

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

# **O SHOW DO EU**

**Subjetividade**  
**nos gêneros confessionais da Internet**

**PAULA SIBILIA**

Rio de Janeiro  
2007

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

# **O SHOW DO EU**

**Subjetividade**  
**nos gêneros confessionais da Internet**

**PAULA SIBILIA**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutor em Comunicação e Cultura** da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Área de concentração: **Tecnologias da Comunicação e Estéticas**.

**Orientadora: Prof. Dra. Beatriz Jaguaribe de Mattos**

Rio de Janeiro  
2007

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**O SHOW DO EU**  
**Subjetividade nos gêneros confessionais da Internet**

**PAULA SIBILIA**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutor em Comunicação e Cultura** da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Área de concentração: **Tecnologias da Comunicação e Estéticas**.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dra. Beatriz Jaguaribe de Mattos  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Benilton Bezerra Jr.  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof. Dra. Fernanda Glória Bruno  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Gibaldi Vaz  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

# **AGRADECIMENTOS**

A Beatriz Jaguaribe,  
pelas orientações sempre argutas, alegres e amigas;  
e pela cumplicidade nesta aventura.

A Fernanda Bruno e Paulo Vaz,  
agradeço a boa acolhida na ECO e no CiberIdea,  
os férteis diálogos e as discussões, a amizade e a força.

A Cristina Ferraz e Benilton Bezerra,  
meus “outros orientadores”, obrigada por participar neste novo “parto”,  
e por continuar a me orientar — e a me desorientar também, quando for preciso.

Ao CNPq,  
pelo apóio à realização desta pesquisa nos dois últimos anos.

*Haverá ainda histórias possíveis, histórias para escritores? Se alguém não quiser falar de si mesmo, generalizar romântica ou lyricamente 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>

*Muita coisa não posso te contar.  
Não vou ser autobiográfica.  
Quero ser 'bio'.*

Clarice Lispector <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> DÜRRENMATT, Friedrich. "El desperfecto". In: *El juez y su verdugo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984. p. 141-143.

<sup>2</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973. p. 40.

# **SUMÁRIO**

## **O SHOW DO EU**

### **Subjetividade nos gêneros confessionais da Internet**

<b>INTRODUÇÃO: <u>O que é eu?</u></b> .....	10
<b>CAPÍTULO 1 : <u>EU <i>narrador</i> e a vida como relato</u></b> .....	25
<b>CAPÍTULO 2 : <u>EU <i>privado</i> e o declínio do homem público</u></b> .....	53
<b>CAPÍTULO 3 : <u>EU <i>visível</i> e a crise da interioridade</u></b> .....	81
<b>CAPÍTULO 4 : <u>EU <i>atual</i> e a subjetividade instantânea</u></b> .....	102
<b>CAPÍTULO 5 : <u>EU <i>autor</i> e o culto à personalidade</u></b> .....	131
<b>CAPÍTULO 6: <u>EU <i>real</i> e os abalos da ficção</u></b> .....	163
<b>CAPÍTULO 7 : <u>EU <i>personagem</i> e o pavor da solidão</u></b> .....	190
<b>CONCLUSÕES: <u>EU <i>espetacular</i> e a gestão de si como uma <i>grife</i></u></b> .....	216
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	225
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	237

# RESUMO

Esta tese procura compreender os sentidos de um fenômeno que eclodiu em anos recentes: a exposição pública da “vida privada” e da “intimidade” dos usuários da Internet através de dispositivos como webcams, blogs, fotologs, videologs, *Orkut*, *Myspace* e *YouTube*. Com seu estatuto ambíguo entre o público e o privado, a ficção e a realidade, a vida e a obra, estes “espetáculos do eu” exibidos na Web abalam as fronteiras que costumavam separar ambos os pólos de todas essas oposições dicotômicas. Por isso, estas novas modalidades de expressão e comunicação permitem sondar algumas mutações na produção de subjetividade contemporânea, pois nestes novos gêneros autobiográficos se pratica uma “escrita de si” hipermídia e uma construção do *eu* na tela. Em primeiro lugar, detecta-se um deslocamento do eixo em torno do qual as subjetividades modernas se edificavam, com uma crise da interioridade psicológica e uma tendência à construção de si sob a lógica da visibilidade. Por outro lado, prolifera uma auto-estilização dos sujeitos como personagens inspirados na estética e nas narrativas audiovisuais — cinematográficas, televisivas e publicitárias — cada vez mais onipresentes; outro fator que contribui para a *espetacularização do eu* e da própria vida com recursos performáticos. Além disso, percebe-se uma crescente *ficcionalização do real*, como um componente da atual voracidade por consumir “vidas reais” e da incitação a exibir a própria intimidade recorrendo a esses mesmos códigos. Outro aspecto analisado nesta tese é o império das *celebridades*, como versões renovadas da categoria de *artista*, embora estas novas configurações desdenhem um fator antes considerado fundamental: a elaboração de uma obra. Todos estes elementos assinalam importantes transformações nos modos de produção e consumo identitário nas sociedades ocidentais contemporâneas, um processo intenso e complexo que ainda está se delineando, embora já tenha dado a luz a formas subjetivas que se distanciam dos modos tipicamente modernos de ser e estar no mundo. Estas mutações são especialmente palpáveis nos fenômenos de exposição de si que proliferam na Internet, e que fazem da rede mundial de computadores um instigante laboratório de novas subjetividades.

## **Palavras-chave:**

Interioridade; visibilidade; escritas de si; intimidade; celebridade.

# ABSTRACT

## The Show of the Self

### Subjectivity in the confessional genres of the Internet

This thesis aims to understand which is the sense of a phenomenon that blew out in recent years: the public exposition of the “private life” and “intimacy” of Internet users through devices such as webcams, blogs, fotologs, videologs, *Orkut*, *Myspace* and *YouTube*. With its ambiguous statute between public and private, fiction and reality, life and works, these “oneself’s shows” on the Web muddle the boundaries that used to separate both poles of those dichotomous opposites. That is why these new ways of expression and communication allow us to examine some mutations in the production of contemporary subjectivity, since in these new autobiographic genres there is a hypermedia “writing of oneself” and a construction of the self on screen. What can be identified in the first place is a shift of the axis around which modern subjectivities were built, with a crisis of the psychological inner life and a tendency to build the self under the logic of visibility. On the other side, there is a proliferation of the “auto-stylization” of subjects as characters inspired in the audiovisual esthetics and narratives —cinematographic, televisual and advertising— every time more omnipresent, another factor that contributes to the *exhibition of the self* and of one’s own life with performing resources. Besides, there is an increasing *fictionalization of the real*, as a component of the current voracity to consume “real lives” and the incitation to exhibit one’s own intimacy appealing to the same codes. Another aspect under analysis is the empire of *celebrities*, as renovated versions of the *artist* category, although these new configurations disdain a factor that used to be considered fundamental: the making of an artist’s works. All these elements are pointing to important transformations in the manners of identity production and consumption of contemporary Western societies, a complex process that is still taking shape, although it has already given birth to subjectivity forms that are far away from typically modern ways of being in the world. These mutations are especially tangible in the phenomena of self-exposure that proliferates in the Internet, converting the global net in an interesting laboratory of new subjectivities.

**Key-words:** inner self; visibility; writings of oneself; intimacy; celebrity.

# RESUMEN

## El show del yo:

### Subjetividad en los géneros confesionales de Internet

Esta tesis procura comprender los sentidos de un fenómeno que estalló en años recientes: la exposición pública de la “vida privada” y la “intimidad” de los usuarios de Internet a través de dispositivos como webcams, blogs, fotologs, videologs, *Orkut*, *Myspace* y *YouTube*. Con su estatuto ambiguo entre lo público y lo privado, la ficción y la realidad, la vida y la obra, estos “espectáculos del yo” exhibidos en la Web enturbian las fronteras que solían separar ambos polos de todas esas oposiciones dicotómicas. Por eso, estas nuevas modalidades de expresión y comunicación permiten indagar algunas mutaciones en la producción de subjetividad contemporánea, ya que en estos nuevos géneros autobiográficos se practica una “escritura de sí” hipermedia y una construcción del *yo* en la pantalla. En primer lugar, se detecta un desplazamiento del eje en torno del cual se edificaban las subjetividades modernas, con una crisis de la interioridad psicológica y una tendencia a la construcción de sí bajo la lógica de la visibilidad. Por otro lado, prolifera una auto-estilización de los sujetos como personajes inspirados en la estética y las narrativas audiovisuales — cinematográficas, televisivas y publicitarias — cada vez más omnipresentes; otro factor que contribuye a la *espectacularización del yo* y de la propia vida con recursos performáticos. Además, ocurre una creciente *ficcionalización de lo real*, como un componente de la actual voracidad por consumir “vidas reales” y de la incitación a exhibir la propia intimidad recurriendo a esos mismos códigos. Otro aspecto analizado en esta tesis es el imperio de las *celebridades*, como versiones renovadas de la categoría de *artista*, aunque estas nuevas configuraciones desdeñen un factor antes considerado fundamental: la elaboración de una obra. Todos estos elementos señalan importantes transformaciones en los modos de producción y consumo identitario de las sociedades occidentales contemporáneas, un proceso intenso y complejo que todavía se está delineando, aunque ya ha dado a luz formas subjetivas que se distancian de los modos típicamente modernos de ser y estar en el mundo. Estas mutaciones son especialmente palpables en los fenómenos de exposición de sí que proliferan en Internet, y que hacen de la red mundial de computadoras un interesante laboratorio de nuevas subjetividades.

**Palabras clave:** interioridad; visibilidad; escrituras de sí; intimidad; celebridad.

# **INTRODUÇÃO**

**O que é *eu*?**

*Prevedo que dentro em pouco devo dirigir-me à humanidade com a mais séria exigência que jamais lhe fora colocada, parece-me indispensável dizer quem sou. Na verdade, já se deveria sabê-lo, pois não deixei de “dar testemunho” de mim. Mas a desproporção entre a grandeza da minha tarefa e a pequenez de meus contemporâneos manifestou-se no fato de que não me ouviram, sequer me viram. [...] Quem sabe respirar o ar de meus escritos sabe que é um ar das alturas, um ar forte. É preciso ser feito para ele, senão há o perigo nada pequeno de se resfriar.*

Friedrich Nietzsche<sup>3</sup>

*Meu personagem é atraente por diferentes motivos; de fato, [no meu blog] tenho como público as mães, as garotas da minha idade e os homens maduros, os estudantes de Direito, entre outros. Além disso, as pessoas gostam de como escrevo. [...] Acho que sou honesta e nem um pouco metida. As pessoas super-valorizam que a gente seja honesta e sabem que o que lêem é verdade, que não é uma pose. [...] Não sou uma delikatessen (para poucos), mas um Big Mac (para muitos).*

Lola Copacabana<sup>4</sup>

*Me, myself, myself and I  
Just me, myself and I  
Myself, myself  
I, I, I, I, I*

Jive Jones<sup>5</sup>

Como alguém se torna o que é?, perguntava Friedrich Nietzsche logo no subtítulo da sua autobiografia, redigida em 1888 e significativamente intitulada *Ecce Homo*. Nessas fervorosas páginas, escritas nos meses prévios ao episódio conhecido como “colapso de Turim” — após o qual mergulharia em uma longa década de sombras e vazio, até morrer “desprovido de espírito”, de acordo com os amigos que o visitaram —, nas faíscas desse livro, então, o filósofo revisa sua trajetória com a firme ambição de “dizer quem sou”. Para isso, solicita a seus leitores que o ouçam, “pois eu sou tal e tal; sobretudo, não me confundam!”. É claro que atributos como a modéstia e a humildade estão radicalmente ausentes daquele texto, mas isso não pode surpreender em alguém que se orgulhava de ser oposto “à espécie de homem que até agora se venerou como virtuosa”, preferindo ser um sátiro a um santo.<sup>6</sup> Essa atitude, porém, suscitou uma certa “psiquiatrização” na recepção do seu pensamento, especialmente entre seus contemporâneos: a obra de Nietzsche foi lida como uma evidência

<sup>3</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: Como alguém se torna o que é?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995; p. 17.

<sup>4</sup> COPACABANA, Lola. In: CASANOVAS, Laura. “Una chica poco formal que saltó del blog al libro con sus diarios” (Entrevista com a blogueira Lola Copacabana). *La Nación*, 16/11/2006. Cf. também o livro COPACABANA, Lola. *Buena Leche: Memórias de una joven (no tan) formal*. Buenos Aires: Ed. Planeta, 2006; baseado no blog *Naughty Bits*, <http://www.justlola.blogspot.com:80>.

<sup>5</sup> JONES, Jive. *Me, myself and I*. <http://jive-jones.lettras.terra.com.br/lettras/20221>.

<sup>6</sup> NIETZSCHE, op. cit.; p. 17

de sua loucura. Suas *fortes* palavras — aquilo tão “imenso e monstruoso” que ele tinha a dizer — foram lidos como meros sintomas de um fatídico diagnóstico sobre as falhas de caráter daquele *eu* que falava: *megalomania* e *excentricidade*, entre outros epítetos do gênero.<sup>7</sup>

Por que começar uma tese sobre a construção do *eu* e a exposição de si na Internet dos alvares do século XXI, citando as excentricidades de um filósofo megalomaniaco dos finais do século XIX? Talvez haja um motivo válido, que permanecerá latente ao longo destas páginas e procurará reencontrar seu *centro* e seu sentido antes do ponto final. Por enquanto, bastará tomar alguns elementos dessa provocação que vem de tão longe, na tentativa de disparar o nosso problema. Qualificadas então de maneira inequívoca como doenças mentais ou desvios patológicos da normalidade virtuosa, hoje, entre nós, a *megalomania* e a *excentricidade* não parecem desfrutar dessa mesma demonização. Em uma atmosfera como a contemporânea, que estimula a hipertrofia do *eu* ate o infinito, que enaltece e premia o desejo de “ser diferente” e “querer sempre mais”, são outros os desvarios que nos assombram. Outras são as nossas dores porque outras são também as nossas delícias; outras as pressões que cotidianamente se descarregam sobre os nossos corpos, e outras as potências (e impotências) que destes exalam.

Para nos aproximarmos do núcleo da nossa problemática, então, pode ser útil recorrer a um dado capaz de operar como um sintoma dos tempos que correm. A revista *Time*, verdadeiro ícone do arsenal midiático global, encenou recentemente seu costumeiro ritual de escolha da “personalidade do ano” que vem de se encerrar, criando desse modo uma notícia logo ecoada por todas as mídias do planeta — e, bem provavelmente, logo mais esquecida no turbilhão de dados inúteis que todo dia são produzidos, ejetados e em seguida descartados. A revista norte-americana vem repetindo anualmente essa cerimônia desde 1927, com o intuito de apontar “as pessoas que mais afetaram o noticiário e as nossas vidas, para o bem ou para o mal, e incorporaram o que foi importante no ano, seja bom ou mau”. Assim, Adolf Hitler foi eleito em 1938, o Ayatollah Khomeini em 1979 e George Bush em 2004. Mas quem foi a personalidade do ano de 2006, de acordo com o respeitado veredicto da revista *Time*? Você. Ou seja: *eu, você, todos nós!* Ou, mais precisamente, cada um de nós: as “pessoas comuns”. A revista colocou um belo espelho na capa de sua última edição de 2006 e convidou seus leitores a nele se olharem, qual Narcisos satisfeitos de verem suas “personalidades” cintilando no mais alto pódio da mídia.

---

<sup>7</sup> Cf. FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. *Nietzsche: O bufão dos deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994; p. 49-52.

Quais os motivos desta curiosa escolha? Acontece que *você, eu, todos nós* estamos “transformando a era da informação”; modificando as artes, a política e o comércio; transformando até mesmo a maneira com que percebemos o mundo, e inclusive o modo como o mundo está mudando — *nós*, e não *eles*, a grande mídia tradicional, tais como *eles* próprios se ocupam de sublinhar. Os editores da revista ainda mencionam o crescimento explosivo de conteúdo produzido pelos próprios usuários da Internet, seja nos blogs, nos sites de compartilhamento de vídeos como *YouTube* ou nas redes sociais de relacionamento como *MySpace* e *Orkut*. Como consequência dessa explosão de criatividade (e presença midiática) entre aqueles que antes eram definidos como meros leitores e espectadores, teria chegado “a hora dos amadores”. Por tudo isso, então, “por tomarem as rédeas da mídia globais, por fundarem e forjarem a nova democracia digital, por trabalharem de graça e superarem os profissionais em seu próprio jogo, a personalidade do ano da *Time* é você”.<sup>8</sup> Foi por todos esse motivos que *você, eu* e *todos nós* vencemos outros sérios candidatos ao cobiçado título neste mesmo ano, tais como os presidentes do Irã e da China, o ex-secretário de Estado norte-americano e o ex-vice-presidente Al Gore.

Como interpretar esta notícia? Será que estamos sofrendo de um surto de megalomania consentida, até mesmo estimulada por toda parte? Ou, pelo contrário, nosso planeta está sendo tomado por uma repentina aluvião de extrema humildade isenta de maiores ambições, nesta modesta reivindicação de *todos nós* e de “qualquer um”? O que implica este súbito resgate do pequeno, do ordinário, do cotidiano e das “pessoas comuns”? Para onde aponta esta estranha conjunção entre uma incitação permanente à criatividade pessoal, à excentricidade e à procura constante da diferença, que no entanto não cessa de produzir cópias descartáveis do mesmo e mais do mesmo? O que significa, também, esta repentina celebração do banal e do conforto na constatação da mediocridade própria e alheia? Pois até mesmo a entusiasta revista *Time*, apesar de toda a euforia com que recebeu a “revolução dos *vocês*” e a “celebração dos *eus*”, admite que este movimento conhecido como “Web 2.0” desvenda “tanto a estupidez das multidões como a sua sabedoria”, lembrando que alguns depoimentos encontrados no *YouTube*, por exemplo, “fazem-nos lamentar pelo futuro da humanidade somente por causa dos erros de ortografia, sem considerar a obscenidade e o ódio sem disfarces”.<sup>9</sup>

Por um lado, como festejam os editores da *Time*, parece que estamos diante de uma verdadeira “explosão de produtividade e inovação”. Algo que estaria apenas começando, “enquanto milhões de mentes que de outro modo teriam se afogado na escuridão, lançam-se

<sup>8</sup> GROSSMAN, Lev. “*Time*’s person of the year: You”. *Time*. Vol. 168, no. 26, 25/12/2006.

<sup>9</sup> GROSSMAN, op. cit.

na economia intelectual global”.<sup>10</sup> Trata-se daquilo que alguns autores vêm comemorando como o advento de uma nova era ligada às potencialidades das redes digitais: aquilo que Pierre Lévy denomina “inteligência coletiva”, por exemplo; já Manuel Castells fala das grandes promessas da “sociedade em rede”, enquanto vários autores preferem aludir à “revolução da cibercultura”.<sup>11</sup> Por outro lado, convém prestar ouvidos também para o que clamam outras vozes, como a sagaz advertência de Suely Rolnik quanto à criatividade sistematicamente capturada pelos diversos tentáculos do mercado, “força de invenção” constantemente atçada e transformada em mercadorias (e portanto desativada em sua potência de criação), convertida assim no “combustível de luxo” do capitalismo contemporâneo: “seu protoplasma”.<sup>12</sup> Entretanto, apesar disso tudo e da evidente sangria que há por trás das “alegrias do marketing”, os próprios jovens costumam pedir para ser constantemente motivados e estimulados, como constatou Gilles Deleuze já nos inícios dos anos noventa, acrescentando que caberia a eles — a esses jovens que hoje fazem a Web 2.0 — descobrir “a que são levados a servir”.<sup>13</sup> Em tal caso, caberia também a eles “inventar novas armas” capazes de opor resistência aos novos (e cada vez mais ardilosos) dispositivos de poder, criar interferências, “vacúolos de não-comunicação, interruptores”, na tentativa de abrir o campo do possível desenvolvendo formas inovadoras de ser e estar no mundo.<sup>14</sup>

Talvez se trate, então, neste novo fenômeno, de uma mistura inédita e complexa de ambas as vertentes acima resumidas? Uma explosão de criatividade e uma verdadeira democratização das mídias, por um lado, mas, por outro lado, também um seqüestro muito eficaz das forças vitais a serviço de um mercado que tudo devora e converte em lixo? Megalomania e despreensão ao mesmo tempo? Grandes ambições e extrema modéstia vêm juntas, nesta insólita promoção do *eu* e dos *vocês* nas redes interativas? Festeja-se a menor das pequenezes enquanto se busca a maior das grandezas? Vontade de potência e de impotência ao mesmo tempo? Em todo caso, qual é a relação deste quadro atual com aquelas intensidades “patológicas” que inflamavam a vos nietzschiana, aquela que no final do século XIX incitava seus leitores a abandonarem sua humana pequenez para ir além? Inclusive além do próprio

---

<sup>10</sup> GROSSMAN, op. cit.

<sup>11</sup> LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993; e *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999; CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999; LEMOS, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2002.

<sup>12</sup> ROLNIK, Suely. “A vida na berlinda: Como a mídia aterroriza com o jogo entre subjetividade-lixo e subjetividade-luxo”. Revista *Tropico*, [http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1338\\_1.shl](http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1338_1.shl). Cf. também ROLNIK, Suely. “Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer...”. *São Paulo Perspectivas*, São Paulo, v. 15, n. 3, 2001.

<sup>13</sup> DELEUZE, Gilles. “Post-Scriptum sobre as sociedades de controle”. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 226.

<sup>14</sup> DELEUZE, Gilles. “Controle e devir”. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 217.

“mestre”, que não queria ser nem santo nem profeta e nem estátua, propondo que seus leitores se arriscassem, que o perdessem para se encontrarem e, desse modo, eles também fossem *alguéns* capazes de se tornarem, por sua vez, “o que é”. Qual a relação deste *eu / você* tão celebrado hoje em dia, com aquele *alguém* de Nietzsche?

Lembremos, antes de continuar a tentar trilhar esse perigoso caminho, que o campo acadêmico da Comunicação — no qual se inscreve esta tese — é uma configuração relativamente recente. Foi por volta das décadas de 1940 e 1950 que essa nova área de saber consolidou-se como uma disciplina autônoma e começou a ganhar sua titubeante legitimidade científica. Seu principal motor foi o surgimento de um fenômeno desconcertante: os meios de comunicação de massa, aqueles sistemas baseados no princípio de *broadcasting* como o rádio e a televisão — ou seja: uma fonte emissora para muitos receptores. Já as práticas comunicativas mais tradicionais e “interativas” — como as cartas, os diários íntimos e as conversações, por exemplo — proliferaram tranquilamente ao longo de vários séculos da história ocidental, sem solicitar a configuração de um campo de saber exclusivo para estudá-las em sua especificidade *comunicacional*. Outras áreas das ciências sociais e das humanidades podiam, muito bem, ocupar-se dessas minúcias do cotidiano, gêneros menores, territórios do ordinário e do “qualquer um”: questões para a Antropologia e a Psicologia, por exemplo. Já os representantes mais nobres desses ramos — aqueles que, por algum motivo ou por outro, conseguiram ultrapassar a categoria de “ordinário” — poderiam despertar o interesse dos Estudos Literários, da Filosofia e da Estética. E por aí vai, mas nada que concernisse à Comunicação como especialidade científica.

Atualmente, em meio a um acirramento das discussões, polêmicas e lutas de poder em torno à definição do “objeto” da Comunicação como disciplina acadêmica autônoma, presenciemos também a aparição deste outro fenômeno igualmente desnorteante: em menos de uma década, os computadores interconectados através das redes digitais de abrangência global se converteram em poderosos meios de comunicação. No entanto, tais mídias não se enquadram de maneira adequada no esquema dos sistemas *broadcast*, e tampouco são equiparáveis às formas *low-tech* da comunicação tradicional antes mencionadas — como as cartas e os diários íntimos, ou inclusive o telefone e o telégrafo. O império das redes globais se instala no mundo, muda tudo com a velocidade de um tsunami e ainda promete muito mais. Na bagagem, traz uma infinidade de novas práticas de difícil qualificação, inscritas no nascente âmbito da “comunicação mediada por computador”, que ganham novos adeptos

diariamente em todo o planeta e apresentam interessantes desafios para os estudiosos do nosso campo.<sup>15</sup>

Primeiro foi o correio eletrônico (*e-mail*), uma poderosa síntese entre o telefone e a velha correspondência que ultrapassava claramente as vantagens do fax, e que se espalhou velozmente na última década. Em seguida se popularizaram os canais de bate-papo ou *chats* (como o *IRC* e, depois, a geração do *ICQ*), que logo evoluíram nos sistemas de mensagens instantâneas do tipo *MSN* e *Yahoo Messenger*, e nas redes de sociabilidade como *Orkut*, *MySpace* e *FaceBook*.<sup>16</sup> Outra vertente são os “diários íntimos” publicados na Web, usando palavras, fotografias e vídeos (*blogs*, *fotologs*, *videologs*),<sup>17</sup> bem como os sites que permitem a troca de vídeos caseiros como *YouTube*, *Metacafe* e *Revver*.<sup>18</sup> As *webcams*, por sua vez, são pequenas câmeras de vídeo que transmitem, ao vivo e pela Internet, tudo o que acontece nas casas dos usuários.<sup>19</sup> Além de todas ferramentas — que constantemente se espalham e dão à luz a inúmeras atualizações, imitações e sucessoras — existem ainda outras áreas da Internet onde os usuários são os protagonistas e os principais produtores de conteúdo, tais como os foros, os grupos de notícias e os “mundos virtuais” do tipo *Second Life*.<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> ALBUQUERQUE, Afonso. “Os desafios epistemológicos da comunicação mediada pelo computador”. XI COMPÓS. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2002; MAYER, Paul (org.) *Computer Media and Communication: a Reader*. Oxford (NY): Oxford University Press, 1999.

<sup>16</sup> Enquanto a rede de relacionamentos *Orkut* (<http://www.orkut.com>) converteu-se em um fenômeno majoritariamente brasileiro (com mais da metade dos usuários sendo desta nacionalidade), jovens do mundo todo freqüentam, habitam e “criam” espaços semelhantes na Internet. Nos Estados Unidos, por exemplo, 55% dos adolescentes com idades entre 12 e 17 anos são usuários habituais de redes de relacionamento como o próprio *Orkut*, o *Facebook* (<http://www.facebook.com>) e o *MySpace* (<http://www.myspace.com>). Este último é o mais popular de todos, atraindo atualmente 85% do total de usuários. Comprado recentemente pela gigante de mídia News Corp. por 580 milhões de dólares, o site tem mais de 130 milhões de usuários em todo o mundo e cresce a um ritmo de 300 mil membros por dia. Para mais dados desse tipo, recomenda-se consultar as pesquisas da empresa *Pew Internet*: <http://www.pewinternet.org>.

<sup>17</sup> Existem vários serviços de hospedagem de weblogs, fotologs e videologs em todo o mundo, sendo os mais importantes *Blogger* (<http://www.blogger.com>), *Blog.com* (<http://www.blog.com>) e *WordPress* (<http://www.wordpress.com>). No Brasil, destacam-se serviços como *Blig* (<http://www.blig.com.br>), *Blogger Brasil* (<http://www.blogger.com.br>), *Weblogger* (<http://www.weblogger.com.br>) e *UOL Blog* (<http://blog.uol.com.br>). A variedade de assuntos e estilos é enorme, embora sejam maioria aqueles que seguem o modelo “diário íntimo”, que é precisamente o que interessa nesta tese. Os primeiros blogs apareceram em 1999; quatro anos depois, já existiam entre 2,5 e 4 milhões em todo o mundo; em meados de 2005 já eram 11 milhões. Atualmente, a “blogosfera” abrange pelo menos 55 milhões de blogs, todos cadastrados no principal banco de dados de blogs, *Tecnorati* (<http://tecnorati.com>), porém, mas essa quantidade tende a dobrar a cada seis meses. Hoje calcula-se que são criados dez mil blogs por dia em todo o mundo. Para mais dados deste tipo, recomenda-se consultar o sítio *State of Blogosphere*: <http://www.sifry.com/alerts/archives/000436.html>.

<sup>18</sup> Atual coqueluche da rede, com seus 100 milhões de visitas diárias (quase 70 mil vídeos assistidos por minuto), o *YouTube* (<http://www.youtube.com>) recebeu o título de “invenção do ano” (também concedido pela revista *Time* no final de 2006) após ter sido comprado pela empresa Google por 1,65 bilhão de dólares. Promovido sob o slogan “*Broadcast Yourself*”, este serviço que permite expor vídeos e filmes caseiros gratuitamente na Internet, tem conquistado um sucesso estrondoso em pouquíssimo tempo. Existem, ainda, outros sites que oferecem serviços semelhantes de compartilhamento de vídeos via Web, tais como *MetaCafe* (<http://www.metacafe.com>) e *Revver* (<http://one.revver.com/revver>).

<sup>19</sup> São vários os portais que oferecem links para milhares de webcams do mundo inteiro, ordenadas por categorias, procedências, etc. Entre eles, *Camville* (<http://www.camville.com>) e *Earthcam* (<http://www.earthcam.com>).

<sup>20</sup> *Second Life* (<http://www.secondlife.com>) possui quase três milhões de usuários, que costumam passar várias horas por dia conectados ao site, desenvolvendo uma grande variedade de atividades on-line. Tudo ocorre como se ali levassem uma “vida paralela”.

Enfim: todo um verdadeiro turbilhão de novidades, que ganhou o nome de “revolução da Web 2.0” e acabou convertendo *você* na personalidade do momento; paralelamente, o fenômeno vem enchendo páginas e páginas de revistas, jornais, livros, dissertações e teses de doutorado que procuram explicá-lo. Mas o que estudar neste novo universo? Como estudá-lo? Por quê? Para quê? As perplexidades são incontáveis, temperadas ainda pela novidade de todos estes assuntos e pela inusitada rapidez com que as modas se instalam, mudam e desaparecem, metamorfoseando seus brilhos e cores como na vertigem de um caleidoscópio.

É sob essa rutilante nova luz, porém, que certas formas “anacrônicas” de expressão e comunicação tradicionais — como as mencionadas trocas epistolares, os diários íntimos e até mesmo as conversações — parecem voltar à tona em roupagem renovada. São os e-mails versões atualizadas das antigas cartas? Aquelas que se escreviam à mão com primor caligráfico e atravessavam extensas geografias, encapsuladas em envelopes lacrados, para chegar ao encontro de seu destinatário? E os blogs, pode-se dizer que são meros *upgrades* dos velhos diários íntimos? Versões renovadas daqueles cadernos de capa dura, rabiscados com tanta paciência como persistência por seu zeloso dono, muitas vezes à luz trêmula das candeias, para neles registrar todas as confissões e segredos de uma vida? Os fotologs são parentes próximos dos antigos álbuns de retratos familiares? E os vídeos caseiros que hoje circulam freneticamente pela rede, são os nossos mais novos cartões-postais animados? Ou anunciam uma nova geração do cinema e da televisão? E os diálogos velozmente digitados nos mensageiros instantâneos, em que medida renovam, ressuscitam ou rematam as velhas artes da conversa? Evidentemente, existem profundas afinidades entre ambos os pólos de todos os pares de práticas culturais acima comparados; contudo, também as especificidades e as diferenças são gritantes.

Nas últimas décadas, a sociedade ocidental tem atravessado um intenso processo de transformações, que atinge todos os âmbitos e leva até a insinuar uma verdadeira ruptura para um novo horizonte. Estaríamos vivenciando uma época limítrofe, uma passagem de certo tipo de “regime de poder” para um outro tipo de projeto político, sócio-cultural e econômico. Uma transição de um mundo para outro. Daquela formação histórica ancorada no capitalismo industrial, que vigorou do final do século XVIII até meados do século XX — e que foi analisada por Michel Foucault sob o rótulo de “sociedade disciplinar” — para outra forma de organização social, que estaria se configurando nas últimas décadas. Neste novo contexto, certas características daquele projeto histórico precedente se intensificam e ganham renovada sofisticação, enquanto outras mudam radicalmente. Nesse movimento, transformam-se

também os tipos de corpos e as subjetividades que são produzidos no dia-a-dia, mudam os modos de ser e estar no mundo que resultam *compatíveis* com cada um desses universos.

A pergunta que aqui interessa, portanto, é a seguinte: quais seriam as implicações dessas mutações na criação de “modos de ser” e nos processos de construção de si? De que forma essas transformações contextuais afetam o processo pelo qual alguém se torna o que é? Pois não há dúvidas de que tamanhas forças históricas imprimem a sua influência na conformação dos corpos e das subjetividades. Todos esses vetores sócio-culturais, econômicos e políticos exercem uma pressão sobre os sujeitos dos diversos tempos e espaços, incitando à configuração de certas formas de ser e desestimulando outras modalidades. Dentro dos limites desse escopo flexível e poroso que é nossa organismo da espécie *homo sapiens*, tais forças históricas (e geográficas) estimulam certos desenvolvimentos corporais e, ao mesmo tempo, bloqueiam outras possibilidades, inibem o surgimento de outras formas de ser.<sup>21</sup>

Assim, então, retomando aquelas perguntas iniciais: o que é um *eu*? Ou, melhor, propagando os ecos dessa questão para os próximos capítulos e tomando, aqui, um atalho por ora mais confortável: o que são as *subjetividades*? Como e por que alguém se torna o que é, aqui e agora? O que nos constitui como sujeitos históricos, inevitáveis representantes da nossa época, partilhando certo universo e certas características idiossincráticas com nossos contemporâneos?

Se as subjetividades são modos de ser e estar no mundo, longe de toda essência fixa e estável que remeta ao “ser humano” como uma entidade ahistórica e metafísica, seus contornos são flexíveis e mudam ao sabor das diversas tradições culturais. Não se trata, portanto, ao falarmos de “subjetividade”, de algo vagamente imaterial ou que reside “dentro da cabeça” de *você* (personalidade do ano) ou de cada um de nós. O corpo humano é o suporte necessário da subjetividade; pelo menos até onde sabemos e até agora, este nosso corpo demasiadamente humano é a condição de possibilidade de toda vida subjetiva. Inclusive entidades tão aparentemente etéreas como a própria subjetividade, o espírito ou a alma, são todas construções de carne. Pois a subjetividade é sempre e necessariamente *embodied* (encarnada em um corpo) e *embedded* (embebida em uma cultura intersubjetiva). Por um lado, certas características biológicas traçam e delimitam, em todos os casos, o horizonte da vida subjetiva de cada um. Por outro lado, também é inegável que toda a experiência é

---

<sup>21</sup> Uma tentativa de entender de que maneira esses processos estão afetando as imagens, idéias, políticas e vivências dos corpos humanos foi efetuada em SIBILIA, Paula. *O Homem Pós-Orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002; continuando ainda em SIBILIA, Paula. *O Pavor da Carne: Riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo*. Tese de Doutorado defendida em maio de 2006, IMS-UERJ.

modulada pela interação com os outros e com o mundo, portanto a pregnância da cultura sobre cada indivíduo e sobre os grupos humanos é fundamental. Nesse sentido, na linha de pensadores como Henri Bérghson e Maurice Merleau-Ponty, toda modificação dessas possibilidades de interação acaba alterando também o campo da experiência, em um duplo trânsito de influências por demais complexo, múltiplo e aberto.<sup>22</sup>

É possível extrair algumas conclusões do que foi brevemente exposto no parágrafo anterior, que irão servir como uma primeira guia metodológica nesta pesquisa. A experiência subjetiva pode ser estudada em função de três grandes dimensões diferentes, ou três perspectivas descritivas. A primeira delas seria o nível *singular*, cuja análise focaliza a trajetória única de cada indivíduo como um sujeito único e irrepetível — é a tarefa da Psicologia, por exemplo, ou até mesmo das Artes. No extremo oposto deste nível de análise estaria a dimensão *universal* da subjetividade, que abrange aquelas características comuns a todo o gênero humano, tais como a inscrição corporal da subjetividade e a sua organização por meio da linguagem, por exemplo. Mas é o nível intermédio entre essas duas abordagens extremas o que interessa especialmente nesta pesquisa. Trata-se de uma dimensão de análise que poderíamos denominar *particular* ou *específica*, que se localiza entre o nível singular e o universal da experiência subjetiva pois visa a detectar aqueles elementos comuns a alguns sujeitos, mas não necessariamente presentes em todos os seres humanos. Esta última perspectiva focaliza, então, aqueles elementos da subjetividade que são claramente culturais, frutos de certas pressões e forças históricas, nas quais intervêm vetores políticos, econômicos e sociais que contribuem para a modelagem de certas formas de ser e estar no mundo. É neste nível de análise que procuraremos estudar as configurações subjetivas que hoje se desenvolvem nas novas práticas de expressão e comunicação via Internet.

Foi também neste mesmo registro que Michel Foucault estudou o “disciplinamento dos corpos” nas sociedades industriais. Em seus múltiplos trabalhos dedicados ao assunto, esse autor prestou atenção à minuciosa rede de dispositivos, práticas e discursos que agiram sobre os corpos humanos no Ocidente dos séculos XVIII a XX, visando à produção de determinados tipos de sujeitos, apontando para a configuração de certas formas de ser e evitando cuidadosamente a configuração de outras modalidades. Nasceram, assim, subjetividades que poderíamos chamar “hegemônicas”, munidas de determinadas habilidades e aptidões, mas também de certas incapacidades. As análises de Foucault mostram de que maneira os corpos humanos foram treinados para serem capazes de *produzir* sob os ritmos

---

<sup>22</sup> Cf. BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999; e MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

que o regime capitalista imprimiu ao trabalho; um adestramento que ocorria cotidianamente em escolas, fábricas, quartéis, hospitais e outras instituições típicas da era industrial.<sup>23</sup> Por meio de um amplo conjunto de técnicas e dispositivos, os corpos dos *Tempos Modernos* eram cinzelados para saciarem as vorazes engrenagens do aparelho de produção capitalista em seu apogeu industrial. Desse modo, surgiram corpos produtivos e obedientes a certas regras, *normalizados* graças à ação dos dispositivos de vigilância, normas de conduta, ordenamentos do tempo e do espaço, e outras estratégias desse tipo de poder. Nas próprias palavras de Foucault, foram construídos corpos “dóceis e úteis”, corpos capacitados para funcionar da maneira mais adequada no cerne de um projeto histórico determinado: o do capitalismo industrial.

De modo semelhante, vários autores tentaram mapear o novo quadro, que ainda se encontra em pleno processo de conformação, sistematizando seus traços em seus diversos níveis e dimensões: político, econômico, social, cultural. Um desses pensadores foi Gilles Deleuze, quem recorreu à expressão “sociedade de controle” para designar “o novo monstro”, como ele próprio ironizou.<sup>24</sup> Assim, o filósofo descreveu um regime fortemente associado às tecnologias eletrônicas e digitais. Uma organização ancorada no capitalismo da superprodução, do consumo exacerbado, do marketing, dos serviços e dos fluxos de finanças globais — e, também, da criatividade alegremente estimulada, democratizada e recompensada em termos monetários.

Alguns exemplos podem ajudar a detectar os principais ingredientes deste novo regime de poder. Um dos fundadores do *YouTube*, significativamente presente no último encontro do Fórum Econômico Mundial de Davos, na Suíça, declarou que a empresa pretende “partilhar suas receitas” com os autores dos vídeos exibidos no site. Logo mais, o usuário da Internet que resolva colocar um filme seu no famoso portal, “passará em breve a receber parte das receitas publicitárias conseguidas com a exibição do seu trabalho”.<sup>25</sup> Convém acrescentar que outros sites de compartilhamento de vídeos via Web já implementaram este sistema, compensando com pagamento em dinheiro seus “colaboradores” mais populares. *MetaCafe*, por exemplo, assume o compromisso de pagar cinco dólares a cada mil exibições de um determinado vídeo; porém, só começa a enviar o dinheiro para o autor quando sua obra ultrapassar os vinte mil cliques (o que equivaleria a um montante cem dólares). Assim, por

---

<sup>23</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*: História da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1977.

<sup>24</sup> DELEUZE, Gilles. “Post-Scriptum sobre as sociedades de controle”. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 220.

<sup>25</sup> “YouTube partilha receitas com autores de vídeos”. Revista *Exame Informática*, 03/02/2007. <http://exameinformatica.clix.pt/noticias/internet/214640.html>.

exemplo, o especialista em artes marciais Joe Eigo já faturou 25 mil dólares com seu brevíssimo vídeo no qual aparece fazendo acrobacias, intitulado *Matrix For Real*, que em poucos meses foi assistido por cinco milhões de pessoas.<sup>26</sup>

Algo semelhante acontece também com alguns autores de blogs que são “descobertos” pela mídia tradicional devido a seu sucesso na Internet, e logo são contratados para publicar livros impressos (conhecidos como *books*, pela fusão de *blog* e *book*) ou colunas em revistas e jornais. Assim, passam a receber dinheiro em troca de suas criações. Exemplos típicos são a brasileira Clarah Averbuck,<sup>27</sup> — que já publicou três livros baseados em seus blogs, um dos quais está sendo filmado — e a argentina Lola Copacabana, que agradece o fato de ter sido “descoberta” e de agora ser paga para escrever o que gosta. “Escrevo os melhores mails do mundo”, afirma esta última sem falsas modéstias (e com escasso risco de suscitar acusações de megalomania), declarando-se “prostituta das palavras” visto que “desfruto de escrever, paguem-me por favor por escrever”.<sup>28</sup>

Estes poucos exemplos, escolhidos ao acaso, evidenciam a forma com que opera o mercado cultural contemporâneo: com seus ardilosos dispositivos de poder, ávidos por capturar todo e qualquer vestígio de “criatividade”, a fim de transformá-lo velozmente em mercadoria — “fazê-la trabalhar a serviço da acumulação de mais-valia”, como diria Suely Rolnik. Um fenômeno que costuma ser ardentemente solicitado pelos próprios jovens que geram essas criações, talvez sem compreenderem exatamente “a que são levados a servir” — como detectara Deleuze.

Contudo, não é apenas por estes motivos que se torna evidente a inscrição, neste novo regime de poder, de toda a parafernália que compõe a Web 2.0 — e que tem convertido *você*, *eu* e todos *nós* em “personalidades do ano”, de acordo com o já famoso veredicto da revista *Time*. Algo que, certamente, teria sido impensável no quadro histórico descrito por Foucault. Já as cartas e os diários íntimos tradicionais, por sua vez, denotam sua filiação direta a essas outras formações sociais — especificamente, àquela “sociedade disciplinar” do século XIX, que cultivava as rígidas separações entre os âmbitos público e privado da existência, reverenciando a cultura letrada e a leitura em silêncio (e em *privado*). Enfim, um magma no

---

<sup>26</sup> *Matrix For Real*: [http://www.metacafe.com/watch/78437/matrix\\_for\\_real](http://www.metacafe.com/watch/78437/matrix_for_real).

<sup>27</sup> *Maquina de Pinball* (Ed. Conrad, 2002); *Das Coisas Esquecidas Atrás da Estante* (Ed. 7Letras, 2003) e *Vida de Gato* (Ed. Planeta, 2004). Blogs: *Brazileira! Preta*: <http://brazileirapreta.blogspot.com>; *Dexedrina*: <http://dexedrina.hpg.com.br>.

<sup>28</sup> COPACABANA, Lola. Entrevistada em: VALLE, Agustín. “Los books y el cambio histórico en la escritura”, *Revista Debate* N° 198, Buenos Aires, 29/12/2006, p. 50-51.

qual só poderia ter germinado aquele tipo de subjetividade que alguns autores denominam *homo psychologicus*, *homo privatus* ou personalidades *introduzidas*.<sup>29</sup>

Já neste século XXI que está ainda começando, observa-se uma evidente privatização dos espaços públicos e uma crescente publicização do privado; uma sacudida capaz de colocar em questão até mesmo aquela diferenciação outrora fundamental. Em meio aos vertiginosos processos de globalização dos mercados, em uma sociedade altamente midiaticizada, deslumbrada pela lógica da visibilidade e da celebridade, percebe-se um deslocamento daquela subjetividade interiorizada em direção a novas formas de construção de si e de consumo identitário. Na tentativa de melhor compreender estes fenômenos, alguns autores aludem à cultura *somática* do nosso tempo; a um tipo de *eu* mais epidérmico, que se mostra na superfície da pele e das telas; às personalidades *alterdirigidas* ou exteriorizadas; ou até mesmo às *bioidentidades*.<sup>30</sup> Certos usos dos blogs, fotologs, webcams, *Orkut*, *YouTube* e outras ferramentas de construção de si focalizadas nesta pesquisa, seriam estratégias individuais que visam a responder a estas novas demandas sócio-culturais, contribuindo para dar à luz a novas formas de ser e estar no mundo.

De todo modo, apesar do crescimento espantoso destas novas práticas registrado nos últimos anos, e apesar da euforia que costuma envolver todas estas novidades (sempre propulsadas pelo alegre entusiasmo midiático), convém apontar certos dados que conspiram contra as estimativas mais otimistas quanto ao “acesso universal” ou à “info-inclusão”. Por isso, caberia formular uma definição mais precisa daquele *você*, *eu* e todos *nós* que foram tão glamorosamente alçados à categoria de “personalidades do ano”. Se persistirem as condições atuais (e por que não iriam persistir?), dois terços da população mundial não só ainda não têm, como jamais irão ter acesso à Internet. E mais: uma boa parte dessa quantidade sequer terá ouvido falar dos blogs ou do rutilante *YouTube*, por exemplo. Esses bilhões de pessoas que, no entanto, habitam na Terra, são os “excluídos” dos paraísos extraterritoriais do ciberespaço, condenados à cinza “imobilidade local” em plena era multicolorida do marketing global.<sup>31</sup> E o

---

<sup>29</sup> Sobre o “*homo psychologicus*”, cf. BEZERRA, Benilton. “O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica”. In: PLASTINO (org.). *Transgressões*. Rio: Contra Capa, 2002; p. 229-239. Sobre o tipo de caráter social “introduzido”, cf. RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995; sobre o “*homo privatus*”, cf. BÉJAR, Helena. *El ámbito íntimo*: Privacidad, individualismo y modernidad. Madri: Alianza Universidad, 1988; p. 190. Convém consultar também TAYLOR, Charles. *As fontes do self*: A construção da identidade moderna. São Paulo: Ed. Loyola, 1997. Todas estas questões serão analisadas em profundidade no Capítulo 3 e ao longo desta tese.

<sup>30</sup> Sobre a “cultura somática”, cf. COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura*: Corpo e consumismo na moral do espetáculo. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2004. Sobre o tipo de personalidade “alterdirigida”, cf. RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995. Sobre as “bioidentidades”, cf. ORTEGA, Francisco. “Da ascense à bio-ascense, ou do corpo submetido à submissão ao corpo”. In: ORLANDI, Luiz; RAGO, M. e VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze*: ressonâncias nietzchianas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002; p. 9-20. Todas estas questões também serão analisadas ao longo da tese.

<sup>31</sup> Cf. BAUMAN, Zygmunt. *Globalização*. As conseqüências humanas. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

que talvez seja ainda mais penoso nesta “sociedade do espetáculo” onde só é o que se vê: nesse mesmo gesto, tal contingente é condenado à invisibilidade total.<sup>32</sup>

É portanto impossível (e seria vão) desdenhar a relevância dos laços incestuosos que vinculam as novas tecnologias de telecomunicações aqui focalizadas com o mercado, instituição onipresente na contemporaneidade e, muito especialmente, na “comunicação mediada por computador”. Laços que também as vinculam com um projeto sócio-político e econômico bem determinado: aquele que guia o capitalismo contemporâneo — um projeto que precisa de certos tipos de sujeitos para alimentar suas engrenagens (e seus circuitos integrados, e suas webpages, e suas prateleiras e vitrines), ao tempo que dispensa ativamente outros corpos e subjetividades. Por isso, além de investigar as sutis mutações no âmbito da intimidade, na dialética público-privado e na construção dos modos de ser hegemônicos, convém desnaturalizar as novas práticas comunicativas também neste outro sentido; algo que só é possível se desnudarmos suas raízes e suas implicações fortemente políticas. Longe de abranger “todos nós” como um conjunto homogêneo e sem reservas, é tão somente uma porção da classe média alta, distribuída pelos diversos países do nosso planeta globalizado, que marca o ritmo desta “revolução” dos *vocês* e dos *eus*. Um contingente que embora não constitua em absoluto a maioria numérica, detém um peso e exerce uma influência enorme sobre a fisionomia da cultura global, com o inestimável apoio da mídia, bem como do mercado que valoriza seus integrantes (e somente *eles*) ao defini-los como “consumidores”. É precisamente esse grupo que tem liderado as metamorfoses do que significa *ser* alguém (e logo ser *eu* e *você*) ao longo da nossa história recente.

Neste mesmo sentido, talvez caiba aqui um outro esclarecimento: a riqueza das experiências subjetivas é imensa, sem dúvida alguma. São incontáveis e muito variadas, portanto, as estratégias individuais e coletivas que desafiam as tendências hegemônicas de construção de si. Por isso, pode ocorrer que certas alusões aos fenômenos e processos estudados nesta tese pareçam reduzir a complexidade do real, agrupando uma diversidade incomensurável e uma riquíssima multiplicidade de experiências sob categorias amorfas como “subjetividade contemporânea” ou “cultura atual”. No entanto, a intenção desta pesquisa é delinear certas tendências que aparecem como hegemônicas na nossa sociedade (ocidental globalizada, com uma ancoragem especial no contexto brasileiro), cuja origem remete aos setores urbanos mais favorecidos em termos sócio-econômicos e com acesso privilegiado aos bens culturais — entre eles, fundamentalmente, às maravilhas do ciberespaço. Porém, a forte

---

<sup>32</sup> O conceito de “sociedade do espetáculo”, cunhado por Guy Debord em 1967, é vital para compreender os processos aqui analisados. Cf. DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995.

irradiação destes fluxos pelos meios de comunicação passa a impregnar o imaginário geral com seu tecido de crenças, desejos, afetos, idéias e metáforas. Trata-se de uma conceituação comparável (e por isso muitas vezes comparada, inclusive nesta tese) com aquilo que no século XIX cristalizou em categorias como “sensibilidade burguesa” e “homem sentimental” ou, mais especificamente ainda, “*homo psychologicus*” ou “*indivíduos introdirigidos*”.

Voltando, então, àqueles *eus* e *vocês* que recentemente têm se tornado as personalidades do ano... *como alguém se torna o que é?* Neste caso, pelo menos, a Internet parece ter ajudado bastante. O fato é que nos últimos anos (no máximo, na última década), a rede mundial de computadores tem dado à luz a um amplo leque de práticas que poderíamos denominar “confessionais”. Milhões de usuários de todo o planeta (“pessoas comuns”, precisamente como *eu* e *você*) têm se apropriado de um conjunto heterogêneo de ferramentas disponíveis on-line, que não cessam de surgir e de se expandirem, e os utilizam para expor publicamente a própria intimidade. Gerou-se, assim, um verdadeiro festival de “vidas privadas”, que se oferecem des pudoradamente aos olhares do mundo inteiro. As confissões diárias de *você*, *eu* e todos *nós* estão aí, em palavras e imagens, à disposição de quem quiser bisbilhotá-las; basta apenas um clique do mouse.

Esta tese se propõe a examinar essas instigantes novidades na medida em que elas parecem romper com algumas premissas básicas da construção de si, da tematização do *eu* e da sociabilidade moderna. É justamente por isso que estas novas práticas se tornam significativas e constituem um fenômeno digno de nosso interesse, um objeto de estudo para a campo da Comunicação: esses rituais tão contemporâneos podem ser observados como manifestações de um processo mais amplo, uma certa atmosfera sócio-cultural que os abrange, que os torna possíveis e lhes concede um sentido. Pois este novo clima de época que hoje nos envolve parece acolher e impulsionar certas transformações nas subjetividades e nos “modos de ser”, semeando certas mudanças que vêm se aprofundando ao longo da última década e merecem ser indagadas, já que anunciam fortes implicações em todos os âmbitos da nossa cultura. Essas mutações atingem a própria definição de *você* e *eu*, e são especialmente palpáveis nos novos fenômenos de construção e exposição de si que proliferam na Internet, fazendo da rede mundial de computadores um grande laboratório para o surgimento das novas subjetividades globalizadas. Modos de ser que, por vezes, parecem incrivelmente excêntricos e megalomaniacos, mas ao mesmo tempo tão modestos e mergulhados na pequenez mais rasa que se possa imaginar. Em todo caso, estes novos espaços da Web 2.0 surgem como um cenário perfeito para a montagem (e a análise) deste reluzente e atordoante show do *eu* (e de *você*).

