coletânea, o ficcionista Stephen King deplorava o espaço restrito e mal localizado que as lojas de livros e revistas hoje dedicam às obras de ficção. “Poderíamos discutir o dia inteiro sobre as razões pelas quais a ficção emigrou das prateleiras na altura dos olhos; com efeito, muita gente já o fez”, afirmava King. “Poderíamos nos espantar do fato de que Britney Spears esteja sempre ao alcance da mão”, acrescentava, enquanto o trabalho de muitos escritores talentosos é relegado à escuridão. “Poderíamos fazer isso, mas não vamos fazê-lo; é quase fora do tema, e além disso... dói”.<sup>xxvii</sup> Uma ilustração desse problema lateja nas 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 trinta anos pertencia à raça dos ratos de biblioteca, hoje parece cada vez mais com uma senhora de classe média que faz compras num shopping”. O cronista encerrava 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”. Em todo o mundo, os eventos desse tipo se tornam festivais midiáticos e mercadológicos voltados para a própria exibição, onde as obras literárias — especialmente as de ficção — podem não ser as principais estrelas do grande negócio, enquanto certos autores se convertem em produtos mais disputados que seus próprios livros.

“A ficção foi perdendo efeito sobre o leitor, entre outros motivos porque a recriação do mundo que propõem os romances é ofuscada pelo fluxo global de informação que hoje existe”, procura explicar o romancista argentino Juan Forn, autor de uma saga familiar protagonizada por um personagem que leva seu mesmo nome e partilha boa parte de suas características biográficas. O depoimento não faz mais do que confirmar a “morte do narrador” diagnosticada por Walter Benjamin quase um século atrás, não apenas em mãos do romance mas especialmente desse outro gênero fatal: a informação. “Todos queremos conseguir o efeito que provocavam sobre os leitores os romances de Dickens”, prossegue Forn numa entrevista, mesmo admitindo que a ficção à moda antiga já não parece mais capaz de conseguir aquele “efeito Scheherezade”.<sup>xxviii</sup> A explicação do autor é darwinista: a literatura deve mutar para sobreviver, porque o ambiente em que vive tem mudado enormemente e pouco resta do clima oitocentista onde aqueles relatos floresciam e frutificavam. Para tentar se aproximar dessa imersão tão absorvente que talvez tenha se perdido para sempre, um dos caminhos mais transitados pelos escritores contemporâneos consiste em recorrer à não-ficção. Sobretudo, à vida real do autor-narrador e personagem: eles próprios.

Além de ter abatido a eficácia da ficção tradicional, essas torrentes de informações que ao mesmo tempo conformam e arrasam a realidade em seu formato atual, também provocam uma sensação de fluidez que ameaça desmanchar tudo no ar. Assim, assediados pela falta de auto-evidência que afeta a realidade altamente midiaticizada e espetacularizada de nossos dias, os sujeitos contemporâneos sentem a pressão cotidiana da obsolescência de tudo quanto é. Inclusive, e muito especialmente, a fragilidade do próprio *eu*. Após o desvanecimento da noção de identidade, que já não pode mais manter a ilusão de ser fixa e estável, a subjetividade contemporânea ouviu ranger quase todas as pilastras que costumavam sustentá-la. Além de ter perdido o amparo de todo um conjunto de instituições tão sólidas como os velhos muros do lar, o *eu* já não se sente mais protegido pelo perdurável rastro do passado individual e nem pela âncora de uma intensa vida interior. Para se fortalecer e para constatar sua existência deve, a todo custo, tornar-se visível. Assim, a diferença com relação ao que ocorria há pouco tempo pode parecer sutil, porém é fundamental. Já não se pede mais à ficção que recorra ao real para ganhar verossimilhança e solidez; agora, ao contrário, é esse real ameaçado que precisa adquirir consistência desesperadamente. E ocorre algo curioso: a

linguagem altamente codificada da mídia oferece ferramentas eficazes para ficcionalizar a “desrealizada” vida cotidiana. O real, então, recorre ao glamour de algum modo irreal — embora inegável — que emana do brilho das telas, para se realizar plenamente nessa ficcionalização. Um dos principais clientes destes eficazes mecanismos de realização através da ficção é, justamente, o *eu* de cada um de *nós*.