# **CAPÍTULO 1**

**EU *narrador* e a vida como relato**

*Depois, quando eu aprendi a ler, devorava os livros, e pensava que eles eram como árvores, como bicho, coisa que nasce. Não sabia que havia um autor por trás de tudo. Lá pelas tantas eu descobri que era assim e disse: “Isso eu também quero”. [...mas...] Escrever memórias não faz meu estilo. É levar ao público passagens de uma vida. A minha é muito pessoal.*

Clarice Lispector<sup>33</sup>

*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<sup>34</sup>

Este capítulo tentará efetuar uma primeira aproximação do objeto desta tese; por isso, começa em forma de pergunta. As práticas “confessionais” que hoje proliferam na Internet, este conjunto heterogêneo de novas formas de expressão e comunicação — blogs e fotologs, redes de relacionamentos, webcams, vídeos caseiros — e os discursos que delas resultam, deveriam ser consideradas *vidas* ou *obras*? Como se apropriar deste objeto tão heteróclito sem antes definir ou circunscrever a sua natureza? Todos esses textos auto-referentes e essas cenas da vida privada, essa infinidade de *eus* e *vocês* que agitam as telas interconectadas pela rede mundial de computadores, mostram a vida de seus autores ou são obras de arte produzidas pelos novos artistas da era digital? É possível que sejam, ao mesmo tempo, *vidas e obras*? Ou, talvez, trata-se de algo completamente novo, que levaria a ultrapassar a clássica diferenciação entre essas duas noções?

Apesar das muitas dúvidas, cabe ainda indagar se todas essas palavras e essa aluvião de imagens não fazem nada mais (e nada menos) do que exibir fielmente a *realidade* ou se, ao contrario, criam e expõem diante do público um *personagem* fictício. Em síntese: são obras produzidas por artistas — encarnam, portanto, uma nova forma de arte e um novo gênero de ficção — ou se trata de documentos verídicos acerca de vidas reais? Não há respostas fáceis para estas perguntas, pois elas envolvem um vasto conjunto de conceitos problemáticos: realidade, ficção, vida, obra, arte... *eu* e

---

<sup>33</sup> LISPECTOR, Clarice. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Nº 17-18, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. Dez. 2004. p. 59 e 72.

<sup>34</sup> LOYOLA, Vera (celebridade carioca, definida habitualmente como “socialite da sociedade emergente”). Revista *Época*, Nº234. Rio de Janeiro, 11/11/2002. <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0.6993.EPT435492-1661.00.html>.

*voce*. No entanto, nas páginas seguintes procuraremos tecer uma primeira reflexão a respeito de tais questões, esmiuçando alguns de seus componentes para tentar respondê-las e, desse modo, cercar o objeto. Ou, pelo menos, aprofundar a inquietação da dúvida a fim de re-avaliar os contornos destes complexos fenômenos.

Uma primeira tentativa de sistematizar o campo leva a definir estas novas práticas como pertencentes aos gêneros autobiográficos; uma categoria artística (sobretudo literária) que possui uma longa história e contempla uma diversidade de manifestações: das cartas aos diários íntimos, passando pelas memórias, álbuns e autobiografias. Mas essa definição tampouco é simples, pois não há nada inerente às características formais ou ao conteúdo desses textos que permita diferenciá-los claramente das obras de ficção. Alguns romances copiam seus códigos — como as sagas epistolares ou as “falsas autobiografias”, por exemplo — e são incontáveis as ficções que incorporam eventos realmente vivenciados por seus autores.

Contudo, ainda persiste entre nós uma forte (embora ambígua) diferenciação entre as narrativas de ficção e aquelas que se apóiam na garantia de uma existência *real*, inscrevendo tais práticas em outro regime de verdade e suscitando um horizonte de expectativas diferenciado. Tudo isso, apesar da sofisticação das artimanhas retóricas acumuladas, apesar dos séculos de treinamento dos leitores, e apesar dos abalos sofridos pela crença em uma identidade fixa e estável. É precisamente por isso que a especificidade dos gêneros autobiográficos deve ser procurada fora dos textos: no *mundo real*, em suas relações com os próprios autores e leitores.

Foi exatamente isso o que descobriu Philippe Lejeune em meados da década de 1970, pois coube a esse estudioso da crítica literária a definição ainda consensual desse gênero: as obras autobiográficas se distinguiriam das outras porque existe um “pacto de leitura” que as consagra como tais. Em quê consiste tal pacto? Na crença, por parte do leitor, de que haveria uma coincidência entre as identidades do **autor**, do **narrador** e do **protagonista** da história que está sendo contada.<sup>35</sup> Em suma: se o leitor *acredita* que o

---

<sup>35</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975. Cabe acrescentar que, recentemente, o mesmo Lejeune publicou *Chér écran: Journal personnel, ordinateur, Internet*, um estudo sobre a escrita de relatos auto-referenciais em computadores e as novas práticas “confessionais” publicadas na Internet.

autor, o narrador e o personagem principal de um relato são a mesma pessoa, então se trata de uma obra autobiográfica.<sup>36</sup>

Os objetos aqui estudados parecem se enquadrar sem maiores problemas nessa definição: certos usos “confessionais” da Internet seriam manifestações renovadas (multimídia, digitais e “enredadas”) dos velhos gêneros autobiográficos. O *eu* que fala, que se narra e se mostra incansavelmente na Web costuma ser tríplice: é ao mesmo tempo autor, narrador e personagem. Mas, além disso, não deixa de ser uma ficção; pois apesar de sua contundente auto-evidência, é sempre frágil o estatuto do *eu*. Embora se apresente como “o mais insubstituível dos seres” e “a mais real, em aparência, das realidades”,<sup>37</sup> o *eu* de cada um de nós é uma entidade complexa e vacilante. Uma unidade ilusória construída na linguagem, a partir do fluxo caótico e múltiplo de cada experiência individual.

O *eu* é, portanto uma ficção gramatical, um centro de gravidade narrativa, um eixo móvel e instável no qual convergem todos os relatos de si. No entanto, trata-se de um tipo muito especial de ficção, pois além de se desprender do magma real da própria existência, acaba provocando um forte efeito no mundo: nada menos que o *eu* de cada um. Um efeito-sujeito. É uma ficção necessária, afinal, pois somos feitos desses relatos: eles são a matéria que nos constitui enquanto sujeitos. A linguagem nos dá consistência e relevos próprios, pessoais, singulares; e a substância que resulta desse cruzamento de narrativas se (auto)denomina “eu”. Em síntese, a experiência de si como um *eu* se deve à condição de narrador do sujeito, alguém que é capaz de organizar a sua experiência na primeira pessoa do singular. Mas tal sujeito não se *expressa* unívoca e linearmente através de suas palavras, traduzindo em texto alguma entidade que precederia o relato e seria “mais real” do que uma mera narração. Ao invés disso, a subjetividade de fato se *constitui* na vertigem desse córrego discursivo, é nele que se *realiza*.

Tal impulso narrativo é um recurso fabuloso que os membros da espécie humana têm aprendido a utilizar para organizarem suas subjetividades e para se protegerem do fluxo caótico da vida. A linguagem é o berço do sujeito, que somente pode se constituir

---

<sup>36</sup> Evidentemente, trata-se de uma abordagem alinhada com a “estética da recepção”, que privilegia a interpretação do leitor em vez da intencionalidade do autor ou das características intrínsecas da obra. Cf. COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A literatura e o leitor: Textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

<sup>37</sup> 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 sentença (o eu é “o mais insubstituível dos seres”), o próprio Bourdieu a atribui a André Gide; p. 191.

como tal a partir da interação com os outros e da sua inserção em um universo simbólico compartilhado através do equipamento lingüístico. Usar palavras, logo, é agir. Graças a elas podemos criar universos e é por intermédio delas que construímos as nossas subjetividades, nutrindo o mundo com uma gama inesgotável de significações e sentidos. A qualidade performativa e criadora 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 os modelam, coloreiam e recheiam.

Há limites, porém, para as possibilidades criativas do *eu-que-fala* e do *eu-que-se-narra*. Pois, como descobrira com grande alarde Sigmund Freud há mais de um século, para bem e/ou para mal, 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 — aqueles que, além de serem “o inferno”, são também “o espelho”, e possuem a capacidade de afetar e até mesmo modelar a própria subjetividade. 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 requerem necessariamente a existência do outro, do mundo, do alheio, do não-*eu*. O crítico literário de origem russa, Mikhail Bakhtin, frisou a natureza dialógica e polifônica de todo discurso, inclusive dos monólogos e dos diários íntimos, destacando sempre a sua qualidade intersubjetiva. Todo relato se insere em um denso tecido intertextual, entremeado com outros textos e impregnado de outras vozes — absolutamente todos, sem excluir sequer os mais solipsistas “relatos de si” ou “narrativas do *eu*”.<sup>38</sup>

Assim, nos discursos auto-referentes como os que estão na mira desta pesquisa, a experiência da própria vida adquire forma e conteúdo, ganha consistência e sentido, enquanto vai se cimentando ao redor de um determinado *eu*. Há muito tempo, Arthur Rimbaud enunciara estes paradoxos de uma forma tão diáfana como enigmática: “eu é um outro”.<sup>39</sup> Desde aquele longínquo ano de 1871 em que essas famosas palavras foram

---

<sup>38</sup> Cf. BAKHTIN, Mikhail. *The dialogical imagination*. Austin: University of Texas Press, 1982.

<sup>39</sup> “Quero ser poeta e trabalho para tornar-me vidente. Você não compreenderá nada e eu quase que não saberia explicá-lo. Trata-se de chegar ao desconhecido através do desregramento de todos os sentidos. Os sofrimentos são enormes, mas é preciso ser forte, ter nascido poeta, e eu me reconheci poeta. Não é de modo algum culpa minha. É errado dizer: Eu penso: dever-se-ia dizer: sou pensado. Perdão pelo jogo de palavras. Eu é um outro.” RIMBAUD, Arthur. *Carta do vidente*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2002.

proferidas pela primeira vez, desdobraram em inúmeras reverberações até cristalizar em aforismo. O poeta francês tinha então 17 anos de idade, e a Internet estava muito longe de ser sequer imaginada; mesmo assim, já quase petrificada no mármore do clichê, essa misteriosa frase ainda consegue evocar a índole sempre esquiva e múltipla desse sujeito gramatical: *eu*, a primeira pessoa do singular.

Mas se o *eu* é um narrador-narrado e (também) é um outro, o quê é a vida? Assim como seu protagonista, a vida possui um caráter eminentemente narrativo. Pois a experiência vital de cada sujeito é um relato que só pode ser pensado e estruturado como tal, dissecado na linguagem. Porém, assim como ocorre com seu personagem principal, essa narração não *representa* simplesmente a história que se tem vivido, mas ela a *apresenta* e de alguma maneira também a *realiza*, concede-lhe consistência e sentido, delinea seus contornos e a constitui. Neste caso, foi Virginia Woolf quem teve a capacidade de expressá-lo maravilhosamente, enquanto vertia sua seiva escaldante nas páginas do seu diário íntimo: “é curioso o escasso sentimento de viver que tenho quando meu diário não recolhe o sedimento”.<sup>40</sup> A minha vida só passa a existir como tal, só se converte em *Minha Vida*, quando ela assume sua natureza narrativa é relatada na primeira pessoa do singular. Ou, como escreveu Kafka em seu próprio diário: “quando digo algo, perde imediatamente e de forma definitiva sua importância; quando o escrevo, também a perde sempre, mas às vezes ganha uma nova”.<sup>41</sup> Ou, ainda, outra estrela do gênero, Ana Frank: “o melhor de tudo é que o que penso e sinto, pelo menos posso anotá-lo; se não, iria me asfixiar completamente”.<sup>42</sup> Eis o âmago (ou os âmagos), o segredo a vozes da “escrita de si”.<sup>43</sup>

Algo semelhante ocorre com as fotografias, que registram certos acontecimentos da vida cotidiana e os congelam para sempre em uma imagem fixa. Não é raro que a foto termine engolindo o referente, para ganhar ainda mais *realidade* do que aquilo que em algum momento de veras aconteceu e foi fotografado. Com a facilidade técnica que essa mídia oferece na captação mimética do instante, a câmera permite documentar a

---

<sup>40</sup> WOOLF, Virginia. Apud BLANCHOT, Maurice. “El diario íntimo y el relato”. *Revista de Occidente*, Nº 182-183, Madri, Jul-Ago 1996. p. 47-55.

<sup>41</sup> KAFKA, Franz. *Diários*. Apud: PAULS, Alan. “Prólogo”. In: *Como se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.

<sup>42</sup> FRANK, Ana. *Diário*. Barcelona: Plaza & Janés, 1993.

<sup>43</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. “L’Écriture de Soi”. In: *Dits et Écrits, 1954-1988*, v. II (1976-1988). Paris: Gallimard, p. 1234-1249.

própria vida: permite registrar a vida-sendo-vivida e a experiência de se ver vivendo, como aponta Beatriz Jaguaribe a propósito da obra da fotógrafa norte-americana Nan Goldin, um conjunto de imagens autobiográficas plasmadas em livros como *I'll Be Your Mirror*. A própria artista confessa que, quando jovem, costumava escrever diários a fim de “reter sua própria versão das coisas”; até descobrir a câmera, que lhe ofereceria uma forma de “me manter viva, me manter sã e centrada”, pois essa inscrição fotográfica da própria memória voluntária lhe permitia “confiar na própria experiência”. Aquele refúgio que Ana Frank encontrava no ato de escrever sua vida em palavras, Nan Goldin o encontra no registro da lente que lhe permite “salvar-se pela imagem”. Assim como Virginia Woolf sedimentava sua vida ao assentá-la nas folhas do diário íntimo, esta outra artista constroi uma “equivalência entre viver e fotografar”.<sup>44</sup> Em ambos os casos, recorrendo às diversas técnicas de criação de si, tanto as palavras como as imagens que tecem o minucioso relato autobiográfico parecem exalar um poder mágico: não só testemunham, mas também organizam e inclusive concedem realidade à própria experiência. Essas narrativas tecem a própria vida; de alguma maneira, a *realizam*.

Por tudo o que foi exposto até aqui, as “escritas de si” parecem constituir objetos privilegiados quando se trata de estudar a constituição do sujeito na linguagem e a estruturação da vida como um relato. Esta constatação nos autoriza, então, a reforçar a aposta inicial desta tese: as novas versões desses gêneros auto-referentes que hoje florescem na Internet prometem pistas importantes para tentarmos compreender as configurações atuais dessas delicadas entidades — o *eu* e a *vida* — cada vez mais fluidas e dificilmente apreensíveis, embora também cada vez mais enaltecidas, estetizadas e cultuadas nas sociedades ocidentais contemporâneas.

É notável a atual expansão das narrativas biográficas. Não só na Internet, mas também nos mais diversos meios e suportes.<sup>45</sup> Uma intensa “sede de realidade” tem eclodido em anos recentes, um apetite voraz que incita ao consumo de vidas alheias e *reais*. Os relatos desse tipo recebem grande atenção da mídia e do público mundial, com o florescimento de novas modalidades de gêneros de *não-ficção* que conquistam um terreno antes ocupado de maneira hegemônica pelas histórias de *ficção*. Além desse

---

<sup>44</sup> JAGUARIBE, Beatriz. “Realismo sujo e experiência autobiográfica: Vidas reais e autoria”. In: *O choque do Real: estética, mídia e cultura*. São Paulo: Ed. Rocco, 2006; p. 123-125. Cf. também GOLDIN, Nan. *I'll be Your Mirror*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1996.

<sup>45</sup> Cf ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Bs. As.: FCE, 2002.

incremento quantitativo, ao efetuar uma rápida comparação com o que ocorria pouco tempo atrás, destacam-se algumas peculiaridades nos relatos biográficos que hoje proliferam.

Por um lado, o foco do interesse foi desviado, abandonando gradativamente as figuras ilustres, as vidas exemplares ou heróicas que outrora reclamavam a atenção de biógrafos e leitores, para focar as “pessoas comuns”. Isso, sem desprezar uma busca pertinaz daquilo que toda figura extraordinária também tem (ou teve) de “comum”. Por outro lado, há um deslocamento em direção à intimidade; ou seja, aqueles âmbitos da existência que antes eram conhecidos de maneira inequívoca como *privados*. Enquanto vão se alargando os limites do que se pode dizer e do que se pode mostrar, a esfera da intimidade se exacerba sob a luz de uma visibilidade que se deseja total. De maneira concomitante, aqueles âmbitos tradicionalmente conhecidos como *públicos* vão se esvaziando e são tomados pelo silêncio e pela falta de interesse. As antigas definições não emergem ilesas de todos estes processos: o que resta, aqui, da velha idéia de intimidade? O que significa “público” e o que significa “privado” neste novo contexto? Desmancham-se as fronteiras que costumavam separar ambos os espaços em que costumava transcorrer a existência, desafiando as velhas categorias e demandando novas interpretações.

Mas há outras transformações igualmente inquietantes. Os relatos que nos constituem, que tecem as narrativas das nossas vidas e convergem na enunciação do próprio *eu*, têm se distanciado dos modelos e códigos literários que imperaram ao longo da era industrial. Aos poucos, nossas narrativas vitais foram abandonando as páginas dos romances clássicos e dos folhetins, que inflamaram as veias de incontáveis Mmes. Bovaries, jovens Werthers e outros êmulos de antigamente, para se descobrirem em outros espelhos identitários. Compassando o declínio da cultura letrada entre nós, bem como os avanços da “civilização da imagem” e da “sociedade do espetáculo”, as velhas exalações de palavras plasmadas no papel parecem perder seu antigo vigor. Esvai-se, aos poucos, aquela infinidade de mundos fictícios e impressos que tanto alimentaram a produção de subjetividades nos últimos séculos, oferecendo aos ávidos leitores um frondoso manancial de identificação e inspiração para a construção de si.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Cf. KHEL, Maria Rita. “Nós, sujeitos literários”. In *Textura: Revista de Psicanálise*. Ano I, N. 1. São Paulo: Reuniões Psicanalíticas, 2001; BEZERRA Jr., Benilton. “O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica”. In: PLASTINO (org.). *Transgressões*. Rio: Contra Capa, 2002; p. 229-239.

Enquanto a leitura de ficções literárias declina em todo o planeta, a principal inspiração para os devires subjetivos parece emanar de outras fontes: notoriamente, uma caudalosa vertente brota das telas que invadem todos os cantos da paisagem contemporânea, com suas insistentes imagens cinematográficas, televisivas e publicitárias. Os dados são explícitos: enquanto o consumo de TV se impõe como a atividade preponderante da maioria da população mundial, a leitura de contos e romances decai vertiginosamente — há quem prognostique, inclusive, que tal hábito irá se extinguir por completo em poucas décadas. De acordo com outra pesquisa, além de ser a atividade dominante nos momentos de lazer, ver televisão é a terceira atividade humana padronizada mais habitual nos Estados Unidos, depois de trabalhar e dormir.<sup>47</sup> Mas é claro que esse quadro não se restringe àquele país; ao contrário disso, sabemos que o Brasil é uma das nações do mundo cujos habitantes consomem mais horas de televisão por dia. Segundo uma sondagem realizada em dez países, as crianças brasileiras com menos de sete anos de idade assistem três horas diárias de televisão, no mínimo, contra um máximo de duas horas nas de outras nacionalidades. Além disso, o Brasil também foi o pior colocado em outro aspecto: aqui, 43% das crianças nunca lêem livros.<sup>48</sup>

Com base em dados desse calibre, alguns pesquisadores enxergam uma inevitável agonia da leitura de ficções, pelo menos em seu formato ritual “tradicional”. Um ambicioso estudo, encomendado pelo governo dos Estados Unidos e divulgado em meados de 2004, revelou que a porcentagem de adultos que lêem obras literárias naquele país passou de 57% em 1982 para 47% em 2002. A maior queda ocorreu entre os leitores mais jovens (28% nos últimos dez anos), e foi atribuída ao “uso elevado de uma variedade de meios eletrônicos”. Não apenas a televisão mas também, e de maneira crescente, a Internet com seus blogs, sites de relacionamentos e trocas de vídeos. Segundo uma pesquisa ainda mais recente, os menores de dezoito anos dedicaram quatorze horas semanais às mídias digitais, doze à televisão e seis ao rádio em 2006, enquanto a leitura de jornais e revistas impressas demandou apenas duas horas por semana (quanto aos livros, nem sequer são mencionados neste estudo). Já os maiores de

---

<sup>47</sup> O estudo foi realizado pela Universidade da Califórnia. Cf. “Trabalhar, dormir e ver televisão”. *Folha de São Paulo*. Caderno “Mais!”. São Paulo, 01/08/04. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0108200402.htm>.

<sup>48</sup> A pesquisa foi realizada pelo instituto norte-americano Ipsos, e comentada em MARANHÃO, Magno. “Televisão: uma realidade, não a realidade”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02/03/2005.

55 anos dedicaram dezesseis horas semanais à TV no ano, sete horas ao rádio e oito às mídias digitais; um quadro no qual ainda restam cinco horas para a leitura de jornais e três para as revistas.<sup>49</sup>

Mas o relatório daquela pesquisa oficial dos Estados Unidos vai além do que já se sabe, não se limitando à mera confirmação destas tendências mais ou menos evidentes a olho nu. Além disso, remata com um veredicto bastante sombrio para o futuro das belas artes literárias: “nessa velocidade, esse tipo de atividade tende a desaparecer em meio século”.<sup>50</sup> Refere-se à leitura de contos e romances, à definitiva (e muito próxima!) extinção do velho mundo da ficção escrita e impressa. Sabe-se que os exercícios de futurologia são sempre arriscados; no entanto, é evidente que as práticas de leitura estão se modificando velozmente. Apesar da complexidade do fenômeno e dos riscos inerentes a todo ensaio de “premonição”, parece fora de questão que a cultura ocidental contemporânea não mais se enquadra (e talvez nem procure mais se enquadrar) no clássico horizonte da “civilização letrada”.

Foi essa constatação que levou o escritor Alberto Manguel a declarar que, logo mais, “ler será não apenas um ato de rebeldia, mas também um ato de sobrevivência”. Autor de vários ensaios e ficções sobre o assunto — como *Diário de leituras*, *A biblioteca à noite* e *Uma história da leitura* —, Manguel acrescenta que “se como leitores resignamo-nos a sermos impedidos de ler boa literatura, iremos nos condenar a ser menos humanos”.

Já em outro livro também intitulado *História da leitura*, os organizadores Roger Chartier e Guglielmo Cavallo constatam que estaria ocorrendo, no momento atual, uma “terceira revolução” nesse campo da atividade humana, decorrente da transmissão eletrônica dos textos e dos novos modos de ler assim inaugurados. A primeira dessas revoluções ocorrera em meados do século XV, ligada à invenção da imprensa, que multiplicou a reprodução dos textos e alterou a elaboração dos livros, derivando no surgimento da “leitura silenciosa”. A segunda ocorreu em meados do século XVIII, transformando o “leitor intensivo” (que lia e relia um corpus limitado de livros) no

---

<sup>49</sup> REINOSO, Susana. “Conexión digital versus TV”, *La Nación*, Buenos Aires, 20/1/2007. A pesquisa foi divulgada pela União Internacional de Telecomunicações (UIT), um organismo dependente da ONU.

<sup>50</sup> Cf. “A leitura caminha para seu fim nos EUA”. *Folha de São Paulo*. Caderno “Mais!”. São Paulo, 25/07/04. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2507200402.htm>. O relatório completo encontra-se em <http://www.arts.gov>.

“leitor extensivo”, que passou a ter uma crescente diversidade de livros à sua disposição.<sup>51</sup>

Ninguém duvida, portanto, que os textos eletrônicos, escritos e lidos no computador, trazem novos hábitos, gestos e práticas — tanto para os autores como para os leitores. Novidades que ainda estão se engendrando e aguardam uma análise minuciosa. Como afirma Steven Johnson em seu ensaio *Cultura da Interface*: “o computador transforma fundamentalmente o modo como concebemos nossas frases, o processo de pensamento que se desenrola paralelamente ao processo de escrever”.<sup>52</sup> Essa posição se afilia à corrente de pensamento que procura sublinhar a “materialidade da comunicação”, isto é, o importante papel desempenhado pelos dispositivos e canais utilizados para dizer alguma coisa, na hora de afetar aquilo que se diz.<sup>53</sup> “O meio é a mensagem”, diria Marshall McLuhan. Convém evitar, contudo, os possíveis exageros nos determinismos tecnológicos; isto é, na tentativa de delinear causalidades diretas dos aparelhos técnicos em direção a um efeito qualquer no plano sócio-cultural, quando estas questões costumam ser bem mais complexas, com múltiplas causas e efeitos que se retro-alimentam e recriam — como já advertira Raymond Williams em seu clássico de 1974 sobre “a tecnologia como fenômeno cultural”.<sup>54</sup>

Apesar dessas ressalvas, seria tolo ignorar a influência que estes novos artefatos — que cada vez mais utilizamos para pensar, escrever, ler e nos comunicarmos — estão exercendo nos modos com que pensamos, escrevemos, lemos e nos comunicamos. Não existem instrumentos “neutros”, que simplesmente transmitem de maneira limpa e cristalina uma mensagem ou um “conteúdo” qualquer, de um ponto para outro ou de uma pessoa para outra. Os discursos são sempre atravessados não apenas pela materialidade do suporte no qual se inscrevem, mas também por todo um contexto histórico (e também circunstancial) que imprime sua marca na construção do sentido.

---

<sup>51</sup> CHARTIER, Roger; CAVALLO, Guglielmo. (Orgs.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madri: Taurus, 1998; p. 37-45.

<sup>52</sup> JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface*: Como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001; p. 107.

<sup>53</sup> Esta teoria emergiu como um projeto de pesquisa da Universidade de Stanford, EUA, na década de 1990, sob o comando do alemão Hans Ulrich Gumbrecht. Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998; e “O Campo não-hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação”. In: *Cardenos do Mestrado*, n. 5. Rio de Janeiro: UERJ, 1993; e ainda GUMBRECHT, Hans; PFEIFFER, Ludwig. *Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994. Cf. também FELINTO, Erick. “Materialidades da Comunicação: Por um Novo Lugar da Matéria na Teoria da Comunicação”. In: *Ciberlegenda*, n. 5. Niterói: UFF, 2001.

<sup>54</sup> WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and cultural form*. Londres e Nova York: Routledge, 2005.

É claro que nossos computadores não constituem uma exceção a essas regras. Por isso, é no suporte tecnológico, talvez, onde reside a primeira e mais óbvia diferença entre as modalidades comunicativas que hoje se desenvolvem via Internet e as velhas artes manuscritas da “expressão de si”, bem como entre ambos os tipos de textos que delas decorrem. São bem diferentes, tanto a substância na qual se inscrevem os signos como os rituais que participam nessa enunciação, e também os canais pelos quais os textos trafegam. Em ambos os contextos, variam enormemente as condições de produção, circulação e recepção dos textos. À materialidade áspera e tangível da folha de papel, do caderno, da tinta, do envelope, opõe-se a etérea “virtualidade” da escrita eletrônica. Apesar da pesada (e custosa) parafernália maquinica ligada na tomada, após digitarmos no teclado, os signos se propagam na magia etérea dos impulsos elétricos e passam a brilhar na tela do monitor. Convertem-se em pura luz intangível; ao menos aparentemente, sem qualquer consistência material.

A despeito dessa qualidade meio misteriosa ligada à “imaterialidade” ou à “virtualidade” das novas mídias, as cartas e os diários íntimos tradicionais parecem possuir uma “aura” sagrada que nestas não mais existe. No sentido indicado por Walter Benjamin: uma certa autenticidade, um caráter único que emana de sua originalidade material, do fato de não serem cópias infinitamente reproduzíveis por meios técnicos, mas documentos únicos e irrepetíveis. Com a irrupção das tecnologias digitais e sua insuperável capacidade reprodutiva, porém, extingui-se de vez todo vestígio de aura que podia remanescer em seus ancestrais analógicos. Contudo, não deixa de ser verdade que existe uma qualidade inerente aos gêneros aqui estudados (as escritas de si), que sugere uma potência “aural” sempre latente. Talvez isso não se refira aos próprios textos como obras, aos objetos criados, mas a sua referência autoral. Como aponta uma estudiosa dos gêneros autobiográficos, Elizabeth Bruss, os acontecimentos neles relatados são tidos por *verdadeiros*: supõe-se que o objeto da comunicação refere experiências íntimas de um dado indivíduo *real* — o autor, narrador e personagem principal do texto, um ser sempre único, portanto, autêntico e original (por mais “insignificante” e “qualquer um” que ele possa ser). Em função do “pacto de leitura” antes mencionado, os fatos relatados nos gêneros autobiográficos são considerados *verídicos* e, inclusive, até mesmo

*verificáveis*.<sup>55</sup> Em virtude dessa característica, então, nos “escritos íntimos” que circulam pela Internet parece assomar algum vestígio da velha aura. Talvez porque estão envoltos em um halo autoral que remete por definição a uma certa autenticidade (que se hospeda no coração mesmo do “pacto de leitura”) e implica sempre alguma referência a uma *verdade*, um vínculo com uma vida real e com um *eu* real que assina, narra e vive o que se conta.

Deixando este assunto em suspensão — pois sem dúvida ainda merece ser sondado — agora convém nos distanciarmos um pouco do pólo *subjetivo* destes relatos (o autor- narrador- personagem) para examinarmos mais de perto algumas características do pólo *objetivo* (os textos e as imagens, as obras por eles criadas). De um modo geral, nestes gêneros autobiográficos que invadem a Internet, cultiva-se um tipo de escrita bastante peculiar. Com fortes marcas da oralidade, um recurso habitual à transcrição literal da fonética e um tom coloquial que evoca as conversas cotidianas, o estilo destes escritos não costuma remeter a outros textos — nem que seja para se sublevar contra eles, ou para fundar ativamente uma nova linguagem. Sua feitura não se apóia em parâmetros tipicamente literários ou letrados, nem de maneira explícita, nem tampouco implícita nas entrelinhas ou no sentido do gesto escritural. Além disso, costuma imperar um evidente descuido com relação às formalidades da linguagem, especialmente no que tange à comunicação escrita. Mais propulsados pela pressa do que pela perfeição, estes textos costumam ser breves, além de abusarem das abreviaturas e dos acrônimos, ao tempo que ignoram os acentos ortográficos e os sinais de pontuação, bem como todas as convenções referidas ao uso de maiúsculas e minúsculas. O vocabulário também costuma ser limitado, além de aparecer pontilhado de termos em língua inglesa. Se somarmos a todas essas características o fato de praticarem uma ortografia e uma sintaxe no mínimo laxas ou “simplificadas”, muitas vezes, os textos deste tipo beiram os limites do incompreensível — pelo menos, para aqueles leitores que não foram treinados na peculiar alfabetização do ciberespaço.

É interessante apontar um fenômeno ligado a este universo, que está começando a se delinear, porém já se manifesta com bastante força entre nós: a influência que este tipo de escrita dos teclados e das telas eletrônicas está exercendo *fora* dos ambientes

---

<sup>55</sup> BRUSS, Elizabeth. *Autobiographical Acts*. The Changing Situation of a Literary Genre. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976; p. 23.

digitais. Isto é, no bom e velho mundo nosso, aquele da materialidade analógica de todos os dias. Muitos usuários de computadores já reconhecem ter dificuldades para escrever à mão: habituados ao teclado, constataam uma perda do hábito do lápis e do papel, e a decorrente deterioração da caligrafia. Percebe-se, por outro lado, nos pequenos bilhetes e em outros escritos de tom informal, uma “contaminação” dos estilos e das marcas que impregnam a linguagem da Internet, tais como a dispensa dos acentos e das maiúsculas, o uso de abreviaturas, acrônimos e *emoticons*, e o hábito de juntar varias palavras eliminando os espaços. Esta contaminação pode chegar, também, a certos âmbitos que tradicionalmente costumavam ser mais impessoais, como as provas escolares e até mesmo as universitárias, ou as correspondências mais formais que supostamente deveriam respeitar os protocolos tradicionais. Cumpre esclarecer que este movimento não ocorre de maneira isolada, mas envolvido em um contexto sócio-cultural mais amplo, que o acolhe e estimula, no qual se vivencia um distanciamento geral com relação aos moldes formais da linguagem “letrada”, e uma preponderância cada vez mais forte da oralidade da dicção coloquial e dos tons informais da fala na própria escrita.

“A arte da conversação está morta, e logo estarão mortos quase todos os que sabem falar”, metralhou Guy Debord em 1967, nas páginas de seu livro-manifesto intitulado *A sociedade do espetáculo*.<sup>56</sup> Isto pode parecer, no mínimo, curioso, em um momento como o que estamos descrevendo, em que os telefones celulares proliferam por toda parte (e com eles as “conversas” se multiplicam sem limites).<sup>57</sup> Paralelamente, e muitas vezes até mesmo simultaneamente, os *chats* e os programas de mensagens instantâneas invadem os computadores, com uma rede de contatos permanentemente “ligada” ao nosso espaço de trabalho, convidando para um diálogo constante, múltiplo e sem fim. Além disso, já foi mencionada a prevalência de certo tom coloquial da linguagem oral que permeia a própria escrita, um excesso de informalidade verbal que se espalha sob a influência destas novas formas de diálogo digitado — não apenas na

---

<sup>56</sup> DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995; p. 27.

<sup>57</sup> Para se ter uma noção das dimensões desta expansão, basta lembrar que nos 125 anos de história que já possui a telefonia fixa, foram instaladas um bilhão de linhas telefônicas em todo o planeta. Já a tecnologia celular demorou apenas duas décadas para atingir o mesmo patamar, e nos três últimos anos somou-se outro bilhão de novos usuários de telefones móveis em todo o mundo. REINOSO, Susana. “Conexión digital versus TV”, *La Nación*, Buenos Aires, 20/1/2007. A pesquisa foi divulgada pela União Internacional de Telecomunicações (UIT-ONU).

Internet, mas também nos “torpedos” ou mensagens de texto enviadas de um celular para outro, por exemplo.

É bem provável, neste contexto, que logo mais acabe sendo dispensada a própria digitação de textos nos teclados, uma interface ainda bem pouco “amigável” para os parâmetros atuais, que remete à pré-história analógica das máquinas de escrever e, portanto, pareceria condenada fatalmente à extinção. Porém, já se percebe um movimento em direção ao abandono desta espécie de fóssil da escrita mecânica — o teclado — tanto nos computadores como nos demais dispositivos de comunicação e informação. Essa tendência se apóia no aperfeiçoamento das interfaces de voz, por exemplo, cujas primeiras versões já estão disponíveis no mercado há algum tempo e, de fato, “funcionam”. Estes dispositivos utilizam uma ferramenta de software capaz de reconhecer os sons da voz do usuário, que permite digitalizar a sua fala transformando os sons dos fonemas em letras escritas. Evita-se, desse modo, a necessidade de digitar o texto no teclado.<sup>58</sup>

Resulta um tanto paradoxal, então, aludir à “morte da conversação” neste contexto, quando poderíamos falar bem mais obviamente da “morte da leitura”, por exemplo, como vimos, ou mesmo da “morte da escrita”. Apesar de que, com a popularização da comunicação mediada por computador, nota-se que a versão oposta dessas duas últimas sanções funestas também costuma freqüentar os debates. Pois há quem estime que agora não só estaria renascendo certa arte da conversa, mas também ganhariam novo fôlego as vituperadas artes da escrita e da leitura: o *homo typographicus* teria sido salvo da morte graças às tecnologias digitais.<sup>59</sup> Tais hábitos pareciam condenados no reino audiovisual do rádio, do cinema e da televisão: no império daquilo que Walter Ong denominara “oralidade secundária”.<sup>60</sup> Os teclados, porém, teriam trazido à tona, novamente, a velha escrita. E com ela costuma vir, necessariamente, sua parceira de sempre: a leitura. Seria a mencionada “terceira

---

<sup>58</sup> Outra possibilidade, neste sentido, é oferecida pelos *pads* nos quais os usuários podem escrever e desenhar à mão, utilizando um lápis, e em seguida esses rabiscos são digitalizados e incorporados ao computador como dados compreensíveis pelo software, evitando também a passagem pelo teclado.

<sup>59</sup> Cf. McLuhan, Marshall *La galaxia Gutenberg: Génesis del “Homo Typographicus”*. Madri: Ed. Aguilar, 1969.

<sup>60</sup> Autor do interessante clássico *Oralidade e Escrita: Tecnologias da palavra*, Ong sustenta que as novas tecnologias audiovisuais e informáticas teriam lançado a cultura ocidental no domínio de uma “oralidade secundária”, edificada sobre a base da escrita e da imprensa; em oposição às sociedades que carecem de todo conhecimento das técnicas da escrita e da imprensa, que viveriam em um universo completamente diferente do nosso: o mundo da “oralidade primária”. ONG, Walter J. *Oralidad y Escritura: Tecnologías de la palabra*. México, Ed. FCE, 2006.

revolução da leitura” analisada por Roger Chartier, que compreende os veredictos otimistas de autores como os também já mencionados Pierre Levy e Steven Johnson, bem como o desespero e do chamado à resistência de literatos à moda antiga como Alberto Manguel e intelectuais como Umberto Eco.

Entre todas estas mortes anunciadas (e seus possíveis ressuscitamentos), todavia, vislumbram-se os ecos de outra agonia igualmente célebre que pode nos ajudar a esclarecer este panorama: a “morte do narrador” vaticinada por Walter Benjamin em 1933. Esse autor entrevira que os tempos modernos teriam aniquilado as velhas artes de contar histórias, bem como o moroso prazer de ouvi-las. Destrezas cada vez mais raras, cuja extinção já era possível detectar há quase um século, nos longínquos anos trinta em que o filósofo alemão escrevera seus ensaios. Após as vertigens que tomaram conta das paisagens urbanas e industriais dos séculos XIX e XX, “poucas são as pessoas que sabem narrar devidamente”, constatava Benjamin.<sup>61</sup> Mas isso não é o pior, pois essa súbita carência decorreria de uma morte ainda mais terrível: o esgotamento da “experiência”.

O fluxo narrativo das velhas artes de contar histórias, ligadas aos modos de vida rurais e as atividades artesanais partilhadas, constituíam um “fazer junto”: os ouvintes participavam do relato narrado, e este possuía uma instabilidade vivente, era aberto por definição e se metamorfoseava ao sabor das diversas experiências enunciativas. Era uma arte ligada às distâncias, tanto no sentido espacial como temporal: as estórias vinham de longe (trazidas por marinheiros e forasteiros, por exemplo) ou vinham de antigamente, da noite mítica dos tempos. Além disso, as velhas artes narrativas exigiam uma entrega quase total e uma distensão na escuta, “o dom de ouvir”, intimamente associado ao dom de narrar: um grau de calma e sossego aparentado com o sono e o tédio, no qual fluuava certo “esquecimento de si mesmo”. Algo que naquele universo pré-moderno era perfeitamente possível, porém hoje também se torna cada vez mais raro: uma disposição do corpo (e do espírito) que se localiza no extremo oposto da tensão, da ansiedade e da aceleração que turbina nossos corpos (e espíritos) na contemporaneidade. Como iria sobreviver, então, esse fluxo vivo e grupal que evoca uma multiplicidade de Scheherezades anônimas, à compressão das distâncias e a condensação dos horários que

---

<sup>61</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 197.

marcaram a Modernidade? “Essa rede se desfaz hoje por todos lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual”.<sup>62</sup>

O relato do narrador se interrompe necessariamente quando colapsam a memória e o a tradição comuns das sociedades pré-modernas, que incluía um indiscutível respeito pela experiência dos mais velhos e pela autoridade daquele saber coletivo acumulado com o transcorrer dos anos. Como diz o próprio Benjamin, “sabia-se exatamente o significado da experiência, ela sempre fora comunicada aos jovens... com a autoridade da velhice”.<sup>63</sup> No entanto, já naquela época em que esse texto foi escrito, era evidente que “as ações da experiência estavam em baixa”, que os homens tinham ficado “mais pobres em experiências comunicáveis”, carentes daquelas palavras tão duráveis que podiam (e deviam) ser transmitidas de boca em boca, como um valioso anel que é cuidadosamente conservado de geração em geração. Os provérbios, os conselhos, a digna sabedoria dos anciãos... se tudo isso deveio antiquado é porque as experiências teriam deixado de ser comunicáveis. “Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas?”, perguntava Benjamin com certo pesar, e ainda mais: “quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?”.<sup>64</sup>

Prova da afiada lucidez do filósofo alemão é que essas palavras foram proferidas bem antes das décadas de 1960 e 70, momento histórico da nossa civilização em que os jovens se apropriaram do cetro, iniciando um caminho triunfante que logo mais desembocaria em uma espécie de imposição da juventude obrigatória e universal. Mas Benjamin escrevera antes, bem antes mesmo da aparição dos computadores e outros *gadgets* eletrônicos que hoje povoam nossas paisagens e nossos lares, e que definitivamente retiraram dos mais idosos qualquer pretensão de lidar com a juventude invocando sua experiência. Se três ou quatro décadas atrás, “não confiar em ninguém com mais de trinta anos” implicava uma espécie de rebeldia provocadora, hoje as empresas que lideram nosso mundo (especialmente nas florescentes áreas de publicidade, marketing e informática) costumam demitir seus funcionários quando atingem essa idade. Não precisamente por “falta de experiência”, mas, ao contrário, sob o argumento de terem ficado velhos demais, tendo portanto perdido a espontaneidade e

---

<sup>62</sup> BENJAMIN, op. cit.; p. 205.

<sup>63</sup> BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 114.

<sup>64</sup> BENJAMIN, op. cit.; p. 114.

a criatividade inerentes à sacrossanta juventude. Como o próprio Benjamin advertiu, porém, junto com as evidentes novas riquezas, uma nova forma de miséria teria surgido junto com “esse monstruoso desenvolvimento da técnica”. Daí o ingresso da humanidade em uma nova barbárie, um devir histórico que exige uma difícil prova de honradez: admitir e confessar a nossa própria pobreza, a nossa falta de experiência.<sup>65</sup>

Talvez seja esse o germe da declarada “pobreza narrativa” de muitos blogs confessionais de hoje em dia, prova da despreensão destes novos narradores interativos. Porém, essa honradez face à versão mais nova da “barbárie” talvez não atinja de igual modo seu autor e nem seu protagonista, afetando apenas o modesto narrador — mesmo que todos os três coincidam na mesma *persona* de acordo com o “pacto de leitura” previsto por Philippe Lejeune, que ao acreditar nessa tríplice coincidência identitária, consagra-nos como “gêneros autobiográficos”. De todo modo, ainda haverá ocasião de examinar com maior atenção as figuras do **autor** e do **protagonista** dos novos gêneros confessionais da Internet, nos próximos capítulos desta tese. Voltemo-nos mais especificamente, agora, para a figura do **narrador**.

De acordo com a análise de Walter Benjamin, teria sido o romance, como grande forma narrativa do século XIX e do mundo burguês, o encarregado de anunciar os primeiros indícios da agonia do narrador. Mas o golpe mortífero, contudo, não teria lhe sido dado pelo romance, mas por uma outra forma de comunicação que também veio associada à imprensa, porém resultou bem mais ameaçadora para as velhas artes de narrar, provocando inclusive uma grave crise no próprio romance. De que forma de comunicação se trata? Da informação. Aquela mítica distância no espaço e no tempo que constituía a seiva das narrativas tradicionais, seria definitivamente aniquilada por esta outra novidade. “O saber, que vinha de longe — do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição —, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência”, explica Benjamin. Já a informação aspira a uma verificação imediata: “ela precisa ser compreensível ‘em si e para si’”.<sup>66</sup> Não custa entrever que todos esses elementos — *informação*, eliminação das *distâncias* e forte dependência da *veracidade*, da ancoragem verificável na vida real — estão presentes nos novos gêneros confessionais da Internet, e até fazem parte da sua

---

<sup>65</sup> BENJAMIN, op. cit.; p. 117.

<sup>66</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 202-203.

própria definição. A “morte do narrador”, então, pelo menos nestes sentidos benjaminianos, seria mais do que confirmada nos “relatos de si” que pululam na Web.

O que caracteriza a informação? Além de ter um forte vínculo com o presente e com a “atualidade”, há um outro elemento importante. Mesmo não sendo exata, sublinha Benjamin, ela deve ser plausível, verossímil e verificável. Caso não seja, trata-se de uma fraude: deixa de ser informação, perde a sua natureza (e, no melhor dos casos, vira outra coisa... ou, então, vira nada e joga-se no lixo). Mas esse ingrediente das informações que, cada vez mais, passaram a ser difundidas pelas mais diversas mídias, é alheio às artes de narrar de antigamente; e foi justamente essa qualidade da informação que teria atestado o derradeiro golpe fatal no narrador. “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo e, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes”, constata Benjamin. “A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações; em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação”, pois uma das graças da narrativa consiste precisamente em evitar as explicações. Daí a grande diferença entre as velhas artes do narrador clássico e as histórias nas quais nos enredamos hoje em dia: antes, o leitor era “livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”.<sup>67</sup>

É precisamente neste sentido que Umberto Eco aponta uma irrecusável pobreza característica da comunicação audiovisual, em comparação com a riqueza infindável da palavra — ou, melhor dizendo, o seu menor nível de exigências com relação ao espectador. “Enquanto um livro requer uma leitura cúmplice e responsável, uma leitura interpretativa, o filme ou a televisão mostram-nos as coisas já prontas”, explica Eco, oferecendo exemplos de romances clássicos de Gustave Flaubert ou Henry James, que apesar de se demorarem em extensas descrições de paisagens e personagens, deixam ao leitor a tarefa de imaginar o rosto de “uma mulher mais bela que uma obra de arte”, por exemplo, ou o aspecto que poderia ter “a melancolia dos vapores” e “a amargura das simpatias truncadas”.<sup>68</sup> Embora procure evitar “conclusões apresadas e moralistas” quanto à inferioridade da comunicação visual em relação à verbal, Umberto Eco admite

---

<sup>67</sup> BENJAMIN, op. cit.; p. 203.

<sup>68</sup> ECO, Umberto. “A diferença entre livro e filme”. Revista *Entrelivros*, São Paulo, nov. 2005; p. 98.

que o filme normalmente se vê obrigado a “dizer mais”, e por isso as telas costumam oferecer “coisas já prontas”, livrando o leitor do trabalho de interpretação pessoal.

No entanto, a maior diferença entre ambas as formas de narrar talvez não resida nessa explicitação à qual os narradores que utilizam a linguagem audiovisual se vêm obrigados a recorrer, mas no outro extremo da comunicação: na atitude do leitor ou do espectador. “O leitor de romance que não pensa (não colabora) perde essencialmente tudo”, assevera Eco. Já o espectador cinematográfico que tenha idêntica atitude, “no final do espetáculo estará convencido de estar levando para casa alguma coisa”. É habitual que os leitores de romances recusem um convite demasiado insistente à colaboração, e acabem abandonando o livro após a árdua leitura de algumas páginas. O filme, por sua vez, “satisfaz também quem o acompanha distraidamente até o final”, e ao termo de duas ou três horas de entrega parcial ao que se projetou na tela, o filme terá ocultado “a seus espectadores preguiçosos o fato de que o utilizaram de modo preguiçoso”.<sup>69</sup>

Com o declínio não apenas das velhas artes daquele narrador benjaminiano dos tempos mais remotos, mas também da leitura de romances como os de Flaubert e Henry James, no mundo contemporâneo não só se multiplicam as informações como também se popularizam (e sofisticam) os códigos audiovisuais nos mais diversos âmbitos — inclusive, é claro, nos “relatos de si”. Tanto aquela necessidade de “explicitar” apontada por Umberto Eco, que vem atrelada ao universo das imagens em contraposição ao mundo mais implícito das palavras, como a “recepção preguiçosa” que estas novas mídias permitem com crescente tolerância, tudo isso parece confirmar o diagnóstico de Benjamin quanto à “morte do narrador” — ou, pelo menos, de *aquela* narrador.

Foi provavelmente este horizonte que Guy Debord vislumbrou em tom profético no ano de 1967, quando vaticinou que a arte da conversação tinha morrido e que logo morreriam todos seus praticantes, pois o espetáculo era “o oposto ao diálogo”.<sup>70</sup> Digno representante daquela enérgica geração contra-cultural que um ano mais tarde deslancharia o episódio conhecido como Maio Francês, o autor denunciara a primazia do espetáculo como “o sol que jamais se põe no império da passividade moderna”. Mais do que um conjunto de imagens, o espetáculo se transformou em nosso modo de vida e

---

<sup>69</sup> ECO, op. cit.; p. 98.

<sup>70</sup> DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995; tese 18.

em nossa visão do mundo, na forma como nos relacionamos uns com os outros e na maneira com que o nosso mundo se organiza: tudo é permeado pelo espetáculo, sem deixar praticamente nada de fora. Pois os contornos desta gelatinosa definição ultrapassam aquilo que se mostra na mídia; muito mais do que isso, o espetáculo “recobre toda a superfície do mundo e se banha indefinidamente em sua própria glória”.<sup>71</sup> Mais do que um conjunto de imagens que se mostram nas telas e esmagam as belas artes e as velhas potências das palavras (seja escritas ou conversadas), o espetáculo é a transformação do mundo nessas imagens, e mais ainda: “é *capital* em um grau tal de acumulação que se transforma em imagem”.<sup>72</sup>

Para constatar as profecias de Debord, basta folhar um par de livros fascinantes como *A arte da conversação*, do historiador inglês Peter Burke,<sup>73</sup> e *A cultura da conversação*, da italiana Benedetta Craveri.<sup>74</sup> Ambos os autores desdobram um precioso luxo de detalhes sobre diversos aspectos e momentos desta arte em nossa tradição cultural; porém, ambos também se detêm com toda a parcimônia nos alvares da era moderna. De modo semelhante, Richard Sennett também pintou um quadro do século XVIII como sendo uma era de apogeu do “homem público” e das belas artes da conversação.<sup>75</sup> Não se tratava, porém, de um livre fluir da espontaneidade individual nas interações intimistas; longe disso, naquela longínquas paisagens, a oratória emergia como uma técnica complexa e potente, na qual primava o artifício teatral, que convertia cada palavra em uma valiosa arma política.

Já no período industrial, contudo, no apogeu da burguesia prévio ao surgimento da “sociedade do espetáculo”, ao que parece, a leitura, a escrita e a conversação vivenciaram um derradeiro idílio. Quem melhor definiria esses laços talvez tenha sido René Descartes, em uma frase resgatada por Marcel Proust em seu belo ensaio sobre o assunto: “a leitura de todos os bons livros é como uma conversa com as pessoas mais interessantes dos séculos passados que foram seus autores”.<sup>76</sup> Essa imagem do leitor que

---

<sup>71</sup> DEBORD, op. cit., tese 13.

<sup>72</sup> DEBORD, op. cit., tese 34.

<sup>73</sup> BURKE, Peter. *A arte da conversação*. São Paulo: UNESP, 1995; cf. também BURKE, Peter; BRIGGS, Asa. *Uma história social da mídia: De Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

<sup>74</sup> CRAVERI, Benedetta. *La cultura de la conversación*. Buenos Aires: Ed. FCE, 2004.

<sup>75</sup> SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: Tirania da Intimidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

<sup>76</sup> PROUST, Marcel. *Sobre la lectura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003, p. 31.

dialoga com o autor de um livro remete também às “cartas dirigidas a amigos, apenas mais longas”, charmosa definição do que significa escrever um livro segundo o poeta romântico Jean Paul. Tal noção foi retomada, neste caso, pelo filósofo Peter Sloterdijk, quem apresenta essa vontade de estreitar amizades com leitores anônimos (tanto do presente como do futuro), como uma síntese “graciosa e quinta-essencial” da cultura humanista do século XIX: “os autores gregos teriam certamente se surpreendido com o tipo de amigos que suas cartas alcançariam um dia”.<sup>77</sup> Contudo, cumpre lembrar que foi para confirmar, mais uma vez, uma fúnebre notícia que Sloterdijk resgatou essa romântica definição; neste caso, “o fim do humanismo”.

Como quer que seja (e carregando o peso de todos os cadáveres que for necessário), é evidente que nesta “nova cultura eletrônica” proliferam os produtos “fáceis” da indústria cultural — mesmo que agora também possa ser uma indústria caseira, feita por *você, eu* e todos *nós*. Contudo, como pode ocorrer com os filmes comentados por Umberto Eco, estas obras não requerem de seus “consumidores” aquela entrega total que Benjamin definira como “o dom de ouvir” na audiência dos narradores tradicionais. Tampouco exigem a concentração silenciosa e solitária que demandava a leitura dos romances burgueses (e a escrita de diários e cartas). Aquela atenção contemplativa, focalizada em sua totalidade em direção a um único objetivo, estilhaça-se nesta cultura esmagadoramente audiovisual que não cessa de emitir estímulos sensoriais em todas as direções. Explode e se desfaz essa antiga disposição, talvez em proveito de outras formas de atenção e cognição, como o “*easy listening*” (e o “*easy viewing*”) que, segundo Theodor Adorno, costumam solicitar os produtos da indústria cultural. Se a leitura “traz provavelmente consigo um certo tipo de interiorização”, pois “o ato de ler um romance está bastante próximo de um monólogo interior”, escreveu o filósofo alemão, “a visualização dos *mass media* modernos tende para a exteriorização”. Assim, o representante da Escola de Frankfurt apontava, em um ensaio sobre a televisão publicado em 1954, que “a idéia de interioridade”, neste contexto, “cede perante sinais ópticos inequívocos que podem ser captados com um olhar”.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000; p. 7-9.

<sup>78</sup> ADORNO, Theodor. “Television and the patterns of mass culture”. *Quarterly of Film, Radio and Television*, vol. 8, p. 213-234. Apud: WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Ed. Presença, 2002, p. 89.

Se a experiência tradicional do narrador era um acontecimento coletivo por definição, tanto a leitura como a escrita da era burguesa demandavam um indivíduo solitário; de preferência, trancado na privacidade do seu lar, pois não existia ambiente mais adequado que a própria casa para “interiorizar” o que se lia e “exteriorizar” o que se escrevia. Já as mídias audiovisuais no esquema *broadcasting* do século XX, por sua vez, reforçaram esse movimento de gradativo encerramento no âmbito privado — embora não solicitassem o “monólogo interior” apontado por Adorno (e por Umberto Eco). Agora, com as novas mídias eletrônicas, digitais e interativas, essa dupla tendência parece se aprofundar.

Por um lado, acentuou-se a preeminência das linguagens audiovisuais, estimulando a visualização e a exteriorização mais do que a “interiorização” solitária. Por outro lado, em uma nova torção das “tirantias da intimidade”, aquela velha experiência coletiva do narrador vai ficando ainda mais longe, visto que não apenas os aparelhos de rádio e televisão abandonam a sala familiar para se instalarem nos quartos individuais, mas também costumam sair para as ruas *plugados* nos corpos, ouvidos e olhos de seus donos. Nos últimos anos, ampliou-se o catálogo de mídias cujos dispositivos já não são de uso familiar, mas estritamente pessoal: computadores, internet, *iPods*, notebooks, palms, telefones celulares. Até o cinema abandona os grandiosos teatros do centro da cidade (e inclusive as salas acolhoadas dos shoppings) para se instalar junto ao sofá ou ao lado da cama de cada um, primeiro no formato VHS e logo no DVD.

Implica isto um retorno à solidão, ao silêncio e ao “monólogo interior” dos leitores-escritores do século XIX? Em princípio, tais atributos não parecem combinar com as paisagens e com os ritmos contemporâneos. Hoje não há apenas uma reivindicação do ruído e até mesmo do barulho, mas também do “trabalho em grupo” como mais criativo e produtivo que o individual. Além disso, a capacidade de fazer várias coisas ao mesmo tempo é mais estimulada que a capacidade de focar a atenção em um trabalho contínuo e persistente, por exemplo, levando alguns pesquisadores a se perguntar se o “transtorno de déficit de atenção e hiper-atividade” conhecido como TDA/H não seria melhor compreendido como sendo um traço característico das novas

subjetividades — perfeitamente compatível com o mundo em que vivemos, e até mesmo por ele incitado — mais do que uma estranha epidemia infantil.<sup>79</sup>

Em todo caso, parece evidente que a nossa capacidade “multitarefa” evolui junto com a dos nossos computadores, e é provável que este processo não implique apenas uma perda (da velha capacidade de concentração) mas também um ganho em novas formas de cognição que estão se engendrando. “Os jogos por computador podem melhorar alguns aspectos da atenção, tal como a capacidade de contar objetos rapidamente na periferia do campo visual”, afirmam pesquisadores como Anders Sandberg, que investiga essa “ampliação cognitiva” na Universidade de Oxford. Já sua colega Pam Briggs, professora de Psicologia Cognitiva Aplicada na Universidade de Northumbria, comprovou que as pessoas que navegam pela Web em busca de informação passam menos de dois segundos em um site antes de passar para outro. Contudo, em vez de ver nesse dado um indício de desconcentração e ansiedade (ou, pelo menos, além disso), a pesquisadora enxerga um sinal da capacidade de análise incisivo e veloz que as novas mídias promovem. Seja como for, em um ponto todos parecem concordar: neste novo contexto, as pessoas estão se tornando “mais visuais do que verbais”.<sup>80</sup>

No compasso de uma cultura cada vez mais ancorada em imagens, desmonta-se o velho império da palavra, e proliferam fenômenos como os que estão no alvo desta tese, nos quais a lógica da visibilidade e o mercado das aparências desempenham papéis primordiais na construção de si e da própria vida como um relato. Não convém esquecer, porém, que isso ocorre em meio a um grau de espetacularização cotidiana que talvez nem o próprio Debord teria ousado imaginar. Ouçamos, agora, um contemporâneo do pensador situacionista francês, que escrevera a seguinte frase em 1968: “daqui a uns poucos anos, o homem será capaz de se comunicar de forma mais efetiva através de uma máquina do que face a face”. O autor deste depoimento é um dos pioneiros na pesquisa sobre interfaces gráficas em computação, cujo trabalho contribuiria grandemente para a popularização do uso da Internet algumas décadas mais

---

<sup>79</sup> Cf. CABRAL LIMA, Rossano. *Somos todos desatentos? O TDA/H e a construção de bioidentidades*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2005.

<sup>80</sup> WOODS, Richard. “The next step in brain evolution”. Londres: *The Sunday Times*, 09/07/2006. <http://technology.timesonline.co.uk/article/0,,19509-2256968.html>

tarde: J. C. R. Licklider.<sup>81</sup> Quem estava certo, nesses diagnósticos tão opostos proferidos há quatro décadas? Debord, com sua sombria sociedade do espetáculo e a morte da conversação? Ou Licklider, com suas luminosas interfaces para a comunicação informática?

Se respondermos à luz do que mostram os fenômenos contemporâneos aqui contemplados, provavelmente devemos admitir que os dois tiveram sua própria dose de razão premonitória. Tudo depende, é claro, do que se entenda por “se comunicar de forma mais efetiva”. Naquele gesto intempestivo que deu origem a um livro que ainda é clássico (e a um filme homônimo, porém hoje virtualmente esquecido), Debord denunciava as tiranias de uma formação social que naquele momento estava apenas assomando seus tentáculos, porém já tendia a cercar o campo do possível — abrindo por sua vez, é claro, outras possibilidades e outras portas da percepção. No entanto, sua crítica apontava à padronização das trocas subjetivas e à asfixia de certas regiões da sensibilidade, estimulando somente algumas e até mesmo hipertrofiando umas poucas... e deixando todas as demais na escuridão da invisibilidade. Ou seja: impondo um regime de áudio-visualidade obrigatório, muito alegre e colorido, porém tirânico em sua capacidade de silenciar as possíveis margens, reversos e lacunas.<sup>82</sup> Esse regime hoje ainda se expande, e as interfaces gráficas desenvolvidas por Licklider desempenham nele um papel fundamental, que talvez nenhum dos dois autores poderia ter intuído mais do que vagamente naqueles longínquos anos sessenta.

Talvez seja por causa disso tudo que, hoje, a vida parece muito com um filme. Já não contamos a nós mesmos as nossas “narrativas vitais” seguindo os moldes de uma tragédia romântica, nos longos parágrafos de um minucioso drama existencial ou de um típico relato de aventuras, por exemplo, daqueles que eram lidos com fruição por horas a fio. Ao invés disso, nossos relatos vitais ganham contornos audiovisuais. Até mesmo os episódios e gestos cotidianos mais minúsculos revelam certo parentesco com as cenas dos videoclipes e das publicidades. Ou, pelo menos, inspiram-se nelas e parece desejável que com elas se assemelhem. Em certas ocasiões, chegam até a se converter

---

<sup>81</sup> LICKLIDER, J.C.R.; TAYLOR, Robert. “The computer as a communication device”. In: MAYER, Paul (org.) *Computer Media and Communication: a Reader*. Oxford (NY): Oxford University Press, 1999; p. 97-110.

<sup>82</sup> Sobre este assunto, cf. também o ensaio de FERRER, Christian. *Mal de Ojo: Crítica de la violencia técnica*. Barcelona, Octaedro, 2000.

nesses cliques, vídeos ou pequenos filmes, e são lançados ao mundo nas vitrines virtuais do *YouTube*, de um videolog ou de uma webcam.

Contudo, não se trata de meras “evoluções” ou adaptações práticas aos meios e tecnologias que apareceram nos últimos anos. Somando todas essas pequenas mudanças e agrupando-as sob uma nova lógica, o que está ocorrendo ganha o perfil de uma verdadeira mutação: em nosso espetacularizado século XXI, o jogo de espelhos complicou-se inexoravelmente. Em vez de reconhecer na ficção da tela (ou da folha impressa) 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”, como insinua Neal Gabler em seu provocador estudo sobre os avanços do entretenimento e da lógica do espetáculo.<sup>83</sup> Avaliamos a própria vida segundo sua capacidade de *se tornar* um verdadeiro filme.

Por isso, não surpreende que os sujeitos contemporâneos adaptem os principais eventos de suas vidas às exigências da câmera, seja de vídeo ou de fotografia, mesmo que o aparelho concreto não esteja presente — inclusive, poderia adicionar um observador mordaz, porque nunca se sabe se *você está sendo filmado*. Assim, a espetacularização da intimidade cotidiana tornou-se habitual, com todo um arsenal de técnicas de estilização da própria personalidade e das experiências vitais para “ficar bem na foto” (ou na fita). As receitas mais efetivas emulam os moldes narrativos e estéticos da tradição cinematográfica, televisiva e publicitária; cujos códigos são apropriados e realimentados pelos novos gêneros que hoje proliferam na Internet.

Neste contexto, o *eu* não se apresenta apenas ou principalmente como um *narrador* (poeta, romancista ou cineasta) da epopéia de sua própria vida, mesmo que seja a trilhada e cada vez mais festejada “epopéia do homem comum”, do anti-herói ou do “homem ordinário”.<sup>84</sup> Enfim, daquele “qualquer um” que não tem pudor em confessar sua própria pobreza, encarnado naquele *você* capaz de virar “personalidade do ano”. Em todo caso, essa subjetividade deverá se apresentar e se estilizar como um *personagem* da mídia audiovisual: cuidando e cultivando sua *imagem* mediante um

---

<sup>83</sup> GABLER, Neal. *Vida, o filme: Como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 221.

<sup>84</sup> Sobre o conceito de “homem ordinário” como “personagem filmado”, sobretudo no cinema documentário, cf. COMOLLI, Jean-Louis. “Les hommes ordinaires, la fiction documentaire”. In: *Voir et pouvoir*, Paris: Verdier, 2004; e “Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène”. In: *Forumdoc.bh.2001*, Belo Horizonte, nov. 2001. Sobre a “epopéia do homem comum”, cf. LEICESTER, R. *Demonio Episodio Amaestrado*. Buenos Aires: Ed. Simurg, 2003.

arsenal sempre crescente de habilidades e recursos. Esse personagem tende a atuar como si estivesse sempre diante de uma câmera, disposto a se exhibir em toda e qualquer tela — mesmo que seja na tela e no palco da “vida real”.

Neste ponto do percurso, podemos começar a esboçar alguns dos primeiros frutos desta pesquisa. É certo que a atual abundância de “relatos de si” e de formas autobiográficas, que se multiplicam sem cessar em todas as mídias (não apenas na Internet), parece sugerir uma comparação fácil com o furor de escrever diários íntimos — um hábito que no século XIX impregnou a sensibilidade burguesa e se popularizou enormemente, conquistando milhões de pessoas. No entanto, um detalhe importante acompanha o trânsito do segredo e do pudor — que necessariamente envolviam aquelas práticas de outrora — em direção ao exibicionismo triunfante que irradiam estas novas versões. Ao passar do clássico suporte de papel e tinta para a tela eletrônica, não é apenas a mídia que muda: transforma-se também a subjetividade que se constrói nesses gêneros autobiográficos. Muda precisamente aquele *eu* que narra, assina e protagoniza os “relatos de si”.

Em princípio, as novas narrativas auto-referentes não parecem enfatizar a função do **narrador** (e nem a do **autor**), mas a do seu **protagonista**: aquele personagem chamado *eu*. Ou seja: alguém que *é*, mais do que alguém que *faz*. Mais uma confirmação da “morte do narrador” benjaminiano, pois os sujeitos destes novos relatos publicados na Internet parecem se definir preferentemente como alguém que *é*; ou seja: alguém que vive a própria vida como um verdadeiro personagem. Essa definição pesa mais do que aquela referida a alguém que *faz*, alguém que realiza uma atividade narrativa ou elabora um relato, alguém que conta uma história sobre acontecimentos “exteriores” a si próprio, inclusive fictícios, não *reais* — ou seja, como um narrador à moda antiga (e tampouco como um autor à moda burguesa).

Apesar das instigantes semelhanças, portanto, são vários os sinais de alarme que sugerem uma imensa distância entre os mais recentes “espetáculos do eu” que pululam nas telas contemporâneas e aquelas antigas sessões de auto-conhecimento solitário plasmadas nos diários íntimos tradicionais — assim como é cada vez maior a distância que nos separa do contexto histórico que fez germinar e viu florescer tais práticas. Os rituais hermenêuticos daqueles diários íntimos tinham as raízes bem fincadas naquela complexa trama de valores e crenças que Max Weber denominara “ética protestante”,

um firme companheiro do “espírito do capitalismo” em seus primórdios industriais.<sup>85</sup> Essas práticas estavam atreladas ao paradigma subjetivo do *homo psychologicus*; isto é, um tipo de sujeito *introduzido*, dotado de “vida interior” e voltado para “dentro de si”, que minuciosamente construía seu *eu* em torno de um eixo situado nas profundezas da sua interioridade psicológica. Porém, pelo visto, estamos cada vez mais longe dessas configurações.

Por isso, talvez ainda caiba aqui uma primeira comparação com outro gênero de não-ficção, contemporâneo às práticas analisadas nesta tese (e também responsável por um estardalhaço midiático e acadêmico comparável): os *reality-shows*. Essas produções, que têm invadido a televisão mundial nos últimos anos e, supostamente, não fazem mais do que mostrar a *vida real* de um grupo de *pessoas reais* trancadas em uma casa infestada de câmeras de TV, possuem vários aspectos em comum com as modalidades enfocadas nesta tese. Aquilo que entre os protagonistas desses shows televisuais ocorre de maneira caricaturesca e deturpada pelo exagero — essa construção de si como um personagem estereotipado e sem espessuras, por meio de recursos performáticos e adereços técnicos — replica-se tanto nos novos gêneros autobiográficos da internet como no “show da realidade” cotidiana. Há uma tendência, hoje, que aponta para a auto-construção como personagens *reais* porém ao mesmo tempo *ficcionalizados* (de acordo com a linguagem altamente codificada da mídia) em nossas próprias vidas, administrando os códigos audiovisuais na exposição aos olhares alheios.

O que significa tudo isto? Haveria uma espécie de falsidade, uma deplorável falta de autenticidade nas construções subjetivas atuais? Teria se generalizado o uso de máscaras que ocultam alguma verdade fundamental, algo mais real que estaria por trás dessa imagem bem construída e literalmente narrada, porém fatalmente falsa ou fictícia? A resposta alberga uma complexidade que excede um simples sim ou não, porque as relações entre verdade e mentira, ficção e realidade, essência e aparência, verdadeiro e falso — que nunca foram simples — também se complicaram.<sup>86</sup> Neste ponto do percurso, convém contextualizar o problema para observá-lo desde uma perspectiva histórica, a fim de apreciar mais claramente as transformações que estão em andamento.

---

<sup>85</sup> WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1999.

<sup>86</sup> Cf. BRUNO, Fernanda; PEDRO, Rosa. “Entre ser e aparecer: tecnologia, espetáculo e subjetividade contemporânea”. *INTERCOM 2004*. PUC-RS, Porto Alegre, 2004.

## **CAPÍTULO 2**

***EU privado* e o declínio do homem público**

*A mesa em que escrevo é velha. Não se trata de uma antiguidade especialmente valiosa, mas a sua elegância lembra uma época na qual escrever cartas era uma arte que se cultivava com calma e se realizava cuidadosamente com caneta-tinteiro e mata-borrão.*

Witold Rybczynski <sup>87</sup>

*Cara Sophie... nada como a nossa história tem sido escrito... e nem será. Pois jamais nos sentiríamos dispostos a fazer do público o nosso confidente.*

Nathaniel Hawthorne <sup>88</sup>

*Pudor eu não sinto. Quero dizer: eu não faço pornô. Pornô não me daria pudor, mas seria uma perda de estilo. Jamais tive que fazer um esforço para postar, para falar a verdade. Vivo, constantemente, fazendo o esforço para que não existam na minha vida coisas inconfessáveis.*

Lola Copacabana <sup>89</sup>

*Cara Sophie... eu poderia encher páginas e páginas com tudo o que preenche meu coração, acerca de muitas coisas; mas sei que este mundo não é o lugar adequado para verter a alma sem reservas.*

Ms. Peabody <sup>90</sup>

*Eu tenho meu diário na Rede e o torno público porque, precisamente, não tenho nada a dizer.*

Steven Rubio <sup>91</sup>

No outono de 1928, Virginia Woolf foi convidada para ministrar uma série de conferências sobre “a mulher e o romance”, em duas instituições universitárias *for ladies* — pois as demais, as boas, na época ainda eram restritas aos *gentlemen*. A escritora resolveu aproveitar a ocasião para tentar responder, longa e belamente, a uma pergunta: por que as mulheres não tinham escrito, até então e salvo pouquíssimas exceções, bons romances? Eis uma síntese da resposta: porque não tinham um quarto próprio, porque careciam de uma

---

<sup>87</sup> RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: Historia de una idea*. Buenos Aires: Emece, 1991. p. 29.

<sup>88</sup> HAWTHORNE, Nathaniel. Carta a sua esposa Sophie.

<sup>89</sup> COPACABANA, Lola (blogueira). Entrevistada em: VALLE, Agustín. “Los blooks y el cambio histórico en la escritura”, Revista *Debate* N° 198, Buenos Aires, 29/12/2006, p. 50-51.

<sup>90</sup> PEABODY, Elizabeth. Carta à filha, Sophie Hawthorne

<sup>91</sup> RUBIO, Steven (blogueiro). Apud: LEMOS, André. *A arte da vida: diários pessoais e webcams na Internet*. XI COMPÓS. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2002.

habitação privada e exclusiva para elas, onde teriam podido ficar a sós. Se as dificuldades sempre foram grandes para qualquer pessoa que decidisse criar uma obra literária, pelo menos até então tudo tinha sido infinitamente mais complicado para uma mulher. “Em primeiro lugar”, porque para elas, “até os inícios do século XIX, ter um quarto próprio, para não falar de um ambiente realmente tranqüilo e sem barulho, era inconcebível”.<sup>92</sup>

A resposta é justíssima; porém, cumpre esclarecer que isso não deixa de ser verdadeiro também para a maioria dos homens, pelo menos até algum tempo antes da data assinalada pela escritora. “No século XVI era raro que alguém tivesse um quarto só para ele”, explica Witold Rybczynski em seu livro intitulado *A Casa: História de uma Idéia*. Deveriam se passar mais de cem anos ainda, até bem avançado o século XVII e iniciado o XVIII, para que comesçassem a aparecer “os ambientes nos quais era possível se retirar da visão do público”. Esses novos recintos foram logo referidos como “quartos privados”. Já a noção de que tais ambientes privados deviam ser confortáveis e silenciosos, segundo Rybczynski só apareceria no século XVIII — pelo menos, para os homens mais afortunados.<sup>93</sup>

De todo modo, a defasagem aludida por Virginia Woolf implicou uma enorme desvantagem para as damas, já que o ambiente privado da casa — e, melhor ainda, do quarto próprio, pessoal e privativo — logo se impôs como um requisito fundamental para que o *eu* do morador pudesse “ficar à vontade”. Sozinha e a sós consigo mesma, a própria subjetividade podia se expandir sem reservas e se auto-afirmar em sua individualidade. Naqueles tempos em que a escritora britânica erguia sua voz, tão inflamada como majestosa, esse espaço da privacidade já tinha assumido um papel primordial. Era necessário dispor de um recinto próprio, separado do ambiente público e da intromissão de outrem por sólidos muros e portas fechadas, não apenas para poder se tornar uma mulher escritora, mas também para poder *ser* alguém: para se tornar um sujeito, para ter condições de produzir a própria subjetividade.

Além de constituir um requisito básico para desenvolver o *eu*, o ambiente privado também era o cenário onde transcorria a intimidade. E era precisamente nesses recintos onde se engendravam, em pleno auge da cultura burguesa, os “relatos de si”. Pois além de pertencerem aos gêneros autobiográficos, as cartas e os diários tradicionais são “escritas íntimas”. O estatuto dessas narrativas é ambíguo, sempre transitando a frágil fronteira entre as belas artes textuais e o documento extra-literário de valor meramente testemunhal, acerca de

---

<sup>92</sup> WOOLF, Virginia. *Um cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires: A-Z Editora, 1993; p.72.

<sup>93</sup> RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: Historia de una idea*. Buenos Aires: Emece, 1991. p. 30-32.

uma forma de vida ou de um modo histórico de ser. Tais escritos costumam ser catalogados como exemplares de um “gênero menor” em termos estéticos; ou, no mínimo, como “formas não canônicas do literário”.<sup>94</sup> Essas modalidades, contudo, são cada vez mais valorizadas em certas regiões do saber, que nelas se debruçam à procura de valiosos tesouros de sentido. Nos últimos anos, como vimos, tem aumentado o interesse pela “vida cotidiana” e pelas “pessoas comuns”, e também por aquelas raras relíquias que ainda conservam uma aura, nem que seja porque nelas latejam vestígios da presença única de quem escreveu.

As escritas desse tipo, íntimas e confessionais, exigem (ou pelo menos, exigiam) a solidão do autor no momento da enunciação. Demandavam também uma distância espacial e temporal com relação ao destinatário das cartas e aos eventuais leitores dos diários — estes últimos, aliás, normalmente só tinham acesso aos textos após a morte do autor, caso este fosse alguém famoso ou uma figura excepcional, capaz de despertar o interesse póstumo dos possíveis leitores. Os êmulos cibernéticos dessas “escritas de si”, por sua vez, os novos gêneros autobiográficos focalizados nesta tese, também costumam ser práticas solitárias, embora seu estatuto seja bem mais ambíguo por se instalarem no limiar da publicidade total. Evidentemente, a tela dos nossos computadores não é tão sólida e opaca como os muros dos antigos quartos próprios. Além disso, nestes casos, a distância espacial e temporal com relação aos leitores tem encolhido sensivelmente.

Pode resultar ilustrativo apelar aqui para algumas passagens das famosas *Cartas* de uma verdadeira fundadora do gênero epistolar, Madame de Sevigné. “Estamos cada uma em um extremo do mundo”, escrevia a nobre senhora no final do século XVII, de férias na Bretanha, em carta à filha que se encontrava na Provença. De certo, o tamanho do mundo era, então, bem maior do que hoje, pelo menos em termos humanos. Todavia, em outra ocasião, a espirituosa marquesa surpreendia-se assim: “não podemos deixar de admirar a diligência e a fidelidade dos serviços postais; recebi no dia 18 a tua carta do dia 9; são apenas nove dias, não se pode pedir mais!”.<sup>95</sup> Hoje, muito longe daquele século XVII em que tais missivas foram escritas — com caneta-tinteiro e mata-borrão — ambas as asseverações exibem um tenro anacronismo.

A elaboração de cartas e diários, de fato, remete aos ritmos cadenciados e ao tempo esticado de outras épocas, hoje flagrantemente perdidos. Tempos idos, atropelados pelos ritmos agitados da vida contemporânea, e também pela eficácia inegável de tecnologias como

---

<sup>94</sup> REZENDE, Beatriz. “Ah, eu quero receber cartas”. In: *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002; p. 94.

<sup>95</sup> SEVIGNÉ, Madame de, *Cartas*. Buenos Aires: Biblioteca Básica Universal, 1982; p. VII e p. 68

os telefones, faxes, celulares, e-mails e Internet. Em menos de uma década, os computadores interconectados através das redes digitais de abrangência planetária se converteram em poderosos meios de comunicação, por cujas veias globais circulam infinitos textos nas mais diversas línguas, que são permanentemente escritos e rescritos, lidos e relidos (e também esquecidos ou ignorados) por milhões de usuários do mundo inteiro. Entre eles prosperam, com incrível força, as novas modalidades de “escritas íntimas”. Mas tudo acontece em *tempo real*: na velocidade do instante, que é simultâneo para todos os usuários do planeta.

Estas novas modalidades de expressão e comunicação ganham legiões de adeptos diariamente, que deflagram um aparente renascer das velhas “escritas de si”. Cabe perguntar, porém, se entre aqueles textos de outrora e os novíssimos da Internet, as diferenças são meramente quantitativas, restringindo-se aos prazos e aos trechos, ou se existe entre ambos um abismo qualitativo. A lógica da velocidade e do instantâneo que rege as tecnologias informáticas e das telecomunicações, com sua vocação devoradora de tempos e espaços, sugere profundas implicações na experiência cotidiana, na construção das subjetividades e nos relacionamentos sociais e afetivos. Observando ambos os fenômenos mais de perto, ainda — o de hoje e o de outrora, nos tempos dos contatos puramente “analógicos” — podemos pensar que nos encontramos diante de dois universos radicalmente distantes e irreconciliáveis.

“A facilidade de escrever cartas deve ter trazido ao mundo uma terrível perturbação das almas”, escreveu Franz Kafka em sua última carta à namorada Milena, “porque é uma relação com fantasmas; e não só com o fantasma do destinatário, mas também com o próprio”.<sup>96</sup> O escritor tcheco foi um dos mais ávidos e lúcidos autores de cartas e diários íntimos que o mercado editorial tenha dado a conhecer. Parece, de fato, uma qualidade inerente à comunicação epistolar esse caráter enigmático e fantasmático. Basta lembrar, por exemplo, a história de *Cyrano de Bergerac*, célebre personagem do drama de E. Rostand.<sup>97</sup> Graças aos sortilégios de sua bela escrita, um homem cuja aparência física não era das mais charmosas, conseguia acender a paixão de sua amada. A jovem, no entanto, amava um fantasma, pois acreditava ser um belo mancebo (embora algo insosso) o remetente das finas missivas. É possível imaginar, nos meandros do ciberespaço, múltiplas versões contemporâneas de Cyranos de todas as procedências, gêneros e estilos, digitando ardentes epístolas na tela. No entanto, se a comparação ainda é válida, também é inegável que não deve ser pouco o que mudou, daquele longínquo ano de 1897 em que a peça foi escrita até os dias de hoje.

---

<sup>96</sup> KAFKA, Franz. *Cartas a Milena*. Buenos Aires: Alfaguara, 1980; p. 78.

<sup>97</sup> ROSTAND, E. *Cyrano de Bergerac*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1951.

Quanto aos diários íntimos, poder-se-ia afirmar que é indiferente o fato de serem publicados na Web? É apenas um detalhe sem muita importância, essa exposição aberta aos olhos do mundo inteiro? Não parece que assim seja; ou, pelo menos, não parece se tratar de uma minudência que mereça ser menosprezada.<sup>98</sup> A interação com os leitores, por exemplo, se apresenta como um fator fundamental nos textos da *blogosfera*. Além disso, às margens desses relatos costumam estar cravejadas de *links* que abrem janelas para outros blogs e fotologs, transformando cada texto em um nó de uma ampla rede hipermídia. A sua qualidade de “diário íntimo” no sentido tradicional, portanto, é sem dúvida alterada. Estes se mostram abertamente ao mundo inteiro, enquanto os outros eram zelosamente preservados no segredo da intimidade individual — embora também possuíssem, segundo vários analistas do tema, um “leitor ideal” ao qual o autor se dirigia (mesmo que este fosse meramente imaginário). “Do ponto de vista de como nasce um texto”, declarou outra prolífica autora de cartas e diários, a poeta Ana Cristina César, “o impulso básico é mobilizar alguém, mas você não sabe direito quem é esse alguém. Se você escreve uma carta, sabe. Se escreve um diário, sabe menos”.<sup>99</sup> Na imensa maioria dos casos, porém, é bem provável que esse misterioso *alguém* fosse apenas o obscuro *eu* de cada um.

Cabe lembrar, aqui, que os contatos e os relacionamentos “virtualizados” que hoje proliferam entre os usuários da Internet, costumam prescindir do contato imediato com os corpos materiais dos interlocutores — o que não impede, em absoluto, que desse modo se criem fortes laços afetivos. Estas novas práticas, entretanto, insinuam que hoje estaria se multiplicando até o infinito, não apenas aquele “sabe menos” de Ana Cristina César (a quem se dirige o autor de um blog?) como também aquelas “relações com fantasmas” que assombravam as cartas kafkianas. Como ocorreu com quase tudo, Kafka pronunciou um veredicto bastante sombrio com relação a este assunto, e é bem provável que tampouco aqui se tenha enganado — condenado, como viveu, “a ver o mundo com tão ofuscante clareza que o considerou insuportável”, como resumiu Milena Jesenská em seu necrológico. “Depois do correio, a humanidade inventou o telégrafo, o telefone, a telegrafia sem fio”, escreveu ainda naquela última carta a Milena, em 1923; “os fantasmas não irão morrer de fome, mas nós sucumbiremos”.<sup>100</sup> No final dessa enumeração fatídica (cartas, telégrafo, telefone), as

---

<sup>98</sup> Para outra comparação entre os diários íntimos tradicionais e os blogs que hoje se reproduzem na Web, cf. MEIRE CARVALHO DE OLIVEIRA, Rosa. “Diários públicos, mundos privados: diário íntimo como gênero discursivo e suas transformações na contemporaneidade”. Dissertação de mestrado. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2002. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-rosa-meire-diarior-publicos-mundos-privados.pdf>

<sup>99</sup> CESAR, Ana Cristina. “Escritos no Rio”. Rio de Janeiro: UFRJ-Brasiliense; p. 193. Apud: REZENDE, Beatriz. “Ah, eu quero receber cartas”. In: *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002; p. 111.

<sup>100</sup> KAFKA, Franz. *Cartas a Milena*. Buenos Aires: Alfaguara, 1980; p. 79.

mensagens de correio eletrônico que hoje embrulham o planeta, bem como toda a parafernália da Web 2.0 cujo sentido esta tese procura esmiuçar, encontram-nos (a *você*, *eu* e todos *nós*), pelo visto, fatalmente devorados pelos fantasmas do ciberespaço — ou, então, neles convertidos.

Para desentranhar o nó que tecem todas estas comparações trans-históricas (e, por isso, mesmo, algo arriscadas), e sobretudo para tentar compreender o significado das novas práticas, convém recorrer à história. A primeira questão que um “olhar genealógico” sobre estes assuntos irá nos lembrar é um ponto básico, embora fundamental: a separação entre os âmbitos público e privado da existência é uma invenção histórica e datada, uma convenção que em outras culturas não existe ou é configurada de outras maneiras. Inclusive entre nós, essa distinção é bastante recente: a esfera da privacidade só ganhou consistência na Europa dos séculos XVIII e XIX, ecoando o desenvolvimento das sociedades industriais modernas e do modo de vida urbano. Foi precisamente nessa época, quando um certo espaço de “refúgio” para o indivíduo e a família nuclear começou a ser criado no mundo burguês, fornecendo a estes novos sujeitos aquilo que tanto almejavam: um território a salvo das exigências e perigos do meio público, que começava a ganhar um tom cada vez mais ameaçador.

Em seu livro *O declínio do homem público*, Richard Sennett examina esse processo de estigmatização da vida pública, ao longo do século XIX, e a compensação desse esvaziamento graças à inchação do campo privado. No século XVIII, ao contrário, a esfera pública brilhara intensamente nas metrópoles européias em expansão, sobretudo Paris e Londres, em cujas ruas ocorria uma valorização positiva das convenções e da teatralização nos contatos sociais impessoais. Já no despontar do 1800, começaram a mudar as regras de sociabilidade e as formas de tematização e construção do *eu*, impondo-se aquilo que Sennett denomina “regime da autenticidade”. A própria personalidade passou a ser vivenciada como um tesouro interior altamente expressivo, cujas manifestações era preciso controlar e dissimular na apresentação pública. Um *eu* interiorizado e opulento, excessivamente significante, que não bastava ocultar sob uma falsa máscara: devia ser protegido na privacidade do lar, com todos os cuidados que merecia a *verdade* nele latejante. Assim, de um “regime da máscara” que se afirmava como tal (na legitimidade do artifício que demandava o *theatrum mundi* das ruas) passou-se a um regime em que essas máscaras se tornaram mentirosas, e portanto desprezíveis, pois não conseguiam esconder um rosto delicadamente “autêntico” que podia até fenecer na exposição às rudezas do meio público.

Desse modo, foi se consolidando aquilo que Richard Sennett denomina “as tiranias da intimidade”, uma atitude de passividade e indiferença com relação aos assuntos públicos e à

política, bem como uma concentração no espaço privado e nos assuntos íntimos. Esse refúgio na privacidade não exprime apenas de uma preocupação exclusiva com as “pequenas histórias” e com as emoções particulares que afligem a cada um, mas também uma avaliação da ação política (“exterior” e pública) somente a partir do que esta sugere acerca da personalidade do agente (“interior” e privada). Dessa forma, a ação objetiva é desvalorizada (o que se *faz*), em proveito de uma valorização excessiva da personalidade e dos estados emocionais subjetivos (o que se *é*). De acordo com a tese do sociólogo norte-americano, tanto esse intenso desejo de autenticar a si mesmo *mostrando* uma personalidade acorde com “o que realmente se era”, como essa dupla tendência de abandono do espaço público e inflação do âmbito privado, obedeceram a interesses políticos e econômicos específicos do capitalismo industrial.<sup>101</sup> Um modo de organização social que se expandia e fortalecia naquela época, com a ascensão das camadas médias e a irrupção do consumo de massa nas grandes cidades industrializadas, um modo de vida que de algum modo se beneficiava com essa nova forma de “incivilidade”.

O aconchego do lar é, como se sabe, o cenário mais adequado para hospedar a intimidade (seja tirânica ou não). Como insinua o historiador da arquitetura antes mencionado, Witold Rybczynski, poder-se-ia dizer que a idéia de *intimidade* é uma invenção burguesa — assim como duas outras noções a ela associadas: as de *domesticidade* e *conforto*. Tais conceitos estavam ausentes das habitações da Idade Média, por exemplo, com suas moradias nas quais todos compartilhavam quase tudo. A necessidade e a valorização de um certo espaço “íntimo”, destinado a cada um e somente a cada um, foram se consolidando ao longo dos últimos quatro séculos da história ocidental, e muito especialmente a partir dos inícios do século XIX — como bem mostrou Virginia Woolf nas conferências acima citadas. Entre as condições que estimularam essa cisão público-privado (e a gradativa expansão deste último âmbito em demérito do primeiro), cabe mencionar a instituição da família nuclear burguesa, a separação entre o espaço-tempo do trabalho e o da vida cotidiana, além dos ideais de domesticidade, conforto e intimidade. Significativamente, todos elementos que hoje estão em mutação.

Porém, foi com a paulatina aparição de um “mundo interno” do indivíduo, do *eu* e dos outros, que as pessoas começaram a considerar o lar como um contexto adequado para acolher essa vida interior, que já brotava com todo vigor e logo iria florescer. Assim, as casas foram se tornando lugares *privados* e, como explica Rybczynski, “junto com essa privatização do lar

---

<sup>101</sup> SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: Tirânicas da Intimidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999; p. 25.

surgiu um sentido cada vez maior de intimidade, de identificar a casa exclusivamente com a vida familiar”. Em muitos desses lares começaram a se definir funções específicas e fixas para os diversos cômodos, aparecendo inclusive “um quarto mais íntimo para atividades privadas como a escrita”.<sup>102</sup> Sobretudo, é claro, a escrita de cartas e diários.

Outro historiador, o inglês Peter Gay, comenta a importância que começou a ganhar uma nova ambição do século XIX: o desejo de se ter “um quarto próprio”. Com todas as conotações woolfianas da expressão, o quarto próprio era um espaço privado e gloriosamente individual, no qual o mundo interior do morador podia ficar à vontade e se expressar – dentre outras formas, através da escrita e da leitura.<sup>103</sup> De preferência, esse quarto próprio estaria situado no coração de uma confortável casa burguesa; contudo, seu caráter não mudaria se fosse um pequeno aposento alugado em uma pensão qualquer — como frisava a própria Virginia Woolf, o importante é que fosse “um alojamento independente, por miserável que for”. Pois somente nesse cubículo fechado e isolado, seu morador poderia se sentir protegido não apenas do barulho e dos perigos das ruas, mas também “dos reclamos e tiranias de suas famílias”, podendo então se concentrar em sua obra (se for escritor ou escritora) e, fundamentalmente, em seu *eu*.<sup>104</sup>

Em contraposição ao protocolo hostil da vida pública, o lar foi se transformando no território da autenticidade e da verdade: um refúgio onde o *eu* se sentia resguardado, um abrigo onde era permitido “ser si mesmo”. A solidão, que na Idade Média tinha sido um estado raro e não necessariamente apetecível, converteu-se em um verdadeiro objeto de desejo. Pois somente entre essas quatro paredes *próprias* era possível desdobrar uma série de prazeres até então inéditos e agora vitais, a salvo dos olhares intrusos e sob o império austero do decoro burguês: o deleite (e o labor) de estar consigo mesmo.

Foi assim como se configuraram, no despontar da Modernidade, dois âmbitos claramente delimitados: o espaço público e o espaço privado, cada um com suas próprias funções, regras e rituais que deviam ser prudentemente respeitados. Os cadernos de notas de Ludwig Wittgenstein oferecem um exemplo bastante interessante dessa delimitação rígida e precisa. Escritos na primeira metade do século XX e publicados de maneira póstuma nos anos noventa, contrariando a vontade explícita do autor, esses diários replicam claramente tal cisão. Nas páginas pares, o filósofo austríaco vertia suas vivências e reflexões íntimas em uma

---

<sup>102</sup> RYBCZYNSKI, Witold. “Lo íntimo y lo privado”. In: *La casa*. Historia de una idea. Buenos Aires: Emece, 1991. p. 53.

<sup>103</sup> GAY, Peter. “Fortificación para el yo”. In: *La experiencia burguesa, de Victoria a Freud*, v. 1: “La educación de los sentidos”. México: FCE, 1992. p. 374 a 426.

<sup>104</sup> WOOLF, op. cit.; p. 72.

linguagem codificada, enquanto nas páginas ímpares anotava seus pensamentos públicos em perfeito e claríssimo alemão. Os editores conseguiram publicar a versão completa dos diários após uma longa batalha judicial contra os herdeiros do filósofo, falecido em 1951, na qual evidentemente venceram, conseguindo assim “resgatar para todos nós estes cadernos vivos e patéticos”.

Na contracapa do livro assinado por Wittgenstein, significativamente intitulado *Diários secretos*, apresenta-se uma explicação dos motivos da recusa dos herdeiros, de acordo com o veredicto triunfante dos editores. Um depoimento bem ao tom, aliás, com os tempos atuais: a resistência familiar teria sido “uma tentativa falsamente piedosa de nos ocultar o personagem real, com seus medos, suas angústias, seu elitismo e sua homossexualidade”.<sup>105</sup> Em tempos mais respeitosos das fronteiras, entretanto, o espaço público era tudo aquilo que ficava do lado de fora quando a porta de casa se fechava — e que sem dúvida merecia ficar lá fora. Já o espaço privado era aquele universo infundável que remanesce do lado de dentro, onde era permitido ser “vivo e patético” à vontade, pois somente entre essas acolhedoras paredes era possível deixar fluir livremente os próprios medos, angústias e outros patetismos considerados *íntimos*.

Aqueles ambientes privados, então, que conheceram seu mais vívido clímax no mundo burguês do século XIX, eram um verdadeiro convite à introspecção. Nesses recintos impregnados de solidão, o sujeito moderno podia mergulhar em sua obscura vida interior, embarcando em fascinantes viagens auto-exploratórias que, muitas vezes, eram vertidas no papel. Como constatam Alain Corbin e Michelle Perrot na passagem da *História da vida privada* relativa a esta época de intenso “deciframento de si”, o “furor de escrever” tomou conta não só dos homens daquela época, mas também de inúmeras mulheres e crianças.<sup>106</sup> Todos escreviam para firmar seus *eus*, para se auto-conhecerem e para se cultivarem, imbuídos tanto pelo espírito iluminista de conhecimento racional como pelo ímpeto romântico de mergulho nos mistérios mais insondáveis da alma.

Foi assim como esse tipo de “escrita de si” tornou-se uma prática extremamente habitual, que daria à luz a uma infinidade de textos introspectivos. Trata-se de uma modalidade nova de escrita, um novo gênero discursivo fundado na auto-reflexão e na auto-construção, que foi se desenvolvendo em diálogo intenso com a literatura de ficção. Os

---

<sup>105</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Diários secretos*. Madri: Alianza, 1991. Sobre a cisão destes diários em duas seções irreconciliáveis, e outras informações a respeito da querela pela publicação, cf. ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*: Dilemas de la subjetividad contemporánea. Bs. As.: FCE, 2002; p. 53.

<sup>106</sup> CORBIN, Alain; PERROT, Michelle. “El secreto del individuo”. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *Historia de la vida privada*, v. 8: “Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada”. Madri: Taurus, 1991. p. 160.

“relatos de si” tinham como espelho os romances e contos que, na época, eram lidos com uma fruição apenas comparável à da escrita de si. Especialmente os romances realistas no formato do folhetim, grande furor daquele século. Todos esses textos se converteram em uma frondosa fonte de inspiração, que impregnava as formas subjetivas a partir dessa miríade de personagens tecidos com palavras.

As cartas, por sua vez, — que também pertencem ao prolixo conjunto dos “gêneros autobiográficos” e das “escritas íntimas” — vivenciaram uma sorte de apogeu no final do século XVIII e ao longo do XIX. Um verdadeiro marco foi o ano de 1774, quando Goethe publicou seu romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, que recorria ao formato epistolar para narrar uma história de amor romântico e trágico. O livro obteve um sucesso tão imediato como fulminante: a identificação dos leitores (e das leitoras) com os personagens foi tão forte, que não motivou apenas a imitação do estilo em milhares de missivas de enamorados anônimos; além disso, muitos emularam o malfadado protagonista até as últimas conseqüências. Uma onda de suicídios por amores não correspondidos sacudiu a Europa, e todos os corpos, sem exceção, eram encontrados junto à imprescindível e arrebatada carta derradeira. Não por acaso, diz-se que Goethe ensinou seus contemporâneos a se apaixonar, seguindo a escola do movimento romântico, bem como a sofrer, viver e *ser*. No mesmo período, outro romance epistolar partilhava de sucesso semelhante: *A nova Heloisa*, de Rousseau. Muitas obras marcantes exploraram as virtudes do gênero que, como os diários íntimos, possuía um vínculo evidente com a sensibilidade da época: de *As relações perigosas*, de Laclos, e *O homem de areia*, de Hoffmann, aos populares *Drácula* e *Frankenstein*, para citar apenas alguns exemplos ainda famosos.

Mas a ficção literária dos romances não vampirizou apenas a forma epistolar para captar a atenção de seus ávidos leitores: também copiou e recriou, até a exaustão, toda a retórica da confissão íntima e cotidiana. Assim, uma verdadeira legião de personagens foi desbordando das páginas dos romances, influenciando fortemente a produção de subjetividade. Ao tecer um vasto campo de identificações, este frondoso universo de palavras se converteu em um manancial de roteiros de subjetivação para os indivíduos modernos. Foi germinando, desse modo, uma forma subjetiva particular, dotada de um atributo muito especial: “interioridade psicológica”. Nesse espaço interior, localizado *dentro* de si, fermentavam pensamentos e sentimentos *privados*. O repertório afetivo dessa esfera íntima devia ser valorizado, sondado, cultivado, protegido e enriquecido constantemente. Nascia e se fortalecia, assim, um tipo de sujeito que se tornaria objeto de uma disciplina científica nascente, de vital importância na conformação subjetiva moderna: a psicologia. É por isso que

alguns autores se referem a esta criatura como *homo psychologicus*. Um tipo de sujeito que, como afirma o psicanalista Benilton Bezerra Jr., “aprendeu a organizar sua experiência em torno de um eixo situado no centro de sua vida interior”.<sup>107</sup>

Recorrendo a um arcabouço teórico completamente diferente, o sociólogo norte-americano David Riesman delineou em tipo subjetivo semelhante ao acima comentado: as personalidades *introduzidas*, um tipo de subjetividade voltada para dentro de si. Em *A multidão solitária*, Riesman analisa as mudanças acarretadas pelos avanços da alfabetização ao longo do século XX, graças aos quais um número crescente de pessoas ganharam acesso ao “refúgio impresso”.<sup>108</sup> A expressão não é exagerada, como mostra Marcel Proust em seu ensaio *Sobre a leitura*, ao descrever a sofreguidão com que se entregava a esse “prazer divino”, a leitura de ficções. Especialmente delicioso era esse abandono nas manhãs da infância, nos dias de férias, quando todos saíam para dar um passeio pelo campo e o pequeno leitor ficava enfim sozinho, disponível para se debruçar por inteiro no livro do momento. Sozinho, ou apenas na afável companhia do pêndulo e do fogo, “que falam sempre sem exigir resposta e cujos doces propósitos vazios de sentido não vêm, como as palavras dos homens, a substituir o das palavras que se lêem”.<sup>109</sup>

Naqueles tempos definitivamente remotos, nos quais a literatura podia se tornar um verdadeiro “vício”, capaz de empurrar suas vítimas rumo à evasão do mundo real pelos doces caminhos da ficção, cumpre esclarecer que nem todo texto gozava do prestígio que hoje possui pelo mero fato de ser “material de leitura”. Ao contrário, ao longo do século XIX, a leitura de folhetins e “romances baratos” costumava ser um hábito muito criticado, especialmente no que tangia às jovens moças. Contudo, esses “romancinhos duvidosos” eram um grande negócio: alguns títulos podiam vender tiragens de milhões de exemplares em poucos anos. E era também por causa disso que se tornaram alvo das críticas dos defensores da alta cultura e dos bons modos, não apenas porque propiciavam a evasão das tarefas importantes do mundo real, mas também por serem uma espécie de “opíáceo” ou “narcótico”, capaz de infeccionar as mentes de múltiplas Mmes. Bovaries em potencial.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> BEZERRA, Benilton. “O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica”. In: PLASTINO (org.). *Transgressões*. Rio: Contra Capa, 2002; p. 229-239.

<sup>108</sup> RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

<sup>109</sup> PROUST, Marcel. *Sobre la lectura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003; p. 10.

<sup>110</sup> Cf. GABLER, Neal. *Vida, o filme: Como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; p. 22-24. Cf. também CHARTIER, Roger; CAVALLLO, Guglielmo. (Orgs.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madri: Taurus, 1998; p. 42.

Não apenas a leitura de ficções podia ser vista como um ato viciante e vergonhoso, cujo abuso devia ser evitado, mas também a escrita de romances era, em certos casos, condenável — especialmente, de novo, em se tratando de jovens moças. Foi nesse clima cultural que Jane Austen escreveu seu famoso livro *Orgulho e Preconceito*, no início do século XIX, nos escassos momentos de tranqüilidade e solidão que encontrava na sala de sua casa familiar, ocultando os manuscritos sempre que alguém aparecia “para que ninguém desconfiasse qual era a sua ocupação”. Como diz Virginia Woolf, um verdadeiro “milagre”.<sup>111</sup> Em muitos casos era preciso ocultar, também, o caderninho dos diários íntimos, cuja prática tinha certas conotações “masturbatórias”. Uma famosa representante do gênero, por exemplo, a jovem Eugénie de Guérin, mantinha em secreto seu pequeno vício privado, escrevendo apenas à noite, sob a luz das estrelas, para dissimular inclusive ante seu pai adorado. Por isso, não surpreende que tenham sido incontáveis as donzelas que encontraram na escrita do diário íntimo “um meio de desabafo”.<sup>112</sup>

De todo modo, seja caindo no vício ou não, e seja escrevendo ou lendo, parece evidente que “estar só com um livro” era “estar só de um jeito novo”, como resumiu Riesman. Talvez porque a nova solidão não consistia exatamente em “estar sozinho”. No ato da leitura, por exemplo, não se estava apenas em companhia virtual e em diálogo com o autor do livro — lembrando das “conversas” de Descartes com os amigos que dormem nas prateleiras e das “cartas aos amigos” de Jean Paul — mas, sobretudo, estava-se consigo mesmo — lembrando do “monólogo interior” referido por Theodor Adorno.<sup>113</sup>

Esse livro que acompanhava a nova solidão do leitor era, na grande maioria das vezes, um romance. Bom ou ruim, mas o isolamento que demandava na leitura (e, obviamente, na escrita) constitui uma peça-chave no argumento desta tese. Quando Walter Benjamin se refere à “morte do narrador” e à extinção das velhas artes de contar histórias — características do universo pré-moderno, atividades partilhadas que contribuíam para sedimentar a experiência coletiva de um determinado grupo — comenta as mudanças ocorridas com o advento dos modos de vida modernos. O indivíduo burguês dos séculos XIX e XX, isolado no silêncio e na solidão do seu lar e do seu quarto privado, tentando se proteger do desamparo do ambiente

---

<sup>111</sup> Cf. WOOLF, op. cit., p. 89-90.

<sup>112</sup> CORBIN, Alain; PERROT, Michelle. “El secreto del individuo”. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *Historia de la vida privada*, v. 8: “Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada”. Madri: Taurus, 1991. p. 161-162.

<sup>113</sup> A socióloga espanhola Helena Béjar, autora de um amplo estudo sobre a história das noções de intimidade e privacidade, também considera de vital importância esta questão: “saber ler”, e sobretudo o novo hábito de “ler sem oralizar” foi uma “condição necessária para que surjam as novas práticas que contribuirão para desenvolver uma intimidade individual”. BÉJAR, Helena. *El ámbito íntimo: Privacidad, individualismo y modernidad*. Madri: Alianza Universidad, 1988; p. 168-169.

urbano, converte-se no herói solitário do romance moderno. Lê e escreve sozinho e em silêncio, e essas atividades são fundamentais para a construção da sua subjetividade.