Todos esses motivos contribuem para que cresça, na literatura contemporânea, certa exigência de superposição exata entre as figuras do autor, do narrador e do personagem. Por um lado, os escritores reais da atualidade são tratados como personagens de ficção, não apenas nos cenários realistas da mídia mas inclusive em sua própria literatura. Processos semelhantes acontecem com artistas de outras áreas. Por outro lado, de forma parecida — ou exatamente oposta, porém complementar — hoje são ressuscitados em produtos da indústria cultural (tais como biografias, romances e filmes) diversos artistas modernos, famosos e igualmente reais. Dessa curiosa forma, vários desses artistas já falecidos e consagrados pelo cânone, tornam-se simulacros ficcionais de si próprios e, de alguma maneira, dir-se-ia que ressuscitam nas telas midiáticas. Assim, personificadas por estrelas de Hollywood, figuras extraordinárias como Virginia Woolf, Molière, Frida Kahlo, Cole Porter, Sylvia Plath ou Oscar Wilde cedem suas vidas realmente vividas — e, sobretudo, suas “intimidades” — para que a indústria do espetáculo as vampirice, devorando-as com sua sede insaciável de vitalidade real. Ao mesmo tempo em que se convertem em personagens, estes artistas transformam-se em mercadorias. Entretanto, nesse movimento que os espetaculariza e os ficcionaliza, paradoxalmente, também parecem se tornar mais reais. Porque ao se transformar em personagens, o brilho da tela os contagia e então se realizam de outra forma: ganham uma rara consistência, que provém dessa irrealidade hiperreal da legitimação audiovisual. Passam a habitar o imaginário espetacular e, com isso, viram curiosamente mais reais do que a realidade. Pois dessa forma se convertem em marcas registradas, tornam-se grifes ou mercadorias subjetivas: transmutam naquilo que se deu em chamar *celebridades*, pura personalidade visível em exposição e à venda nos mostruários da mídia.

---

<sup>i</sup> DÜRRENMATT, Friedrich. “El desperfecto”. In: *El juez y su verdugo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984. p. 141-143.

<sup>ii</sup> JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.



- <sup>iii</sup> SCHWARTZ, Vanessa. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto pela realidade na Paris fim-de-século”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; p. 341.
- <sup>iv</sup> WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires: A-Z Editora, 1993; p. 77.
- <sup>v</sup> REYNOLDS, Barbara. *Dante: the Poet, the Political Thinker, the Man*. Londres: Tauris, 2006.
- <sup>vi</sup> HAINSWORTH, Peter. “Dante on drugs”. *Times Literary Supplement*, Londres, 18 out. 2006.
- <sup>vii</sup> HAUTER, François. “De la Joconde aux princesses Strozzi”. *Le Figaro*, Paris, 5 fev. 2007.
- <sup>viii</sup> FISCHER, Ernst. “El problema de lo real en el arte moderno”. In: *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*. Buenos Aires: Ed. Lunaria, 2002; p. 68.
- <sup>ix</sup> ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 9-60.
- <sup>x</sup> MORAES, Samantha. *Depois do Escorpião: Uma história de amor, sexo e traição*. São Paulo: Seoman, 2006.
- <sup>xi</sup> PACHECO, Raquel. *O que aprendi com Bruna Surfistinha: Lições de uma vida nada fácil*. São Paulo: Panda, 2006.
- <sup>xii</sup> BECKHAM, Victoria. *Learning to fly*. Londres: Penguin Books, 2002.
- <sup>xiii</sup> Apud CORRADINI, Luisa, “Sophie Calle, en el espejo”. *ADN Cultura*, Buenos Aires, 20 out. 2007.
- <sup>xiv</sup> SAFATLE, Vladimir. “O que vem após a imagem de si?”. São Paulo. *Trópico*, out. 2007.
- <sup>xv</sup> MERRITT, Natacha. *Digital Diaries*. Nova York: Taschen, 2001.
- <sup>xvi</sup> GORODISCHER, Julian. “Miralos pero no los toques”. *Rolling Stones*, Buenos Aires, 24 abril 2007.
- <sup>xvii</sup> TOSI, Maria Cecília. “El fenómeno on line: la Red, vidriera del destape virtual”. *La Nación*, Buenos Aires, 2 dez 2007.
- <sup>xviii</sup> FUX, Bárbara. “Paixão e traição via webcam”. *Aqui*, Rio de Janeiro, 5 set. 2000.
- <sup>xix</sup> GROSSMAN, Lev. “Time’s person of the year: You”. *Time*, vol. 168, Nº 26, 25 dez. 2006.
- <sup>xx</sup> Para uma análise das transformações históricas que estimulam a construção de subjetividades “introduzidas” e “alterdirigidas”, ver RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- <sup>xxi</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 202-203.
- <sup>xxii</sup> Apud HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- <sup>xxiii</sup> BENJAMÍN, op, cit., p. 206.
- <sup>xxiv</sup> “NYTBook Review tem mudança drástica”. *Folha de São Paulo*, 14 mar. 2004.
- <sup>xxv</sup> WOOLF, op. cit.; p. 59 e 90-91
- <sup>xxvi</sup> BAMBRILLA, Fernanda. “Histórias reais viram mania rentável do cinema nacional”. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 maio 2009.
- <sup>xxvii</sup> KING, Stephen. “What ails the short story”. Nova York, *The New York Times*, 30 dez. 2007.
- <sup>xxviii</sup> Apud GUYOT, Héctor. “En busca de la familia perdida”. *ADN Cultura*, Buenos Aires, 13 out. 2007.