Mas existe uma distância gigantesca entre o autor desse tipo de textos e aquele narrador de outrora. Aliás, segundo Benjamin, o auge do romance foi um dos primeiros indícios da agonia do narrador. Pois não se trata apenas da oralidade por contraposição ao meio impresso — embora isso seja também essencial, pois o romance só é possível se for publicado em livro, jamais como um relato oral — mas de tudo o que vem junto com essa mudança de suporte midiático. E, em particular, de uma busca de *sentido* que está necessariamente presente no romance, porém estava alegremente ausente nas narrativas populares de outrora.

Porque o leitor de romances é um sujeito que lê em silêncio, apenas só com ele mesmo — ou seja, com a imensa companhia silenciosa da sua “vida interior”. Não se trata, portanto, de modo algum, de uma experiência coletiva como a que rodeava a atividade do narrador. Por isso, o sujeito moderno passou a procurar desesperadamente, nesses textos que lia, o *sentido* que os narradores e seus ouvintes não precisavam buscar em parte alguma, pois estava implícito na sua tradição partilhada e na sua experiência coletiva. “O romancista segrega-se”, constata Benjamin, e ainda diz mais: “a origem do romance é o indivíduo isolado que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”.<sup>114</sup> Assim, em vez de serem abertos e fluidos, os romances devem ser fechados e orientados em direção a um fim; esse ponto final seria, aliás, seu objetivo fundamental por definição. “O romance anuncia a profunda perplexidade de quem vive”. O herói do romance é um herói desorientado, condenado a buscar — e, sobretudo, a *se buscar*. Assim como seu herói, o leitor do romance persegue idêntico objetivo: “busca assiduamente na leitura o que já não encontra na sociedade moderna: um sentido explícito e reconhecido”.<sup>115</sup> Eis a condenação perpetua que paira sobre o *homo psychologicus* e sobre as subjetividades *introduzidas*, paridas na intimidade do silêncio e na solidão do quarto próprio burguês: *se buscar*, encontrar dentro de si um sentido fatalmente perdido.

“Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica”, escreveu Benjamin.<sup>116</sup> Tudo o que falta no romance moderno, precisamente. Pois os textos mais paradigmáticos da cultura *introduzida* não procuram

<sup>114</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 201.

<sup>115</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 14.

<sup>116</sup> BENJAMIN, Walter. op. cit.; p. 204.

propiciar a memorização de um conjunto de relatos populares com uma edificante “moral da história”; ao contrário, buscam promover o incessante mergulho no mistério da experiência subjetiva. Nada melhor, para ilustrar este propósito do romance moderno, que a técnica do “fluir da consciência” — algo comparável à associação livre de idéias, da psicanálise freudiana. Assim batizada pelo psicólogo e filósofo norte-americano Williams James em 1892, o método discursivo do *stream of consciousness* foi adotado por seu irmão Henry James em suas ficções literárias. Os grandes escritores da primeira metade do século XX — de Virgínia Woolf a James Joyce, de Marcel Proust a Gertrude Stein — retomaram essa técnica narrativa para tecer suas obras literárias, forçando os limites da introspecção para convertê-la em uma verdadeira arte, nos moldes daquilo que a crítica denominaria “romance psicológico moderno”.<sup>117</sup>

E hoje em dia, o que ocorre? Não há dúvidas que aqui, entre nós, a mítica singularidade do *eu* conserva a sua força (para não falar de *você!*), nutrida por uma cultura do individualismo cada vez mais depurada — embora atravessada pelos sedutores (e por vezes bastante tirânicos) ditados identitários do mercado. Cultuado e cultivado sem cessar, o *eu* não demanda apenas atenção e cuidados; além disso, convoca os mais sedentos olhares. Definitivamente longe, então, do narrador benjaminiano, também parecemos estar cada vez mais distantes também daqueles ávidos leitores-escritores solitários do século XIX e inícios do século XX. Isso, apesar do surpreendente renascer das “escritas de si” na Internet. Pois não é preciso remontar muito longe no passado para notar que os relatos autobiográficos, especialmente as diversas formas do diário íntimo, tiveram a sua morte anunciada e confirmada efusivamente nas últimas décadas do século XX, sem que ninguém previsse o seu repentino ressurgimento nos novíssimos ambientes virtuais e globais das redes eletrônicas.<sup>118</sup> Resta saber, entretanto, se os sentidos dessas práticas continuam idênticos aos de seus ancestrais pré-digitais — o que, certamente, não parece ser o caso.

Assim, hoje, na Internet, pessoas desconhecidas costumam acompanhar com fruição o relato minucioso de uma vida qualquer, com todas as suas peripécias registradas pelo próprio protagonista enquanto elas vão ocorrendo. Dia após dia, de hora em hora, minuto a minuto, com o imediatismo do *tempo real*, os fatos *reais* são relatados por um *eu real*, através de torrentes de palavras que de maneira instantânea podem aparecer nas telas de todos os cantos

---

<sup>117</sup> Cf. GAMBOLINI, Gerardo. “Nota Preliminar”. In: WOOLF, Virginia. *Um cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires: A-Z Editora, 1993; p. 7-11.

<sup>118</sup> Uma das especialistas mais reconhecidas da área, Elizabeth W. BRUSS, autora de *Autobiographical Acts: The changing of a literary genre*, escreveu no início da década de 1980 acerca da iminente desaparecimento do gênero, diante das profundas transformações com relação à época que experimentou seu apogeu.

do planeta. Esses textos às vezes são complementados com fotografias e, inclusive, com imagens de vídeo transmitidas ao vivo e sem interrupção. É assim como se desdobra-se, nas telas interconectadas pelas redes digitais, todo o fascínio de “a vida como ela é” — e também, com excessiva frequência, toda a sua irrelevância.

É grande a tentação de compreender essas novas modalidades de expressão centrada no *eu* como um ressurgimento da antiga prática introspectiva de exploração e conhecimento de si, porém adaptada ao contexto contemporâneo e aproveitando as possibilidades que as novas tecnologias oferecem. Como se sabe, a Internet permite que “qualquer um” (*eu, você, todos nós*) possa publicar o que quiser, com pouco esforço, baixo custo e para uma audiência potencial de milhões de pessoas do mundo inteiro. Essa possibilidade concede aos “diários íntimos” contemporâneos uma projeção que seus ancestrais pré-digitais jamais teriam podido conseguir, ou sequer imaginar. Convém acrescentar, porém, que é bem provável que a maioria dos autores daquelas “escritas de si” da era analógica não teria almejado atingir uma tal divulgação; para muitos, inclusive, a mera possibilidade de imaginar tal coisa, teria sido um horrível pesadelo. Pois esses textos cresciam envolvidos na mística do segredo, eram tratados como cartas dirigidas ao remetente e somente a ele — de acordo com a feliz expressão de Jürgen Habermas.<sup>119</sup>

Numa operação semelhante à anterior, então, os seguidores dos *blogs* e os fãs das *webcams* poderiam ser comparados aos leitores ávidos de antigamente, que se identificavam com os personagens literários e construía suas subjetividades a partir desses jogos de espelhos — embaçando ainda mais as complexas diferenças entre realidade e ficção. Para continuar neste raciocínio, os computadores e as redes digitais seriam mais um cenário para a colocação em prática da antiga “técnica da confissão”, um instrumento para a produção de *verdade* sobre os sujeitos que há vários séculos vigora em Ocidente, cuja genealogia foi traçada por Michel Foucault em seu livro *A vontade de saber*. É, sem dúvida, uma explicação possível.

Com esse texto, publicado originalmente em 1976, o filósofo francês iniciou a série denominada *História da Sexualidade*. Nesse primeiro volume, dedicou-se a desmontar a popular “hipótese repressiva”, que consiste em explicar a história dos últimos séculos da sociedade ocidental como uma sistemática repressão da sexualidade. Como costuma se dizer ainda hoje, no período vitoriano esse território da atividade humana teria se transformado em tabu, aquilo do que não se deve falar. No entanto, e de forma aparentemente paradoxal, nessa

---

<sup>119</sup> HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

mesma época registrou-se uma persistente incitação a falar desse assunto supostamente amordaçado. “O discurso sobre o sexo, já há três séculos, tem-se multiplicado em vez de rarefeito”, confirma Foucault, e “se trouxe consigo interditos e proibições, ele garantiu mais fundamentalmente a solidificação e a implantação de todo um despropósito sexual”.<sup>120</sup> Nas escolas, nos hospitais, nos tratados científicos, por toda parte, a sociedade supostamente repressiva falava de sexo e incitava a falar, acumulando “uma imensa pirâmide de observações e prontuários”.<sup>121</sup> Em vez de habitar um universo mudo ou silencioso, que evita tocar nesse assunto, descobrimos que falamos disso até mesmo quando não falamos, ou ainda quando falamos de outras coisas. Foi assim como nos tornamos “uma sociedade singularmente confessanda”, e o homem, nos últimos séculos do mundo ocidental, “um animal confidente”.<sup>122</sup>

Foucault conclui seu instigante estudo afirmando que este paradoxo não seria tal, mas apenas uma ilustração do complexo funcionamento dos mecanismos de poder que constantemente pressionavam as subjetividades na sociedade moderna. Não é apenas a censura que opera como um poderoso dispositivo de poder (com toda a força de coação do *fazer calar*), um mecanismo por demais evidente e inegável, grosseiro até. Mas haveria também uma violência nesse persistente *fazer falar*; uma pressão mais sutil, menos óbvia e possivelmente também mais efetiva, nesse inabalável convite à confissão. Pois nesse ato de verbalização de uma confidência, os indivíduos acreditam estar “se libertando” (falar de si implica se esvaziar de um peso morto, gera um alívio, uma libertação), quando em muitos casos o efeito seria exatamente o oposto. Agindo desse modo, ao responder com suas próprias vozes às demandas de falar de sexo e falar de si, os sujeitos não estariam mais do que alimentando as vorazes engrenagens da sociedade industrial, que precisa *saber* para aperfeiçoar seus mecanismos. Como confessa a bem-sucedida autora de blogs (e *blocks*) Lola Copacabana: “vivo, constantemente, fazendo o esforço para que não existam na minha vida coisas inconfessáveis”.<sup>123</sup> Como teria dito Gilles Deleuze, talvez a jovem escritora não desconfie “a que é levada a servir”.<sup>124</sup>

Nascido no âmbito eclesiástico no começo do século XII, o ritual da confissão foi apropriado por outros campos da atividade humana, como técnica privilegiada para a

---

<sup>120</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1980; p. 53.

<sup>121</sup> FOUCAULT, op. cit.; p. 56.

<sup>122</sup> FOUCAULT, op. cit.; p. 59.

<sup>123</sup> COPACABANA, Lola. Entrevistada em: VALLE, Agustín. “Los blocks y el cambio histórico en la escritura”, *Revista Debate* N° 198, Buenos Aires, 29/12/2006, p. 50-51.

<sup>124</sup> DELEUZE, Gilles. “Post-Scriptum sobre as sociedades de controle”. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 226.

produção da verdade sobre os sujeitos. Na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares e amorosas, a confissão difundiu-se por toda parte. No mais solene protocolo público como na mais profunda intimidade: “tanto a ternura mais desarmada quanto os mais sangrentos poderes têm necessidade de confissão”.<sup>125</sup> Ainda hoje, essas cerimônias estariam tão profundamente inscritas em nossos hábitos, que já não as percebemos como manifestações de um dispositivo de poder. Eis, portanto, um formidável mecanismo de *sujeição* dos homens, de sua constituição como sujeitos *sujeitados* a uma determinada formação histórica.

Mas como se apresenta este sujeição confessanda hoje em dia? Se do âmbito eclesiástico e jurídico, a partir do século XIII, foi transferida para o espaço médico e pedagógico, na era industrial, hoje a técnica da confissão aparece com toda sua pompa nas telas midiáticas. Trata-se, então, de um novo degrau nessa fecunda genealogia? No contexto contemporâneo, aquelas “tirantias da intimidade” denunciadas por Richard Sennett em 1974 — reino absoluto da confissão intimista e tentacular — crescem até um ponto certamente inimaginável na época em que esse estudo foi publicado, já faz mais de trinta anos (sintomaticamente, contemporâneo do livro de Foucault).<sup>126</sup> Sem abandonar o fértil terreno da “intimidade”, as tirantias atuais ultrapassam sem pudores os antigos muros que protegiam o âmbito privado. Estendem, assim, sua colcha-de-retalhos de confissões multimídia, costurada com uma multidão de pequenas falas e imagens cotidianas, até cobrir todos os recantos do antigo âmbito público — chegando até mesmo, talvez, a asfixiá-lo sob seu peso uniforme e pertinaz.

Como diria o romancista Jonathan Franzen, surpreendido com a vitalidade dos movimentos de “defesa da privacidade” no mundo contemporâneo, especialmente nos Estados Unidos: agora que o planeta parece ter se convertido em uma gigantesca alcova global — com cada um de nós assistindo pela TV, desde nossos “quartos próprios”, um show de intimidades alheias — do que precisamos mesmo é de algo que hoje brilha por sua ausência: uma enérgica defesa do sufocado espaço público. Em um diagnóstico muito semelhante ao de Sennett (embora bem mais recente), seu conterrâneo Franzen percebe uma alargamento desmesurado da privacidade e da intimidade, que nos anos noventa do século XX “invadem brutalmente o mais público dos espaços”, promovendo uma conseqüente extinção daquele “homem público” que já tinha sido acuado pela subjetividade burguesa do século XIX. É nesse sentido que a privacidade também estaria ameaçada hoje em dia, de acordo com a perspectiva do romancista, pois neste “mundo de festas em pijama”, a intimidade perderá fatalmente seu

---

<sup>125</sup> FOUCAULT, op. cit.; p. 59.

<sup>126</sup> SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: Tirantias da Intimidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

valor se não se definir por oposição àquele outro espaço onde deveria vigorar seu contrário: o não-intimo, o âmbito público. Porém, como ele próprio pergunta: “Quem tem tempo e energia para defender a esfera pública? Qual retórica poderá competir com o amor norte-americano à ‘intimidade’?”<sup>127</sup>

É por tudo isso que, se de fato estamos diante de mais um capítulo da longa história da nossa disposição “confessanda” e “confidente”, também não há dúvidas que se trata de uma nova torção desse eficaz dispositivo de poder. Em princípio, cabe esclarecer que o fenômeno das “confissões” na Internet é muito complexo e rico, marcado pela variedade, pela diversidade e pelas mudanças velozes. Apresenta-se não apenas como um conjunto inovador de práticas comunicativas, mas sobretudo como um grande laboratório em termos de criação intersubjetiva. Um de seus traços mais perturbadores, porém, é esta peculiar inscrição na fronteira entre o extremamente privado e o absolutamente público. Como explicar o curioso fato de que as novas modalidades de diários “íntimos” sejam expostas aos milhões de olhos que têm acesso à Internet? A lente incansável de uma *webcam*, por exemplo, que registra permanentemente cada detalhe de uma vida particular, nada mais é do que um *upgrade* tecnológico do velho costume de anotar toda a minúcia cotidiana em um caderninho de folhas amareladas? Retomando a pergunta primordial, que constitui o eixo desta tese: essa exposição pública é apenas um detalhe sem importância das novas práticas, que deixa intactas as características fundamentais dos antigos diários íntimos? Ou se trata, pelo contrário, de algo radicalmente novo?

Neste ponto do caminho, duas atitudes intelectuais se apresentam como possíveis: escolher a tese da continuidade e demonstrar que as novas modalidades “nada mais são” do que simples adaptações contemporâneas das velhas práticas; ou, então, sublinhar a descontinuidade e tentar desvelar a especificidade das novas formas, de modo a captar tudo o que elas trazem de novo e as implicações de sua introdução na presente formação histórica. Esta segunda estratégia parece a mais promissora e instigante. Não carece de interesse, porém, a comparação com as modalidades que podem ser consideradas seus “ancestrais”, de algum modo, pois elas proporcionam um pano de fundo contra o qual é mais fácil enxergar as inovações. Embora alguns hábitos pareçam sobreviver ao longo de períodos históricos diversos, ganhando certo ar de eternidade, convém desconfiar dessas permanências, pois muitas vezes as práticas persistem mas seus sentidos mudam. Do contrário, corre-se o perigo de naturalizar aquilo que é uma mera invenção, perdendo a ocasião de compreender toda a

---

<sup>127</sup> FRANZEN, Jonathan. “Dormitorio imperial”. In: *Como estar solo*. Buenos Aires: Ed. Seix Barral; p. 63, 65 e 66.

riqueza da sua especificidade histórica e do seu sentido na formação social particular que a acolhe.

Sustentaremos aqui, então, em princípio como uma hipótese, que o fato de os novos “diários íntimos” serem publicados na Internet não é um detalhe menor, pois o principal objetivo de tais estilizações do *eu* consiste, precisamente, em atingir a visibilidade. Em perfeita sintonia, aliás, com outros fenômenos contemporâneos que se propõem a escancarar a minúcia mais “privada” de todas as vidas ou de uma vida qualquer: dos *reality-show* às revistas de celebridades, dos *talk-shows* na televisão à proliferação de documentários em primeira pessoa, do sucesso editorial e fílmico das biografias à crescente importância da imagem nos políticos e em outras figuras públicas, etc.

Nada mais “privado”, porém, vale lembrar, que um diário íntimo à moda antiga. Estes eram furtados à curiosidade alheia, guardados em gavetas e esconderijos secretos, muitas vezes protegidos por meio de chaves e senhas ocultas. Chegavam a se converter, inclusive, em atividades seriamente proibidas e perseguidas por maridos, pais e outras figuras autoritárias. Enquanto isso, o universo dos computadores e da Internet, essa autêntica “rede de intrigas” cheia de “pontos de fuga”, não parece um ambiente propício à preservação dos segredos. E talvez, pelo menos neste terreno das “confissões”, pelo visto, nem pretenda sê-lo. Mas o problema é bem mais complexo, e parece ter mais de uma face.

Por um lado, a “privacidade” da correspondência epistolar e a inviolabilidade dos envelopes ainda é protegida pela lei. Porém, não ocorre a mesma coisa com os dados transferidos pela Internet, que podem ser monitorados por empresas e governos, por exemplo — e, mesmo ilegalmente, também por “qualquer um” com certo domínio técnico. Por isso não surpreende que a “proteção da privacidade” seja uma questão altamente discutida hoje em dia, um tema delicado cuja problematização é constante nos debates ligados à tecnologia e ao mercado. A aparelhagem digital é altamente intrusiva: suas teias cobrem a totalidade do globo, e todas as fronteiras são facilmente ultrapassáveis para os olhares eletrônicos mais habilidosos. Tudo é passível de ser monitorado — e então, provavelmente será monitorado. A lógica da empresa contemporânea, por outro lado, funciona com base na informação: os dados pessoais dos consumidores potenciais (presumivelmente privados) são muito valiosos para os negócios orientados aos públicos segmentados, que têm no marketing direto a sua ferramenta fundamental.<sup>128</sup> A noção de “privacidade” da informação pessoal não pode deixar de sofrer sérios abalos e mutações, nesse mundo povoado de hackers, empresas ávidas, ferramentas

---

<sup>128</sup> Cf. SIBILIA, Paula. “Novas tendências em marketing na Internet: confissão e controle?”. In: *IX COMPÓS*, 2000, Porto Alegre: PUC/RG.

sofisticadas, usuários obcecados com a “segurança” e outros dispostos a tirar proveito dessas paranóias.

No entanto, parece haver pelo menos duas questões bem diferentes envolvidas no mesmo termo aqui discutido. Por um lado, protegem-se cuidadosamente certos dados pessoais (especialmente bancários, financeiros e comerciais) contra possíveis “invasões da privacidade”. Por outro lado, promove-se uma verdadeira “evasão da privacidade” em campos que outrora concerniam à intimidade pessoal. É neste sentido que Jonathan Franzen clamava por uma defesa do espaço público, pois a intimidade se *evadiu* do espaço privado e passou a *invadir* a esfera outrora considerada pública.

Quanto aos supostos perigos da *invasão*, que os discursos jornalísticos costumam apresentar de modo frequentemente sensacionalista, como um perigo iminente de “termos a nossa identidade roubada”, normalmente se referem aos nossos dados comerciais e financeiros. Assim, por exemplo, uma dessas matérias publicadas na imprensa exprimia o temor de atingirmos um grau de desenvolvimento tecnológico no qual “a vida cotidiana de cada pessoa irá se converter em um dia de Bloom [por Leopold Bloom, protagonista do romance *Ulisses*, de James Joyce], registrado com todo luxo de detalhes e reproduzível com alguns cliques do mouse”.<sup>129</sup> No entanto, esse detalhado registro se limitaria, provavelmente, a uma lista de compras e preferências de consumo. Um “luxo de detalhes” bem diferente dos “fluxos de consciência” daquele personagem literário dissecados nas páginas do romance. Outra coisa, porém, parece ser a *evasão* da intimidade: a própria exposição voluntária na visibilidade das telas, que busca se mostrar para se constituir como uma subjetividade visível.

Portanto, as tendências de exposição da intimidade que proliferam hoje em dia — não apenas na Internet, mas em todas as mídias e também na mais modesta espetacularização diária da vida cotidiana — não evidenciam uma *invasão* da privacidade, no esquema da “hipótese repressiva” desmentida por Foucault. Em vez disso, dão conta de um desejo de *evasão* da privacidade, de se exibir e falar de si — ou, em termos foucaultianos, uma vontade de exercer a técnica da confissão, a fim de saciar os vorazes dispositivos que querem *saber*. Um anseio de forçar os limites do espaço privado para mostrar a própria intimidade, para torná-la pública e *visível*. Nesse gesto, esta nova legião de “confessandos” e “confidentes” vá ao encontro e promete satisfazer uma outra vontade geral do público contemporâneo: a avidez de bisbilhotar e “consumir” vidas alheias.

---

<sup>129</sup> FRANZEN, Jonathan. “Dormitorio imperial”. In: *Como estar solo*. Buenos Aires: Ed. Seix Barral; p. 56.

Não surpreende, portanto, que os muros que costumavam proteger a privacidade individual estejam sofrendo sérios abalos. As paredes daqueles lares burgueses e dos “quartos próprios” que abrigavam o delicado *eu* leitor-escritor do *homo psychologicus* e do *homo privatus*, hoje parecem estar desabando. Como ocorrera com todas as “instituições de confinamento” da sociedade industrial — segundo a visão de Gilles Deleuze sobre o trânsito da sociedade disciplinar para a sociedade de controle — aqueles muros outrora sólidos, opacos e intransponíveis, subitamente se tornam translúcidos.<sup>130</sup> A função daquelas paredes consistia, precisamente, em ter essas características (serem sólidas, opacas e intransponíveis), pois deviam servir como um refúgio para proteger seu morador dos perigos do espaço público e ocultar sua intimidade dos curiosos olhos alheios. Esses muros, porém, agora são infiltrados por olhares tecnicamente mediados (ou *mediatizados*) que flexibilizam e alargam os limites do que se pode dizer e do que se pode mostrar. Das webcams aos paparazzis, dos blogs e fotologs ao *YouTube* e o *Orkut*, a velha “intimidade” se transformou em outra coisa... e agora está a vista de todos.

Como entender estes processos? Podemos dizer, simplesmente, que hoje o **privado** se torna **público**? A resposta intui-se mais complexa, sugerindo uma imbricação e interpenetração de ambos os espaços, capaz de reconfigurá-los até tornar obsoleta a clássica separação. E, também, uma mutação profunda na produção subjetiva nesses ambientes metamorfoseados, onde germinam “modos de ser” cada vez mais distantes daquele caráter *introduzido* que definia o *homo psychologicus* da era industrial. Inauguram-se, assim, em meio a estes deslocamentos, outras formas de consolidação da própria experiência e outros modos de auto-tematização, outros regimes de constituição do *eu* e outras formas de se relacionar com o mundo e com os outros.

Em seus ensaios da década de 1930, Walter Benjamin apontara a emergência de uma novidade que julgou significativa: as “casas de vidro”. Completamente diferentes de tudo o que se tinha visto até então em matéria arquitetônica, os novos prédios construídos pela vanguarda modernista prescindiam de qualquer ornamento. Apenas uma montagem de superfícies planas e geométricas, uma síntese precisa de peças ajustáveis e móveis que celebravam tanto a praticidade da máquina como a economia da produção industrial. O vidro é um material não apenas transparente, mas também duro e liso, “no qual nada se fixa”, ressaltava Benjamin. Junto com o frio do aço, o vidro criava ambientes nos quais era difícil

---

<sup>130</sup> DELEUZE, Gilles. “Controle e devir”; “Post-Scriptum sobre as sociedades de controle”. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 209-226. Cf. também FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: História da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1977.

deixar rastros. Nada mais oposto às necessidades e aos sonhos abrigados naqueles recintos privados de outrora, onde a subjetividade *introduzida* do morador podia ficar, enfim, à vontade — e, então, seu *eu* protegido se permitia uma exteriorização, um sutil afloramento no tempo e no espaço. Assim, deixar rastros e preencher todo o ambiente com os próprios vestígios, fazia parte das regras implícitas daquele universo. Algo certamente inviável, porém, em uma casa de vidro.

Por que esta alusão aqui? Porque as telas, que cada vez mais *habitamos*, também são de vidro. “As coisas de vidro não tem nenhuma aura”, verificava Benjamin, “o vidro é em geral inimigo do mistério”. Hoje, nós sabemos que a transparência lisa e brilhosa da tela de um monitor conectado à Internet pode ser ainda mais “inimiga do mistério”, mais loquaz e indiscreta que qualquer janela modernista. Nada mais longe, porém, daqueles espaços recobertos de veludo e pelúcia que eram os lares burgueses clássicos do século XIX, carregados de mobília, tapetes e bibelôs. Benjamin lembra, inclusive, da “indignação grotesca” do morador desses ambientes, quando se quebrava algum daqueles preciosos objetos colecionados no lar. Era a reação típica de alguém “cujos vestígios sobre a terra estavam sendo abolidos”.<sup>131</sup>

Em um mundo de pura transparência e visibilidade total, como aquele com o qual se atreviam a sonhar as casas de vidro modernistas dos anos 1930, a opacidade era um problema a ser eliminado. Tanto a espessura das paredes como a densidade dos infinitos ornamentos do salão burguês, mas também — e, talvez, sobretudo — a opacidade misteriosa do *homo psychologicus*, aquele sujeito ofuscado pela bagagem de “coisas inconfessáveis” que carregava consigo, aquele que buscava constantemente o *sentido* perdido dentro de sua própria obscuridade interior. “Cada coisa que possuo se torna opaca para mim”, escreveu André Gide nas primeiras décadas do século XX, ecoando um mundo que já então agonizava — ou, pelo menos, um mundo sobre cujo fim o olhar extremamente aguçado de Benjamin percebeu um dos primeiros sinais.

Cerca de meio século mais tarde, em 1975, Andy Warhol disparou a seguinte bomba: “deveríamos viver em um grande espaço vazio”. Para isso, o ícone da arte pop norte-americana recomendava as vantagens de se livrar de todos os pertences: “você deveria comprar uma caixa a cada mês, enfiar tudo dentro e no final do mês, fechá-la”. Depois de colocar uma etiqueta com a data no exterior da caixa de papelão, o conselho era “enviá-la para Nova York” e tentar seguir seu rastro. “Porém, se você não conseguir e a caixa se perder, não

---

<sup>131</sup> BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 115 e 118.

importa, porque é algo a menos no que pensar: você elimina outro peso da sua mente”. Inspirado pelo costume japonês de “enrolar tudo e guardá-lo em armários”, Warhol afirma que mais adequado ainda seria prescindir inclusive da hipocrisia dos armários. Tudo o que costumamos possuir em casa “deveria ter uma data de validade, como o leite, o pão, as revistas e os jornais, e uma vez superada essa data, você deveria jogar tudo fora”. O próprio artista confessou fazer isso todo mês com seus próprios pertences; e, como detestava a nostalgia, “no fundo espero que se percam todas as caixas, para não ter que voltar a vê-las jamais”.<sup>132</sup> Podemos imaginar, diante do ar devasso destas frases, o semblante escandalizado e a “indignação grotesca” daquele caráter *introducido* do século XIX, evocado por Walter Benjamin em seu salão cheio de bibelôs cuja fragilidade era preciso preservar eternamente.

Alguns anos depois desses depoimentos, nas décadas de 1980 e inícios dos 90, épocas de abundância no consumo desenfreado e desejos de distinção blasé, ganhou um ar chique esse desapego do qual Andy Warhol debochava. Nascia, assim, junto com os *lofts* e as reciclagens arquitetônicas, uma extravagância do luxo: o *minimalismo*. Espécie de anorexia da decoração, esse estilo gera ambientes vazios, claros e extremamente limpos, dos quais exala uma pureza inumana. Nesses espaços não há (nem pode haver) vestígio algum, portanto parecem uma realização plena dos sonhos modernistas das “casas de vidro” — pelo menos na atitude e no estilo, pois os novos ambientes nascem esvaziados da “ideologia anti-burguesa” que vinha aderida a aqueles outros recintos bem mais sisudos. Nestes casos, toda a ênfase é colocada no efeito visual de “cenário *clean*”, como relata o mencionado Rybczynski ao descrever os “interiores impecáveis” das revistas de decoração contemporâneas, cenários imaculados nos quais “elimina-se laboriosamente todo vestígio de que são habitados por seres humanos”. Nesses ambientes que brilharam no final do século XX, “todas as pertences pessoais passam a ser inservíveis”, devendo ser escondidas em armários dissimulados nas paredes brancas — recriando a “hipocrisia japonesa” que referia Andy Warhol. E, embora possa resultar pouco confortável viver nessa “severa perfeição” tão cuidadosamente ensaiada, parece valer a pena “em nome de um estilo de vida tão refinado” — ou, pelo menos, que assim *pareça* ser.<sup>133</sup>

Seguindo esta tendência, uma das imagens do luxo extremo no que tange às “máquinas para viver” mais desejáveis ainda hoje em dia, já nos alvares do século XXI, é um grande apartamento vazio localizado em um andar impossivelmente alto, com enormes janelas de vidro que dão para o nada — transparentes e limpíssimas, porém sempre fechadas. Tudo é

<sup>132</sup> WARHOL, Andy. *Mi Filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Editorial Tusquets, 1998; p. 155.

<sup>133</sup> RYBCZYNSKI, Witold. *La casa*. Historia de una idea. Buenos Aires: Emece, 1991; p. 29 e 200-202.

translúcido, salvo o teto e o piso, pintados do branco mais branco. Trata-se de um só ambiente indevassável, pulcramente iluminado, habitado apenas por uma multidão de grandes telas planas, cada vez mais planas e cada vez maiores, nas quais é possível ver tudo, fazer tudo, mostrar tudo. Porém, nesse requinte que “intimida e acusa ao mesmo tempo”, não surpreende que “tudo deva desaparecer”. Não é apenas a sufocante acumulação de ornamentos, móveis recarregados e tapetes bordados o que se elimina destes novos lares, “mas todos os indícios de descuido e de fragilidade humana”, conclui Witold Rybczynski seu longo passeio pela história da casa.

Para completar este quadro, cabe acrescentar aqui uma menção à exposição de uma série de projetos arquitetônicos de moradias apresentados, em 1999, em uma exposição no Museum of Modern Art (MOMA), de Nova York, significativamente intitulada *The Un-private house*. Como aponta Maria Cristina Franco Ferraz em um artigo sobre os sentidos exalados por essa mostra: “trata-se de espaços contínuos, fluidos, permeáveis, abertos, transparentes e flexíveis, indicando, de modo por vezes evidente, certo esvaziamento da dialética público/privado, da dicotomia dentro/fora, na sociedade contemporânea”.<sup>134</sup> Essas novíssimas “casas não-privadas” usam e abusam da transparência do vidro, tanto nas paredes como na onipresença de telas digitais que reproduzem uma paisagem, que transmitem informação sem cessar, que facilitam o encontro com “visitas virtuais” de pessoas longínquas ou simplesmente permitem ao morador se auto-observar de todos os ângulos possíveis. Tais ambientes evidenciam um radical distanciamento da “vida aconchegante entre opacas quatro paredes” de outrora. De acordo com o curador da mostra, Terence Riley, a casa tende a se tornar “uma estrutura permeável, apta a receber e a transmitir imagens, sons, textos e informação em geral”, por isso ela “deve ser vista como uma extensão de eventos urbanos e como uma pausa momentânea na transferência digital de informação”.<sup>135</sup>

O que resta, em um contexto como esse, daquele refúgio do quarto próprio e privado, onde o *eu* burguês devia ser cuidadosamente guarnecido entre seus pequenos tesouros, a salvo de toda eventual intromissão do espaço público? Como lembra Benjamin, no típico quarto burguês de finais do século XIX, apesar de todo o “aconchego” que esse ambiente irradiava, tudo nele emitia uma mensagem destinada ao intruso: “não tens nada a fazer aqui!”. Pois não havia nesse recinto “um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios”.

---

<sup>134</sup> FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. “Reconfigurações do público e do privado: mutações da sociedade tecnológica contemporânea”. FAMECOS, Porto Alegre: PUC-RS, v. 15, ago. 2001, p. 29-43.

<sup>135</sup> RILEY, Terence, *The Un-private house*, Nova York, The Museum of Modern Art (MOMA), 1999. Apud: FRANCO FERRAZ, op. cit.

Eram espaços saturados do *eu* do morador, cheios de marcas da sua história e da sua interioridade laboriosamente exteriorizada. Nesses salões, porém, a tirania também era evidente: “o ‘interior’ obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio”.<sup>136</sup> Talvez seja uma revolta contra essa injunção das paredes opacas o que motivou a criação das “casas de vidro” da primeira metade do século XX, fantasias em forma de prédios concretizadas por arquitetos como Adolf Loos e Le Corbusier. Outros ecos dessa rebeldia também se ouvem na provocação de Andy Warhol nos anos setenta, e talvez uma insurreição contra isso também esteja presente nos fenômenos focalizados nesta tese.

Como explicar, senão, que tenham obtido tanto sucesso os “reality-shows de transformação”, por exemplo? Como compreender o fascínio provocado por esses programas de TV, nos quais alterações radicais são efetuadas no aspecto físico e nos ambientes em que moram os voluntários? O programa *Queer eye for the straight guy*, por exemplo, acompanha cinco homens gays em suas tarefas de transformação de uma casa e seu proprietário (sempre um heterossexual). Cada um é responsável por um segmento: Aparência, Gastronomia e Vinhos, Cultura, Moda e Decoração de Interiores; e os cinco “estão sempre correndo, literalmente, como se estivessem participando de uma gincana”, comenta Ilana Feldman. “Entram nas casas apressados e ansiosos, colocando abaixo o que puderem — mobiliário, objetos pessoais, guarda-roupa —, enquanto fazem uso de seu repertório de comentários ferinos, por vezes cruéis”.<sup>137</sup> Se em alguma dessas residências houver bibelôs e cortinados de veludo, sem dúvida serão rapidamente descartados com a oportuna “indignação grotesca” por parte destes agitados transformadores de ambientes — como diria Benjamin a respeito do seu burguês de final do século XIX. Porém, neste caso, ao que parece, o proprietário concordará ao ver os cacos de seus objetos sumindo na lixeira, e até poderá mostrar um sorriso de aprovação e um arroubo da futura felicidade. Porque o final é sempre feliz: os participantes agradecem pela “nova vida” que lhes foi dada com a mudança do visual (pessoal e ambiental), e se propõem a “esquecer quem foram” para recomeçar de zero, em uma nova casa e com outra aparência. Dir-se-ia que emergem “libertados” dessas transformações, liberados de quem foram, enfim livres das constrações daqueles ambientes nos quais até então moravam, e que “obrigavam o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos”, como também desconfiara Benjamin.

---

<sup>136</sup> BENJAMIN, op. cit.; p. 118.

<sup>137</sup> FELDMAN, Ilana. “Reality show, reprogramação do corpo e produção de esquecimento”. Revista *Trópico*, Nov. 2004, <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2469.1.shl>

Liberados dos seus velhos pertences e de tudo o que foram até então. Para devir o quê? Segundo Guy Debord, a primeira fase da “dominação da economia sobre a vida social” entranhou, na definição de toda realização humana, “uma evidente degradação do *ser* em *ter*”. No capitalismo do século XIX, por exemplo, a capacidade de acumular bens e o fato de *possuir* determinados pertences (sejam bibelôs, mansões ou tapetes bordados) podia definir o que se *era*. De algum modo, aqueles objetos que acolchoavam a privacidade individual falavam de *quem se era*. Agora, porém, no atual estágio de “colonização total da vida social pelos resultados acumulados da economia”, na sociedade do espetáculo, enfim, percebe-se “um deslizamento geral do *ter* em *parecer*”. É precisamente desse *parecer*, dessas aparências e dessa visibilidade que “tudo real ‘*ter*’ deve extrair seu prestígio imediato e sua função última”, concluía Debord.<sup>138</sup> Curiosamente, ainda no modo de produção (e consumo) capitalista em que continuamos imersos, o conceito de propriedade chega a perder boa parte de sua antiga nitidez — ou, então, ele também se metamorfoseia, em proveito de formas mais flexíveis de apropriação e acesso a experiências, sensações e universos exclusivos. “A propriedade é uma instituição lenta demais para se ajustar à nova velocidade da nossa cultura”, constatou o economista Jeremy Rifkin, pois se baseia na idéia de que possuir um ativo físico durante um longo período de tempo é algo valioso.<sup>139</sup> Entretanto, em uma economia na qual as mudanças são a única constante, em uma sociedade para a qual *mudar* se tornou uma obrigação permanente, verbos como *ter*, *guardar* e *acumular* perdem seus antigos sentidos. Em compensação, outros verbos se valorizam, como *parecer* e *acessar*. E também outros substantivos, tais como as aparências e a visibilidade.

Neste contexto, não surpreende que os lares percam sua função de refúgio privado para proteger a intimidade, carregados de uma infinidade de objetos significantes e atrelados às mais profundas raízes de cada *eu*. Aos poucos, nossos lares se convertem em belos cenários — de preferência, mutantes ou mutáveis — nos quais transcorrem as nossas intimidades *visíveis* como filmes de não-ficção. Somente nesse contexto é possível entender o seguinte relato a propósito de uma das “casas não-privadas” expostas na mostra arquitetônica do MOMA, em 1999. O proprietário comentou que, “por ocasião da primeira visita de seus pais à casa, precisou explicar à sua mãe que, em vez de quartos, em sua nova casa só havia *situações*”.<sup>140</sup> Se as casas são dispositivos arquitetônicos que funcionam tanto como efeito

---

<sup>138</sup> DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995; tese 17.

<sup>139</sup> RIFKIN, Jeremy. *A era do acesso: A transição de mercados convencionais para networks e o nascimento de uma nova economia*. San Pablo: Ed. Makron Books, 2001. p. 5.

<sup>140</sup> FRANCO FERRAZ, op. cit., p. 35

quanto como instrumento de produção de novos modos de subjetivação, cabe sondar quais são os tipos de subjetividade e as formas de sociabilidade que tendem a se constituir nestes ambientes.

Por isso, não é necessário recorrer ao exemplo gritante da “casa” do programa *Big Brother*, um reality-show que há vários anos faz sucesso nos televisores de diversos países do mundo. Trata-se de um simulacro de lar perfeitamente “burguês”; no entanto, seus muros são transparentes, e tudo o que ocorre dentro deles é minuciosamente testemunhado por milhões de pessoas que assistem à TV em seus próprios lares (burgueses ou não). Embora com menos ímpeto, uma webcam caseira desenvolve idêntico papel: abre uma janela virtual no aconchego do lar, e mostra tudo o que ali acontece a quem quiser olhar. Um ritual semelhante é praticado por quem expõe todos os detalhes de sua “vida privada” em um blog ou um fotolog, em *Orkut* ou em *YouTube*. O que resta, aqui, daquele *homo psychologicus* com seu caráter *introdireto*? Em que se converteu o *homo privatus*? Esse é o tema do próximo capítulo.

# **CAPÍTULO 3**

**EU *visível* e a crise da interioridade**

*Não quero mais ser eu!!  
Mas eu me grudo a mim e inextricavelmente forma-se uma tessitura de vida.*

Clarice Lispector <sup>141</sup>

*Quer ser diferente?  
Clique aqui e escolha a sua: camisetas exclusivas!*  
Revista “Capricho” <sup>142</sup>

Certa tradição ocidental leva a pensar no ser humano como uma criatura dotada de uma profundidade abissal e frondosa, em cujos obscuros meandros se esconde uma bagagem tão enigmática como incomensurável: seu *eu*. Infinitos dados, acontecimentos vividos ou fantasiados, pessoas queridas ou esquecidas, sonhos, desejos inconscientes, firmes ambições, vontades inconfessáveis, medos, afetos, ódios, amores, dúvidas, certezas, dores, alegrias, lembranças traumáticas ou difusas... enfim, todos os sedimentos da experiência vivida e da imaginação de cada um. Se pudesse ser conhecida — acredita-se — toda essa polpa misteriosa resguardada sob a pele e no âmago de cada indivíduo seria capaz de revelar *o que cada um é*. Mas esse desvendamento não é nada simples, pois tal acúmulo substancial é etéreo, gasoso, imaterial; é feito da matéria dos sonhos, aquela que inexplicavelmente nos constitui: volátil, fluída, espectral. Tudo isso é intangível, seus contornos apenas podem ser intuídos ocasionalmente, como um clarão que subitamente reluz e logo se esvai, entrevisto de maneira enviesada, turva, confusa, seja por acaso ou após um árduo trabalho de introspecção.

Tal é, ao menos, uma caracterização daquilo que constituiria “a essência do homem moderno”, aquele que protagonizou as sociedades industriais do Ocidente dos últimos dois séculos: o *homo psychologicus*. Um tipo de sujeito que podia (e *devia*) ser estudado com a ajuda das ferramentas e dos saberes mais característicos daquele período histórico; dentre eles, a psicanálise. Sugerimos, porém, nos capítulos anteriores, que hoje estaria atravessando sérias turbulências todo esse universo que nos últimos dois séculos estimulou a germinação de subjetividades *introduzidas*. Em decorrência desses abalos, estariam emergindo entre nós outras construções identitárias, baseadas em novos regimes de produção do *eu*. Com o desmoronamento dos muros que separavam nitidamente os ambientes públicos e privados na sociedade industrial, torna-se *visível* nada menos do que a intimidade de cada um e de qualquer um. Nesse quadro, o *homo privatus* deve necessariamente se metamorfosear.

---

<sup>141</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Circulo do Livro, 1973.

<sup>142</sup> Revista *Capricho*: <http://capricho.abril.com.br/home>.

Acompanhando as fortes transformações econômicas, sociais, políticas, culturais e tecnológicas das últimas décadas, cujas sacudidas acabaram desmanchando boa parte das velhas certezas, parece estar se deslocando o eixo em torno do qual as subjetividades se edificam. A primazia absoluta da “vida interior”, que desempenhava um papel determinante na conformação subjetiva moderna, hoje é colocada em questão. Fatores como a visibilidade e as aparências — aquilo que antes era tematizado como a *exterioridade* do *eu* — demarcam, cada vez com mais força, a definição do que se é. Ao mesmo tempo, parece estar se esvaziando aquele espaço *interno* alojado nas profundezas da alma humana; ou, pelo menos, seus antigos faustos perdem intensidade e reclamam menos cuidados e atenções, em proveito de outras regiões do *eu* que subitamente se iluminam e atraem todos os olhares.

Entretanto, aquelas “tirantias da intimidade” desenvolvidas ao longo do século XIX no mundo burguês, tão bem descritas por Richard Sennett em seu clássico estudo dos anos setenta, não teriam perdido vigência entre nós. Ao contrário, como vimos, essas tirantias parecem ainda mais opressivas e audaciosas hoje em dia, capturando espaços e assuntos que teriam sido impensáveis até pouco tempo atrás. Contudo, outras tirantias vêm a exercer uma nova torção sobre aquelas mais antigas: emergem assim, entre nos, as “tirantias da visibilidade”.

Parece se tratar, portanto, de um grande movimento de mutação subjetiva, que paulatinamente desloca o eixo do *eu* para outras zonas: do interior para o exterior, da alma para a pele, do quarto próprio para as telas de vidro. Considerando as dimensões (e os incalculáveis efeitos) destas transformações, resultam insuficientes algumas tentativas bastante habituais, que procuram explicar os novos fenômenos de “exposição da intimidade” nas mídias como sendo um mero aprofundamento de certo narcisismo, voyeurismo e exibicionismo sempre latentes, por exemplo. De acordo com essa perspectiva, seria escassa a novidade trazida pelo fenômeno contemporâneo ao quadro iniciado com a revolução industrial, com a instauração do capitalismo e da cultura de massa. No entanto, de acordo com as vertentes que aqui estão sendo analisadas, tratar-se-ia de um conjunto de transformações bem mais radicais, que afetam os próprios mecanismos de constituição da subjetividade.

Um olhar atento poderá detectar uma verdadeira miríade de sinais dessa mutação, hoje em dia e por toda parte: indícios desse progressivo distanciamento com relação a um modelo subjetivo que marcou uma época, mas que agora está se esfacelando. Ou, pelo menos, parece estar se alterando de forma gradativa porém veloz e pertinaz, acompanhando as mudanças que estão ocorrendo em todos os âmbitos — compassadas pelos vertiginosos processos de aceleração, virtualização, globalização e digitalização do nosso mundo.

A pergunta que cabe formular, neste ponto do percurso, é a seguinte: por que tudo isto ocorre neste momento histórico? Qual é o sentido destes deslocamentos, aqui e agora? Sabemos que as subjetividades são modos de ser e estar no mundo, formas flexíveis e abertas, cujos horizontes de possibilidades mudam nas diversas tradições culturais. Se a experiência subjetiva, como vimos, pode ser examinada de acordo com três níveis de análise — *singular*, *particular* e *universal* — é a segunda perspectiva a que nos interessa nesta pesquisa. Isto é, aquela abordagem que procura detectar elementos comuns a alguns sujeitos, que partilham certa bagagem cultural em determinado momento histórico, mas que não afetam à totalidade da espécie humana e tampouco constituem traços meramente individuais. A “interioridade psicológica” seria um exemplo deste tipo de atributos subjetivos *particulares*, pois se trata de uma construção histórica, uma qualidade inventada, uma forma de tematização do *eu* que se impôs em determinado período da cultura ocidental, mas que de modo algum contempla ao gênero humano em seu conjunto — nem em termos históricos, nem em termos geográficos.

*A interioridade faz parte, portanto, de um modo de subjetivação historicamente determinado, que nos últimos três séculos tem vigorado de maneira hegemônica no mundo ocidental. Uma configuração desse tipo só pode decorrer de uma hipótese da teoria da mente internalista, que remete ao “teatro cartesiano” da glândula pineal ou à idéia de um “cinema interno”, noções ainda bastante familiares nas cosmovisões contemporâneas. Seu germe, porém, é bem mais antigo, remontando inclusive à longínqua Alexandria do século I a.C., através do pensamento de filósofos como Sêneca, Epicteto e Marco Aurélio. Mas essa hipótese internalista da mente não é a única possível. Existem diversas abordagens externalistas, inclusive na cultura ocidental moderna, como aquelas que propõem que a consciência subjetiva é um produto da interação social, e portanto seria nesse espaço intersubjetivo que as individualidades nascem, se desenvolvem e permanecem, sem “interiorizações” de nenhum tipo. De acordo com perspectivas desta índole, que procuram superar as persistentes limitações do dualismo interior/exterior, a mente seria uma construção intersubjetiva e, conseqüentemente, “exterior” às entranhas do sujeito — ou melhor: nem interior nem exterior, pois nesta abordagem se diluem tais separações.*

A noção de interioridade, portanto, foi inventada: pertence a um tipo de formação subjetiva que emergiu em um contexto determinado e em função de certas linhas de força que lhe deram origem e estimularam seu desenvolvimento. Como mostra Charles Taylor em seu livro *As fontes do self*, após realizar uma análise exaustiva de textos históricos e antropológicos: “as idéias modernas de interior e exterior são de fato estranhas e sem

precedentes em outras culturas e épocas”.<sup>143</sup> Por tal motivo, essa noção pode ser desmontada e deveria ser desnaturalizada, apesar da óbvia dificuldade envolvida nessa empreitada, pois a despeito de uma eventual crise atual de tal conceito, nós ainda somos fortemente marcados por essa forma de compreender e vivenciar a condição humana. Mesmo assim, a despeito de todos os obstáculos que a questão apresenta, hoje é possível conjeturar a hipótese de que tal noção poderia ser substituída por outras invenções — embora ainda se trate de um componente fundamental da subjetividade ocidental, cuja força persiste entre nós e continua a afetar o nosso mundo e os nossos modos de ser.

Uma das perguntas fundamentais da obra de Michel Foucault se refere à genealogia do sujeito; por isso mesmo, suas reflexões podem nos ajudar neste ponto do caminho. Como se constitui uma subjetividade determinada (especificamente, a nossa), fruto da confluência de certas práticas discursivas e não-discursivas?<sup>144</sup> Para elaborar uma resposta, o filósofo francês remonta à Antiguidade Grega, berço da nossa tradição cultural, e verifica que naqueles tempos remotos também houve certa tematização do sujeito. Porém, este habitava um espaço considerado “público”, e não possuía a experiência daquilo que nós conhecemos como “interioridade”. Assim, por exemplo, no mundo clássico, as práticas sexuais não pertenciam ao âmbito da intimidade; ao contrário, tratava-se de um tipo de comportamento político que focalizava a relação com os outros, e solicitava a atenção aos princípios do “cuidado de si”.

As regras da erótica grega (assim como as da dietética) envolviam a proposta de “ser livre” por meio do domínio de si, inclusive da própria carne: governar a si mesmo era a única via possível para ser capaz de governar também os outros e a *polis*.<sup>145</sup> Após constatar esse enorme distanciamento com relação ao nosso presente, Foucault procura encontrar o germe da diferença na comparação de dois textos: *A Cidade de Deus*, de Santo Agostinho, e um livro sobre a interpretação dos sonhos escrito no século III d.C. pelo filósofo pagão Artemidoro, intitulado *Oneirocrítica*.<sup>146</sup> A análise constata que os sentidos de ambos os documentos são bem diferentes. No segundo texto, aparece claramente o modelo da *penetração* regendo as práticas sexuais: o importante é o que cada um faz com os outros. Já o primeiro texto apresenta uma perspectiva bastante diferente, porém mais familiar para nós; é o modelo da *ereção*, que aponta para a relação do *eu* com seu próprio desejo. No caso grego, privilegia-se

---

<sup>143</sup> TAYLOR, Charles. *As fontes do self: A construção da identidade moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1997; p.153.

<sup>144</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. México: FCE, 2002; e *Tecnologias del yo*. México: Paidós, 1990.

<sup>145</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade III: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985; e *História da Sexualidade II: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

<sup>146</sup> FOUCAULT, Michel. “Sexualidad y soledad”. *Zona Erógena*. Buenos Aires, v. 8, 1991.

a ação: o que se *faz* no mundo e a interação com os outros. O discurso cristão, ao contrário, se concentra na essência do *eu*: o importante é o que se *é*; o que interessa e é preciso desvendar, é a relação do sujeito consigo mesmo.

A comparação é significativa, entre outros motivos porque a obra de Santo Agostinho abriga as primeiras metáforas da introspecção. Em suas páginas aparecem, pela primeira vez na tradição ocidental, as exigências do auto-exame perpétuo. Por isso, este monge que viveu nos séculos IV e V da era cristã, é reconhecido habitualmente como “o pai da interioridade”. Fortemente influenciado pela filosofia de Platão, cujas idéias conheceu através de Plotino, este autor apresentou em seus próprios textos uma importante novidade histórica: a auto-exploração como um caminho para chegar a Deus. *Noli foras ire, in teipsum redi; in interiori homine habitat veritas*, escreveu Santo Agostinho: “Não vá para fora, volte para dentro de si mesmo; pois no homem interior mora a verdade”.<sup>147</sup> Ao olhar para dentro de si, a fim de se conhecer profundamente, seria possível alcançar a verdadeira natureza: o *eu* como uma criatura. Assim, “conhecer a si mesmo” passou a ser um imperativo, uma via necessária para chegar a Deus. Segundo esta nova visão, era preciso fazer uma hermenêutica incessante de si, uma auto-reflexão radical e constante, pois no final dessa busca seria possível encontrar a transcendência.

Nesses escritos pioneiros ficou delineada, então, uma primeira formulação do “interior” do sujeito como o lugar da verdade e da autenticidade, uma noção que se tornaria fundamental na cultura moderna. Na perspectiva agostiniana, por exemplo, o castigo de Deus a Adão foi uma condenação à distância dele com relação a ele mesmo. Não é difícil inferir que essa dimensão de si que, embora sendo estranha ao *eu*, hospeda-se “dentro” dele, é uma idéia da qual são tributários importantes desenvolvimentos modernos: do romantismo à psicanálise, passando por uma riquíssima produção literária e artística que constitui o cerne da nossa cultura. Começava a germinar, assim, na longínqua Idade Média, a semente daquilo que vários séculos depois iria se converter na robusta interioridade moderna.

Os textos de Agostinho foram retomados no final da Renascença, e floresceram com todo o vigor nos séculos XVI e XVII. Suas idéias renunciaram o deslocamento para o centro do homem, tanto do ponto de vista cosmológico como subjetivo, um movimento que seria explicitado de maneira definitiva por René Descartes em sua idéia de “voltar-se para dentro”. Pois a perspectiva do *eu penso (logo existo)* não se concentra no mundo material e exterior das ações e das interações sociais — ou seja, daquele grande *fora* do sujeito — mas, ao

---

<sup>147</sup> AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Apud. TAYLOR, op. cit., p. 171-172.

contrário, finca-se na “interioridade” imaterial da mente e da alma. No misterioso magma hospedado *dentro* de si. Na tentativa de provar que seria possível atingir a verdade por meio da dúvida metódica, chegando ao domínio de si graças ao exercício radical da racionalidade, Descartes localizou na razão o fundamento da existência do *eu*. De acordo com a visão cartesiana, Deus continuava a ser a condição de possibilidade do homem; entretanto, as fontes morais do *eu* foram retiradas dos terrenos divinos e conduzidas para o interior do sujeito. Eis um grande deslocamento histórico do eixo da subjetividade, plasmado explicitamente nos textos cartesianos do século XVII.<sup>148</sup> Um deslocamento talvez tão importante quanto este outro que vivenciamos nos inícios do século XXI, cujas primeiras pegadas podem se vislumbrar nas novas modalidades de construção de si que proliferam na Internet, insinuando uma retirada das fontes morais do *eu* daquele “interior” do sujeito para uma gradativa “exteriorização” da subjetividade.

Ao inaugurar oficialmente a Era Moderna, a proposta cartesiana de “voltar-se para dentro” não visava mais à busca de um encontro com Deus no interior da própria subjetividade, como era o caso de Santo Agostinho. “O que agora encontro sou eu mesmo: adquire uma clareza e uma plenitude de auto-presença que não tinha antes”, explica o mencionado Charles Taylor em sua análise dos escritos de Descartes. “Mas, a partir do que encontro aqui, a razão leva-me a inferir uma causa e uma garantia transcendente, sem as quais minhas capacidades humanas agora bem compreendidas não poderiam ser o que são”.<sup>149</sup> Assim, a idéia de interioridade continua polindo seus contornos, ganhando cada vez mais auto-suficiência junto às capacidades individuais de ordenamento por meio da razão, bem como à gradativa secularização do mundo que acompanharia os “processos civilizatórios” da sociedade industrial.

Sabemos, porém, que esses processos não foram lineares mas ziguezagueantes, e que não foi sem resistências que todas essas novidades foram se impondo até se “naturalizarem” e se tornarem hegemônicas. Cabe destacar, por exemplo, o papel fundamental desenvolvido pela Reforma Protestante, que contribuiu grandemente para mudar a face do mundo no século XVI. A figura de Lutero, o monge rebelde, também é uma peça-chave nesta sucinta viagem genealógica pelo conceito de interioridade. Tendo lido a *Bíblia* e interpretado do seu modo as escrituras sagradas — atividade seriamente proibida pela Igreja na época —, Lutero defendia a liberdade de ler e interpretar os textos bíblicos dispensando toda e qualquer intermediação

<sup>148</sup> O *Discurso do método*, texto no qual aparece pela primeira vez a famosa asseveração “penso, logo existo”, foi escrito em 1637. DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997. Cf. também DESCARTES, René. *Meditaciones metafísicas*. Navarra: Folio, 1999.

<sup>149</sup> TAYLOR, op. cit., p. 207.

entre Deus e os homens. Ao pregar tanto o livre exame da *Bíblia* como o da própria consciência, o monge protestante colocou em primeiro plano a responsabilidade individual. Com esse deslocamento, perdera sentido grande parte dos rituais eclesiais tradicionais, com sua tutela autoritária e paternalista dos fiéis, pois o indivíduo isolado passou a ocupar o centro da relação com Deus — isolado e a sós, porém em profundo contato consigo mesmo. Como assinalou Max Weber ao descrever o “ascetismo no mundo interior”, a ética protestante logo permearia toda a cultura capitalista, disseminando a valorização do trabalho, da disciplina e da responsabilidade individual, em perfeita sintonia com a formação sócio-política e econômica que estava se afeiçoando naquele período histórico.

Neste ponto do caminho, é impossível não mencionar outro nome fundamental para a coagulação da interioridade individual como aquele lugar misterioso, rico e sombrio, localizado *dentro* de nós; aquele âmago secreto onde despontam e são cultivados os pensamentos, sentimentos e emoções de cada um, em oposição ao mundo exterior e público, composto por tudo aquilo que está *fora* de nós. Trata-se de Michel de Montaigne, o escritor francês que no século XVI plantou a semente de um novo estilo discursivo com seus célebres *Ensaaios*: a “escrita de si”. Os textos de Montaigne, verdadeiro pioneiro de um gênero que três séculos mais tarde iria se popularizar enormemente, contribuíram para a gradativa secularização da idéia de interioridade, pois em suas páginas eram celebradas as virtudes da auto-exploração por meio da escrita. Nos diversos textos que integram sua bela obra, este autor se propunha a atingir o conhecimento de si desdenhando os atributos “universais” do gênero humano, para indagar nas complexas arestas de uma personalidade singular: seu *eu*.

Através desse mergulho em sua própria instabilidade interior, em toda a incerteza e transitoriedade de uma experiência individual, Montaigne tentava mostrar que a condição humana consiste precisamente nisso. Dando vazão a um fluxo de palavras escritas em total solidão (ou melhor, de novo: apenas em companhia de si mesmo, a sós com sua rica interioridade), o autor elaborou uma auto-descrição que não buscava ser “exemplar”, mas apenas fiel à imperfeição e à ambigüidade do seu *eu*. Desse modo, procurava “descobrir sua própria forma”, sua originalidade: aquilo que fazia com que ele fosse *realmente* ele e somente ele, Michel de Montaigne. Não surpreende, portanto, que este autor tenha percebido também a potência criadora da escrita de si, como um córrego de palavras que ao se derramarem no papel contribuem para *produzir* esse *eu* que narra a própria vida. “Não fiz mais o meu livro do que ele a mim”, confessou Montaigne a propósito dos *Ensaaios*.<sup>150</sup> Pois o sujeito moderno não

---

<sup>150</sup> MONTAIGNE, Michel. *Ensaaios*. Apud: TAYLOR, op. cit., p. 238.

*se explora* apenas, mas também *se inventa* usando toda a potência das palavras. Um ritual que será amplamente difundido nas práticas cotidianas dos diários íntimos do século XIX, com sua multidão de textos introspectivos tecidos nos “quartos próprios” e nas bibliotecas das casas burguesas.

Foi precisamente nessa época — quase três séculos depois da morte de Montaigne — que emergiu com todas suas forças, como vimos, o “regime da autenticidade” na criação de si e na interação com os outros, apontado por Richard Sennett em sua descrição da “sociabilidade intimista” que acabou asfixiando o “homem público”. Resguardados pelas paredes do lar, os sujeitos modernos podiam retirar suas máscaras nesses ambientes privados e, no papel, desmascarados e nus, vertiam suas mais íntimas verdades. Jean-Jacques Rousseau é uma figura-chave neste processo: entre os 1665 e 1770, este arauto das Luzes escreveu (e publicou) um livro significativamente intitulado *Les Confessions*. Em suas páginas, o autor delineava explicitamente a radical singularidade do seu *eu*, explicitando seus pensamentos, fraquezas e paixões em oposição à hostilidade do mundo público que estava lá fora. Esse olhar sobre si mesmo (e para *dentro* de si) é fortemente marcado pela vocação de “sinceridade”.<sup>151</sup> Evidentemente, neste digno exemplar do século XVIII, não se trata já em absoluto de um homem que procura o diálogo com Deus nas profundezas da sua alma, mas de um sujeito que afirma a sua individualidade diante de uma ordem social alheia, na qual vigora a “falsidade” e a hipocrisia.

Assim como as atividades introspectivas ligadas à escrita íntima, a leitura em silêncio também foi uma novidade histórica que conheceria seu apogeu na era burguesa. Mas é claro que ela também tem uma história que a fez desembocar nessa condição: inaugurada nos mosteiros medievais por volta dos séculos VI e VII, só iria se generalizar bem mais tarde. Como constatou, no início do século XIII, o monge cisterciense Richalm, prior de Schontal, ao relatar a maneira como “os demônios interrompem sua *lectio* silenciosa, obrigando-o a ler em voz alta e lhe impedindo, assim, a compreensão íntima”. Para compreender este depoimento como um remoto antecedente da noção moderna de interioridade, basta lembrar que os monges dessa congregação localizavam a mente no coração — nem no cérebro, nem na alma, nem na psique e nem sequer “na cabeça”, mas de todo modo “no interior” do corpo. Mesmo assim, consideravam o ato de ler indispensável para influenciar o *affectus cordis*. Portanto, ainda nesse universo tão distante do nosso, a leitura individual já se vinculava à

---

<sup>151</sup> Cf. MILANI DAMIÃO, Carla. “O declínio do sujeito sincero: o projeto Rousseau-Gide”. In: *Sobre o declínio da ‘sinceridade’*. Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo, Ed. Loyola, 2006; p. 47-115.

meditação: àquele “monólogo interior”, acerca do qual Theodor Adorno escreveria sete séculos mais tarde. Tampouco surpreende, neste contexto, que outro monge do século XII — reconhecido como o autor de uma obra com um título significativo: *De interiori domo* — tenha aludido à meditação usando a metáfora da “leitura interior”.<sup>152</sup>

Junto com essa nova possibilidade de “se ler” em silêncio, o novo hábito de ler textos sem mover os lábios e nem pronunciar um vocábulo sequer, constituiu tanto um efeito como uma contribuição para a lenta edificação da interioridade. Cresciam e se expandiam, desse modo, as profundezas do *eu*, que logo passariam a ser o âmago das subjetividades ocidentais. Antes, porém, na Idade Média, no auge da leitura ritual e oral, nem os textos nem os autores possuíam a estabilidade necessária às práticas modernas de leitura, pois a palavra lida detinha certa aura sagrada e seus sentidos não eram objetiváveis de forma individual. Como ocorria nas audiências das estórias relatadas pelo narrador benjaminiano, estas sessões de leituras orais dos mosteiros medievais encontravam seu sentido no ritual coletivo da escuta e na bagagem de uma tradição partilhada. É por isso que “ler para si” constituiu tamanha novidade histórica. Ler silenciosamente e em solidão passou a ser uma atividade propícia para um tipo de sujeito igualmente novo: o indivíduo isolado dos outros e do mundo, apenas em contato com sua própria interioridade — um espaço cada vez mais denso e opaco, fértil e misterioso, que devia ser constantemente sondado, interpretado, enriquecido e zelosamente cultivado.

A partir dessa gradativa popularização da leitura silenciosa e *privada*, nos séculos posteriores, como vimos, a literatura impressa floresceu e chegou a se converter em um campo fecundo para a produção subjetiva. Como disse o crítico Harold Bloom a respeito da obra de Shakespeare: nós, sujeitos modernos, aprendemos a ser “humanos” com seus personagens, reconhecendo-nos nesses modelos dominados por uma profundidade oculta bem no centro de sua “vida interior”. Uma interioridade obscura e dificilmente penetrável, que no entanto devia ser desvendada de forma tão laboriosa como sofrida.<sup>153</sup> Foucault também chamou a atenção para essa metamorfose que ocorreu na literatura, ao analisar o fervor *confidente* que tomou conta da sociabilidade burguesa. “De um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heróica ou maravilhosa das provas de bravura ou de santidade”, ou seja, aqueles relatos épicos que remetem ao narrador benjaminiano, passou-se nos últimos séculos da nossa história “a uma literatura ordenada em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade”. Não se trata apenas de relatar fatos e

---

<sup>152</sup> CHARTIER, Roger; CAVALLLO, Guglielmo. (Orgs.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madri: Taurus, 1998; p.193-194

<sup>153</sup> BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*, Ed. Objetiva, 2001.

atos, neste tipo de textos; ao contrário disso, uma complexa teia de pensamentos, emoções e sentimentos envolve as peripécias do herói do romance, que pretende sobretudo exprimir *quem se é*, além de descrever *o que se fez*.<sup>154</sup>

Um deslocamento semelhante se observa na filosofia, pois nesse mesmo período histórico surgiu uma outra maneira de pensar, igualmente baseada no “exame de si mesmo”, um método capaz de fornecer “através de tantas impressões fugidias, as certezas fundamentais da consciência”.<sup>155</sup> Cada vez mais, então, nas sociedades em vias de industrialização do Ocidente, não seriam os atos *exteriores* ensaiados no espaço **público** os principais encarregados de definir quem se é. Ao contrário, essa definição ocorrerá de forma prioritária e crescente, na instância **privada** da *interioridade* e da intimidade individual. Esse movimento atingiria seu apogeu no século XIX, e é possível perceber seus efeitos em todos os âmbitos: não apenas na literatura, na filosofia e nas escritas de si, mas por toda parte — como muito bem mostraram tanto Foucault como Sennett em suas teses antes comentadas.<sup>156</sup>

Foi nesse contexto de forte separação entre os âmbitos público e privado da existência, no qual se constatava um persistente privilégio do espaço privado como o ninho da subjetividade burguesa — especialmente destacando a possibilidade de se refugiar para ler e escrever na solidão silenciosa do lar — que ocorreu um intenso processo de “modernização da percepção”. Foram enormes as mudanças nas paisagens do mundo ocidental afetadas pela industrialização, e igualmente incomensuráveis os efeitos desse turbilhão nos modos de perceber e de lidar com a realidade percebida. Esta sociedade tão brutalmente urbanizada, aceleradamente mecanizada e atravessada pelas correntes modernizadoras, oferecia uma aluvião de novidades e distrações para seus habitantes. Novos produtos de consumo cintilavam nas lojas e nas mídias; velozes meios de transporte como o trem e o bonde encurtavam os trajetos e ofereciam novos cenários para a sociabilidade; a brilhante luz elétrica iluminava de repente as ruas alongando os dias e deslumbrando as noites; letreiros e cartazes anunciavam tentações sempre renovadas; novos espetáculos populares que se ofereciam por toda parte; e constantemente apareciam novos meios de expressão e comunicação como o telégrafo, a fotografia, o telefone, o estereoscópio e o cinema.<sup>157</sup> Enfim: todo aquele turbilhão

---

<sup>154</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1980; p. 59-63. Cf. também FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Ed. Nau, 1996.

<sup>155</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1980; p. 59.

<sup>156</sup> SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: Tirantias da Intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Ed. Nau, 1996.

<sup>157</sup> Para aprofundar neste assunto da “modernização da percepção” ao longo do século XIX e nos inícios do XX, especialmente no importante papel desempenhado pelas “tecnologias da visão”, cf. CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; e CAPISTRANO dos SANTOS, Messias

de novidades que tomou conta das metrópoles no século XIX, e que fora tão bem descrito por autores como Walter Benjamin, Georg Simmel, Lewis Mumford e Sigfried Krakauer — sem esquecer, é claro, de Max Weber e Karl Marx.

Benjamin chegou a descrever essa paisagem completamente insuflada pela técnica como uma “segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla”; diante dela, porém, “somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira”. Nesse aprendizado, nessa urgente alfabetização técnica, o cinema foi um agente excepcional: “o filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana”.<sup>158</sup> Trata-se de um verdadeiro furacão de estímulos urbanos e maquinicos, que decorreu em um enriquecimento inédito das experiências perceptuais, embora também acarretasse uma crescente mercantilização da existência e uma padronização da vida — e também, por vezes, um atordoamento sensorial e um embotamento cognitivo. De todo modo, é inegável que essa atmosfera que fervilhava nas ruas da cidade suscitava em seus moradores e visitantes tanto fascínio como pavor. Ambos tipos de reações contribuíram, certamente, para demarcar os limites entre o espaço público e o privado. Esse mundo das ruas, do teatro, das feiras e dos cafés também podia ser atraente, mas era preciso ter cuidado nessas arenas: para se movimentar nesse universo de *fora*, era imprescindível o uso de máscaras protetoras, quando os reinos da autenticidade e da verdade encontravam-se *dentro* de casa e *dentro* de si.

No livro intitulado *Modernização dos Sentidos*, o pesquisador alemão Hans Gumbrecht analisa uma série de mudanças ocorridas no contexto histórico acima aludido, que atingiram as formas de construção de si e de se relacionar com o mundo e com os outros. Por isso, suas reflexões também podem nos ajudar a melhor compreender o quadro aqui focalizado. Esse autor constata a emergência, no final do século XVIII, daquilo que ele denomina “observador de segundo grau”.<sup>159</sup> Trata-se de um tipo de sujeito *corporificado*, encorpado, que se observa a si próprio no ato da observação. Isto implica uma maior complexidade a respeito do que ocorria anteriormente, quando tanto o estatuto do observador como sua forma de se relacionar com o mundo eram pensados de uma forma mais simplificada. Essa situação anterior ao século XVIII, Gumbrecht a denomina “observação de primeiro grau”. Nesse quadro, um sujeito racional e espiritual, “cartesiano” — constituído nos séculos XVI e XVII, nos alvares

---

Tadeu. “A sensibilidade artificial: cinema, percepção e tecnologias da visão”. Dissertação de mestrado defendida no IACS-UFF, Niterói, 2002.

<sup>158</sup> BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986; p. 174.

<sup>159</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Cascatas de Modernidade”. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo, 34, 1998; p. 9-32.

da Modernidade — observava a realidade *exterior* a si, munido do poderoso instrumental da sua razão. Ou, então, voltava-se para *dentro* de si, mas essa indagação era efetuada da mesma forma que a observação exterior, utilizando os mesmos métodos e ferramentas. Tudo se passava como se uma espécie de luminosidade espiritual orientasse seu olhar veraz, semelhante a uma lente transparente e todo-poderosa: a luz da racionalidade humana. Esse olhar era capaz de captar a verdade do mundo tal e como o mundo era, sempre que conseguisse esquivar os enganos e ilusões do campo sensível por meio da limpidez da razão. Assim, o sujeito apreenderia a realidade exterior em sua totalidade, a além de captá-la teria condições de compreendê-la e explicá-la em sua transparência racional.

Mas a espessura do próprio corpo do sujeito observador, segundo Gumbrecht, iria se tornar problemática nos séculos XVIII e XIX. Esse corpo aparecia, de repente, como um objeto não espiritual porém material, mas tampouco propriamente “*exterior*” ao sujeito que observa, pensa e conhece. O próprio corpo se impôs como uma espécie de interferência carnal, que não apenas complicava a relação do sujeito com o mundo gerando certo “ruído” entre um e outro, mas além disso era capaz de produzir ele próprio certas imagens (nem sempre verdadeiras ou verazes) em vez de captá-las do mundo observado. Isso podia ocorrer, por exemplo, nos estados alterados de consciência pelo consumo de estupefacientes, nos sonhos, nas alucinações ou simplesmente nas linhas desenhadas diante dos olhos pelos próprios vasos sanguíneos das pálpebras fechadas. Por diversos motivos, então, a relação de observação se complicou consideravelmente neste momento histórico, abandonando a simplicidade do antigo esquema Sujeito-Objeto.

Assim, por um lado, a realidade “*exterior*” perdeu sua transparência e sua qualidade objetiva e unívoca. Por outro lado, o sujeito observador ganhou uma complexidade e uma opacidade que demandavam a auto-reflexão, a introspecção, a auto-exploração; enfim, aquela hermenêutica de si tão característica da subjetividade moderna. Essa auto-observação se dirigia tanto a esse corpo cuja espessura material passou a integrar o ato de perceber e observar, como também em direção à sua interioridade densa e opaca — aquela “*vida interior*”, singular e pessoal, que se tinha se tornado o eixo em torno do qual as subjetividades modernas passaram a se construir e definir. Além do corpo humano, então, a “*interioridade psicológica*” emergiu subitamente com uma densidade capaz de complicar (e enriquecer infinitamente) a antiga limpidez da relação Sujeito-Objeto.

Em meio a toda essa agitação nas relações consigo e com o mundo, não surpreende que os diários íntimos tenham proliferado, transformando-se em úteis ferramentas para a construção de si naquele período histórico. Nessas escritas íntimas, os sujeitos modernos

procuravam processar todas essas turbulências que sacudiam o universo, tanto em sua manifestação exterior (público) como interior (privado), ambos espaços claramente delimitados e complementares. Não é casual nem fortuito que certas mídias sejam apropriadas pelos usuários em diversas épocas, pois elas tanto expressam como contribuem para produzir certas configurações corporais e subjetivas, certas formas de ser e estar no mundo. São utilizadas como ferramentas que acabam dando à luz a modalidades subjetivas e corporais especialmente afinadas com determinados modos históricos de perceber, vivenciar e compreender o mundo. Por isso, naqueles ambientes íntimos e privados que floresceram no século XIX, os sujeitos modernos “voltavam-se para dentro de si” em um sentido bastante diferente daquele proposto por Descartes dois séculos antes.

Os autores de diários íntimos recorriam à introspecção de uma maneira mais próxima ao gesto de Montaigne. Ao voltarem sua atenção para dentro de si, nessa auto-observação operavam verdadeiras “sínteses perceptivas” a fim de construir seu *eu* no papel. A expressão entre aspas pertence ao historiador norte-americano Jonathan Crary, quem também estudou a modernização da percepção operada ao longo do século XIX, um processo que culminaria na construção do “observador moderno”.<sup>160</sup> As sínteses perceptivas constituem um método no qual os sujeitos modernos foram arduamente treinados, não apenas através do cinema mas também de um conjunto bastante heterogêneo de dispositivos tecnológicos que exerceram suas pressões sobre o campo da visão e sobre o sistema perceptual humano — como sublinhara Benjamin, aquela segunda natureza criada pela técnica, para lidar com a qual os sujeitos modernos tiveram que ser, de certo modo, “alfabetizados”. Assim, a partir da matéria caótica e fragmentária que constitui toda e qualquer vida (especialmente naquele mundo subitamente tão caótico e fragmentário da Modernidade), no “relato de si” era preciso construir uma narrativa vital coerente e um *eu* igualmente coeso. Era preciso buscar e conceder um sentido, tanto à *minha vida* como a seu protagonista: *eu*. Na solidão do quarto próprio (ou, para os menos afortunados e afortunadas, onde queira que encontrassem essa prezada solidão), o sujeito moderno podia mergulhar na própria opacidade interior, para delinear no papel o resultado de tais sondagens e *se criar*.

Nesses textos introspectivos, a auto-reflexão não pretendia buscar as características “universais” do Homem com maiúsculas, do Gênero Humano, da Humanidade em general, como ocorrera mais assiduamente nas biografias renascentistas ou entre os mais clássicos

---

<sup>160</sup> Cf. CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Londres: The MIT Press, 1992; CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, 2001.

arautos do Iluminismo.<sup>161</sup> Ou seja, no reino daquele Sujeito que observava e podia captar fielmente a realidade exterior, e que não estava atravessado de maneira problemática pela espessura do seu corpo e pela densidade da sua vida interior — como mostrou Gumbrecht que ocorrera nos séculos XVI, XVII e XVIII, conformando o “observador de primeiro grau”. Em vez dessas práticas racionais e objetivas mais antigas, aquelas velhas tentativas de captar a verdade do mundo, estas novas escritas solitárias e intimistas que afloraram no final do século XVIII e no XIX (nas quais a atenção se voltava especialmente para *dentro* de si) pretendiam indagar outra coisa. Não mais o gênero humano em si, mas a natureza fragmentária e contingente da condição humana, encarnada na particularidade da própria experiência individual e singular. Era preciso, antes que nada, ser *autêntico* — evocando o “regime da autenticidade” que, segundo Sennett, no século XIX veio solapar o “regime da máscara” do século XVIII.

É por isso que, em pleno século XIX, percebe-se uma mudança nos gêneros confessionais. Uma transição que pode parecer sutil, porém é fundamental: uma passagem da *sinceridade* para a *autenticidade*. Com a emergência daquilo que Gumbrecht denominara “observador de segundo grau”, sofre um duro golpe a vocação de *sinceridade* nas escritas de si — naquele modelo descrito a propósito das *Confissões*, de Rousseau. “O conhece-te a ti mesmo do templo de Delfos não é uma máxima tão fácil de seguir como eu acreditava em minhas *Confissões*”, disse o próprio Rousseau dez anos mais tarde (no final da década de 1770), em seus *Devaneios de um caminhante solitário*.<sup>162</sup> Existiam zonas de escuridão nas entranhas mais íntimas do *eu*, que obstaculizavam a passagem dos luminosos raios da razão, mesmo que estes fossem guiados pelas melhores intenções.

Passou a emergir, assim, nos textos auto-referentes, uma subjetividade mais contraditória, descentrada e fragmentada, que apesar de todos os esforços de auto-conhecimento, renuncia às pretensões de ser *sincero* acerca de quem se é. Esse propósito se tornara subitamente inatingível, devido aos avanços de forças obscuras como o inconsciente, a complexa espessura do *eu* e a convulsionada fragmentação do mundo. Assim, a sinceridade se revela como uma convenção literária entre outras; uma convenção certamente ingênua e talvez inclusive vulgar, mas em todo caso sem direito a reclamar seu antigo monopólio sobre a verdade. O novo objetivo é ser *autêntico*.

---

<sup>161</sup> Para localizar na Renascença o germe do movimento aqui estudado, cf BURKE, Peter. “A invenção da biografia e o individualismo renascentista”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, n.19, 1997.

<sup>162</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Devaneios de um caminhante solitário*. Apud: MILANI DAMIÃO, Carla. *Sobre o declínio da ‘sinceridade’*. Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo, Ed. Loyola, 2006; p. 26.

Em vez de procurar a *sinceridade*, explicitando na esfera pública as convicções e fraquezas privadas, a norma passou a ser outra. Ao invés de privilegiar aquele gesto mais acorde com os ideais da Ilustração, a *autenticidade* do mundo intimista exigia ser fiel aos próprios sentimentos, porém não era mais necessário (e nem recomendável) expô-los em público.<sup>163</sup> Evidentemente, mesmo após este novo abalo, o *eu* não perdeu sua centralidade na literatura moderna, e muito especialmente nas escritas de si; contudo, tornou-se uma entidade bem mais complexa, múltipla, fragmentada e contraditória — promovendo inclusive, em certos casos, uma crise profunda que poderia levar à “despersonalização”.

Outro autor que pode nos ajudar a melhor compreendermos estas mutações e deslocamentos no cerne da Era Moderna é Georg Simmel, com suas teorias sobre as relações entre indivíduo e sociedade ao longo dos séculos XVIII e XIX.<sup>164</sup> O sociólogo alemão faz uma distinção entre o individualismo típico do século XVIII e aquele que seria característico do século XIX, definindo o primeiro como quantitativo e o segundo como qualitativo. O individualismo do século das Luzes seria mais abstrato e genérico, em consonância com o racionalismo que dominava a época e suas ambições universalistas, enquanto um século mais tarde a ênfase individualista frisaria a singularidade de cada um. Na primeira dessas visões, o indivíduo é livre e responsável, decalcado no modelo do “homem universal”. É assim como este sujeito se observa a si mesmo e aos outros: em sua qualidade de representante do gênero humano, cujos membros se definem como livres e orgulhosamente iguais a todos os demais. “Em cada pessoa individual vive, a título do que é essencial, esse homem universal”, explica Simmel, “do mesmo modo como cada parte de matéria, qualquer que seja sua estrutura particular, representaria na sua essência, as leis regulares da matéria em geral”<sup>165</sup> Dessas leis que regulam a matéria humana, deduz-se a liberdade e a igualdade de todos os indivíduos; isto é, de todos os dignos representantes do gênero humano.

Comparável àquilo que Gumbrecht referia como “observador de primeiro grau”, esse indivíduo racionalista do século XVIII se considera capaz de conhecer *o que é* assim como *o que deve ser*. É, por tanto, um sujeito habilitado para falar com “sinceridade” sobre si mesmo, sobre os outros e sobre o mundo. Pois sempre se trata de verdades gerais e abstratas, captadas racionalmente tanto do mundo exterior como do interior. Ou seja, não consistem em impressões pessoais e portanto necessariamente enviesadas, obscuramente atravessadas pela

---

<sup>163</sup> Cf. TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1971.

<sup>164</sup> SIMMEL, Georg. *Sociologie et Épistémologie*. Paris, PUF, 1981, p.137-160; e SIMMEL, Georg. “O indivíduo e a liberdade”, in: SOUZA, Jessé; OËTZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília, Editora UnB, 1998, p.109-117.

<sup>165</sup> SIMMEL, Georg. *Sociologie et Épistémologie*. Paris, PUF, 1981, p.146.

espessura de cada corpo humano particular, e interferidas pela rica opacidade de cada “vida interior”. Naquele contexto iluminista do século XVIII, como explica Simmel: “o *eu* ideal, real no sentido mais elevado, é o universalmente humano, e, realizando-o, atinge-se a verdadeira igualdade na esfera de tudo o que é humano”.<sup>166</sup>

Tudo isto não podia deixar de se refletir nos relatos de si, como constata Roger Chartier na passagem da *História da vida privada* dedicada à desentranhar as práticas da escrita. Esse autor mostra que, no período clássico (do século XVI até o XVIII), proliferaram as memórias, anotações e biografias, porém ainda não se tratava exatamente de um “gênero íntimo”. Nesses textos, o narrador se posicionava como uma espécie de espectador dos eventos relatados, normalmente fatos de importância histórica; e embora o relato seja um testemunho na primeira pessoa do singular, que portanto revela a perspectiva de um olhar individual, não há ainda muito espaço para derramar a intimidade no papel.<sup>167</sup> Já no século XIX, como vimos, a tônica mudou: o universo íntimo veio à tona, no grande movimento que enalteceria a autenticidade.

Assim, no campo sedimentado por aqueles antecedentes iluministas, no século XIX iria se desenvolver essa outra forma do individualismo que Simmel denomina “qualitativo”. Desabrochava assim, com todos seus fulgores, o reino dos indivíduos únicos e incomparáveis. Neste novo quadro, a liberdade perde universalismo e se converte em um meio para a realização pessoal de cada sujeito em sua gloriosa particularidade. Podemos identificar, neste deslocamento, os ecos das teorias de Richard Sennett com relação ao “declínio do homem público” na passagem do século XVIII para o XIX. Para além da autonomia própria do gênero humano, o que se valoriza aqui é a singularidade individual. O mais valioso de cada sujeito é aquilo que o torna único, precisamente tudo o que ele não compartilha com os demais membros da espécie, mas aquilo que concerne apenas a seu próprio *eu*: a originalidade de sua personalidade.

Não se trata mais, portanto, no século XIX, de um *eu* ideal ou puro, de um homem universal e abstrato; mas, ao contrário, de uma subjetividade singular e muito concreta. “Não se trata mais de ser, em geral, um indivíduo livre”, diz Simmel, “mas de ser este indivíduo dado, não intercambiável”.<sup>168</sup> Não *um* homem, mas *este* homem. De acordo com a nova perspectiva, somente um indivíduo em íntimo contato consigo mesmo (com as profundezas da

---

<sup>166</sup> SIMMEL, op. cit, p.149.

<sup>167</sup> CHARTIER, Roger. “Las prácticas de lo escrito”. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *Historia de la vida privada*, v. 5: “El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII”. Madri: Taurus, 1991.

<sup>168</sup> SIMMEL, op. cit, p.155.

sua originalidade individual) será capaz de revelar uma realidade que é, ao mesmo tempo, universal e individual — objetiva e subjetiva, pública e privada, exterior e interior. Eis o indivíduo *introduzido* do século XIX, com todas as espessuras, dobras e complexidades do *homo psychologicus*.

São inúmeras as inovações históricas que surgiram nos alvares e no decorrer da Era Moderna, acompanhando todas estas intensas transformações sócio-culturais, políticas e econômicas, e a concomitante fermentação interior da subjetividade. Uma delas é o nascimento da clínica médica, que inaugurou um saber específico sobre o indivíduo, além de uma série de práticas que focalizava a experiência de sofrimento de cada pessoa em particular, tal como assinalara Michel Foucault em seus estudos sobre o assunto.<sup>169</sup> Reconhecendo a singularidade do *pathos* individual, as doenças começaram a ser compreendidas como encarnações no indivíduo; o foco, portanto, foi deslocado da doença para o doente. De novo e mais uma vez, do fato ou do ato (do *objeto*) para o *sujeito*: para aquele que *é* doente. Em seguida, as doenças seriam pensadas e tratadas como desvios da normalidade, com suas raízes fíncadas no *interior* dos corpos individuais e das subjetividades “anormais”.

Foi com base nesse re-ordenamento que, ao longo dos últimos séculos da nossa história, desenvolveram-se diversas tecnologias e todo um leque de saberes científicos que visavam a *conhecer* esse sujeito potencialmente doente. Tais ferramentas legitimavam o mergulho no interior dos corpos e das subjetividades, com a missão de procurar (e extrair) uma *verdade* escondida em sua intimidade obscura e visceral. A “técnica da confissão” é um desses instrumentos. Como vimos, a história deste dispositivo de poder é longa e muito fértil: após seu nascimento medieval no âmbito eclesiástico e jurídico, foi apropriado pelas práticas médicas e pelas ciências humanas do século XIX; e, ao longo do século XX, sobretudo, pela psicanálise. Hoje, ele brilha com novas roupagens nas telas eletrônicas da Internet e da televisão, bem como nas páginas coloridas das revistas e dos jornais: no século XXI, a confissão se torna midiática.

Mas foi também no contexto daquele outro deslocamento histórico, que a sexualidade surgiu como uma poderosa invenção da Era Moderna. Em torno das práticas sexuais concretas, edificou-se uma verdade capital sobre os sujeitos: uma verdade *interiorizada*, hospedada no cerne mais profundo de cada indivíduo, que passou a significar algo fundamental sobre o que cada um era. Assim, a enigmática sexualidade interiorizada, objeto primordial da psicanálise, passou a constituir o âmago da “identidade” de cada sujeito. A sua

---

<sup>169</sup> FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Brasília: Forense Universitária, 1998.

medicalização, portanto e mais uma vez, desviou o foco do *ato* (sexual) para posá-lo sobre o *ser* (sexuado), convertendo aquilo que era um comportamento pontual em uma essência internalizada e, conseqüentemente, uma característica constitutiva do sujeito. Enquanto o sodomita podia ser punido por ter *realizado* certos atos, por exemplo, o homossexual seria patologizado e medicalizado por *ser* como ela era. Esta perspectiva retoma o já mencionado modelo da ereção de Santo Agostinho, analisado por Foucault em contraposição ao modelo grego da penetração: o que interessa não é o que você *faz*, mas o que você *é*. Também neste contexto, então, a sexualidade é compreendida mais como uma relação consigo mesmo do que como uma relação com os outros. Assim, o *homo psychologicus* é um tipo de sujeito que organiza sua experiência vital em torno de um eixo situado em sua “interioridade”, uma substância etérea e densa, infestada de enigmas e em alguma medida incognoscível, embora fortemente atravessada pelo vetor da sexualidade.

Atualmente, porém, estaríamos vivenciando certas transformações nos modos em que os indivíduos configuram suas experiências subjetivas, com a dissolução do *homo privatus* ao se projetar na visibilidade das telas, e com um deslocamento das subjetividades *introduzidas* para as *alterdirigidas*. Neste contexto, percebe-se que até mesmo a crença na existência e no papel determinante daquela interioridade individual, outrora tão firme e viva, hoje se encontra enfraquecida. Abrem-se os caminhos para novas configurações, ainda difíceis de serem apreendidas e formuladas, mas já evidentes em suas primeiras manifestações.

Nos longínquos inícios do século XX, Georg Simmel fez questão de frisar, ao encerrar suas reflexões sobre os diversos tipos de individualismo desenvolvidos ao longo dos séculos XVIII e XIX, que talvez “a idéia da mera personalidade livre e a da mera personalidade singular, não sejam ainda as últimas palavras do individualismo”. O sociólogo alemão manifestou naquele momento, inclusive, a esperança de que “o imprevisível trabalho da humanidade produza sempre mais, e sempre mais variadas formas de afirmação da personalidade e do valor da existência”.<sup>170</sup> Ecoando (porém também temperando) o otimismo esperançado e aparentemente progressista de Simmel, é provável que hoje estejamos diante de uma nova torção nessa genealogia do individualismo por ele traçada, com a germinação de novas formas de “afirmação da personalidade e do valor da existência”.

Em todo caso, o breve trajeto genealógico percorrido nas páginas precedentes evidencia um ponto fundamental: o que se leva em conta para a definição de “identidade” dos sujeitos muda nos diversos contextos culturais. Agora, nos alvares do século XXI, o

---

<sup>170</sup> SIMMEL, Georg. “O indivíduo e a liberdade”, in: SOUZA, Jessé; OËTZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília, Editora UnB, 1998, p.117; SIMMEL, Georg. *Sociologie et Épistémologie*. Paris, PUF, 1981; p.160.

comportamento sexual e os misteriosos meandros de sua interiorização psicológica, por exemplo, parecem pesar cada vez menos na hora de definir a “verdade íntima” de cada sujeito. *Quem eu sou* não se desprende mais — pelo menos, não prioritariamente — dessas definições lavradas com sangue nas profundezas de si. De modo crescente, os sinais emanados pela exterioridade do corpo e da performance eminentemente visível (seja na pele ou nas telas) têm a potência de indicar *quem se é*. E ainda mais: essas definições podem mudar. Dir-se-ia, até, que *devem* mudar. Por isso, ao invés de premiar a paciente lavoura dos sentimentos mais íntimos e profundos, os dispositivos de poder que vigoram na cultura contemporânea tendem a estimular a experimentação epidérmica, convidando a “coleccionar sensações” e a mergulhar na experiência imediata para usufruí-la ao máximo. E, para quem não estiver satisfeito, recomenda-se simplesmente mudar: *virar* outro.

Além disso, hoje testemunhamos uma expansão das explicações biológicas do comportamento físico e da vida psíquica, saberes que também questionam a primazia da “interioridade psicológica” na definição do que cada um é — basta pensar no auge da genética e das neurociências, por exemplo. Estas descobertas e pesquisas reforçam os mencionados deslocamentos na organização subjetiva, pois “se na cultura do psicológico e da intimidade o sofrimento era experimentado como conflito interior, ou como choque entre aspirações e desejos reprimidos e as regras rígidas das convenções sociais”, como constata Benilton Bezerra Jr., hoje o quadro é outro: “na cultura das sensações e do espetáculo, o mal-estar tende a se situar no campo da performance física ou mental que falha, muito mais do que numa interioridade enigmática que causa estranheza”.<sup>171</sup> E as receitas para resolver tais “falhas” tampouco recomendam as antigas técnicas da hermenêutica de si e da introspecção; cada vez mais, oferecem-se soluções aparentadas com esses dispositivos fisicalistas e exteriorizantes.

Constatamos, assim, após este breve percurso histórico, que nos últimos anos está se deslocando o eixo em torno do qual as subjetividades se constroem. Abandonando o espaço interior das profundezas, o *eu* passa a se estruturar em torno do corpo: da imagem visível do que se é. Uma substância que pode ser moldável, e que *deve* ser moldada visando à sua adequação aos modelos constantemente expostos na mídia.<sup>172</sup> Com esta nova torção da subjetividade moderna, não é apenas a vocação de *sinceridade* que surge como inviável e

---

<sup>171</sup> BEZERRA, Benilton. “O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica”. In: PLASTINO (org.). *Transgressões*. Rio: Contra Capa, 2002; p. 229-239.

<sup>172</sup> Cf. SIBILIA, Paula. *O Pavor da Carne: Riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo*. Tese de Doutorado defendida em maio de 2006. Orientador: Prof. Dr. Benilton Bezerra Jr., IMS-UERJ.

ingênua, mas também sofre um sério golpe o regime da *autenticidade*.<sup>173</sup> Algo se afrouxa naquela “fadiga” de ter que ser *eu*, nessa condenação existencial e também em toda aquela compulsão para se tornar “si mesmo” obedecendo àquilo que estava inscrito na interioridade profunda de cada um.<sup>174</sup> Tudo isso muda de lócus e, junto com esse deslocamento, mudam também suas dores e suas delícias. Neste novo contexto, o aspecto corporal adquire um valor fundamental: mais do que um suporte para hospedar um “tesouro interior” que devia ser auscultado por meio de complexas técnicas introspectivas, o corpo se torna uma espécie de objeto de design, em cuja pele é preciso exibir a própria personalidade. As telas (sejam dos computadores, da televisão, dos celulares ou do que for) oferecem outro campo de visibilidade onde é possível se construir como uma subjetividade *alterdirigida*: para se exibir diante do olhar alheio e, com isso, tornar-se um *eu* visível.

Nesta cultura da visibilidade, das aparências e do espetáculo, não há mais motivos para mergulhar naquelas sondagens em busca dos sentidos profundos dentro de si; em seu lugar, tendências exibicionistas e performáticas alimentam a procura de um efeito: o reconhecimento nos olhos do outro e, sobretudo, o cobiçado fato de *ser visto*. Cada vez mais, é preciso *aparecer* para *ser*. Pois tudo aquilo que permanecer oculto do campo da visibilidade (seja dentro do *eu*, dentro do lar ou dentro do quartos próprio) corre o triste risco de não ser visto por olho algum. E, de acordo com os princípios básicos da sociedade do espetáculo e da cultura da visibilidade, se ninguém vê alguma coisa, é bem provável que essa coisa não exista. Como bem descobrira Guy Debord há quatro décadas, o espetáculo se apresenta como uma enorme positividade indiscutível, pois seus meios são ao mesmo tempo seus fins, e sua justificativa é tautológica: “o que aparece é bom, e o que é bom aparece”.<sup>175</sup> Nesse monopólio da aparência, o que fica do lado de fora, simplesmente não é.

---

<sup>173</sup> Cf. COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura: Corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2004; p. 164.

<sup>174</sup> Cf. EHRENBERG, Alain. *La fatigue d'être soi: Depression et société*. Paris: Editions Odile Jacob, 2000; TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1971.

<sup>175</sup> DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995; teses 12 e 13.

# **CAPÍTULO 4**

**EU *atual* e a subjetividade instantânea**

*A memória é a mais épica de todas as faculdades*

Walter Benjamin <sup>176</sup>

*Em Beleza Comprada, o personagem Pedro, conversando com sua mãe sobre as dificuldades de manter o peso, diz que mesmo depois da lipo (nas costas, no peito e na barriga) continuará gostando de comidas gordas porque continuará com “espírito de gordo”. Ela então lhe responde: “Mas aí é questão de memória. Você pode apagar essa e implantar uma outra”. E Pedro rebate: “Existe cirurgia pra isso?”. Ainda não, pensamos. Mas, se estivesse ao alcance das mãos, ele não hesitaria.*

Ilana Feldman <sup>177</sup>

*O homem sofre das memórias*

Sigmund Freud <sup>178</sup>

Como vimos no capítulo anterior, os novos “gêneros confessionais” que hoje proliferam na Internet evidenciam um deslocamento do eixo **espacial** em torno do qual as subjetividades modernas se construíam: um abandono daquele lócus interior em direção a uma gradativa exteriorização do *eu*. Por isso, em vez de nutrir a técnica da introspecção (um olhar “para *dentro*” de si), estas práticas incitam um gesto exteriorizante: um mostrar-se “para *fora*”. Em termos de David Riesman, a construção de si que se efetua recorrendo a estas novas ferramentas seria cada vez mais *alterdirigida* (produzida em função do olhar alheio), em contraposição às subjetividades *introduzidas* que se construíam na escrita do diário íntimo tradicional. Complementando essas movimentações, este capítulo irá focalizar os deslocamentos de outro alicerce da subjetividade: seu eixo **temporal**. Pois além do eixo espacial da interioridade, estas práticas contemporâneas evidenciam também um deslocamento do eixo temporal das construções subjetivas, representado pela história pessoal de cada sujeito; isto é, do estatuto do passado como outro embasamento primordial do *eu* moderno.

Esses dois eixos foram essenciais na constituição das subjetividades da era industrial, tendo operado como as coordenadas espaço-temporais que alicerçavam o *eu* — aquela primeira pessoa do singular que era autor, narrador e protagonista dos diários íntimos tradicionais, por exemplo. Apesar da sua permanência como fatores ainda muito relevantes

---

<sup>176</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 210.

<sup>177</sup> FELDMAN, Ilana. “Reality show, reprogramação do corpo e produção de esquecimento”. *Trópico*, Nov. 2004, <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2469.1.shl>.

<sup>178</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Madri: Ed. Biblioteca Nueva, 1948.

hoje em dia, a interioridade psicológica e a história do próprio passado individual parecem estar perdendo seu peso na definição do que cada um é. Por isso, não é apenas o olhar **introspectivo**, mas também o olhar **retrospectivo** que tende a extinguir-se nas novas práticas auto-referentes que proliferam na Web (e também fora dela), diminuindo seu valor outrora primordial na hora de plasmar a própria vida como um relato.

Assim, neste ponto do percurso, cumpre examinar o objeto desta tese de acordo com esta perspectiva temporal: em contraste com algumas formas modernas de atualizar a memória do vivido (do diário íntimo à psicanálise, passando pelo romance clássico e pelas autobiografias românticas), os novos gêneros confessionais da Internet se apresentam como tentativas atualíssimas de “recuperar o tempo perdido” em sua vertigem *auto-bio-gráfica* na era do *tempo real*, do “sem tempo” e do presente constantemente *presentificado*. O que muda e o que permanece intacto nesta metamorfose? E quais são os sentidos dessas mudanças?

Em primeiro lugar, convém prestar atenção à peculiar inscrição cronológica dos novos “relatos de si”. Especialmente notória nos blogs, fotologs e videologs, porém igualmente presente nas outras mídias aqui focalizadas, é a insistência na prioridade da atualização permanente e recente das informações, por meio de fragmentos de conteúdo adicionados a todo momento. Este procedimento parece confirmar a hipótese rapidamente formulada nos parágrafos precedentes, insinuando que não é apenas a **profundeza sincrônica** (interioridade) do *eu* que está sendo desafiada nestas novas modalidades de construção de si, mas também a sua **coerência diacrônica**. Muda tanto a função como o grau de importância desse outro fator primordial na constituição da identidade individual: o estatuto do passado como um pedestal do *eu*.

São vários os autores contemporâneos que aludiram ao “presente perpétuo” como uma característica da contemporaneidade. Com a crise do modelo de temporalidade que vigorou na Era Moderna, desenvolvem-se entre nós outras formas de vivenciar a passagem do tempo e a inscrição temporal das nossas ações. O assunto foi muito debatido, nas duas últimas décadas do século XX, como um dos traços do “pós-modernismo”, um debate marcado pela descrença na linearidade do progresso, a crise dos grandes projetos e do sentido da história, e inclusive pelo “fim da história” com a consagração de um presente eterno e imutável.

A *destemporalização* seria, portanto, um dos elementos constitutivos deste novo quadro histórico (junto com outros fatores certamente aparentados, tais como a *destotalização* e a *desreferencialização*).<sup>179</sup> Essa noção implica uma descrença na idéia do tempo como um

---

<sup>179</sup> Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998; GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

fluxo linear e constante, impulsionado com todo o vigor das “forças históricas” que o empurram do passado em direção a um futuro prodigiosamente aberto. Nessa perspectiva, o amanhã se delinea como um fruto desejado — construído e portanto previsível — do passado e do presente. Já na pós-modernidade, esse fluxo teria se estagnado, e a primeira consequência desse congelamento seria um aparente bloqueio do futuro: o porvir não hospedaria mais aquela promissora abertura para a diferença; ao contrário, essa possibilidade é temida e procura-se apenas mantê-la tecnicamente sob controle. Deseja-se a permanência do que é, uma equivalência do futuro com o presente. Assim, o presente se torna *onipresente*, promovendo a sensação de vivermos em um “presente inflado”.<sup>180</sup>

Em seu livro *A condição posmoderna*, David Harvey se refere extensamente à “compressão do tempo-espço” na contemporaneidade, no vórtice de um feixe de tendências que confluem para esse enaltecimento do presente também apontado por outros autores.<sup>181</sup> Segundo Guy Debord, ainda, esse “tempo congelado” no presente é uma das características basilares da sociedade do espetáculo. Cumpre esclarecer também que todo esse “ahistoricismo” atual convive, de uma maneira aparentemente paradoxal (porém também orgânica), com uma sorte de obsessão pela memória — ou, melhor: com sua falta, com suas falhas e com sua terrível ameaça de “apagamento”. Essa preocupação leva a colocar o assunto na pauta dos debates acadêmicos, midiáticos e científicos, com uma proliferação de estudos e eventos que focalizam a memória em suas mais diversas acepções, e uma crescente tendência a explorar as “recriações do passado” das mais diversas formas.<sup>182</sup> “Porque a história assombra a sociedade moderna como um espectro”, diz Guy Debord, “em todos os níveis do consumo da vida aparece a pseudo-história construída para preservar o equilíbrio ameaçado do atual *tempo congelado*”.<sup>183</sup>

Essa breve síntese dos debates sobre o estatuto do passado na contemporaneidade leva a desconfiar, *a priori*, de uma inevitável influência dessas transformações no que tange à produção de subjetividade. Não há como negar que na configuração da condição humana que nesta tese aludimos como “subjetividades *introduzidas*” ou *homo psicologicus*, e que hoje estaria em crise, o próprio passado desempenha um papel fundamental. Nesse perfil subjetivo, a história pessoal é algo assim como o esqueleto do *eu* presente; sem ela, uma tal

---

<sup>180</sup> Cf. BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

<sup>181</sup> HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

<sup>182</sup> Cf., por exemplo, HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000; e HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990; NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

<sup>183</sup> DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995; tese 200.

subjetividade simplesmente não poderia existir ou não seria tal. É justamente por isso, também, que as rotinas hermenêuticas do “conhecimento de si” nos sujeitos modernos incluíam uma busca pelos restos de experiências que impregnavam a própria memória, sinais que permitissem decifrar o significado do presente e do *eu*.

As viagens auto-exploratórias podiam ser, assim, autênticos *mergulhos* no mar denso do espaço interior. Nadar nas sombrias profundezas da subjetividade para desvendar seus enigmas, se demorando nos próprios “fluxos de consciência” como os mestres do romance psicológico faziam com seus personagens. Ou, apelando para outro campo metafórico igualmente fértil, seria também possível fazer uma *escavação* no próprio *eu*. Uma sondagem deste tipo permitiria examinar as diversas camadas geológicas que foram se acumulando ao longo da história individual, para conformar aos poucos a solidez de uma determinada subjetividade. Esta última técnica poderia ser definida como “arqueologia do *eu*”.

Completamente inserido neste paradigma, ninguém menos do que Sigmund Freud, o “pai da psicanálise”, recorreu a duas belas metáforas para exemplificar as diversas maneiras de se praticar essa arqueologia nos labirintos da mente: Roma e Pompéia. Foi o crítico francês Philippe Dubois quem exumou os textos freudianos para resgatá-las, em um instigante artigo dedicado a estudar uma série de filmes documentários em primeira pessoa — aqueles representantes de um gênero novo, perfeitamente afinados com o nosso tema, pois neles os diretores também são protagonistas do relato audiovisual narrado, focalizando na maioria dos casos a “intimidade” do autor- narrador- personagem.<sup>184</sup> Na tentativa de indagar os modos de inscrição do passado na psique, procurando descobrir os mecanismos de conservação das impressões mentais, Freud bosquejou essas duas respostas: Roma e Pompéia.<sup>185</sup> Diferentes e opostas, porém complementares.

A comparação com Roma evoca a “cidade eterna” como um território em ruínas, povoado por uma infinidade de cacos; estilhaços do passado dispersos desordenadamente em diversas camadas históricas. Com base nesta imagem, entende-se o famoso postulado da psicanálise: nada na vida psíquica se perde para sempre, pois tudo o que já aconteceu pode reaparecer e tornar-se significativo no presente. Tudo fica entalhado no sótão da memória, mas qualquer fragmento empoeirado do passado pode, de repente, vir à tona e se atualizar.

---

<sup>184</sup> DUBOIS, Philippe. “A *foto-autobiografia*: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno”. *Imagens*. Campinas, nº4, p. 64-76, abril, 1995. Os filmes autobiográficos analisados por Dubois são os seguintes: *Les années-décliv*, de Raymond Depardon; *Ulysse*, de Agnès Varda; *Si j'avais quatre dromedaires*, de Chris Marker; *Nostalgia*, de Hollis Frampton; e três obras de Robert Frank: *Conversation en Vermont*, *Life dances on* e *Home improvements*.

<sup>185</sup> A metáfora de Roma aparece no começo de *Mal-estar na civilização*, enquanto a metáfora de Pompéia é trabalhada em *Delírio e sonhos na “Gradiva” de Jensen*.

Em seu caos despedaçado, porém, Roma também expressa seu caráter espectral: o impossível sonho da manutenção de tudo em seu lugar e na sua totalidade.

Em contraste com esse acúmulo de múltiplos fragmentos quebrados e dispersos que Roma emblematiza, a outra metáfora arqueológica tendente a esclarecer os mecanismos das lembranças no aparelho psíquico é Pompéia. A alusão à cidade petrificada evoca a preservação intacta de uma imagem: um instantâneo eternizado, verdadeira “lembrança fotográfica”. Um bloco de espaço-tempo congelado de uma só vez e para sempre, tal como a cidade mumificada sob a lava do vulcão.

Trata-se de duas temporalidades distintas e opostas, mutuamente excludentes porém complementares: ou é Roma, a multiplicidade das camadas, porém sempre parcelares; ou é Pompéia, a totalidade preservada em um momento singular. O aparelho psíquico flutua entre ambas as modalidades de recordações, entre ambos os tipos de restos arqueológicos — marcas mnêmicas soterradas, vestígios de um *eu* que já se fora — sem jamais conseguir juntá-las, pois é impossível atualizar simultaneamente todas essas virtualidades registradas na memória. Roma *ou* Pompéia. “De um lado, um tempo da acumulação, da propagação, da saturação, porém fragmentário; de outro lado, um tempo da captura, do corte, do instante, porém totalizante”, resume Dubois.<sup>186</sup> Explica-se, assim, o sonho impossível de reunir na indagação do próprio passado a multiplicidade e a integralidade, a **duração** e o **instante**.

Um sonho que, no entanto, já foi belamente recriado na ficção. No conto *El Aleph*, de Jorge Luis Borges, o protagonista da história descobre por acaso, em um porão meio abandonado de uma velha casa de Buenos Aires, um pequeno orifício através do qual é possível ver *tudo*. Tudo quanto é, mas também tudo quanto foi e será; tudo observado de todos os ângulos possíveis.<sup>187</sup> São vários os autores que vêem na Internet uma concretização dessa ambição de totalidade, de preservar “tudo” na duração e no instante — muitas vezes, valendo-se em seus argumentos de outra imagens borgianas que também aludem a essa ambição de totalidade simultânea, presentes em contos como *A biblioteca de Babel* e *O livro de areia*.<sup>188</sup> No entanto, como diz o narrador do *Aleph*, captando o cerne da impossibilidade de consumir essa empreitada: “o que meus olhos viram foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem assim é”.<sup>189</sup> E é precisamente a linguagem que molda o nosso

---

<sup>186</sup> DUBOIS, op. cit; p. 71.

<sup>187</sup> BORGES, Jorge Luis. “El Aleph”. In: *Obras completas*, v. 1. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 1999; p. 617-630.

<sup>188</sup> BORGES, Jorge Luis. “La biblioteca de Babel”. In: *Obras completas*, v. 1. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 1999; p. 465-471; e “El libro de arena”. In: *Obras completas*, v. 3. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 1996; p. 68-71.

<sup>189</sup> BORGES, “El Aleph”; p. 627.

pensamento — inclusive as linguagens não-verbais, como a audiovisual, e as linguagens hipertextuais da Internet, que mesmo sendo “não-lineares” em sua fragmentação estilizada, só podem ser processadas por nosso pensamento na pertinaz linearidade do tempo. Além disso, como se sabe, “a nossa mente é porosa para o esquecimento”.<sup>190</sup> Pelo menos, por enquanto.

Recorrer à arqueologia para metaforizar o funcionamento da nossa mente pode parecer, hoje em dia, um anacronismo. Essa atividade emerge como uma tarefa digna de outros tempos, ou pelo menos de outros espaços, até mesmo de outros mundos — convenientemente recriados, porém, em filmes de aventuras ou “de época”, ou até mesmo em vídeo-games e parques temáticos (ou, por que não, em uma tese de doutorado). Sem desdenhar essas tradições, porém, outras metáforas se impõem hoje em dia com maior veemência na hora de reconstruir o passado como um arcabouço significante da história individual. Solapando essas imagens já clássicas que aludiam à arqueologia e à geologia (e deixando-as empoeirar em algum recanto do nosso Aleph cultural), multiplicam-se as imagens provenientes da fotografia e do cinema, por exemplo. Revelar, velar, obturar, superexpor, aplicar filtros. Agora é possível voltar para trás o filme da vida, operar *flashbacks* ou cortes abruptos em certas seqüências, focalizar ou aplicar *zoom* sobre um detalhe, evocar uma cena em câmera-lenta ou realizar uma decupagem cuidadosa ou, por que não, uma montagem audaciosa. Fazer um rápido *travelling* em uma paisagem ou em uma festa, efetuar um *close-up* sobre um rosto, repassar uma seqüência inteira do próprio passado de maneira linear e pormenorizada, priorizar a trilha sonora de um determinado episódio ou editar diversos eventos como se fosse um vídeo-clipe.

Também proliferam as metáforas procedentes do universo informático quando se trata de arquivar ou *deletar* algum dado do nosso acervo mental, *escanear* na memória procurando algo esquecido, gravar uma informação com segurança redobrada em nosso cérebro, *desfazer* um pensamento perigoso ou *clicar* no ponto certo para abrir um inesperado *link* hipertextual. Pode ocorrer, também — e cada vez acontece mais assiduamente — que a nossa memória simplesmente “dê uma pane”. Nesses casos, como costuma acontecer, é bem provável que tenhamos esquecido de fazer *back up*. Em certas ocasiões convém desligar tudo, desconectar todos os fios, respirar fundo e tentar reiniciar apertando um botão. Talvez caiba cogitar, ainda, a possibilidade de trocar o disco rígido. Ou, por que não, dar uma turbinada nas capacidades de memória fazendo um *upgrade* da placa-mãe.

---

<sup>190</sup> BORGES, “El Aleph”; p. 627.

Apesar do tom levemente sardônico das imagens precedentes, vale frisar que não se trata de questões triviais. Ao contrário, são muito eloqüentes estas alterações nas formas com que pensamos o funcionamento da mente e das recordações, os mecanismos da memória e a própria vida como um relato. Pois essas metáforas não apenas refletem certas transformações que estão ocorrendo em nosso mundo, como também têm a capacidade de provar efeitos nas formas com que pensamos, agimos e somos humanos. Essas imagens alimentam a crescente estruturação das “narrativas de si” como histórias inspiradas nos modelos audiovisuais que permeiam e recreiam constantemente o nosso mundo, por exemplo, enquanto o *eu* se espelha nos personagens que desbordam das telas.

É precisamente neste contexto em mutação, que se apresenta como uma proeza certamente incompatível com os ritmos que sacodem a atualidade, por exemplo, a tarefa de ler as duas mil e duzentas páginas de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Essa monumental obra de ficção com reminiscências auto-arqueológicas, que consta de sete volumes, foi iniciada em 1908 e concluída com a morte do autor, em 1922. Ainda mais longínqua, porém, parece a possibilidade de escrever algo assim, empreendendo essa gigantesca tarefa de *rechercher* na história da própria vida para estilizá-la no papel com recursos literários. As velocidades que “turbinam” os corpos, as almas e os relógios na era do *tempo real* parecem boicotar esse tipo de introspecções profundas e trabalhosas retrospectões, quase sempre lentas e penosas, mas também sistemáticas e disciplinadas. Como frisam os estudiosos atuais da prática oitocentista do diário íntimo: “o diário é antes de tudo, e é possível que acima de tudo, uma tarefa”.<sup>191</sup> Essa atividade cotidiana, auto-imposta e pontualmente cultivada, podia sem dúvida constituir “um prazer refinado”, mas também tinha algo de “dever escolar”. Seu cumprimento cotidiano “impõe um trabalho avassalador”, como lembram com certa admiração Corbin e Perrot: “basta pensar nas dezessete mil páginas escritas por Amiel!”.<sup>192</sup> Tamanha atividade escritural demanda tempo, constância, esforço, dedicação e perseverança — certamente, um belo conjunto de atributos contra os quais tudo parece conspirar na contemporaneidade.

Por quê essa incompatibilidade? Não apenas devido à tão comentada “aceleração” dos ritmos vitais e à “compressão do espaço-tempo” que vivenciamos hoje em dia. Além disso, vivemos em uma época na qual o passado parece ter perdido boa parte do seu sentido como *causa* do presente. Mais ainda: a questão do sentido não parece estar em questão e nem fazer

---

<sup>191</sup> CORBIN, Alain; PERROT, Michelle. “El secreto del individuo”. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *Historia de la vida privada*, v. 8: “Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada”. Madri: Taurus, 1991. p. 160.

<sup>192</sup> CORBIN; PERROT, op. cit.; p. 160.

muito sentido. Uma possível explicação destas transformações acusaria certos mecanismos que regem a cultura contemporânea, que tendem a privilegiar a projeção nos *efeitos*, desdenhando as *causas* e os fundamentos. Os efeitos: aqueles fenômenos que antes podiam ser compreendidos como “meros sintomas” emanados por uma causa profunda, de acordo com teorias que abrangem da psicanálise ao marxismo e denotam uma certa *episteme* moderna, uma forma histórica de compreender e explicar o mundo.<sup>193</sup> As causas e fundamentos: aqueles que outrora eram investigados como nós significativos capazes de explicar todos os efeitos e sintomas como meras conseqüências ou “epifenômenos” dessa base causal. No contexto deste nova *episteme* que se insinua na contemporaneidade, porém, a eficiência e a eficácia — ou seja, a capacidade de produzir determinados efeitos — costumam se tornar justificativas auto-suficientes, capazes de dispensar toda explicação causal e qualquer pergunta pelo sentido. Prescinde-se também, neste gesto varredor, da pesada ancoragem do presente na história.

De acordo com essa nova perspectiva, tudo o que passou, parece ter acabado. Alguma vez houve um passado, constata-se; mas aparentemente já não há mais. Agora desapareceu, ou pelo menos perdeu seu antigo sentido. Cumpre esclarecer que esse movimento de “começo absoluto” na contemporaneidade coincide com o assentamento da tecnociência como um tipo de saber hegemônico; isto é, com a fusão da ciência (que é um saber-*saber*) e a técnica (que é um saber-*fazer*). E, inclusive, com a ênfase assinalando a prioridade ontológica deste último fator integrante do par, em demérito da “ciência pura” que era privilegiada algum tempo atrás.<sup>194</sup> Neste novo contexto, o passado já não abre seus orifícios secretos para a exploração realizada por meio da velha “técnica de retrospecção”, segundo a moda dos gêneros autobiográficos da Era Moderna. Em vez disso e cada vez mais, abre seus arquivos e janelas para o consumo empacotado. Transformado em mercadoria, em vez de ser “recuperado” por meio da *recherche* auto-exploratória, o passado é crescentemente *consumido*. Para isso, costuma ser recriado de maneira estetizada como objeto de curiosidade, nostalgia ou sentimentalismo. Trata-se, enfim, daquela “pseudo-história” espetacularizada, “construída para preservar o equilíbrio ameaçado do atual *tempo congelado*”, à qual aludira Debord.<sup>195</sup> Ou, mais recentemente ainda, às tendências à “musealização” do passado referidas por autores

---

<sup>193</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.

<sup>194</sup> Estes conceitos se depreendem das reflexões do Prof. Márcio Tavares d’Amaral, proferidas em seus cursos de “História da Filosofia” ministrados na ECO-UFRJ. Junto com esses deslocamentos, seria possível enunciar a transição de um tipo subjetivo denominado “homo psico-lógico”, na Modernidade, para o “homem tecno-lógico” na cultura contemporânea. Cf. SIBILIA, Paula. “Do homo psico-lógico ao homem tecno-lógico: a crise da interioridade”. Revista *Semiosfera – Identidades e Culturas*, Ano 3, Nº 7. Rio de Janeiro: Ed. ECO-UFRJ, 2004. [http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/conteudo\\_mm\\_psibilia.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/conteudo_mm_psibilia.htm).

<sup>195</sup> DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995; tese 200.

como o alemão Andréas Huyssen.<sup>196</sup> Entretanto, como quer que sejam recriadas as diversas formas do passado, recorrendo a todas estas artimanhas, costuma haver uma vontade de mercantilização: uma transformação em mercadoria. Comparado com o atual auge desses usos mercadológicos e midiáticos do passado, a sua velha função parece ter caducado: o passado não serve mais para conceder inteligibilidade ao caótico fluir do tempo, e nem para explicar o presente ou a mítica singularidade do *eu*.

Podemos dizer, então, que hoje o tempo se perdeu completamente? Perdeu sua espessura semântica, sua potência causal, enfim, seu sentido? Já não seria mais possível ir buscá-lo nas recônditas cavidades do próprio passado, a fim de recuperá-lo e trazê-lo à superfície do presente para tudo explicar? O tempo teria desaparecido logo agora, quando se tornara um dos bens mais cotados na economia global (embora já faça tempo que “o tempo é dinheiro”) e quando acabara de ganhar o pomposo adjetivo de *real*. Ou talvez foi precisamente por isso que ele se perdeu? Ao se *realizar*, o tempo talvez tenha abandonado sua velha linearidade de vocação teleológica, *presentificando-se* fatalmente e petrificando tudo em uma mera sucessão de Pompéias instantâneas. Teria ficado, então, definitivamente obsoleto aquele tempo laboriosamente “recuperável”. Por isso, hoje seria virtualmente impossível efetuar uma introspecção na própria interioridade e uma retrospecção na própria história, visando a reconstruir como um relato — seja de maneira artística, psicanalítica ou artesanal — as ruínas daquele passado pessoal comparáveis aos vestígios de uma velha Roma.

Não é fácil responder às perguntas abertas no último parágrafo, e tampouco convém aderir com muita facilidade a respostas que podem ser apressadas e categóricas demais. Ainda hoje, apesar das intensas convulsões que estremecem o mundo, parece impossível negar uma obviedade: tudo que existe, existe no tempo. A temporalidade constitui as coisas: o que é, é no tempo. Mas o tempo também é uma categoria sócio-cultural, e as suas características mudam ao sabor da história. Uma imagem talvez sirva para esclarecer este ponto: a do relógio. Máquina emblemática do capitalismo, nas últimas décadas sofreu o *upgrade* de praxe ao passar das leis mecânicas e analógicas para as informáticas e digitais. Culminando um processo iniciado com a sua invenção nos rígidos mosteiros da Europa medieval, a sua função foi completamente internalizada no Ocidente industrializado dos últimos dois séculos. Nesse período, uma proliferação de modelos invadiu os lares do mundo inteiro, os prédios e as ruas das cidades, e inclusive foram embutidos nos pulsos das pessoas e nos artefatos de uso cotidiano. Contudo, um fato bastante recente — a tradução dos relógios analógicos para os

---

<sup>196</sup> HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*: Arquitetura, Monumentos, Mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

digitais — emite alguns sinais interessantes: nos mais novos modelos, o tempo perdeu os interstícios. Agora ele não é mais compartimentado geometricamente. Ao se converter em um contínuo fluido, ondulante e total, sua função reguladora e sincronizadora dos ritmos na sociedade capitalista tem se intensificado e se tornou mais complexa — uma sofisticação bem no tom da passagem da “sociedade disciplinar”, descrita por Foucault, para a “sociedade de controle” enunciada por Deleuze.<sup>197</sup>

Cabe supor que essas mutações estão se refletindo, de alguma maneira, na forma com que percebemos o tempo (próprio) passado — e, em conseqüência, no papel que ele desempenha nas novas modalidades de “construção de si” que proliferam na Internet. Em princípio, a sensação de vivermos em um presente inflado, congelado, onipresente e constantemente presentificado, promove a vivência do *instante* e conspira contra a *duração*. Retomando aquelas metáforas arqueológicas freudianas: hoje vivemos na temporalidade de Pompéia, bem mais do que na de Roma. A nossa relação com a memória, portanto, não poderia emergir intacta desta sacudida.

Para tentar compreender melhor este deslocamento, talvez seja útil recorrer ao pensamento do filósofo Henri Bergson, quem tematizou a memória e a duração de maneiras tão opostas a essa lógica do “presente perpétuo” na qual estamos imersos, que provavelmente suas reflexões resultem iluminadoras para nós.<sup>198</sup> As idéias de Bergson desafiam nosso senso-comum, e puxam os limites do nosso pensamento. O cérebro, por exemplo, de acordo com a visão deste filósofo francês que escrevera no final do século XIX, não pode ser equiparado a um aparelho destinado a “arquivar lembranças”. Nada mais distante de nossos computadores, então, do que a mente humana. Contra a nossa forte tendência a recorrer a imagens desse tipo — além de “espacializar o tempo”, seccionando seu incessante fluir em compartimentos como as horas, os minutos, os instantes, o passado, o presente e o futuro — Bergson recorre à idéia *duração* para explicar o funcionamento da memória.

Assim como a percepção, a memória é um processo que ocorre na *duração*; ambos os fenômenos, aliás, percepção e memória, estão relacionados de maneira estreita e complexa. De acordo com as teorias apresentadas no ensaio *Matéria e memória*, tanto a percepção como a memória são atos contínuos na experiência vital do sujeito, porém a necessidade de ação presente limita e filtra o que é de fato percebido e lembrado — o resto, porém, não desaparece: permanece na *virtualidade*. Sempre se efetua um recorte no mundo percebido e

<sup>197</sup> Sobre esta transição entre os dois “regimes de poder”, e sobre o papel que o relógio e outras tecnologias digitais desempenham nessa passagem, cf. SIBILIA, Paula. Capítulo 1: “Capitalismo”. In: *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

<sup>198</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

lembrado, em função das necessidades e interesses presentes do sujeito que percebe e lembra. E tudo, sempre, como ocorre na metáfora arqueológica de Roma, pode reaparecer: a memória pode trazer à tona todas aquelas representações percebidas, mesmo que elas não estejam diretamente ligadas à ação presente. Mas essa percepção do passado rememorado na duração da própria experiência vital (com seu fluxo de lembranças e sua objetivação do tempo vivido) só poderá aumentar se o sujeito estiver *inativo*; ou seja, se forem escassas as necessidades e interesses ligadas à ação no presente.

Estas reflexões interessam aqui pela sua capacidade de iluminar certos mecanismos na “recuperação do tempo perdido” que, talvez, possam sugerir algum indício sobre a viabilidade da retrospectiva na nossa época. Uma era na qual tornam a proliferar os gêneros confessionais; curiosamente, tendo em vista todas as conspirações que assombrariam tais práticas no difícil contexto contemporâneo. Para tentar desembaralhar esses nós, à luz das idéias de Bergson brevemente esboçadas nos parágrafos anteriores, iremos convocar alguns personagens que bem poderiam praticar nestas páginas um diálogo certamente improvável. Em primeiro lugar, aludiremos aos *precogs*, aqueles estranhos seres apresentados no filme *Minority Report*, de Steven Spielberg, baseado em um conto de Philip K. Dick.<sup>199</sup> Geneticamente projetados com fins utilitários — para o uso da Polícia em suas investigações criminais — por terem um contato muito afinado com o passado e com o futuro, é sintomático (e bem bergsoniano) que eles devam permanecer imóveis, com seus corpos fracos e intumescidos sempre flutuando de maneira inerte em uma espécie de líquido amniótico. Essa incapacidade de agir e se movimentar combinada com uma capacidade de memória total aparece em outro personagem fictício: o famoso Ireneo Funes, “el memorioso”, criado em 1944 por Jorge Luis Borges. Vítima de um acidente que o condenara a passar o resto da vida prostrado em uma cama, o jovem Funes tinha bastante mais do que uma percepção aguda e uma memória prodigiosa: era capaz de captar absolutamente todas as arestas da realidade com seus sentidos infalíveis e, além disso, não conseguia esquecer de nada.<sup>200</sup>

Já é mítica, por outro lado, a imagem que evoca a figura de Marcel Proust recolhido em seu leito de doente, praticamente imobilizado nos últimos anos da sua vida, com todas as energias dedicadas a resgatar das névoas da memória suas recordações das décadas vividas, para redigi-las fervorosamente no papel e transformá-las em uma obra de arte fictícia. Sabe-se que Proust sofria de insônia. Na solidão noturna, como também se sabe, os fantasmas andam

---

<sup>199</sup> *Minority Report* (Steven Spielberg, EUA, 2002).

<sup>200</sup> BORGES, Jorge Luis. “Funes, el memorioso”. In: *Obras completas*, v. 1. 2.ed. Buenos Aires: Emecé, 1999. p. 485-490.

soltos; assim, aquelas longas e terríveis noites em branco se converteram em um campo fértil para o assédio das lembranças, e forneceram valiosos materiais para a sua recriação escrita no presente. A fábula de Funes, por sua vez, como esclarece o próprio Borges “é uma longa metáfora sobre a insônia”.<sup>201</sup>

Escutemos, agora, para finalizar esta roda, a voz de Friedrich Nietzsche: “pensem no exemplo mais extremo, um homem que não possuísse de modo algum a força de esquecer e que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser”. Esse êmulo de Funes que o filósofo imaginou em sua *Segunda Consideração Intempestiva*, concebida em 1873, “não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo desmanchar-se em pontos móveis e se perde nesta torrente de vir-a-ser”. Bergsonianamente, então, diz Nietzsche: “a todo agir liga-se um esquecer”, e ainda acrescenta: “um homem que quisesse sempre sentir apenas historicamente seria semelhante ao que se obrigasse a abster-se de dormir”. Após essa reincidência na insônia, conclui que “é possível viver quase sem lembrança, sim, e viver feliz assim, como o mostra o animal; mas é absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento”.<sup>202</sup> Hoje, porém, todo o mundo parece concordar: no turbilhão contemporâneo, somos cada vez mais tragados pelo esquecimento; agora, pelo visto, este atributo humano não precisa de ninguém que queira defendê-lo arduamente... mas de que esquecimento se trata? Será que é a mesma “mais alta capacidade do espírito” de que Nietzsche falava há mais de 130 anos?

Nestes inícios do século XXI, memória e esquecimento são assuntos bastante debatidos, tanto nas artes como nos discursos científicos, das humanidades às ciências biológicas e à medicina. Preocupam especialmente suas “falhas”: os desvios e as anomalias da memória — pois é assim que costuma ser compreendido o esquecimento. O que interessa, então, hoje em dia, é descobrir técnicas capazes de administrar a memória visando à otimização de suas capacidades. Recentemente, por exemplo, o jornal *New Scientist* deu a conhecer uma notícia que pode ser ilustrativa deste movimento: estariam prestes a serem criadas uma série de drogas “capazes de apagar más lembranças”.<sup>203</sup> Diversas pesquisas divulgadas nos últimos anos teriam demonstrado que as lembranças são bem mais “fluidas” do que antes se pensava, isso significa que nossas recordações são plásticas, e portanto potencialmente moldáveis, tecnicamente manipuláveis.

---

<sup>201</sup> BORGES, Jorge Luis. “Funes, el memorioso”. In: *Obras completas*, v. 1. 2.ed. Buenos Aires: Emecé, 1999. p. 483.

<sup>202</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*: Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003; p. 9-10.

<sup>203</sup> VINCE, Gaia. “Memory-altering drugs may rewrite your past”. Londres, *New Scientist* n. 2528, 03/12/2005.

Pode até soar paradoxal, mas seriam precisamente aquelas lembranças que se encontram mais profundamente assentadas há muito tempo em nossas mentes, as que “podem se tornar flexíveis se são recuperadas sob condições emotivas”.<sup>204</sup> Assim, o psiquiatra Roger Pitman, por exemplo, junto com sua equipe da Universidade de Harvard, descobriu que o cérebro lida de maneira diferente com as lembranças dos eventos traumáticos ou carregados de emoções, utilizando mecanismos e recursos distintos dos que são habitualmente ativados nas lembranças comuns. Por isso, tendo descoberto esses mecanismos diferenciados, seria possível utilizar drogas capazes de “bloquear ou apagar” especificamente essas lembranças no nível molecular. A grande notícia é que tal droga já existe: denomina-se *propranolol* e é um betabloqueante que inibe os efeitos biológicos na formação dessas “lembranças fortes”. Nada disto é banal, evidentemente. De acordo com Pitman, trata-se de “uma das descobertas mais excitantes da história da psicologia”. Contudo, tanta excitação também provocou certa polêmica, pois se essa droga for realmente eficaz em seus propósitos, seria possível “retocar e ajustar nossas lembranças, removendo vestígios de culpa, vergonha ou pena”.<sup>205</sup>

Diante dessa complexa situação, alguns dos especialistas consultados pensam que “os indivíduos deveriam ter o direito de administrar suas próprias lembranças”, citando acidentes ou estupros, ou o fato de ter sido vítima do Holocausto, por exemplo, vivências cujos vestígios seria preferível “apagar da memória”, ou pelo menos torná-las mais leves e toleráveis diminuindo o valor de sua “carga emocional”. No entanto, tal droga também poderia ser usada para “apagar” lembranças não desejadas, embora tampouco “patológicas”; tais como episódios humilhantes ou desagradáveis da própria história vital, porém tidos como “normais”. Essa hipótese foi dramatizada no filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, no qual os personagens contratam os serviços de uma empresa especializada em realizar esse tipo de operações de apagamento de lembranças, aliviando seus clientes do sofrimento causado por amores frustrados e outras desgraças que temperam a vida de “qualquer um”.<sup>206</sup> Pois segundo o cientista responsável pelas pesquisas recentemente divulgadas, qualquer lembrança emocionalmente forte, “desde ganhar na loteria até a morte de um ente querido” pode ser apaziguada através do mesmo processo — e pelo mesmo preço, caberia deduzir. “As lembranças emotivas estão excessivamente fixadas”, explica o Pitman,

---

<sup>204</sup> VINCE, op. cit.

<sup>205</sup> VINCE, op. cit.

<sup>206</sup> *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (Michel Gondry, EUA, 2004).

“e o *propranolol* é capaz de reduzi-las para que atinjam o nível de uma lembrança ordinária, não carregada emocionalmente”.<sup>207</sup>

Assim, as pessoas que sofrem de estresse pós-traumático, por exemplo, deveriam consumir a nova droga quando vivenciam um *flashback* do episódio problemático, que é precisamente o momento em que tais lembranças se tornam flexíveis (e manipuláveis). O que ocorreria, porém, se nesse instante a pessoa em tratamento lembrasse de um outro evento que não deseja apagar, porém também aparece “carregado emocionalmente”? Pitman admite que é um risco possível: essa recordação poderia “se esvaecer entre as demais lembranças ordinárias”. Outras vozes desse debate perguntam, ainda, o que aconteceria se fosse possível apagar a lembrança de um crime, por exemplo, de modo que a pessoa responsável pelo fato simplesmente esquecesse de tê-lo cometido. Também cabe perguntar se certas pessoas terão a possibilidade de apagar as recordações de outras pessoas. E por aí vai...

Um grupo de pesquisadores brasileiros e argentinos, por sua vez, também apresentou suas descobertas nessa direção, tendentes a criar uma “droga do esquecimento” ou “uma medicação que apague lembranças seletivamente”. Liderados pelo neurocientista Iván Izquierdo, do Centro de Memória da PUC-RS, a equipe descobriu que uma determinada lembrança só persiste no tempo se certo número de horas depois de ocorrer, o cérebro sintetiza uma proteína que interveio em sua formação. É precisamente a ação desta proteína, denominada BDNF, no momento desse *flashback* tendente a consolidar a lembrança, que poderia ser controlada quimicamente para que a recordação se tornasse esquecível. Também neste caso, o alvo que justifica as pesquisas e os desenvolvimentos farmacológicos é o “estresse pós-traumático”. Mas a droga permitiria, em princípio, modificar a duração de qualquer lembrança, tanto visando a “apagá-la” como a “fixá-la”.<sup>208</sup>

Os debates suscitados por estas descobertas podem ser infinitos, pois as possibilidades que elas abrem são inéditas e fabulosas: atingem um dos alicerces fundamentais em torno do qual as subjetividades modernas se construíam, e portanto anunciam o possível desmoronamento de todo esse universo. Tocam o âmago do *eu* moderno: as lembranças da história pessoal, aquele passado com espessura semântica onde tudo significa alguma coisa e cada peça é fundamental na complexa construção do *eu* presente e daquilo que se é. Essa maneira de vivenciar a própria inscrição no tempo, que remete à *duração* bergsoniana e à metáfora arqueológica de Roma, hoje está sendo desafiada de diversas maneiras. E esses

<sup>207</sup> VINCE, op. cit.

<sup>208</sup> GARCIA, Rafael. “Estudo revela base química de ‘droga do esquecimento’”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18/01/2007. Cf. também BAR, Nora, “Hallan una nueva fase de la memoria”. *La Nación*, Buenos Aires, 19/1/2007; e “¿Cuánto dura la memoria?”. *Clarín*, Buenos Aires, 24/1/2007.

desafios estão prenhes de tantas promessas como riscos; por isso, despertam tanto fascínio como temor, e abrem tantas possibilidades como fecham mundos inteiros. Tudo indica, entretanto, que uma mutação está ocorrendo neste terreno: um deslocamento nas construções subjetivas que ainda está se configurando mas já começa a dar seus primeiros frutos, e que sem dúvida implicará enormes conseqüências para a definição do que significa ser humanos.

Em uma era na qual o Mal de Alzheimer se espalha como um dos fantasmas mais temíveis e cruéis que assombram os finais de nossas vidas cada vez mais longas — embora ainda sujeitas à mecânica fatal do envelhecimento e da morte — abundam os filmes como o mencionado *Brilho eterno...*, mas também *Amnésia*, *O homem sem passado*, *Spider* ou *Iris*, que também tematizam a perda da memória.<sup>209</sup> Junto com o fatal esquecimento, quase sempre parece se esfocar a “identidade” do sujeito em questão: perde-se aquilo que se é. Se, como diz o cientista Martín Cammarota, integrante do mencionado Centro de Memória da PUC-RS, “nós somos o que nós lembramos que somos”; portanto, se a droga que a sua equipe está tentando desenvolver de fato funcionar, poderíamos deixar mesmo de *ser* aquilo que supostamente tínhamos sido mas já não lembramos.<sup>210</sup>

Porém, se dissemos que “quase sempre” a perda da memória tematizada nos filmes implica uma dissolução total do sujeito no nada, é porque há exceções, e estas são muito significativas. Talvez em uma tentativa de evitar esse desconforto de “perder-se” junto com a própria memória (tão etérea, tão frágil, tão ameaçada na vertigem contemporânea), a exceção a constituem os filmes de ficção-científica. Ou, melhor: todos aqueles nos quais intervêm máquinas informáticas: computadores e outros dispositivos do gênero. Esses aparelhos irão nos salvar, ao que parece, dessa perda fatal. E talvez a tecnologia consiga ainda mais, como por exemplo nos oferecer novas memórias: belas lembranças à medida para cada um de nós. E, quem sabe também pelo mesmo preço, como vimos, o apagamento das recordações indesejáveis que teimosamente guardamos por aí.

Esse sonho não aflora apenas no cinema: as metáforas computacionais e informáticas para aludir ao funcionamento da memória brotam por toda parte, e aparecem tanto nas pesquisas neurocientíficas como nas conversas cotidianas e no senso-comum. O já citado Cammarota, por exemplo, explica um paradoxo que envolve o ato de lembrar, e em seu relato

---

<sup>209</sup> *Amnésia* (Christopher Nolan, EUA, 2000); *O homem sem passado* (Aki Kaurismäki, Alemanha/ Finlândia/ França, 2002); *Spider* (David Cronenberg, Canadá / França/ Grã-Bretanha, 2002); *Iris* (Richard Eyre, EUA, 2001).

<sup>210</sup> GARCIA, Rafael. “Estudo revela base química de ‘droga do esquecimento’”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18/01/2007..

é possível identificar as imagens informáticas. Quando uma lembrança antiga vem à tona para a compreensão de um contexto vivido em dado momento, diz o cientista que “o cérebro a reabre para modificá-la e depois guardá-la novamente”. É justamente nesse momento tão equiparável ao gesto cotidiano com que abrimos e fechamos arquivos em nossos computadores (ou, inclusive, os *posts* que conformam blogs e fotologs), que uma eventual “droga do esquecimento” poderia fazer efeito, pois esse processo requer a produção de uma série de proteínas cuja composição poderia ser alterada. O paradoxo é que “a memória mais confiável”, aquela que melhor conserva sua forma original, “é aquela que quase nunca utilizamos”.<sup>211</sup> Por outro lado, o cientista esclarece que a prolongada “falta de uso” de um lembrança também aumenta as chances de terminar esquecendo-a completamente — talvez em algum velho disquete enferrujado que se tornou obsoleto na troca do *drive*, poderíamos adicionar.

Metáforas bem mais audazes pontilham os discursos de cientistas como Hans Moravec, Marvin Minsky y Ray Kurzweil, cujas pesquisas se baseiam abertamente na premissa de “compatibilidade” entre a mente humana e os aparelhos informáticos. Representantes da “linha dura” da inteligência artificial, estes cientistas costumam defender a capacidade dos computadores para “turbinar” as potencialidades da nossa cognição. São conhecidas as pesquisas desenvolvidas sob a direção de Hans Moravec no MIT, que visam a descobrir um método eficaz para “fazer *download*” das informações contidas dentro do cérebro humano, a fim de transferir todas essas lembranças e demais conteúdos mentais para um computador. “Dentro de quarenta anos, todos os traços da vida mental de uma dada pessoa poderão ser inteiramente simulados por programas de computador”, comenta o sociólogo português Hermínio Martins, em seus ensaios de filosofia da técnica, aludindo ao projeto de Moravec, “conseqüentemente se poderia continuar a existir como uma mente sem o cérebro que antes suportava a vida mental”.<sup>212</sup> Se nossa essência é constituída por esse “software mental” que contém também as nossas lembranças — e que seria tão editável, reproduzível e transferível como a informação com que lidam nossos computadores — então o nosso hardware corporal torna-se descartável (como de todo modo já sabíamos que iria se tornar); e o software mental, potencialmente eterno (eis, ao menos, uma “boa” notícia).

São vários os filmes que mostram essa tão sonhada “compatibilidade” entre os dispositivos informáticos e os circuitos mentais, ambos partilhando a mesma lógica digital do software e do hardware. Em muitas dessas ficções, as recordações transitam entre os cérebros

---

<sup>211</sup> GARCIA, op. cit.

<sup>212</sup> MARTINS, Hermínio. *Hegel, Texas e outros ensaios de teoria social*. Lisboa: Edições Sécuro XXI, 1996; p. 195.

dos personagens e as máquinas: podem ser gravadas, apagadas e reproduzidas tão facilmente como fazemos todos os dias com nossos arquivos informáticos. Vale lembrar de obras como *O Vingador do Futuro*, *Johnny Mnemonic*, *eXistenZ* e *Estranhos prazeres*, por exemplo, bem como do próprio *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*.<sup>213</sup> No primeiro episódio da trilogia *Matrix*, inclusive, um fenômeno como o *dejà vu* — um tipo de paramnésia — é explicado como sendo um *bug* (ou uma falha) no software que emula o mundo.<sup>214</sup>

Mas as próteses informáticas e os implantes de memória digital não são meras fantasias da ficção-científica. Ao contrário, como vimos, o assunto está em pauta nas pesquisas de ponta em áreas como as neurociências e a inteligência artificial. De acordo com seus representantes mais entusiastas, nos próximos anos promete se tornar um tipo de produto disponível no mercado global. E não apenas de acordo com eles, mas também segundo alguns de seus detratores mais enérgicos. O cientista Eric Kandel, por exemplo, que obteve o prêmio Nobel por suas pesquisas sobre a memória realizadas na Universidade de Columbia, afirmou que “já não há mais dúvida de que a tecnologia capaz de desenvolver métodos para apagar lembranças logo existirá”. Estima-se que essas drogas estarão disponíveis daqui a cinco ou dez anos, mesmo sem um debate que permita decidir se elas são “eticamente aceitáveis” ou não, como lembra Kandel, quem se manifesta enfaticamente contra tais procedimentos técnicos porque “essas drogas irão nos converter em piores pessoas”.<sup>215</sup> Já o cientista Martín Cammarota fala da “possibilidade certa que teremos no futuro — acho que em uns 20 ou 25 anos — de modificar seletivamente as nossas lembranças”. E ainda ressalta uma previsão do sucesso garantido de uma tal técnica: “se existir um jeito de apagar memórias particulares, a indústria farmacêutica não deixaria de faturar em cima; venderia mais do que Prozac e Viagra juntos”.<sup>216</sup>

Para além da sua veracidade ou viabilidade, porém, tanto essas ficções como essas realidades interessam, aqui, porque parecem sucumbir à imensa sedução de uma memória fotográfica e total — ou, pelo menos, de uma totalidade customizada, programada à medida para cada um. Uma memória informática. Trata-se, entretanto, de uma memória super-humana, capaz de ultrapassar aquelas “limitações” do aparelho psíquico descrito por Freud, a fim de realizar a união outrora impossível de Roma e Pompéia, multiplicidade e integralidade,

---

<sup>213</sup> *O Vingador do Futuro* ou *Total Recall* (Paul Verhoeven, EUA, 1990); *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, EUA, 1995); *eXistenZ* (David Cronenberg, EUA, 1999); *Estranhos prazeres* (Kathryn Bigelow, EUA, 1995).

<sup>214</sup> *Matrix* (Andy e Larry Wachowski, EUA, 1999).

<sup>215</sup> VINCE, Gaia. “Memory-altering drugs may rewrite your past”. Londres, *New Scientist* n. 2528, 03/12/2005.

<sup>216</sup> GARCIA, Rafael. “Estudo revela base química de ‘droga do esquecimento’”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18/01/2007.

duração e instante. À luz desses sonhos tecnocientíficos, adquire novos matizes o “esquecimento feliz” proposto por Nietzsche para combater uma certa hipertrofia da memória que vigorava naqueles remotos finais do século XIX, uma época atacada pela febre historicista e pela recuperação dos tempos perdidos de cada um. Intempestivamente, o filósofo admirava-se com o fato de o homem não ser capaz de “aprender o esquecimento”, como ressalta Maria Cristina Franco Ferraz em um artigo sobre esse tema nietzschiano: “por prender-se sempre ao passado: por mais rápido que ele corra, a corrente a que está agrilhado sempre o acompanhará”.<sup>217</sup> Hoje em dia, porém, esses grilhões que prendem cada um de nós ao próprio passado, talvez estejam se afrouxando. Será que nos libertamos do fardo da lembrança e aprendemos, enfim, o esquecimento feliz?

Pode ser instigante, neste ponto, reler uma das conclusões que inspirou em Borges o personagem de Funes: “Desconfio, no entanto, que ele não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão detalhes quase imediatos”. Um mundo terrível, portanto, inundado de um excesso de dados, um gigantesco conjunto de fotos fixas completamente nítidas e absolutamente fieis ao referente, isto é, um mundo composto de infinitas Pompéias organizadas com perfeita exatidão no tempo e no espaço. “Funes discernia continuamente os tranqüilos avanços da corrupção, das caries, da fadiga”, prossegue o relato borgiano. “Notava os progressos da morte, da umidade. Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente preciso”.<sup>218</sup>

Impossível esquecer, então, sob a pressão de uma memória implacável que tudo registra e nada descarta, essa profusão de detalhes (todos eles igualmente importantes). Impossível abstrair e escolher apenas uma série de traços nesse mar prolixo, para poder delinear um quadro que esboce a totalidade confusa de uma Roma em ruínas. Uma meta certamente impossível no caso de Funes, mas é evidente que essa foi a tarefa empreendida por Proust em suas noites de insônia transcorridas na solidão do seu “quarto próprio”, e em seus longos dias de escrita sem descanso nos inícios do século XX. Com sua memória demasiadamente humana (ou demasiadamente moderna?), o escritor mergulhou em sua frondosa interioridade, fez uma escavação na arqueologia do seu *eu* passado, para “resgatar” todo esse universo íntimo e recriá-lo em seu presente. Assim, preenchendo com a pluma milhares de páginas, Proust pintou todas as ruínas e tesouros de sua Roma particular.

---

<sup>217</sup> FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. “Memória, esquecimento e corpo em Nietzsche”. In: Nove variações sobre temas nietzschianos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002; p. 59.

<sup>218</sup> BORGES, op. cit.; p. 490.

Essa vontade de conservação total do que se *é* (e do que se *foi*), que a metáfora arqueológica de Roma resume tão bem, afetou fortemente a sensibilidade romântica. Sem dúvida alguma, foi uma das chamas que acendeu o furor da escrita de diários íntimos ao longo do século XIX e na primeira metade do XX. Naquela profusão de textos intimistas, como vimos, os olhares voltados para dentro de si (introspecção) e para trás de si (retrospecção) buscavam (re)construir uma ambiciosa totalidade a partir dos infinitos cacos e vestígios da vida, do *eu* e do mundo. Um projeto seriamente comprometido hoje em dia, visto que a *destotalização* é outro dos traços que definem a “condição pós-moderna”, além da *destemporalização* antes mencionada.<sup>219</sup> Cabe perguntar, então, o que restou hoje em dia desse tipo de atividade introspectiva e retrospectiva, que soube dar à luz a numerosas jóias da literatura universal e que se convertera em rotina na solidão de infinitos “quartos próprios” da era burguesa — nestes casos, sem pretensões necessariamente artísticas, apenas como ferramentas de criação de si. Ou melhor, reformulando a pergunta para começar a fechar a multidão de grandes questões abertas neste capítulo: qual seria a viabilidade de um “diário íntimo” no contexto atual?

Considerando a pintura de época esboçada nas páginas precedentes, é forte a tentação de responder a essa pergunta de maneira categórica: nenhuma chance. Não só porque seria muito difícil colocar essa intenção em prática nos turbulentos tempos que correm, mas também porque não teria muito sentido fazê-lo. Para quê, em uma era tão desmemoriada como a nossa, e tão obcecada pelo sonho de criar um substituto tecnológico da frágil memória orgânica — ou por criar uma memória pret-à-porter, a gosto do consumidor, uma memória editável. Para quê, em um tempo tão viciado na instantaneidade e tão vertiginosamente “sem tempo”, demorar-se em tamanha tarefa cotidiana? Aquela zelosa prática que cem anos atrás soube contagiar milhões de almas, hoje em dia tem ficado ostensivamente fora de lugar (e, sobretudo, fora de tempo), confirmando a sua morte repetidamente anunciada nas últimas décadas...

Apesar de sua primorosa lógica interna, porém, as afirmações do parágrafo anterior contradizem alguns indícios que teimam em desconcertar as mais óbvias certezas. Não apenas a explosão mundial dos blogs esta aí para desmentir essa rápida conclusão, mas também o sucesso editorial das biografias e das autobiografias, por exemplo, que excede as margens de um mero fenômeno de mercado editorial ou de uma moda cinematográfica para se converter em indício de alguma coisa. Há, nesses relatos, uma revalorização das histórias individuais e

---

<sup>219</sup> Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998; GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

familiares, e um revigorado interesse pelas vidas alheias e pelo passado em geral. Além disso, nas mais diversas mídias, percebe-se uma voracidade com relação a tudo que remeta a “vidas reais”. Como explicar, então, esta aparente contradição?

É possível vislumbrar, em todas estas novidades, alguns rastros daquele gesto tipicamente romântico. Pois foi no auge desse movimento estético-filosófico que os diários íntimos e as autobiografias se multiplicaram pelo mundo ocidental: nos séculos XVIII e XIX, a configuração de valores que acabou conformando o individualismo moderno estava afinando seus contornos, e o culto à singularidade individual se encontrava na ordem do dia. Era preciso desvendar essa prenda misteriosa, cavando nos meandros interiores de cada *eu* para descrever no papel todas suas peripécias e torções. Não há dúvidas que hoje persiste esse culto à singularidade individual e essa vontade de *ser diferente*, uma palavra de ordem que tem se tornado um imperativo das mensagens publicitárias e um ingrediente básico da sedução consumista. Para estilizar e exibir tais qualidades *únicas* de cada um, porém, ao que parece, já não é mais necessário escavar nas trevas do próprio passado, nem cultivar ou sequer pesquisar na própria interioridade.

Por outro lado, é inegável que nos novos relatos auto-referentes assomam certos ares daquela vontade tipicamente romântica de “reter o tempo”: aquela ânsia de guardar algo próprio e valioso, mas que inevitavelmente irá escapar na vertigem da aceleração contemporânea. O sonho impossível de preservar toda a miudeza que conforma a própria vida: milhões de **instantes** passados e enfileirados em sua **duração** até o presente. Assim, aquilo que os fotologs realizam de maneira literal, publicando imagens fotográficas cotidianas dos usuários da Internet (inúmeras Pompéias mudas, enigmáticas fotos-múmias, pura superfície que costuma calar a sua espessura semântica), os blogs procuram fazê-lo recorrendo a uma tecnologia bem mais antiga: a palavra escrita. Os autores desses diários do ciberespaço realizam operações de congelamento do tempo, como diria Debord. Tudo ocorre como se com cada *post* fotografassem um momento de suas vidas, para afixá-lo no imenso quadro-negro virtual de alcance global que é a Internet. São produzidas, assim, infinitas pílulas de tempo próprio congelado e parado, faíscas do próprio presente sempre *presentificado*, fotografado em palavras e exposto para todo o mundo ver.

“Já passou o tempo em que o tempo não contava”, escreveu Walter Benjamin em 1936, retomando as reflexões de Paul Valéry sobre o declínio do artesanato nos tempos modernos e o nascimento das narrativas breves: “o homem moderno não cultiva o que não pode ser abreviado”. No conturbado século XX foi decaindo, talvez inevitavelmente, o artesanato tradicional: aquela “indústria tenaz e virtuosística” que pretendia atingir a perfeição

na laboriosa apreensão do mundo e na criação de objetos — inclusive relatos e textos. “Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*”, constatava o pensador alemão. O relato breve “se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas”. À luz das reflexões aqui expostas, não surpreende que Benjamin se refira àquilo que se perdeu em termos de lentidão e superposição de finas camadas: todo um trabalho que implicava dedicação, esforço, paciência e uma delicadeza quase manual, um labor realmente *artesanal*. Uma tarefa que refletiria aquele “processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas”.<sup>220</sup>

Entretanto, a nossa experiência do dia-a-dia delata tempos fragmentados e voláteis, inexoravelmente fugidios em sua vertigem do *tempo real* hiper-sincronizado em nível planetário. Neste contexto, a fragilidade da memória está em evidência. Como afirmou um escritor bem característico 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”.<sup>221</sup> Calvino se refere ao momento histórico em que o romance moderno vivenciou seu apogeu, justamente, quando a ficção literária era um espelho da vida real, e quando Amiel era capaz de escrever dezessete mil páginas na escavação de si no seu diário pessoal.<sup>222</sup>

Com uma tal fragmentação, aceleração e compressão do espaço-tempo, não surpreende que os volumosos cadernos dos diários íntimos de antigamente tenham se convertido nos velozes *posts* dos blogs atuais, e que os longos romances oitocentistas tenham transmutado em *short stories* e vídeo-clipes. Mas não se trata apenas de uma questão de diminuição dos tamanhos e aceleração da velocidade. Evidentemente vinculada a essas contrições, todavia, a mutação é bem mais profunda: envolve outras formas de vivenciar a própria temporalidade e de nos construirmos como sujeitos. Formas ligadas a um processo que procuramos delinear nestas páginas, e que poderíamos denominar “informatização da experiência”. Por isso não surpreende que o assunto não seja apenas dramatizado no cinema e

---

<sup>220</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 206.

<sup>221</sup> CALVINO, Italo (1981). Apud: HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1993.

<sup>222</sup> CORBIN, Alain; PERROT, Michelle. “El secreto del individuo”. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *Historia de la vida privada*, v. 8: “Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada”. Madri: Taurus, 1991. p. 160.

nas artes em geral, mas que os cientistas busquem desenvolver substitutos computacionais para os fustigados circuitos orgânicos, e métodos para controlar tecnicamente seu conteúdo apagando ou acrescentando a informação que desejamos. Por outro lado, também é evidente que os aparelhos digitais (com os quais estamos sendo assimilados, aparentemente) tampouco cessam de revelar suas falhas no armazenamento de informações: da incompatibilidade entre os diversos formatos de arquivos e dispositivos, que ficam velozmente obsoletos, até os ataques dos hackers, vírus e outras pragas igualmente “imateriais” e difíceis de se controlar. Por isso, apesar dos avanços técnicos e das fabulosas ambições dos cientistas, não deixa de continuar a ser verdadeira aquela antiga asseveração de Walter Benjamin: “a memória é a mais épica de todas as faculdades”.<sup>223</sup>

Após um período inicial de estrondoso crescimento e muita informação midiática nesse sentido, uma pesquisa divulgada no final de 2003 causou certo impacto na ao anunciar que “a onda dos blogs” teria ingressado em uma “fase de calmaria”. Dos 4,12 milhões de blogs criados até então nos oito principais serviços de hospedagem do mundo, informava a pesquisa que 2,72 milhões (66%) estavam praticamente abandonados, pois não tinham sido atualizados nos dois últimos meses. Seus autores, aparentemente, cansaram-se. A pesquisa fornecia outros dados: a média de atualização dos blogs ativos costumava ser de um post a cada 14 dias. Apenas 106,5 mil eram atualizados pelo menos uma vez por semana e menos de 50 mil o faziam diariamente.<sup>224</sup> Dados eloqüentes sobre a nova prática, sem dúvida. Porém, nada disso é muito surpreendente. De algum modo parece lógico, aliás, pois como sabemos “não há mais tempo para nada”. Se não há tempo para ler, nem para escrever ou sequer para *rechercher*, por que haveria para manter um blog? Mesmo obedecendo à lógica da brevidade e do instante, essa atividade também exige constância e perseverança para se manter no tempo, com todas as demandas de “uma tarefa” à moda antiga.

Mas também “não há mais tempo” em outros sentidos, como vimos: não há mais passado fundador do presente e do *eu*, e não há mais um futuro radicalmente diferente no horizonte. Só resta, portanto, ao que parece, apenas uma coisa: o presente constantemente *presentificado*. Nesse sentido, longe daqueles diários íntimos do século XIX, nos quais o tempo sedimentava em lentas camadas de sentido e era preciso trazê-lo à tona nessa tarefa de pesquisa tão insistente como cotidiana, os blogs atuais conformam prolixas coleções de tempos presentes organizadas cronologicamente. E ainda é possível abandonar a prática

---

<sup>223</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”; p. 210.

<sup>224</sup> A pesquisa esclarece, contudo, que os “diários íntimos” da Internet continuam a serem criados em uma velocidade que supera amplamente a do abandono. “Blogs vivem fase de calmaria, revela pesquisa”. *IDG Now!*, 26/11/2003. <http://www.perseus.com/blogsurvey>.

quando “a tarefa” se tornar cansativa ou enfadonha, sabendo que sempre será possível renascer mais tarde abrindo outro blog (ou um fotolog, ou um perfil no Orkut, ou alguma outra novidade mais cintilante que logo irá aparecer). Será possível renascer, então, não apenas com outro *layout* mais bonito ou atual, mas inclusive com uma “identidade” renovada. Como ilustra muito bem o texto que promove um porta-retratos digital à venda por catálogo: “Dynamic Frames exhibe fotos que mudam tão rápido como a vida!”. A imagem mostra uma série de três fotos emolduradas, como se fosse um porta-retratos tradicional, mas a epígrafe explica o engenhoso *upgrade* do dispositivo: “parece um *collage* de fotos de família belamente emoldurado, mas, como a vida muda, é muito fácil substituir as fotos velhas!”.<sup>225</sup>

Para os especialistas nas novas mídias confessionais da Internet (que sim, claro, já existem), o ordenamento cronológico na apresentação das informações é um dos traços constitutivos dos blogs. Sempre, neles, as últimas atualizações aparecerem no início do site e as mais antigas abaixo, e cada *post* ou bloco de texto é obstinadamente encabeçado pela data e horário da publicação. “Essa estrutura privilegia sempre a atualização mais recente, mostrando ao visitante de modo quase imediato se o site foi atualizado ou não”, resume a pesquisadora Raquel Recuero.<sup>226</sup> Assim, os blogs exibem uma série de fotos fixas, recortes de instantes colados um após o outro. Retratos instantâneos de momentos presentes da própria vida que vão *passando*, mas não se articulam e sedimentam para constituir um *passado* à moda antiga. Enfim, uma coleção de Pompéias petrificadas e primorosamente classificadas em ordem cronológica... nada de Romas eternas, infinitas e fatalmente “desordenadas” em uma estrutura narrativa com sonhos de coerência e vocação totalizadora.<sup>227</sup>

Mais uma vez, as lúcidas reflexões de Walter Benjamin a respeito das mutações nas formas narrativas, podem nos ajudar a compreender também este fenômeno da extinção das Romas e proliferação das Pompéias nos relatos de si. Quando detectou a desaparecimento daqueles rituais tradicionais ligados ao ato coletivo de “contar histórias”, o pensador alemão associou essa mudança aos ritmos agitados dos tempos modernos, com o declínio do artesanato e “uma

---

<sup>225</sup> “Dynamic Frames”, à venda no site de *Skymall*: <http://www.skymall.com>.

<sup>226</sup> RECUERO, Raquel. “Warblogs: Os Blogs, a Guerra no Iraque e o Jornalismo Online”. In: XXVI Encontro INTERCOM, Núcleo de Tecnologias da Informação e da Comunicação. CD-ROM *Intercom XXVI*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003.

<sup>227</sup> Cabe mencionar ainda os estudos de Gustavo Fischer sobre a peculiar temporalidade do blog, compreendido como um “armazenamento de agoras” ou uma coleção de momentos presentes. O autor detecta uma construção “episódica” da história de vida nos diários publicados na Internet. FISCHER, Gustavo. “Relações sujeito-tempo nos diários *online*: o ‘armazenamento de agoras’”. In: XXVI Encontro INTERCOM, Núcleo de Tecnologias da Informação e da Comunicação. CD-ROM *Intercom XXVI*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003.

aversão cada vez maior ao trabalho prolongado”. Tudo isso teria uma relação profunda com a redução da comunicabilidade da experiência e, também, como o enfraquecimento nos espíritos de duas idéias graves: a da morte e a da eternidade.

Na era burguesa, como sabemos, a morte perdeu seu caráter de espetáculo público, foi expulsa do universo dos vivos e relegada ao âmbito da privacidade: tornou-se um segredo envolto em pudores, silêncios e tabus. No entanto, a morte é um elemento fundamental da narrativa, pois é precisamente na hora da morte que a sabedoria do homem sobre sua existência vivida se torna transmissível, “e é dessa substância que são feitas as histórias”, conclui Benjamin”.<sup>228</sup> No momento sublime da morte, *qualquer um* assume uma autoridade digna no relato da própria vida, e isso reside no próprio âmago da narrativa: “essa autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer”.<sup>229</sup> A morte sanciona tudo o que *narrador* pode contar, pois é justamente dela que ele deriva sua *autoridade*. Ninguém morre tão pobre que não deixa alguma coisa atrás de si: vestígios de uma vida, sua experiência narrada, seus relatos de si.

Mas qual é a relação destas reflexões com o tema que aqui vem sendo apresentado? Os vínculos são vários e, cremos, muito fecundos. Em primeiro lugar, no modelo básico do blog confessional não parece estar presente a idéia da morte; pelo menos, não é o fluir de uma existência fatalmente marcada pelo fim o que costuma se mostrar na tela. Em vez disso, naquelas Pompéias que se sucedem uma atrás da outra, há apenas uma seqüência de episódios da vida cotidiana relatados no tempo presente da primeira pessoa do singular. Contudo, se a memória é “a mais épica de todas as faculdades”, e o romance começou a emergir do cerne mesmo da epopéia (aqueles relatos que procuravam conservar e transmitir a memória coletiva do vivido), Benjamin mostra muito bem que nesse novo gênero a *reminiscência* aparece sob uma forma inteiramente nova. Pois o tempo é um ingrediente fundamental de todo romance, visto que há nele uma “reminiscência criadora” que leva a procurar uma unidade na corrente vital do passado individual do herói. Tudo isso, sempre, em busca de algo primordial: “o sentido da vida”. Esse seria o âmago de todo romance, enquanto a narrativa tradicional — encarnada na épica e na epopéia, por exemplo — procurava enunciar “a moral da história”. Assim, podemos ver os provérbios como ruínas paradigmáticas de antigas narrativas, nas quais a velha moral da história “abraça um acontecimento como a hera abraça um muro”. Trata-se, de novo, aquele velho mecanismo do conselho, da transmissão da experiência pelos

---

<sup>228</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”; p. 207.

<sup>229</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”; p. 207-208.

anciões do grupo, dentro de uma forte tradição coletiva que era capaz de imantar com seus significados todas as vivências.

Já o romance burguês, aquele que os indivíduos modernos devoravam no silêncio e na solidão de seus quartos próprios, procura desesperadamente outra coisa: o sentido da vida. Busca aquilo que somente pode surgir de uma infinidade de episódios minúsculos, porém carregados de significados e conotações, capazes de cristalizar “como um sedimento no copo da vida”.<sup>230</sup> Para atingir tal objetivo, é preciso recorrer aos mecanismos de construção do relato de si que aqui foram sintetizados com a metáfora arqueológica de Roma: a busca da totalidade na duração. É por isso que o romance precisa rigorosamente de um *fim*, de um ponto final, bem como de uma forma estável e fixa — diferentemente tanto da narrativa tradicional como dos blogs contemporâneos. Aquela pergunta que caracteriza o ritual do narrador “e o que aconteceu depois?” não cabe após a conclusão do romance, pois neste último “a palavra *fim* convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida”, com a certeza de ter lido *todo* o livro e ter testemunhado o trajeto existencial do herói, naquele fértil diálogo solitário com o autor.

Assim como a sombra da morte não paira sobre a acumulação cronológica de episódios presentes que constituem os blogs, certamente tampouco há neles um *fim* e nem um convite a refletir sobre o sentido da vida. Ou, pelo menos, esses traços não são constitutivos desse gênero discursivo, que se estrutura de uma forma completamente diferente. Seu modelo, ao que parece, remete bem mais claramente à instantânea Pompéia do que a desmesurada Roma. Mais do que ao modelo clássico da narrativa épica (ou ao burguês do romance), estes novos gêneros autobiográficos aderem à natureza da informação — e, como vimos, sua lógica é “informática” em mais de um sentido. A informação “só tem valor no momento em que é nova”, lembra Benjamin. “Ela só vive esse momento, precisa se entregar inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele”. Nada mais próximo da descrição de cada um dos breves *post* de um blog. Muito diferente é a narrativa tradicional, porém, pois “ela não se entrega”. Com sua memória épica, “a narrativa conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”.<sup>231</sup> A relação com a eternidade, portanto, também é muito diferente no caso dos relatos que circulam no ciberespaço, que apontam bem mais claramente para o instante e não pretendem atingir uma imortalidade no tempo: apenas uma celebridade no instante. Se durante uma semana “todo o mundo” falará do novo vídeo erótico e *real* de Daniella Cicarelli que vazou no *YouTube*, por exemplo, e “todo o mundo” desejará assisti-lo e

---

<sup>230</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”; p. 212.

<sup>231</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”; p. 204.

comentá-lo, também é certo que ninguém lembrará dele daqui a três mil anos — para não falar do próximo verão.

Nestas novas práticas “confessionais” da Internet, assim como nos filmes antes comentados e nas pesquisas neurocientíficas tendentes a desenvolver drogas capazes de “editar” as próprias lembranças, a memória humana costuma ser pensada sob a lógica da informação. E é sob essa lógica que também é tratada: como se fosse possível seccionar, fragmentar, editar, *deletar*, copiar e retocar digitalmente seus conteúdos. Trata-se de uma visão completamente diferente daquelas defendidas por pensadores do século XIX como Bergson e Nietzsche — e, também, das práticas autobiográficas que vigoravam naquela época. Bem distante daquelas outras maneiras de processar a memória do tempo vivido, e de criar um *eu* em função desses alicerces passados, porém atualizados no presente.

De acordo com a perspectiva de Bergson, como vimos, a função do cérebro não consiste em “arquivar lembranças” mas, ao contrário, em “suspender a memória”. Essa suspensão interessada é uma forma do esquecimento necessário à vida e à ação. Mas suspender não é *deletar*, de modo algum, pois nesta perspectiva tudo permanece na virtualidade do espírito — e, é claro, tudo sempre pode retornar. Eis uma maneira de “processar” as próprias vivências, bem diferente do modo com que os nossos computadores e a Internet “processam informações”. Essa suspensão bergsoniana teria o objetivo de “filtrar” as próprias percepções e lembranças, a fim de nos proteger do afluxo avassalador que paralisava o memorioso personagem de Borges, por exemplo. Nesta perspectiva tão longínqua de Pompéia como próxima de Roma, “o cérebro não serve para guardar ou ‘arquivar’ lembranças mas, ao contrário, para suspendê-las, para evitar que nos açodem, impedindo-nos de agir no mundo”.<sup>232</sup> E, poderíamos acrescentar, impedindo-nos também de criar um relato de si como aqueles que fervilharam na Era Moderna.

“Ao enfrentar uma realidade verdadeiramente infinita, o artista é obrigado a escolher”, explica o crítico de arte Ernst Fischer, “deve pôr de lado o acessório, reter o essencial, reconhecer uma *hierarquia* do real”.<sup>233</sup> Tecer um relato implica descartar, modelar, suspender, porém sempre considerando o pano de fundo da totalidade: tudo aquilo que permanece na suspensão da virtualidade. Nesse sentido, tanto a fragmentação que afeta o mundo contemporâneo como a aceleração e as vertigens que estilhaçaram o real, e que hoje conspiram contra as visões totalizantes, constituem um verdadeiro empecilho para a

<sup>232</sup> FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. “Tecnologias, memória e esquecimento: da modernidade à contemporaneidade”. *COMPÓS 2005* - XIII Congresso Associação Nacional de Programas Pós-Graduação em Comunicação. UFF, Niterói, 2005.

<sup>233</sup> FISCHER, Ernst. “El problema de lo real en el arte moderno”. In: *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*. Buenos Aires: Ediciones Lunaria, 2002. p. 58.

realização dessa tarefa de ordenamento das próprias percepções e lembranças a fim de montar um relato de si. Em conseqüência, sob estas novas temporalidades, deverão mudar os métodos de atualização da memória do vivido, bem como os procedimentos para a construção das narrativas do *eu*.

“Quando a arte não pode ter uma visão totalizadora das coisas, recorre ao parcial”, explica Fischer, constatando que essa fragmentação foi se tornando habitual no campo das artes, que cada vez mais lida com “conjuntos cujas partes não estão unidas de acordo com uma coesão interna, mas ensambladas segundo os caprichos de associações subjetivas arbitrárias”. Ocorre, então, o que o autor denomina “uma fuga rumo à ahistoricidade”, uma presentificação despedaçada, fruto da impressão de que a realidade se tornou “apenas esse campo de ruínas infinito que desafia toda possibilidade de representação artística”. De acordo com essa nova visão, o mundo não teria se tornado apenas irrepresentável, mas também “indigno de ser representado”.<sup>234</sup> Eis uma explicação para o declínio daquela ambiciosa literatura realista, na qual a totalidade do universo (mesmo que fosse o universo do *eu*) respirava em cada detalhe, e em cada um de seus poros procurava assomar “o sentido da vida”. Ernst Fischer vincula essa transformação ao “assalto das mídias”, especialmente ao cinema, ao rádio e à televisão, com sua proliferação de produtos culturais de fácil consumo, que evitam suscitar reflexões “para não fatigar o tubo digestivo espiritual”. Como quer que seja, o desafio ficou lançado para os artistas: vivemos, hoje em dia, em uma realidade “bem mais difícil de ser representada artisticamente”.<sup>235</sup> Pelo menos, de acordo com o modelo de Roma. Talvez devamos aperfeiçoar os recursos abertos por Pompéia.

De todo modo, é no império desta nova temporalidade que se multiplicam as propostas de otimizar tecnicamente uma memória informática. Visões radicalmente distantes desta perspectiva, porém, tais como as de Bergson e Nietzsche, sugerem que não só seria impossível com também indesejável desenvolver uma memória editável do puro instante, ou mesmo uma memória total (capaz de fundir duração e instante), como aquelas com as quais sonha nossa tecnociência digitalizante. “Duas ou três vezes tinha reconstruído um dia inteiro”, relata Borges a respeito de seu personagem Irineo Funes, “nunca duvidara, mas cada reconstrução lhe demandara um dia inteiro”.<sup>236</sup> Para poder pensar, agir e viver, e inclusive para poder narrar a própria vida e construir um *eu* narrador- autor- personagem, é preciso

---

<sup>234</sup> FISCHER, op. cit.; p. 71.

<sup>235</sup> FISCHER, op. cit.; p. 72-73.

<sup>236</sup> BORGES, Jorge Luis. “Funes el memorioso”, p. 488.

“exercer a mais alta atividade do espírito”, nietzchianamente falando: esquecer.<sup>237</sup> Ou, bergsonianamente: suspender. Ou, como diria Fischer: hierarquizar, escolher, selecionar. Ou, ainda, Borges: esquecer diferenças, generalizar, abstrair. Mas é claro que a definição desse “esquecimento” que todos esses autores sugerem ou propõem explicitamente, é bem mais complexa do que o simples “apagamento de lembranças” com que hoje sonha a nossa tecnociência. Neste caso, esquecer significa ruminar e digerir, filtrar e suspender; enfim, agir e criar. Nada mais distante de apagar ou editar, eliminando algumas cenas e retocando outras com a ajuda do *PhotoShop* ou da tecla *Delete*.

---

<sup>237</sup> FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. “Tecnologias, memória e esquecimento: da modernidade à contemporaneidade”. *COMPÓS 2005* - XIII Congresso Associação Nacional de Programas Pós-Graduação em Comunicação. UFF, Niterói, 2005.

# **CAPÍTULO 5**

**EU *autor* e o culto à personalidade**

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

Oscar Wilde <sup>238</sup>

*Neste dia perfeito, em que tudo amadurece e não só a videira doura, caiu-me na vida um raio de sol: olhei para trás, olhei para a frente, jamais vi tantas e tão boas coisas de uma só vez. Não foi em vão que enterrei hoje o meu quadragésimo ano, era-me lícito sepultá-lo — o que nele era vida está salvo, é imortal. O primeiro livro da Tresvaloración de todos os valores, as Canções de Zaratustra, o Crepúsculo dos ídolos, meu ensaio de filosofar com o martelo — tudo dádivas desse ano, aliás de seu último trimestre! Como não deveria ser grato à minha vida inteira? — E assim me conto minha vida.*

Friedrich Nietzsche <sup>239</sup>

*Não sei se o que faço [no blog] é bom. Só sei que umas cem pessoas, todos os dias, me perguntam o que aconteceu ontem, e elas estão realmente interessadas...*

Alex Massie <sup>240</sup>

*O que é um autor?* Nas diversas culturas e épocas históricas, existem certos discursos que estão dotados da “função de autor” e outros que estão dela liberados. Essa é a síntese da resposta dada por Foucault, na conferência assim intitulada, proferida no ano de 1969. Convém prestar atenção, então, a essa função-autor, pois ela rege os modos de existência, circulação e funcionamento dos discursos no interior de uma sociedade. Como se caracteriza, entre nós, um discurso dotado da função-autor? Por que alguns textos são portadores dessa função e outros não? Por que certos documentos estão “habitados” por um sujeito, que desempenha neles essa função variável e complexa, enquanto muitos outros são liberados no doce mar do anonimato? A função-autor é uma das formas possíveis da função-sujeito e, como tal, muda historicamente. Inclusive, é possível imaginar que ela chegue a desaparecer por completo. Nesse caso, “todos os discursos, qualquer que seja seu estatuto, sua forma, seu valor, e qualquer que seja o tratamento que lhes seja imposto, irão se desenvolver no anonimato do murmúrio”.<sup>241</sup> Então exclamaremos, despreocupadamente, “o que importa quem fala?”. Mas é evidente que esse momento ainda não chegou; pelo menos, não para todos os discursos que circulam entre nós.

<sup>238</sup> WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 17.

<sup>239</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*: Como alguém se torna o que é?. São Paulo: Companhia das Letras, 1995; p. 21.

<sup>240</sup> MASSIE, Alex (blogueira). Apud: LEMOS, André. “A arte da vida: diários pessoais e webcams na Internet”. XI COMPÓS. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2002. Mais informações no blog <http://www.alexmassie.com>.

<sup>241</sup> FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985; p. 43.

Os gêneros autobiográficos integram um conjunto bastante específico de discursos, nos quais a função-autor opera de forma peculiar. Algumas das manifestações mais atuais desses gêneros discursivos proliferam na Internet, e esta tese procura compreender essa súbita proliferação como um sintoma de certas mutações na subjetividade contemporânea. Como vimos, em tais gêneros coincidem as identidades do autor, do narrador e do protagonista da história contada — ou, pelo menos, é isso o que o leitor se compromete a acreditar no “pacto de leitura” que assina tacitamente ao se defrontar com um relato desse tipo.<sup>242</sup> A pergunta que tentaremos responder neste capítulo é, portanto, a seguinte: em que medida e de que modo, os autores destas novas práticas confessionais exercem e renovam essa peculiar função-autor dos gêneros autobiográficos? E qual é o sentido dessa nova torção, de que maneira ela afeta a função-sujeito e as modalidades de construção de si?

Cumprido lembrar, para começar a percorrer este caminho, que no ensaio de Walter Benjamin dedicado à “morte do narrador” na Modernidade, essa figura agonizante é delineada com os traços do artesão: aquele que ao contar histórias realiza uma atividade comparável à do tecelão. Narrar seria “uma forma artesanal de comunicação”.<sup>243</sup> Inclusive, o contador de histórias não utiliza apenas a sua voz para tecer seus relatos, ele também trabalha com as próprias mãos. Aquelas mãos que, após o advento da fotografia, também foram liberadas das responsabilidades pictóricas, em proveito de um olho cada vez mais soberano.<sup>244</sup> “Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito”.<sup>245</sup> Nesse sentido, o narrador benjaminiano não é um **artista**. Ele é algo bem diferente: o narrador é um **artesão**. A oposição entre ambas as figuras poderia se resumir da seguinte forma: enquanto o artesão é aquele que *faz* alguma coisa, aplicando sua destreza e seu domínio de uma determinada técnica para exercer seu ofício, e produzindo alguma “coisa” como resultado desse trabalho (no caso, os relatos narrados), o artista não se define necessariamente como aquele que faz alguma coisa: ele se define mais apuradamente como aquele que *é*.

Há uma certa essencialidade no *ser* artista, que vai além da prática de um ofício, e que pode até mesmo chegar a torná-lo capaz de dispensar a produção de uma obra. Poderíamos ir mais longe, inclusive, afirmando que se o sujeito possui essa essência, algo assim como uma

---

<sup>242</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

<sup>243</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 205.

<sup>244</sup> BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986; p. 167.

<sup>245</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”; p. 220-221.

“personalidade artística”, então os principais ingredientes que o definem como *artista* estão presentes. Mesmo que a obra de arte ainda não exista, ela permanece de algum modo em latência e tudo indica que em algum momento ela será de fato produzida, pois a sua realização nada mais seria do que uma mera consequência desse “*ser* artista” que habita uma tal subjetividade. Neste sentido, não há dúvidas de que o **autor** é um artista: alguém que é, sem precisar talvez nem mesmo fazer nada para continuar a *ser* ele próprio assim definido.

O próprio Benjamin destaca a diferença entre o narrador tradicional e o romancista burguês, em termos comparáveis aos acima expostos. Enquanto o primeiro era um laborioso “lapidador” profissional, hoje “o papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio”. Se o ofício do narrador consiste em “trabalhar a matéria prima da experiência — a sua e a dos outros — transformando-a em um produto sólido, útil e único”, o romancista e seu moderno leitor se encontram sozinhos, no conforto de seus lares burgueses (ou dos quartos boêmios de suas pensões baratas). E o que estes últimos procuram é outra coisa: *buscam-se* infinitamente dentro de si, e nessa busca pretendem encontrar o *sentido* de suas próprias experiências.<sup>246</sup>

Mas por que trazer à tona estes assuntos? Porque aqueles que recorrem às ferramentas de construção e exposição de si na Internet aqui focalizadas, como já sugerimos, parecem mais diretamente aparentados com a figura do *autor-artista* do que com aquela velha figura do *narrador-artesão*. Contudo, de que tipo de autor-artista se trata? Para melhor entender estas novas configurações, convém aprofundar o olhar histórico. Cumpre lembrar, por exemplo, que na Idade Média não só não existia como tampouco poderia fazer o menor sentido a idéia de “personalidade artística”, com sua exaltação da originalidade individual do autor que se plasma em cada uma de suas obras de arte. Naquele período da civilização ocidental, a função explícita do artista consistia em copiar — de uma maneira sempre condenada à imperfeição — a beleza da obra divina da Natureza. Sua missão não era *criar* algo novo, mas apenas *imitar* o mundo já existente; e tentar fazê-lo de forma habilidosa embora também “neutra”, com o menor grau possível de distorções subjetivas.<sup>247</sup>

É por isso que muitas obras medievais são anônimas, pois o importante era mesmo a **obra**, o objeto *criado*, e de modo algum seu **autor**, o sujeito *criador*. Nesse contexto, portanto, vemos que as categorias retornam: o artista era apenas um tipo de artesão, cuja habilidade o definia pela capacidade de *fazer* (certos objetos) e não por sua distinção no *ser*

<sup>246</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”; p. 220-221.

<sup>247</sup> Sobre o conceito de *mimesis* como estratégia da ficção, cf. COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984; AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

(uma subjetividade especial). Aquele que fazia uma “obra de arte” era, então, uma espécie de artesão que dispunha do instrumental capaz de produzir tais objetos: ferramentas, aptidão, técnica, experiência. Era tão somente nessa capacidade peculiar onde residia todo seu valor como detentor de tal ofício.

Vale a pena rastejar, ainda, as raízes gregas destas noções nos conceitos de *techné* e *ars*, explorando particularmente as reflexões de Platão acerca dos artistas como imitadores do *real* e como perigosos criadores de *simulacros*. Foi precisamente essa condição que motivou toda a desconfiança platônica, que levaria a expulsá-lo da República ideal.<sup>248</sup> Não há melhor ilustração para esta concepção do artista que o famoso relato de Plínio o Velho. Em seu livro *Naturalis Historia*, conta esse autor que no quinto século a.C. viviam, na Grécia, dois artistas rivais: Zeuxis e Parrhasius. Ambos se envolveram em uma competição, a fim de determinar qual dos dois era o melhor em seu ofício. Zeuxis desenhou uns cachos de uvas com tal grau de realismo que conseguiu enganar os pássaros: estes voaram em direção à pintura, tentando bicar as frutas desenhadas. Acreditando-se vencedor, o autor dessa proeza pediu ao outro artista que retirasse o véu que cobria sua própria obra. Mas Parrhasius tinha desenhado, precisamente, um quadro coberto com um véu, conseguindo assim enganar seu colega. Copiar a realidade da forma mais fiel possível e, com isso, iludir os sentidos: eis a função do artista na Antiguidade.

Vestígios dessa tradição *objetivista* ou *mimética* chegaram até o Renascimento, como constata o especialista em história e crítica da arte Jan Mukarovsky: “a imitação, isto é a renúncia à própria personalidade, não era considerada um defeito mas uma vantagem na atividade do artista”.<sup>249</sup> Até porque, além disso, naqueles tempos pré-modernos, os objetos que hoje definiríamos como “artísticos” eram concebidos como meros *meios* a serviço de um *fim* que os ultrapassava: uma intenção transcendente, para além da mera materialidade do objeto, um fim frequentemente ligado à magia, à religião e a simbologia do sagrado.

De acordo com a análise de Walter Benjamin, era seu “valor ritual” que tornava estas obras especiais, e não seu “valor de exposição”. O que importava mesmo é que elas *existissem*, e não que fossem *contempladas*. Inclusive nos antecedentes mais remotos do nosso passado, nas cavernas pré-históricas, as pinturas rupestres costumavam permanecer ocultas em setores escuros e inacessíveis; e algumas das mais belas esculturas nas catedrais medievais estavam localizadas de maneira tal que nenhum homem poderia apreciá-las. Esses

---

<sup>248</sup> Cf. MURDOCH, Iris. *El fuego y el sol*: Por que Platón desterró a los artistas. Buenos Aires: FCE, 1982.

<sup>249</sup> MUKAROVSKY, Jan. “La personalidad del artista”. In: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

objetos carregados de significados não tinham como função serem contemplados, mas operar como símbolos capazes de colocar sua aura em representação do sagrado. Apesar da gradativa secularização da arte, ainda podem ser vislumbrados certos ecos dessa vocação ritualística que manava dos objetos artísticos pré-modernos; seus vestígios permanecem em algumas formas mais profanas do “culto ao Belo” surgidas na Renascença e vigentes durante pelos menos três séculos na cultura ocidental.<sup>250</sup>

No entanto, já a partir do final da Idade Média, essa atividade humana tão peculiar começou a percorrer o longo trajeto que a levaria a ocupar uma esfera autônoma. A arte abandonou, assim, sua “existência parasitária”. Emancipou-se do ritual e deixou de ser um mero *meio* para alcançar um determinado *fim*: as obras de arte se tornaram auto-justificáveis, disponíveis para serem expostas, contempladas, consumidas. Não por acaso, é também nessa época que a atividade artística começou a se subjetivar. “A forma artística já não surge da coisa em si e da sua ordem própria”, constata Mukarovsky, “mas da vivência óptica e auditiva provocada pela coisa no sujeito criador”.<sup>251</sup> De todo modo, esse subjetivismo desenvolvido ao longo dos séculos XV e XVI ainda difere bastante de sua forma moderna, pois embora fosse ciente da importância de sua personalidade e do singular valor de sua arte, o artista daquele período histórico jamais teria considerado suas obras como produtos diretamente emanados do seu “modo de ser”. Em vez disso, cada obra era o resultado de sua vontade consciente e de sua habilidade prática, ambas orientadas para uma captação da ordem natural através dos sentidos e da razão, da maneira mais objetiva e impessoal possível. A idéia moderna da singularidade individual do gênio criador, tão familiar para nós, continuava ausente naquele universo.

Longe, porém, desses velhos tempos, não há dúvida que hoje em dia é bem outro o estatuto do artista. Tudo começou a mudar na primeira metade do século XIX, com a irrupção do movimento estético e filosófico conhecido como Romantismo. Foi então que irrompeu com vigor uma nova concepção do artista, uma idéia que ainda hoje emite seus fulgores e nos ofusca com seus brilhos. Naquela época, o artista começou a se perfilar como uma espécie de gênio, um ser movido pela força espontaneamente criadora de sua *personalidade*. Nas primeiras décadas do século XIX, o artista romântico se constituiu como uma figura especial, alguém dotado de uma personalidade singular, radicalmente distinto das demais pessoas. Um

---

<sup>250</sup> BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986; p. 171.

<sup>251</sup> MUKAROVSKY, op. cit. p. 278.

ser, enfim, “inspirado”, com uma individualidade marcante e uma opulenta “vida interior”, uma interioridade borbulhante que constituía a fonte da sua arte.

A partir dessa mutação histórica, foi se instaurando uma relação direta e necessária entre a personalidade do artista e sua obra. Assim, o artista já não cria mais porque ele quer ou porque se propõe ativamente a fazê-lo, mas porque algo misterioso e obscuro que reside “dentro de si” o leva a criar. Trata-se da força da inspiração, do talento criador e da interioridade singular do gênio artístico. Foi no cerne desse intenso movimento sócio-cultural europeu, então, que a **personalidade** daquele capaz de *criar* passou a se tornar um valor em si, muitas vezes em detrimento da **obra** que era de fato criada, passando a predominar sobre ela com um grau de insistência crescente. “A obra aparece de repente como a expressão autêntica da personalidade do autor; como uma réplica ‘material’ de sua constituição psíquica”, explica Mukarovsky, “é um processo tão espontâneo como a formação de uma pérola”. O artista já não busca a ordem na natureza *exterior*, que percebe e capta através dos sentidos, mas dentro de si próprio, em seu *interior*, pois “a imagem da natureza tal como ele a sente em seu interior e como a representa em sua obra é mais autêntica que o testemunho dos sentidos em sua reprodução mecânica”.<sup>252</sup>

Foi assim que nasceu, cerca de duzentos anos atrás, uma maneira artística de “olhar para dentro de si” que não parece ter existido nas épocas de Leonardo ou de Homero, por exemplo, e que foi primorosamente burilada nos últimos dois séculos da história ocidental. Uma subjetividade bem afinada com aquilo que, em capítulos anteriores, denominamos *homo psychologicus* ou caráter *introduzido*. Todavia, junto com esse olhar interiorizado e com essa exteriorização da criatividade “interior”, emergiu também algo inteiramente novo: a figura do autor. Ou seja, aquele sujeito que se reivindica como *criador* de um universo: sua obra.

A figura do autor implica, também, uma idéia de propriedade legal sobre o objeto criado: toda obra é um produto, uma mercadoria. Trata-se de uma categoria jurídica, além de literária ou artística, que só poderia ter se desenvolvido na sociedade ocidental após o amadurecimento de duas idéias primordiais. Por um lado, a do indivíduo-criador; por outro lado, a de uma certa estabilidade da obra, como um produto intocável que os leitores ou espectadores não poderiam alterar.<sup>253</sup> Em seu estudo sobre a história dessa categoria, o jurista Bernard Edelman frisa que tal mutação só pôde ser corretamente processada e absorvida com o advento da Revolução Francesa, e com a conseqüente promulgação de um conjunto de

---

<sup>252</sup> MUKAROVSKY, op. cit. p. 280.

<sup>253</sup> Cf. CHARTIER, Roger; CAVALLLO, G. (Orgs.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madri: Taurus, 1998.

regras destinadas a zelar os direitos e deveres dos autores.<sup>254</sup> E também, convém esclarecer, com a regulamentação de toda obra como um produto fabricado por alguém; isto é, como uma espécie de mercadoria que possui uma assinatura, uma marca, uma grife.

O que ocorreu nesse momento histórico foi uma importante transformação da função-autor, retomando o fértil conceito cunhado por Michel Foucault. Se em épocas mais remotas os discursos científicos se apoiavam na autoridade de quem falava, enquanto aqueles que hoje consideráramos literários circulavam livremente sem que a questão do autor fosse sequer levantada, houve uma mudança fundamental na transição do século XVII para o XVIII. Como resultado dessa mutação histórica, “os discursos científicos começaram a ser recebidos por si sós, no anonimato de uma verdade estabelecida ou sempre demonstrável”, como ocorre até hoje em dia. Já os discursos literários vivenciaram um deslocamento oposto: só passaram a ser admitidos se estavam dotados da função-autor. “A todo texto de poesia ou de ficção lhe será perguntado de onde vem, quem o escrevera, quando, em quais circunstâncias e a partir de qual projeto”, explica Foucault. Assim, a valorização do texto em questão dependerá das respostas dadas a essas perguntas, delas decorrerá “o sentido que lhes é concedido, o estatuto e o valor que lhes é reconhecido”. Desse modo, com a graça e a lucidez que caracterizam seu pensamento, em um texto que abordava com certa polêmica a suposta “morte do autor”, Foucault constata que “não suportamos o anonimato literário, só podemos aceitá-lo como enigma”.<sup>255</sup> A função-autor, portanto, ainda opera com todo seu vigor nas obras literárias.

É forte a tentação de sugerir, aqui, que hoje estaria fora de toda questão aquela problemática da desaparecimento do autor; um assunto tão calorosamente discutido nas décadas de 1960 e 70, em pleno auge dos estudos estruturalistas da linguagem, e que hoje reveste um tom algo anacrônico. Talvez o próprio Roland Barthes, um de seus arautos mais entusiastas, forneça a chave capaz de explicar tamanha virada histórica: o retorno triunfante daquele “tirano”, poucos anos depois de sua morte tão copiosamente anunciada. Em 1968, esse crítico francês concluía assim seu famoso ensaio intitulado, precisamente, *A Morte do Autor*: “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”.<sup>256</sup> Mas as coisas têm mudado bastante: agora é o próprio leitor que parece agonizar, e em uma contrapartida não isenta de ironia, o mito do Autor ressuscita com todos os ímpetos.

---

<sup>254</sup> Cf. EDELMAN, Bernard. *Le Sacre de L'Auteur*. Paris: Ed Seuil, 2004.

<sup>255</sup> FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.

<sup>256</sup> BARTHES, Roland. “A Morte do Autor”. In: *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

Talvez o argumento estatístico seja convincente: nos Estados Unidos (um dos países com maiores índices de leitura do mundo, junto com a França), nos últimos dez anos perderam-se vinte milhões de “leitores em potência”. Ainda assim, no mesmo período, a quantidade de escritores aumentou quase 30%, passando de onze para quatorze milhões.<sup>257</sup> Algo semelhante parece estar ocorrendo em um país com um perfil tão diferente como o Brasil — isto é, uma nação que ostenta índices elevados de analfabetismo (20% em 1991; 14% em 2001), e na qual 76% do resto da população correspondem à categoria que a ONU define como “analfabetos funcionais”. É muito pequena, portanto, a parcela dos brasileiros que constitui o público leitor de livros, um contingente que ainda assim alcança os vinte e seis milhões de pessoas.<sup>258</sup> Enquanto o total de livros vendidos no território nacional se manteve praticamente idêntico na última década — denotando certa estabilidade na quantidade de leitores, apesar do aumento da população e da diminuição do analfabetismo — dobrou-se o número de títulos lançados por ano, sugerindo um incremento equivalente da diversidade de autores.<sup>259</sup> Em uma coincidência que não seria prudente atribuir ao mero acaso, aliás, o Brasil é o país do mundo que possui mais usuários de fotologs (56%)<sup>260</sup> e da rede de relacionamentos *Orkut* (62%)<sup>261</sup>, superando amplamente todos os demais.

Entretanto, não é necessário recorrer à crueza das cifras: 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. Basta pensar na Festa Literária Internacional de Parati (FLIP), por exemplo, um evento cultural-turístico-midiático realizado todos os anos, desde 2003, com considerável sucesso de público e repercussão midiática, na cidade histórica do litoral fluminense. Em uma de suas últimas edições, a notícia “mais importante” do evento — fartamente divulgada e, sobretudo, fotografada na mídia — foi um jogo de futebol protagonizado por alguns dos escritores-estrelas que participaram da “festa literária”. Por sua vez, um público não necessariamente constituído de leitores (cujos integrantes seriam mais

---

<sup>257</sup> “Americanos afastam-se dois livros”. *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias. Rio de Janeiro, 25/9/2004. Os dados provêm de um estudo realizado pela Fundação Nacional das Artes (EUA), disponível em <http://www.arts.gov>.

<sup>258</sup> CARRERO, Rodrigo. “Um país de poucas letras”. *Continente Multicultural*, n. 29, Recife, maio 2003. p. 14-23.

<sup>259</sup> Segundo dados da Câmara Brasileira do Livro (CBL), em 1991 foram editados 22.490 novos títulos e foram vendidos 290 milhões de livros, enquanto em 2001 houve 40.900 lançamentos e 299 milhões de exemplares vendidos. CARRERO, Rodrigo. “Um país de poucas letras”. *Continente Multicultural*, n. 29, Recife, maio 2003. p. 14-23. A título de comparação, a quantidade de lançamentos anuais nos Estados Unidos foi de 175.000 novos títulos em 2003. WYATT, Edward. “An Honest Book Review From Kirkus? Only \$350”. *The New York Times*, Nova York, 5/10/2004.

<sup>260</sup> “Hoje existem cerca de 300 mil fotologs, dos quais 170 mil brasileiros, cerca de 56% do total. Em comparação, os fotologs americanos são apenas 20 mil, meros 6%”. Os Brasileiros e Os Fotologs. *Tribuna da Imprensa online*. Rio de Janeiro, 06/02/2004. <http://www.tribuna.inf.br>.

<sup>261</sup> “Os paquistaneses compõem a quarta nacionalidade no sistema, com 2,96% das pessoas; os indianos, tradicionais rivais, são 2,41%. No mais, a ordem continua como está há muito tempo: Brasil (62,09%), EUA (10,86%) e Irã (7,73%)”. DORIA, Pedro. “Orkutianas”. *No Mínimo*. Rio de Janeiro, 17/01/2005. <http://www.nominimo.com.br>.

facilmente definidos como turistas, espectadores ou até mesmo *tietes*) disputava acirradamente as poucas vagas disponíveis nas concorridíssimas sessões-espetáculo em que os autores debatiam e liam trechos de seus livros mais recentes.

Entre os escritores convidados para se apresentar em tais eventos, contam-se figuras “charmosas” e bem cotadas na mídia como Paul Auster, Caetano Veloso e Chico Buarque. Este último, ironicamente, escreveu no bem-sucedido romance que promovera nessa feira, *Budapeste*, o seguinte depoimento: “a literatura é a única arte que não exige exibição”.<sup>262</sup> Talvez sem sabê-lo, coube a outra das convidadas complementar e atualizar a idéia: a espanhola Rosa Monteiro disse que “os escritores são pessoas que escrevem para se esconder, porém cada vez mais são obrigados a aparecer, falar, estar na TV e nos festivais”. Ainda desabafou a romancista: “transformamo-nos em atores, somos os leões do circo”. Mais do que as obras, nesta nova geração de eventos literários costumam ser os autores os principais “produtos” em exposição e venda. Não por acaso, esse assunto é um dos mais discutidos nesses contextos: “a questão mais interessante da arte hoje é a autoria”, explica a crítica literária Beatriz Resende; “é esse interesse pelo autor que faz o sucesso da FLIP”.<sup>263</sup>

Já na última edição da Bienal Internacional do Livro do Rio de Janeiro, a versão tradicional da feira carioca realizada em 2005, foi registrado um recorde de público. Porém, uma pesquisa efetuada no local descobriu que muitos dos 630 mil visitantes tampouco eram leitores; alguns, inclusive, jamais tinham lido um livro sequer. O aparente paradoxo se explica, em parte, se considerarmos que um dos autores mais assediados do evento — com pedidos de autógrafos, vendas de livros até esgotar a ampla tiragem e solicitações de entrevistas por parte da mídia — foi um jovem de 31 anos cuja obra autobiográfica estava sendo lançada pela Editora Globo. Trata-se de Jean Willys, reluzente celebridade da televisão que acabara de vencer a quinta montagem do reality-show *Big Brother Brasil*. O livro por ele assinado, intitulado *Ainda lembro*, mostrava uma grande fotografia do sorridente autor na capa. O volume compunha-se, segundo a descrição do próprio Willys, “metade com crônicas que tratam de sentimentos como solidão, amor e ressentimento, e uma segunda parte com contos que falam da experiência de viver no confinamento, na casa com pessoas tão diferentes e distantes de minha realidade”.<sup>264</sup>

Os milhares de pessoas que foram à Bienal para adquirir os relatos autobiográficos de Jean Willys queriam, aparentemente, *ver* de perto o personagem que até então tinham visto na tela da TV. Uma celebridade da televisão que, subitamente, também se convertera em autor e

---

<sup>262</sup> BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>263</sup> RODRIGUES, Carla. “A festa da performance”. *No Mínimo*. Rio de Janeiro, 19/07/2004.

<sup>264</sup> LIMA, Ana Cora. “Patrulha do bem: Entrevista com Jean Willys”. *EcoPop*, 01/06/2005.

narrador; porém, ao que parece, seu papel como personagem continuava sendo o mais importante de todos. O público não queria apenas vê-lo *na realidade*, mas também comprar seu livro e levá-lo para suas casas (não necessariamente lê-lo), de preferência com uma dedicatória assinada pelo autor na primeira página. Mesmo sendo um pouco caricatural — ou talvez precisamente por isso — este episódio pode servir para iluminar algumas arestas desse inchaço tão atual da figura do autor, pois há vários paradoxos dignos de serem explorados neste fenômeno. Um deles é que a ameaça de morte não paira apenas sobre o leitor, mas também sobre uma velha companheira de ambos: a obra. O caso de Jean Willys é emblemático porque a sua obra é ele próprio: a obra deste autor consiste na sua própria transformação em personagem; é exatamente isso o que estava à venda na Bienal, e é isso o que as pessoas compraram — não exatamente (ou não apenas) “um livro” à moda antiga.

Outro indício ambigüamente eloqüente desta tendência é o succulento mercado internacional de objetos que pertenceram a escritores famosos. Inclusive os “auráticos” manuscritos *originais* de suas obras — algo que hoje em dia, com a popularização dos meios digitais na produção e armazenagem de textos, tornou-se uma espécie extinta; eis, então, mais uma morte da velha aura entre os escritores contemporâneos. Um exemplo particularmente ilustrativo deste movimento foi quando a loja Christie’s de Nova York propôs o leilão de um conto inédito que Ernest Hemingway escrevera aos vinte e cinco anos de idade, cuja qualidade literária é reconhecidamente pobre e, além disso, o comprador devia assumir o compromisso de não publicá-lo, pois se tratava de um rascunho explicitamente descartado pelo escritor.<sup>265</sup> Mesmo assim, o preço inicial do leilão rondava os vinte mil dólares. São inúmeros os acontecimentos desse tipo, noticiados pela mídia com frequência quase diária.<sup>266</sup> Trata-se, portanto, de um comércio de fetiches extra-literários que chega a beirar o absurdo ou até mesmo o escândalo, atingindo preços exorbitantes e exalando um certo fedor de profanação — mais uma vez, então, a velha aura parece mostrar seu rosto agonizante.

Esta última imagem, um tanto quanto macabra, não pretende ser puramente metafórica, pois a exumação de cadáveres de pessoas famosas que morreram em tempos menos informatizados (ou menos “curiosos”, em todos os sentidos do termo, inclusive nos

---

<sup>265</sup> “Rematan un cuento de Hemingway”. *La Nación*, Buenos Aires, 30/12/2004. <http://www.lanacion.com.ar/640773>.

<sup>266</sup> Na Feira Internacional do Livro Antigo de 2004, em Paris, dezenas de livrarias européias e norte-americanas venderam manuscritos, livros e outros objetos que pertenceram a escritores célebres como Balzac, Goethe, Faulkner e Joyce. As 21 peças de Jorge Luis Borges, por exemplo, descrito como “o autor argentino melhor cotado no mercado do livro antigo”, somavam 2,25 milhões de dólares. A versão original do conto *La biblioteca de Babel*, cotada em meio milhão de dólares, era descrita no catálogo da seguinte forma: “talvez o melhor manuscrito do século XX em mãos privadas”. Os originais de *Pierre Menard, autor del Quijote*, por outro lado, foram promovidos assim: “uma das maiores histórias de Borges, um manuscrito surpreendente”; o preço: 450.000 dólares. A loja Sotheby’s de Londres, por sua vez, anunciou que leiloaria três cartas privadas de James Joyce a partir de 160.000 dólares. *La Nación*, Buenos Aires, 15/05/2004. p. 16. [http://www.lanacion.com.ar/04/05/15/dq\\_601287.asp](http://www.lanacion.com.ar/04/05/15/dq_601287.asp).

mais necrofilicos) tem se tornado uma prática usual para recuperar informações acerca das grandes personalidades da história. O poeta italiano Francesco Petrarca, por exemplo, integra essa lista fúnebre: seus restos mortais foram desenterrados recentemente por pesquisadores que tentavam descobrir alguns segredos sobre a vida do escritor (e não sobre a sua obra, é claro) utilizando sofisticadas técnicas paleo-patológicas aplicadas ao cadáver.<sup>267</sup> A expressão “morte do autor” ganha, aqui, ressonâncias inesperadas...

Parece evidente, então, que graças a todo o arsenal midiático — com sua capacidade de fabricar celebridades e satisfazer a sede de vidas reais do público — estaria se deslocando para a figura do artista aquela velha aura que Walter Benjamin examinara como um atributo inerente a toda obra de arte. Uma qualidade já fatalmente acuada na análise do filósofo alemão, realizada em 1935, devido aos avanços das técnicas de reprodução mecânica e à suposta desvalorização ou desaparecimento do original.<sup>268</sup> Convém ressaltar que o próprio Benjamin vislumbrou este possível deslocamento percorrido pela aura, da obra para o autor, e chegou a apontá-lo em um rodapé da versão revisada do seu famoso artigo — uma revisão que teve início em 1936, mas só foi publicada vários anos depois do seu falecimento, ocorrido em 1940. À medida que a obra de arte se seculariza, “o espectador tende a substituir a unicidade dos fenômenos que aparecem na imagem cultural pela unicidade empírica do artista ou de sua atividade criadora”, escrevera Benjamin naquele rodapé. No entanto, logo esclarecia que “sem dúvida, a substituição nunca é integral”. Pois embora seja inegável que a idéia de autenticidade se torna mais ambígua como fruto da secularização da arte, seu valor jamais poderia se limitar a “uma simples garantia de origem”.<sup>269</sup> Hoje em dia, no entanto, como vemos, talvez isso esteja mudando, e então esse “jamais” benjaminiano seria apenas mais um dos tantos *nuncas* e *jamaises* que vêm sendo desmentidos nos últimos tempos. Pois a tal “garantia de origem” da obra de arte deixou de ser “simples”, e passou a se cotizar com peso de ouro nos mercados.

Nesse mesmo rodapé do artigo revisado, Benjamin mencionava outro possível desvio da aura; neste caso, em direção ao colecionador: esse adorador de fetiches que, “pela própria posse da obra de arte, participa de seu poder cultural”.<sup>270</sup> Graças ao mero fato de possuir um

---

<sup>267</sup> PIQUÉ, Elisabetta. “Los Médici vuelven a la vida”. *La Nación*, Buenos Aires, 18/04/2004. p. 3. [http://www.lanacion.com.ar/suples/enfoques/0417/sz\\_593472.asp](http://www.lanacion.com.ar/suples/enfoques/0417/sz_593472.asp).

<sup>268</sup> BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986. p. 165.

<sup>269</sup> BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. (Segunda versão). In: COSTA LIMA, Luis (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; p. 229.

<sup>270</sup> BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. (Segunda versão); p. 229.

objeto com aura, o colecionador sente-se ele mesmo um pouco “aurático”. Evidentemente, algo disso também permeia a lógica do consumo. Em uma época como a nossa, em que a produção seriada e o mercado de massas são desprestigiados por conspirarem contra a “distinção”, com suas tendências homogeneizantes e padronizadas, proliferam as estratégias mercadológicas que apontam para a singularização do consumidor.<sup>271</sup> Assim, com a gradativa segmentação dos públicos e a customização dos diversos produtos e serviços, exacerbou-se uma ânsia renovada por possuir qualquer coisa de original, única, autêntica, exclusiva. Algo que, de algum modo, seja (ou pelo menos que *pareça*) envolto em um halo tão raro como bem cotado na contemporaneidade: a velha aura.

Desse modo, tanto a figura do artista como um ser especial, com uma forte marca individual que o singulariza (um *eu* triunfal), quanto os objetos por ele tocados, graças a uma operação metonímica, tornam-se subitamente “auráticos”.<sup>272</sup> Bem mais, inclusive, do que a eventual obra de arte por ele criada. Um bom exemplo é o inesperado sucesso do leilão de artigos pertencentes a Oscar Wilde: na comemoração dos cento e cinquenta anos do seu nascimento, a loja Sotheby’s de Londres arrecadou mais de um milhão e meio de dólares (quase um terço a mais do que se esperava) pela “melhor coleção de material de Wilde em mãos privadas”, composta por manuscritos, primeiras edições, fotos e cartas. Cabe concluir, portanto, que essa hipertrofia da figura do autor estilizada na mídia, que desloca a obra para um segundo plano e chega até a justificar sua ausência — colocando a personalidade e a vida privada do artista no mais óbvio primeiro plano — provavelmente seja uma nova modulação da função-autor. Uma mudança que se evidencia em todos os acontecimentos e dados aqui mencionados, mas parece se expressar de maneira especialmente marcante nos gêneros autobiográficos que hoje pululam via Internet.

Se tudo começou, então, ao que parece, com os românticos, pois foi sob seus influxos subjetivantes que se instaurou essa relação espontânea, direta e necessária entre a personalidade do artista e sua obra, já no final do século XIX esta última começou a ser claramente preterida. O aspecto mais interessante da criação artística passou a ser a gloriosa figura do artista, já que “a obra só é grande quando a personalidade do criador vive e respira por trás dela”.<sup>273</sup> Por isso, apesar das pulcras regras de descrição e do rígido decoro burguês, a **vida privada** do artista foi se convertendo em uma fonte primordial — e, de algum modo,

---

<sup>271</sup> Cf. BOURDIEU, Pierre. *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Madri: Taurus, 1988.

<sup>272</sup> GAFFOGLIO, Loreley. “Venden en US\$ 1,5 millones los testimonios de Oscar Wilde”. *La Nación*, Buenos Aires, 30/10/2004. <http://www.lanacion.com.ar/649608>

<sup>273</sup> MUKAROVSKY, op. cit. p. 282.

legítima — de informações acerca de sua obra. O próprio artista, ao ser indagado sobre alguma característica dos objetos por ele criados, começou a “sentir-se obrigado a falar sobre seus elementos inconscientes, sobre sua vida sentimental”, esclarece Jan Mukarovsky em seu ensaio sobre o tema, “confiando absolutamente no valor da personalidade e no enorme alcance de cada estremecimento íntimo”.<sup>274</sup>

A referência à vida privada do autor pode ser mais um aspecto da referência ao real, um antigo recurso de verossimilhança que tem recorrido fartamente a argumentos do tipo “isto realmente aconteceu”, “é tudo verdade”, “baseado em fatos reais”. Embora amplamente utilizados nos diversos gêneros de ficção ao longo da história, tais recursos retóricos e critérios estilísticos foram mudando com o transcorrer dos tempos. Os romances de cavalaria do século XVI, por exemplo, raramente dispensavam a nota introdutória que remetia a origem do texto a um manuscrito encontrado por acaso, um motivo que pretendia atribuir veracidade ao relato apelando para a autoridade quase sacra de um texto anterior.<sup>275</sup> Já na época de ouro do romance moderno, no apogeu do estilo naturalista, os recursos de verossimilhança não remetiam ao peso autoral de textos precedentes mas à “vida real”. Em certos casos, inclusive, à própria vida do autor.

Vale citar um exemplo mais do que clássico, escolhido entre os milhões possíveis: *A dama das camélias*, romance publicado em 1848 com um sucesso imediato e estrondoso, foi a ópera-prima de Alexandre Dumas Filho. O próprio autor surpreendeu-se com a inesperada repercussão do seu primeiro romance, embora seu pai fosse um dos escritores mais famosos da França. O escritor relata tudo isso no prefácio da obra, como uma maneira de atribuir o forte interesse do público por seu texto de ficção à origem real da personagem de Marguerite Gautier e suas românticas peripécias junto ao desesperado Armando Duval, que também teriam reminiscências autobiográficas. Nas páginas iniciais do livro, 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 a heroína do romance, 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”, constata o autor, “que este drama não era argumento imaginado por capricho, mas, ao contrário, uma tragédia íntima, cujo desenvolvimento foi verdadeiro e penoso”. Assim, ele próprio admite que seus primeiros leitores quiseram conhecer o verdadeiro nome

---

<sup>274</sup> MUKAROVSKY, op. cit. p. 277.

<sup>275</sup> Trata-se de um recurso 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.

da heroína, e outros detalhes como 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”, diz Dumas Filho, acabou descobrindo todos esses dados *verdadeiros*, “e uma vez lido o livro desejaram relê-lo, e naturalmente, conhecida a verdade, aumentou o interesse pelo relato”.<sup>276</sup>

À luz dessas palavras, e extrapolando a literalidade do conceito, talvez seria possível afirmar que — pelo menos em algum sentido — toda obra literária é autobiográfica, pois a escrita imaginada só pode surgir das vivências pessoais do autor. Como reza a famosa asseveração de Gustave Flaubert: “Madame Bovary sou eu”. Nesse sentido, o exemplo mais paradigmático provavelmente seja *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. No entanto, apesar das conotações autobiográficas e da ancoragem na “vida real” do autor, todos esses textos foram escritos para serem lidos como ficções. E seu valor primordial para os leitores da época residia precisamente no fato de serem construções fictícias, nas quais a *vida real* de quem lia (e nem tanto de quem escrevia) se via de alguma maneira refletida como em um espelho iluminador.<sup>277</sup> Por conseguinte, nessa época de auge do romance como gênero literário por excelência, a presença do autor latejava cada vez com mais força nas entrelinhas, mas o que realmente se lia com grande interesse era a obra, e esta era claramente uma ficção. Isto é: uma história não verídica, inventada pelo autor, e belamente narrada no papel.

Basta pensar nos próprios romances aqui mencionados como exemplos — e que conformam um certo cânone inspirador da subjetividade burguesa em sua era dourada — para constatar que a imaginação, a capacidade de observação e o minucioso trabalho literário com a palavra desempenham papéis fundamentais em todos eles. Assim o explica Leyla Perrone-Moisés: “na escritura, como na dança, a facilidade, a espontaneidade, o natural, são o efeito de um trabalho”.<sup>278</sup> A conclusão é simples e pode até parecer uma obviedade, mas é importante explicitá-la visando ao bom desenvolvimento do nosso argumento: o fato de ter vivido uma boa história na *vida real* não garante que o relato de tais vicissitudes possa se converter em um grande romance; e o contrario também procede: para ser um grande escritor não é necessário dispor de uma personalidade exultante (ou “artística”) e nem protagonizar uma vida cheia de aventuras exóticas ou especialmente intensas.

De todo modo, neste contexto de mistificação do gênio criador e das potências que emanam das profundezas de sua personalidade, foram perdendo seu peso e seu sentido as

---

<sup>276</sup> DUMAS, Alejandro (Hijo). *La dama de las camelias*. Buenos Aires: Soc. Editora Latino Americana, 1952. p. 15.

<sup>277</sup> A procura da identificação do leitor moderno com os personagens de ficção é uma regra poética que remonta até a identificação e a posterior *khatarsis* do espectador da tragédia grega. Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

<sup>278</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Posfácio”. In: BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 65.

idéias de *intenção* artística, da arte como uma *atividade* não espontânea e da obra como um *projeto*, todos conceitos fundamentais e até mesmo evidentes em tempos menos românticos — ou menos burgueses. Pois a obra passou a ser contemplada como uma expressão quase passiva de um enigmático porém impetuoso “*ser* artista”, uma essência profundamente interiorizada. Assim como mostram os emblemáticos depoimentos de Alexandre Dumas Filho antes citados, ao longo do século XIX foram ganhando importância — e despertando cada vez mais curiosidade — os traços da vida real do autor que podiam ser detectados em sua obra. Aos poucos, a personalidade do artista passou a ser enaltecida como a fonte de toda criação: da fecunda interioridade do autor-criador emanava, quase espontaneamente, a obra de arte, que nada mais fazia do que expressar essa portentosa e enigmática personalidade.

As vanguardas dos inícios do século XX extremaram ainda mais esse gesto — talvez a seu pesar, pelo menos em alguns casos — com seus manifestos que constataavam a “morte da arte” e incitavam 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 de massa, a publicidade e o mercado inevitavelmente invadiam o outrora “impoluto” campo da arte. Contaminando essa esfera outrora autônoma e “desinteressada” com os produtos e as táticas da indústria cultural, deram a luz aos primeiros artistas-ícone que souberam fazer de seus rostos e seus nomes verdadeiras marcas registradas. Nasceram, assim, empurradas pelos ávidos ímpetos do mercado, as subjetividades artísticas posicionadas como *grifes*. De Salvador Dalí a Andy Warhol, o próprio corpo, os detalhes sobre a vida privada e o “estilo de vida” do artista, bem como os depoimentos mais ou menos escandalosos — e, sobretudo, a maneira com que todos esses dados apareciam na mídia — começaram a rivalizar seriamente com suas obras.

É sintomático o fato de que, ainda hoje, Andy Warhol lidere as listas dos artistas mais famosos do mundo.<sup>279</sup> Um autor cuja obra destacou-se mais como “gesto” e como uma atitude histórica do que por seu valor estritamente estético; uma figura, enfim, que soube *vender* como ninguém seu “estilo artístico” enquanto *personagem*, bem mais do que como *autor*. Somente a consagração dessa idéia do artista como alguém que *é* (em oposição ao artesão como alguém que *faz*) pode explicar estes devires. Talvez o ponto de clivagem tenha sido o célebre gesto de Marcel Duchamp, que em 1917 provocou um escândalo monumental ao tentar expor um urinol em um museu, afirmando que aquilo também era “arte” porque ele, um artista, ali o colocara. Não há como negar a potência desse ato como evento histórico, e a importância que teve para sacudir os alicerces empoeirados da cultura burguesa. É no mínimo

---

<sup>279</sup> Junto com Andy Warhol, o outro “artista mais famoso do mundo” é Pablo Picasso, de acordo com uma pesquisa divulgada em 2005. Cf. BOXER, Sarah. “Picasso and Warhol... Neck and Neck”. *The New York Times*. Nova York, 22/01/2005.

paradoxal, porém, o que o tempo fez com isso, e o que nosso presente museificador e celebrizante ainda continua a fazer. Basta lembrar que aquele urinol ocupa, hoje em dia, um prestigioso espaço nos museus do mundo, e ninguém discute sua qualidade de “obra de arte” comparável à Vênus de Milo, à *Mona Lisa* ou ao *Guernica*, por exemplo. Ainda mais: recentemente foi eleito “a obra mais influente do século XX”.<sup>280</sup> Além de ter se “museificado” ele próprio, ganhando aura autoral e o valor incomensurável de uma obra artística maior (a maior do século!), o urinol de Duchamp abriu literalmente as portas dos museus para que “qualquer coisa” seja considerada arte e, portanto, tenha o direito de ser exposta e contemplada entre magnas paredes. Qualquer coisa, desde que leve a assinatura de *um artista*.

Em vez de acabar com as enferrujadas pretensões da arte e dos museus (e com os artistas), portanto, o gesto incendiário de Duchamp terminou fortalecendo as antigas hierarquias e tornando-as ainda mais arbitrárias. Catapultando para sempre, enfim, o glorioso *ser* artista. Se o simples fato de deslocar um objeto qualquer de suas funções práticas e colocá-lo em um espaço de exibição artística, faz com que este assuma automaticamente o valor de obra de arte, então quer dizer que é apenas a intencionalidade do criador o que conta para converter “qualquer coisa” em arte. Após esse ponto de inflexão, a arte distanciou-se definitivamente do artesanato: o artista não precisa mais ter a habilidade do artesão nem dominar “o talento puramente técnico da pintura”, ora desprezados como dotes menores e até mesmo anacrônicas.<sup>281</sup> O artista já não precisa fazer mais nada com as mãos, basta apenas que dele emane a dose suficiente de personalidade artística (e de visibilidade) para impor uma nova idéia ou um *conceito* no conturbado campo da arte contemporânea: ser capaz de escolher *este* urinol para colocar *neste* museu ou para vendê-lo a *este* colecionador ou aparecer *nesta* mídia. Cada vez mais, portanto, será a personalidade do artista que emprestará seu sentido à obra, e não ao contrário.

Após essa desestruturação da arte operada pelas vanguardas, um “criador não é apenas quem faz, quem acha também o é”; assim, “uma pedra encontrada no mato pode ser uma obra de arte”, constata o crítico Ferreira Gullar.<sup>282</sup> Isso, se quem achou a tal pedra for um artista, é claro. Mas também é claro que agora não pode mais ser um urinol... esse já é de Duchamp (salvo nas incontáveis paródias e homenagens que ainda há e sem dúvida haverá), mas pode ser um tubarão embalsamado, por exemplo, ou sabonetes feitos com a própria gordura

---

<sup>280</sup> ROMANO de SANT’ANNA, Affonso. “Tudo o que você sempre quis saber sobre o urinol de Duchamp e ninguém nunca lhe contou”. *Jornal Rascunho*. Curitiba, 10/02/2007.

<sup>281</sup> Cf. MEIRELES, Cildo. “Inserções em circuitos ideológicos”. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

<sup>282</sup> GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993; p. 18.

abdominal, ou dois tonéis de óleo queimado, ou uma lata de sopa Campbell, ou quinhentos tijolos de isopor branco... ou, literalmente, “qualquer coisa”.<sup>283</sup>

Tudo isso decorreu do aprofundamento, nas últimas décadas, de pelo menos duas vertentes já apontadas. Por um lado, o distanciamento do artesanato — e, com ele, a troca das belas artes do *fazer* pelo encantamento do *ser*. Por outro lado, instituiu-se a originalidade como valor fundamental no campo artístico, mas a hipertrofia dessa valorização da novidade “tornou-se uma espécie de terrorismo que inibe o juízo crítico e garante a vigência impune de qualquer idéia idiota”, como diz, de novo, Ferreira Gullar. Pois, cada vez mais, “a obra não tem importância senão pela repercussão na mídia”, e essa repercussão só ocorre se houver novidade e se essa novidade for suficientemente extravagante para ganhar espaço nas atordoadas vitrines midiáticas — ou, então, para ter a efetividade garantida, haverá que recorrer a algum escândalo ligado à “vida privada” do artista ou à sua personalidade. Assim, acompanhando todos esses processos houve, no transcurso desse último século, uma “rendição à arte descartável”, que segundo o mesmo autor implicou “trocar a busca interior pelo êxito exterior”.<sup>284</sup>

O mais curioso de tudo é que, junto com essa acomodação da ruptura e da novidade como *mainstream* no mundo da arte (e, sobretudo, no mercado da arte), ocorreu também a mencionada inibição da crítica — consequência, possivelmente, dessa assimilação do que outrora foi escandaloso como a “verdadeira arte” que hoje merece estar nos museus, ser vendida e comprada por ricos colecionadores e ainda estudada em teses de doutorado e em brilhosas revistas especializadas. Ao que parece, as reações suscitadas há mais de um século pelas primeiras exposições das telas impressionista e pelos episódios das vanguardas, provocaram “um complexo de culpa e uma inibição tal que, hoje, tudo o que se anuncia como novidade a crítica se sente obrigada a aprovar”.<sup>285</sup> Se alguém dizer que o rei esta nu, que o tubarão embalsamado não tem valor estético algum, como tampouco o urinol de Duchamp

---

<sup>283</sup> A alusão ao tubarão remete a Demian Hirst, um artista plástico britânico de 41 anos, que costuma utilizar restos de animais mortos para fazer suas obras, sempre encapsulados em tanques de formol. O primeiro foi um tubarão, justamente, que vendeu em centenas de milhares de euros para um colecionador privado — quem logo reclamou que a obra estaria apodrecendo. Hirst expôs também uma vaca partida ao meio, uma ovelha cortada em pedaços, e depois outra ovelha agonizante sentada em um vaso sanitário com uma agulha cravada no pé. Esta última obra tem como título *A tranquilidade da solidão*, e inspira-se no retrato que Francis Bacon fez de seu amante George Dyer após encontrá-lo morto no banheiro devido a uma overdose. Hirst faz parte do grupo de “jovens artistas britânicos” (YBA, pela sigla em inglês), que lidera a cena artística desde que o publicitário Charles Saatchi comprou todas suas obras e as mostrou na Royal Academy de Londres e no Museu do Brooklyn. As obras de Hirst valem mais de um milhão de libras, inclusive a série de instalações intituladas *Farmácias*, que mostram estantes com frascos de remédios. Para satisfazer a enorme demanda que suas obras despertam no mercado, Hirst administra uma equipe de 75 assistentes para a produção das obras, mas ele garante que “o importante é a idéia, não a sua realização”. ARTEAGA, Alicia. “Dilemas del arte efímero”. *La Nación*, Buenos Aires, 09/07/2006.

<sup>284</sup> GULLAR, op. cit.; p. 15, 19-20.

<sup>285</sup> GULLAR, op. cit.; p. 15.

(apenas, este último, tem um valor histórico), será acusado de “moralista”. Eis uma ardilosa torção da moral contemporânea: hoje a acusação de moralismo parece tão grave como outrora foi a de ser “imoral”, e tem um peso moral tão forte que se torna capaz de sustentar o milionário edifício da “arte contemporânea”. E, sobretudo, o incrível valor de *eles*: os artistas. Pois o que é arte hoje em dia? A única definição que ainda continua de pé, ao que parece, é a seguinte: arte é aquilo que fazem os artistas... mesmo que eles não *façam* nada. Basta apenas que saibam *ser* artistas, o que implica saber estampar uma assinatura no local certo: a grife da celebridade — e, é claro, que também saibam mostrá-la e vendê-la.

Mas a grande notícia é que, graças a todos estes deslocamentos, hoje em dia “qualquer um” pode ser artista: *eu, você e todos nós*. Foi assim como a “criatividade” democratizada se converteu no principal combustível do capitalismo contemporâneo; algo que só se tornaria possível em um momento histórico no qual “não fazer arte tornou-se a verdadeira arte”.<sup>286</sup> Assim, por exemplo, Jackson Pollock ficou famoso na década de 1940 por ser o primeiro a destruir e abandonar a tela de pintura e os pinceis, vertendo diretamente a lata de tinta sobre grandes painéis brancos, “propondo uma arte que ultrapassasse os limites materiais” e rompendo com “o último ‘bastião’ da arte figurativa que reinou por séculos e séculos”.<sup>287</sup> Hoje, então, seria possível parabenizá-lo (ou talvez lhe dar os pêsames?), pois durante alguns dias de 2006, uma dessas obras se converteu no *quadro* mais caro da história — um ranking milionário que constantemente se renova, nesta época de intenso fervor no “mercado da arte”.<sup>288</sup>

E, ainda, o que dizer do bom discípulo de Marcel Duchamp que, em 1993, urinou no célebre urinol exposto em um museu, e logo em seguida reclamou sua propriedade sobre a obra por ter lhe devolvido sua função original? Em 2005, o mesmo “artista conceitual”, chamado Pierre Pinoncelli, atacou o urinol a marteladas no Centro Pompidou alegando outra forma de “apropriação”. Em vez de festejar seu duchampiano gesto escandalizador de burgueses, Pinoncelli foi processado, pois o valor do urinol danificado hoje se calcula em sete milhões de reais. Há tantos paradoxos nesta história de “sacralização do objeto dessacralizador”, que nem vale a pena explicitá-los; basta citar uma reflexão do próprio Duchamp: “eu joguei o urinol na cara deles como desafio e agora eles o admiram como objeto de arte por suas qualidades estéticas”. Contudo, convém esclarecer que foi ele mesmo quem

---

<sup>286</sup> GULLAR, op. cit.; p. 38.

<sup>287</sup> COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

<sup>288</sup> Trata-se da obra *Composição N° 5*, de 1948, vendida em novembro de 2006 para um colecionador particular por 140 milhões de dólares.

iniciou esse processo — não por acaso, ele é hoje definido como o autor da obra mais influente do século XX, portanto “o artista” *par excellence* desse confuso século que passou. Pois o fato é que não existe apenas um, mas vários urinóis assinados por Duchamp. Não existe sequer um original, visto que aquele apresentado na exposição de 1917 em Nova York não foi aceito pelo museu, e acabou sendo jogado fora por algum desavisado. Só em 1964, o artista mandou comprar e assinou pelo menos oito cópias do *ready-made*, vendendo-as para diversos museus a fim de inseri-las no sistema artístico que antes condenara — com incrível sucesso, pelo visto: no final da década de 1990, encerrando o século, a Tate Gallery de Londres comprou uma das cópias por um milhão de libras. Assim, “o antiartista virou artista e a antiarte, arte”, conclui Affonso Romano de Sant’Anna, autor de uma análise extremamente crítica sobre a história da famosa obra.<sup>289</sup> O que diria Walter Benjamin sobre a aura que evidentemente ainda exala este urinol tão reproduzido? O segredo talvez esteja naquele rodapé do seu famoso artigo revisado: a aura se deslocou da obra para o artista, e esse brilho que emana da figura do autor contagia a obra, mesmo que esta seja “qualquer coisa”. É a “simples garantia de origem” autoral que, cada vez mais, faz de “qualquer coisa” uma obra.<sup>290</sup>

Recentemente, o Centro Pompidou foi processado pelos herdeiros de Yves Klein — criador dos *Untitled blue monochromes*, grandes quadros azuis dos anos 50, bem como da cor que leva seu nome e que ele próprio se ocupou de patentear. O motivo da disputa foi a realização, nas instalações do museu parisiense, de uma performance inspirada na obra *Anthropométries*, de 1960, na qual Klein utilizara como “pinças viventes” os corpos nus de três dançarinas embebidos em tinta azul (*bleu Klein, bien sûr*), cujos movimentos se estampavam contra uns painéis brancos ao som de uma sinfonia. A versão recriada em 2006, em um vernissage no contexto de uma exposição em homenagem ao artista (patrocinada por uma marca de bebidas que também é mecenas do museu), era levemente diferente e não tinha o objetivo de “refazer as telas de Klein”. No entanto, os advogados julgaram que a performance “atentou gravemente contra os direitos exclusivos, morais e patrimoniais que os herdeiros possuem sobre a obra”. Os representantes do museu, por sua vez, citaram uma jurisprudência segundo a qual “um artista não é proprietário do seu estilo”, e portanto nada impediria que um criador possa se “apropriar” de uma obra já existente.<sup>291</sup>

---

<sup>289</sup> ROMANO de SANT’ANNA, Affonso. *Desconstruir Duchamp: Arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Ed. Vieira & Lent, 2003.

<sup>290</sup> BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. (Segunda versão). In: COSTA LIMA, Luis (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; p. 229.

<sup>291</sup> FABRE, Clarisse. “Polémique au Centre Pompidou autour d’Yves Klein”. *Le Monde*, Paris, 31/01/2007.

Episódios como estes revelam até que ponto o mercado e a indústria cultural ocupam, hoje, o espaço supostamente correspondente à “imaginação artística”, como denunciaram há seis décadas Theodor Adorno e Max Horkheimer, em seu livro *Dialética do esclarecimento*.<sup>292</sup> Esse deslocamento não pôs em xeque apenas as promessas iluministas da razão ocidental mas, além disso, instalou um discurso economicista de tom empresarial no lugar dos debates intelectuais e artísticos. Hoje, como vemos, as “alegrias de marketing” conquistam os museus, não apenas para administrar a cotação dos artistas, mas também para transformar seus próprios nomes em grifes para franchising — como já ocorreu com a marca Guggenheim e, agora, com o mesmíssimo Museu do Louvre.<sup>293</sup> Uma das maiores autoridades atuais no mercado da arte, Sarah Thornton, escreveu o seguinte na bíblia *Art Forum*: “os gurus de verdade — em geral, curadores — são particularmente importantes no mundo da arte, pois a validação e legitimação de uma obra depende em grande parte da clareza de seu olhar, e seu apoio a um artista é o que concede credibilidade à obra”.<sup>294</sup> Mas isso não ocorre apenas nas artes plásticas, é claro: processos semelhantes se dão em outros campos das artes contemporâneas: na literatura com os editores, na música com os produtores, no cinema com os distribuidores, etc.<sup>295</sup>

Pode até parecer curioso, mas mesmo neste cenário tão confuso e dominado pelas leis do mercado cultural, ainda persistem fortes ecos daquele estereótipo do artista romântico — ou, talvez, justamente por causa disso?. Ainda é cultuada e cultiva-se com fervor a “personalidade artística”. Do mesmo modo, continuam vigentes a curiosidade e a avidez por informações “privadas” sobre as figuras famosas que povoam o imaginário e os espaços públicos. Há, no entanto, diferenças importantes entre as reações suscitadas ao longo do século XIX e na primeira metade do século XX, e o que ocorre hoje em dia. Alguns detalhes dessas diferenças podem nos ajudar a melhor compreender alguns aspectos do mundo em que vivemos e, muito especialmente, do assunto aqui estudado.

Basta lembrar, por exemplo, que até algumas décadas atrás o escritor de ficções era um importante personagem público. Além de protagonizarem (discretamente) suas vidas privadas e de publicarem suas obras, os autores literários consagrados costumavam ser figuras ilustres, pessoas destacadas nas sociedades em que viviam e atuavam. Resgatemos uma cena

---

<sup>292</sup> ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

<sup>293</sup> CORRADINI, Luisa. “El Museo del Louvre se convierte en un producto de exportación”. *La Nación*, Buenos Aires, 30/01/2007.

<sup>294</sup> THORNTON, Sarah. *Art Forum*. <http://artforum.com/>

<sup>295</sup> Cf, por exemplo, NEY, Thiago. “Produtores do mundo pop assumem importância comparável à dos artistas”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07/02/2007.

emblemática: a do cortejo fúnebre do romancista Victor Hugo pelas ruas de Paris em 1885, que foi acompanhado por dois milhões de pessoas — apenas alguns representantes de sua legião de ávidos leitores, que também seguiram o acontecimento através dos jornais dos cantos mais recônditos do planeta. Apesar das possíveis similitudes, convém esclarecer que não se tratava exatamente de um culto à *personalidade* do artista, como poderia ocorrer hoje em dia com alguns expoentes dessa curiosa invenção contemporânea que é a *celebridade*. Em casos como este, um fator fundamental desse reconhecimento popular era o grau de importância alcançado pela obra do artista na sociedade que o acolhia. Ou seja, uma consequência do peso público de sua palavra escrita, e não precisamente do interesse despertado por sua vida privada ou sua personalidade — isso, embora quase cem anos mais tarde, na década de 1970, foi realizado um filme sobre os sofrimentos amorosos de uma das filhas do famoso escritor.<sup>296</sup>

Mas agora ocorre algo bastante diferente e, de certo modo, paradoxal. Levando a um extremo a hipertrofia romântica da personalidade do artista em detrimento de sua obra, hoje o público passa a conhecer Virginia Woolf, por exemplo, a grande escritora moderna, como quem conhece mais uma personagem... e, muito significativamente, ela tem o rosto (deformado) da atriz Nicole Kidman. Este fenômeno deriva do sucesso de um filme como *As Horas*, que colocou a escritora britânica na tela como um dos personagens do seu enredo.<sup>297</sup> No entanto, eis o mais interessante: não é a obra de Woolf o que se conhece por meio de mecanismos como esse, pois seus livros se convertem em um mero atributo — na maioria dos casos, sem dúvida dispensável — da sua vida. Ou melhor: da sua personalidade, que é o que de fato interessa. Enfim: dramas *privados* e, por isso mesmo, apresentados como sendo “comuns”, pois são do tipo que supostamente poderiam ser vivenciados por “qualquer um”.

Assim, o eventual contato do público com a obra desta artista seria apenas um efeito colateral do filme: os livros escritos por Virginia Woolf passam a integrar o merchandising do lançamento audiovisual, pois foram reeditados em grandes tiragens populares e vendidos em todo o planeta como um produto mais da *grife* Woolf-Kidman.<sup>298</sup> Mas tampouco neste sentido a obra constitui um elemento prioritário no conjunto do *business* em questão. Algo similar poderia ser dito a respeito das obras literárias de Sylvia Plath, Iris Murdoch e Colette, outras escritoras que também se converteram em personagens de filmes sobre suas vidas (ou suas

---

<sup>296</sup> *A história de Adèle H.* (François Truffaut, França, 1975).

<sup>297</sup> *As Horas* (Stephen Daldry, EUA., 2002).

<sup>298</sup> Populares ou luxuosas; como é o caso dos diários íntimos de Sylvia Plath, por exemplo, que foram editados no Brasil de maneira simultânea ao lançamento do filme sobre a vida da escritora, com um preço de venda ao público de R\$ 79,00. PLATH, Sylvia. *Os Diários de Sylvia Plath 1950-1962*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2004.

personalidades), embora com menos sucesso, pois os filmes que as retrataram não alcançaram uma cotação equivalente no mercado global do espetáculo.<sup>299</sup> Em todos os casos, os textos que elas escreveram (e que as fizeram famosas) passaram a ser ornamentos prescindíveis de suas figuras estilizadas na tela, meras reverberações daquilo que realmente parece interessar ao público contemporâneo: suas personalidades recriadas como “marcas registradas”, como grifes, ícones ou estilos subjetivos em exposição e à venda.

Cabe mencionar, aqui, um caso peculiar que não deixa de ilustrar esta produção de merchandising subjetivo e editorial a partir da recriação da figura de um autor real nas telas do cinema, e sua conseqüente transformação em personagem ficcionalizado. Trata-se do filme *Diários de motocicleta*, que recria um breve episódio da vida do líder revolucionário Ernesto Che Guevara, baseado nos diários que ele escrevera durante sua primeira viagem pela América Latina, quando tinha 23 anos de idade e ainda não tinha se tornado “o Che”. Ou seja, quando ainda não tinha iniciado sua ação política, aquilo que seria sua obra pública e que o tornaria uma figura reconhecida internacionalmente. A história narrada neste filme poderia ter sido protagonizada por um rapaz qualquer, pois não há nada no personagem filmico nele inspirado que remeta de forma exclusiva e categórica à figura histórica do Che Guevara. Poderia ter sido inclusive um relato de ficção sem referências ao real, ou então remetendo a qualquer outro garoto “comum” daquela época — ou mesmo de outra época, por exemplo da atualidade. Como conseqüência do sucesso deste filme, porém, os diários do Che foram relançados rapidamente no mercado brasileiro — bem como em todos os países onde o filme foi exibido — em edição vistosa e com a inevitável alusão ao filme na capa, além das igualmente inevitáveis fotografias do autor / personagem.<sup>300</sup>

Apesar da posição privilegiada do cinema quando se trata de propagar modelos subjetivos, o fenômeno excede suas margens e contagia todas as mídias. Ultimamente têm proliferado, por exemplo, os rebentos de um gênero literário de novo cunho: os romances e contos com enredos *fictícios*, porém protagonizados por escritores famosos e *reais*.<sup>301</sup> Henry James, por exemplo — um autor que, valha a ironia, sempre defendeu as belas artes da “ficção pura” e rejeitava qualquer hibridismo com a tosca *realidade* — protagoniza nada menos do que quatro romances recentemente lançados com sucesso considerável. Um deles,

---

<sup>299</sup> *Sylvia* (Christine Jeffs, EUA., 2003); *Iris* (Richard Eyre, EUA., 2001); *Becoming Colette* (Danny Huston, França/Alemanha/Grã-Bretanha, 1991).

<sup>300</sup> *Diários de motocicleta* (Walter Salles, EUA./Alemanha/Grã-Bretanha/Argentina, 2004); GUEVARA, Ernesto Che. *De Moto pela América do Sul: Diário de Viagem*. São Paulo: Sá Editora, 2003.

<sup>301</sup> Vale lembrar que o filme *As horas*, que ficcionalizou (e popularizou) Virginia Woolf como personagem na tela do cinema, também se baseia em um romance famoso: *The Hours*, de Michael Cunningham, vencedor do prêmio Pulitzer em 1998.

no caso, dedica-se a indagar a suposta homossexualidade do célebre romancista norte-americano. Por sua vez, um episódio amoroso da vida de Ivan Turgueniev é o eixo de um conto do escritor inglês Julian Barnes, enquanto o último prêmio Goncourt leva um título eloqüente: *A amante de Brecht*. Além desses livros e entre vários outros, Dostoievski é o personagem principal de um romance de J. M. Coetzee, prêmio Nobel sul-africano; enquanto Tchecov desempenha papel semelhante em um texto de R. Carver.<sup>302</sup> Aqui no Brasil, cabe lembrar da coleção “Literatura e Morte”, editada em anos recentes pela Companhia das Letras, após ter encomendado a diversos ficcionistas brasileiros a escrita de romances policiais sobre a morte de algum escritor famoso e *real*.<sup>303</sup>

De alguma maneira, todos estes fenômenos tão contemporâneos parecem aparentados. É neste contexto que tem se tornado habitual, por exemplo, ver uma biografia de Balzac em edição rústica e de baixo preço, nas prateleiras dos supermercados cariocas mais próximos dos caixas, a fim de tentar os consumidores junto às revistas de celebridades, aos livros de auto-ajuda e às receitas de cozinha; enquanto seria raro ver algum de seus romances exposto em idêntico estante. Do mesmo modo, mais fácil do que prever a montagem cinematográfica de, por exemplo, *Ilusões perdidas* — apesar da persistente “atualidade” desse romance — é imaginar um filme de sucesso que recriasse nas telas a portentosa figura e a vida real do romancista francês.<sup>304</sup>

Por outro lado, assim como ocorre com diversas figuras célebres dos âmbitos mais variados, as vidas de autores literários que ainda não foram tocados pela mão do Midas hollywoodiano também são vasculhadas, ficcionalizadas e estilizadas diariamente na mídia, visando à construção de personagens atraentes a fim de seduzir o aturdido público consumidor. Para exemplificar com alguns casos recentemente exumados, podemos citar a “descoberta de La Maga”, uma mulher de 80 anos de idade que teria inspirado a criação da protagonista da romance *O Jogo da Amarelinha*, de Julio Cortázar, com todas as especulações e “provas” sobre o relacionamento *real* que teria existido entre ambos na década de 1950. O

---

<sup>302</sup> Os quatro romances que têm Henry James como protagonista são: *A linha da beleza*, de Alan Hollinghurst (que obteve o prêmio Booker 2004), *O mestre*, de Colm Toibin (que também esteve entre os finalistas desse prêmio); *Autor, autor*, de David Lodge, e *Feloia*, de Emma Tenant. O conto de Julian Barnes foi incluído em seu último livro, *A mesa de limão*, e o autor de *A amante de Brecht* é Jacques-Pierre Amette. Os textos de Coetzee e Carver são, respectivamente, *O mestre de Petersburgo* e *Três rosas amarelas*. Para mais dados e outros exemplos, ver o artigo de BARBA, Carlos. “Cada vez más autores aparecen como personajes de novelas”. *Clarín*, Buenos Aires, 24/01/2005.

<sup>303</sup> Kafka, Borges, Sade e Rimbaud figuram entre os autores ficcionalizados como personagens nessa coleção, em romances assinados por escritores brasileiros como Luis Fernando Verissimo e Leandro Konder.

<sup>304</sup> Tal filme já foi realizado, com o escritor inevitavelmente encarnado no ator Gerard Depardieu (*Balzac*, de José Dayan, França/ Itália/ Alemanha, 1999), quem, aliás, já assumiu nas telas as identidades de outras grandes personalidades *reais* da nossa história tais como Cristóvão Colombo (*1492: A conquista do paraíso*, de Ridley Scott, EUA/ Grã-Bretanha/ França/ Espanha, 1992) e Danton (*Danton*, de Andrzej Wajda, França/ Polônia/ Alemanha, 1983).

artigo, que foi matéria de capa da revista dominical de um grande jornal argentino, lembra que na década de 1960 “todas as garotas queriam ser como ela”.<sup>305</sup> Agora, porém, que ninguém mais quer ser como ela, todos parecem querer saber quem ela era “na realidade”, como se isso fosse possível (e tivesse algum sentido) fora da leitura do romance de Cortázar — que, aliás, pelo visto, tampouco ninguém mais lê.

De modo semelhante, todos os dias são produzidas e divulgadas notícias como a que anuncia um livro dedicado a resgatar a filha de James Joyce, por exemplo, a fim de desmentir seu perfil eternizado nas biografias do pai famoso: “uma figura marginal, uma jovem triste, vesga, que se apaixona pelo secretário de seu pai, Samuel Beckett, é rejeitada e morre em um manicômio”.<sup>306</sup> Um romance centrado na irmã da poeta norte-americana Emily Dickinson, por sua vez, ganhou o prestigioso prêmio Casa das Américas em 2003.<sup>307</sup> E uma história *real* sobre um irmão até então desconhecido do escritor inglês Ian McEwan preencheu recentemente as páginas e telas midiáticas do mundo inteiro, pois o caso demonstra “que a realidade pode ser mais ‘criativa’ do que a ficção”.<sup>308</sup>

Com a desculpa de enriquecer os sentidos da obra e aprofundar sua compreensão, supõe-se que esses mecanismos extra-literários — que glamourizam a figura de um determinado escritor com revelações sobre sua vida privada — podem contribuir para aumentar as vendas dos livros por eles escritos. E, quem sabe, talvez até poderiam despertar a curiosidade que eventualmente levaria a lê-los. Entretanto, parece claro que não é isso o que realmente interessa. A obra, novamente, relega-se a um segundo plano. Porque o importante é a personalidade, o que desperta o maior interesse é a vida privada do artista.

Nesse sentido, é paradigmático o caso do personagem do poeta em um dos filmes antes mencionados: *As Horas*. Além das cenas que recriam a Inglaterra vitoriana em que Virginia Woolf vivera, o filme também contém episódios que transcorrem nos anos 1950 e 2000. Enquanto a dona de casa do pós-guerra ainda se definia como uma leitora e era fortemente afetada em sua vida cotidiana e em sua construção subjetiva pela obra de ficção da

---

<sup>305</sup> A matéria começa assim: “Pela primeira vez, fala a mulher que inspirou o personagem mais famoso do romance mais famoso (...) conta sua história íntima e abre cartas nunca vistas por olhos estranhos”. LIBEDINSKY, Juana. Edith Aron: La Maga de Julio Cortazar. *La Nación*. Buenos Aires, 7/3/2004. [http://www.lanacion.com.ar/suples/revista/0411/sr\\_577957.asp](http://www.lanacion.com.ar/suples/revista/0411/sr_577957.asp).

<sup>306</sup> Uma resenha sobre este livro, *Lucia Joyce: To Dance in the Wake*, de Carol Shloss, esclarece que a publicação da biografia foi demorada devido às objeções de Stephen Joyce, neto do escritor, que admitiu ter destruído algumas cartas de sua tia Lucia e ameaçou processar a autora da biografia. “Tive que eliminar dados que levei anos para encontrar”, lamenta Shloss, que no entanto teve acesso aos diários íntimos de sua biografada e incorporou ao livro várias fotografias inéditas que “mostram uma jovem linda na cena da dança parisiense dos anos 20, uma mulher sexualmente livre e autora de um romance hoje perdido”. SMITH, Dinitia. “Lucia Joyce: la muchacha Arco Iris”. *La Nación*. Buenos Aires, 14/12/2003.

<sup>307</sup> Trata-se do romance *La Hermana*, de Paola Kauffman.

<sup>308</sup> “Escritor Ian McEwan descobre irmão aos 58 anos”. *Diario Digital*, Lisboa, 17/01/2007.

escritora britânica, os personagens contemporâneos têm outra relação com a literatura. No contexto atual, só têm contacto com o universo das letras dois personagens diretamente relacionados com o mercado editorial: uma editora e um escritor — o poeta. Os demais não escrevem e nem lêem, aparentemente; apenas circulam em torno dos efeitos colaterais visíveis da cena literária: as festas de premiação, as notícias jornalísticas relativas a tais eventos e, sobretudo, as informações vinculadas à vida real do autor. Ou seja: referências pessoais, dados privados; enfim, *fofocas*. Por isso, de maneira tão literal como alegórica, não surpreende que o poeta termine se matando no final. E o veredicto dos poucos que se arriscaram a ler sua obra — todos procurando avidamente saborosos detalhes extra-literários — é tão unânime como fatal nos apesados tempos pós-modernos: “o livro é muito complicado”.

Uma pergunta se impõe, então: por que são exumadas, logo agora, todas essas personalidades históricas? Lembremos que as escritoras antes mencionadas não estão sozinhas nesta tendência; nos últimos anos, foram estreados filmes que converteram em personagens ficcionalizados uma infinidade de artistas *reais*. Entre eles, escritores como Truman Capote (em duas ocasiões em menos de dois anos!), Jorge Luis Borges, Oscar Wilde, J. M. Barrie, Federico García Lorca, William Shakespeare, Reynaldo Arenas, Franz Kafka, Arthur Rimbaud e Paul Verlaine,<sup>309</sup> mas também pintores e artistas plásticos como Frida Kahlo, Jackson Pollock, Pablo Picasso, Jean-Michel Basquiat, Camille Claudel, Amadeo Modigliani, Goya e Vermeer,<sup>310</sup> e músicos tão diversos como Cazuza, Ray Charles, Beethoven, Sid Vicious, Heitor Villa-Lobos, Selena, Jim Morrison, Charlie Parker e Cole Porter.<sup>311</sup> Cumpre esclarecer, contudo, que o auge das cine-biografias ou *biopics* (tal é a denominação que o fenômeno recebeu em terras hollywoodianas) excede este forte interesse pelos artistas famosos, debruçando-se também sobre personagens *reais* dos mais diversos

---

<sup>309</sup> *Capote* (Bennett Miller, EUA, 2005) e *Infamous* (Douglas McGrath, EUA, 2006); *Um amor de Borges* (Javier Torre, Argentina, 2000); *Wilde* (Brian Gilbert, Grã-Bretanha/ Alemanha/ Japão, 1997); *Em Busca da Terra do Nunca* (Mark Forster, EUA/ Grã-Bretanha, 2004); *O Desaparecimento de García Lorca* (Marcos Zurinaga, Espanha/ França/ EUA/ Porto Rico, 1997); *Shakespeare apaixonado* (John Madden, EUA/ Grã-Bretanha, 1998); *Antes do anoitecer* (Julian Schnabel, EUA, 2000); *Kafka* (Steven Soderbergh, EUA/ França, 1991); *Eclipse de uma paixão* (Agnieszka Holland, Grã Bretanha/ França/ Bélgica/ Itália, 1995).

<sup>310</sup> *Frida* (Julie Taymor, EUA, 2002); *Pollock* (Ed Harris, EUA, 2002); *Os amores de Picasso* (James Ivory, EUA, 1996); *Basquiat* (Julian Schnabel, EUA, 1997); *Camille Claudel* (Bruno Nuytten, França, 1988); *Modigliani* (Mick Davis, EUA / França / Romênia, 2004); *Goya* (Carlos Saura, Espanha/ Itália, 1999); *Moça com brinco de pérola* (Peter Webber, Grã-Bretanha/ Luxemburgo, 2003).

<sup>311</sup> *Cazuza: o tempo não pára* (Sandra Werneck, Brasil, 2004); *Ray* (Taylor Hackford, EUA, 2004); *Sid e Nancy* (Alex Cox, EUA/ Grã-Bretanha, 1986); *Villa-Lobos: uma vida de paixão* (Zelito Vianna, Brasil, 2000); *O segredo de Beethoven* (Agnieszka Holland, EUA / Alemanha, 2006); *Selena* (Gregory Nava, EUA, 1997); *The Doors* (Oliver Stone, EUA, 1991); *Bird* (Clint Eastwood, EUA, 1988); *De-Lovely: A Vida e os Amores de Cole Porter* (Irwin Winkler, EUA/ Grã-Bretanha, 2004).

âmbitos.<sup>312</sup> Famosos ou não — pelo menos, até o filme aparecer nas telas do mundo; depois disso, todos se convertem em celebridades.

Apesar da grande quantidade de filmes e da evidente diversidade das abordagens, em todos os casos, o tratamento da questão que aqui interessa é similar. Há uma caracterização semelhante da *personalidade* do artista a fim de recriar alguns episódios de suas vidas *privadas* e expor seus problemas *íntimos*, que de certa forma são sempre “comuns”, para além de qualquer circunstância extraordinária. Timidez exacerbada e dificuldades sexuais no caso de Borges, por exemplo; saúde precária e infidelidades no caso de Kahlo; alcoolismo e conflitos matrimoniais no caso de Pollock; sofrimentos por uma certa homossexualidade reprimida e tendências suicidas no caso de Woolf; desespero pela traição conjugal e as mesmas inclinações suicidas no caso de Plath; a deterioração da velhice e o inferno do mal de Alzheimer no caso de Murdoch; a injustiça da opressão feminina pela sociedade patriarcal (e, sobretudo, pelo marido) no caso de Colette, etc. Qualquer que seja o drama pessoal do artista retratado na tela, sua obra sempre remanesce oculta, deslocada para um discreto segundo plano. Interessam apenas aqueles dramas que poderíamos denominar “privados”.

De acordo com esta perspectiva, é possível dizer a respeito destes filmes a mesma coisa que o diretor da peça *Melanie Klein* — encenada em 2004 em um teatro do Rio de Janeiro — disse a respeito da sua heroína, célebre pioneira da psicanálise infantil: “o público pode acompanhar como pessoas extraordinárias têm vidas tão comuns como as nossas”.<sup>313</sup> É certamente paradoxal o que revela esta nova tendência, portanto: o que se busca tão avidamente nesta enorme variedade de personalidades extraordinárias é o componente ordinário de suas vidas privadas. O teatro, aliás, também participa desta nova onda: no último

---

<sup>312</sup> Entre eles, podemos mencionar o matemático John Nash (*Uma mente brilhante*, Ron Howard, EUA, 2001), o jogador de futebol Garrincha (*Garrincha, a estrela solitária*, Milton Alencar, Brasil, 2005), o magnata da aviação Howard Hughes (*O Aviador*, Martin Scorsese, EUA/ Alemanha/ Japão, 2004), o inventor de automóveis Preston Tucker (*Tucker, um homem e seu sonho*, Francis Ford Coppola, EUA, 1988), o tetraplégico e defensor da eutanásia Ramón Sampedro (*Mar adentro*, Alejandro Amenábar, Espanha, 2004), a militante ecologista *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, EUA, 2000); o sindicalista Jimmy Hoffa (*Hoffa*, Danny De Vito, EUA/ França, 1992); a editora da revista *Vogue* Anna Wintour (*O diabo veste Prada*, David Frankel, EUA, 2006); o pioneiro da sexologia Alfred Kinsey (*Kinsey*, Bill Condon, EUA/ Alemanha, 2004); a estilista brasileira Zuzu Angel e seu filho Stuart (*Zuzu Angel*, Sérgio Rezende, Brasil, 2006); líderes revolucionários como Olga Benário (*Olga*, Jayme Monjardim, Brasil, 2004), *Rosa Luxemburgo* (Margarethe von Trotta, Alemanha/ Polônia, 1986), *Malcolm X* (Spike Lee, EUA, 1992) e Che Guevara (*Diários de Motocicleta*, Walter Salles, EUA/ Alemanha/ Grã-Bretanha/ Argentina, 2004); e os mais diversos personagens históricos, de Eva Perón (*Evita*, Alan Parker, EUA, 1996) a Jesus (*A paixão de Cristo*, Mel Gibson, EUA, 2004) e Alexandre o Grande (*Alexandre*, Oliver Stone, EUA/ Grã-Bretanha/ Alemanha/ Holanda, 2004), passando por Adolf Hitler (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, Alemanha/ Itália/ Áustria, 2004), François Mitterrand (*Promeneur du Champs de Mars*, Robert Guédiguian, França, 2005), Maria Antonieta (*Maria Antonieta*, Sofia Coppola, EUA, 2006); Richard Nixon (*Nixon*, Oliver Stone, EUA, 1995), *Lutero* (Eric Till, Alemanha, 2003) e a rainha da Inglaterra Elizabeth II (*The Queen*, Stephen Frears, Grã Bretanha, 2006) e o ditador ugandense Idi Amin Dada (*O último rei de Escócia*, Kevin Macdonald, EUA, 2006).

<sup>313</sup> A peça *Melanie Klein*, do autor inglês Nicholas Wright, foi apresentada no Teatro Maison de France do Rio de Janeiro em 2004. Os depoimentos aqui citados são do diretor da montagem carioca, Eduardo Tolentino de Araújo, e fazem parte do material de divulgação do espetáculo na imprensa.

ano, os palcos cariocas recriaram as personalidades e as vidas de pelo menos outras duas figuras reais do mundo das artes e do espetáculo: Coco Chanel e Cauby Peixoto.<sup>314</sup>

Há, porém, uma diferença interessante que decorre do caráter áudio-visual das artes musicais e plásticas, respectivamente, em contraposição à literatura. É mais *fácil*, hoje, em todo sentido — lembremos da tragédia do poeta de *As Horas* — consumir sons e imagens do que longos romances ou complicadas poesias. Por isso, tanto as melodias de Cazusa, Ray Charles e Beethoven como os quadros de Kahlo, Picasso e Pollock são apresentados na tela como pequenos espetáculos, fagulhas de suas almas, enfim: espécies de guloseimas coloridas que ilustram e enfeitam os dramas pessoais de seus autores, acompanhando-os sem perturbar demais. Já no caso dos escritores, os textos por eles criados costumam ficar fora do cinema — ou, no máximo, podem aparecer nas vitrines das livrarias do mesmo shopping onde a sala de projeção se encontra. Normalmente, tudo se restringe a umas poucas linhas lidas em *off*, acompanhadas por alguns acordes que contribuem para acentuar o efeito dramático (ou patético) da cena em questão; e só. É interessante mencionar o exemplo paradigmático de *Carrington*, filme que recria o tempestuoso relacionamento da pintora Dora Carrington e o escritor Lytton Strachey, na Inglaterra de começos do século XX.<sup>315</sup> Neste caso, as obras de ambos os artistas são praticamente emudecidas, pois o drama de suas fogosas personalidades em conflito ocupa a tela inteira.

Cabe perguntar, entretanto, por que todos estes artistas e intelectuais são lembrados hoje em dia e, surpreendentemente, se tornam protagonistas de espetáculos audiovisuais destinados ao grande público. A resposta é simples: ora, porque eles foram extraordinários! Mas por que eles foram extraordinários? Pois bem, eis a única resposta possível: porque criaram magníficas obras... apesar de terem tido “vidas comuns”? Essa aparente contradição que subjaz à recriação contemporânea dessas figuras célebres de outrora excede e redimensiona as abordagens clássicas do par vida/obra e das dimensões público/privado. O fenômeno evidencia outra face da crescente ficcionalização do real (sobretudo, da própria “vida privada”) e da estilização subjetiva inspirada nos “personagens de cinema”.

Reformulando, então a pergunta que ficou em aberto: para que poetas em tempos sombrios? Por que as vidas e as personalidades de todos esses artistas de outrora (que de fato *fizeram* alguma coisa para se tornarem famosos) são recriados tão profusamente no cinema

<sup>314</sup> A peça *Mademoiselle Chanel*, escrita por Maria Adelaide Amaral, passou em 2006 no Teatro da Maison de France. Quem interpretou a estilista foi Marília Pêra, que já encarnou nos palcos outras personagens reais, como Carmem Miranda, Dalva de Oliveira e Maria Callas. Já a peça *Cauby! Cauby!* estreou no Teatro Sesc Ginástico em meados de 2006, com texto de Flavio Marinho e no papel do protagonista o ator Diogo Vilela, que também já interpretara pelo menos outro personagem real nos palcos brasileiros: o cantor Nelson Gonçalves.

<sup>315</sup> *Carrington* (Christopher Hampton, Grã-Bretanha, 1995).

atual, por exemplo? Por que prestar atenção, hoje, a essas figuras esdrúxulas: os poetas? Ou, mais estranho ainda: as poetisas. Pensemos especialmente nos filmes que recriam as figuras de Virginia Woolf e Sylvia Plath, por exemplo. Donas de uma subjetividade transbordante e de uma “vida interior” extremamente intensa, complexa e até mesmo excessiva, o estereótipo da *poetisa* que vigora entre nós as denuncia — no mínimo — como personagens anacrônicas. “Uma mulher que escreve sente demais”, declarou com atinada ironia uma representante do gênero que sabia do que falava, Anne Sexton.<sup>316</sup> Pois bem, as escritoras ressuscitadas nos filmes aqui mencionados fazem jus a essa caracterização. Basta evocar os vultos de Woolf e Plath, ambas fervorosas escritoras de diários íntimos e de cartas privadas (além da poesia e da prosa literárias que as fizeram famosas), milhares de papéis nos quais destilaram suas dores, com torrentes de palavras que jorravam cotidianamente do frondoso caule da sua intimidade. Sofrer, suicidar-se, sentir demais... enfim, todos desatinos que parecem estar perdendo boa parte do seu antigo sentido na sociedade contemporânea, de acordo com as mutações na produção de subjetividade apontadas nos capítulos precedentes.

Hoje a vida constitui um valor absoluto e indiscutível. Isto pode parecer uma obviedade ahistórica e natural, que nem merece sequer ser explicitada em virtude de sua auto-evidência; no entanto, basta um breve percurso pela nossa história nem tão longínqua para perceber que não é bem assim — ou, pelo menos, que nem sempre foi. “O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida”, por exemplo, dizia Walter Benjamin ao reportar as peculiares características daquela espécie extinta nos inícios do século XX.<sup>317</sup> Não é preciso remontar a épocas muito remotas ou às cosmovisões religiosas, nas quais o destino e o Além desempenhavam papéis de primeira ordem na mera vida terrena de qualquer um. Mesmo nas perspectivas secularizadas de tempos mais recentes, porém, nota-se que vida não podia ser o valor prioritário e excludente em uma sociedade que praticava um ritual como o duelo quando a honra de alguém era ofendida, por exemplo. E ainda eram válidas fortes apostas na transcendência por meio das artes, da ação política e de outras intervenções no espaço público: em universos como esses, a glória eterna, ou pelo menos a glória post-mortem, podia justificar todas as privações imagináveis *em vida*.

Já no mundo contemporâneo, a vida e o bem-estar assumiram outros privilégios. Neste contexto, tanto o suicídio como o sofrimento em geral parecem fazer cada vez menos sentido.

---

<sup>316</sup> SEXTON, Anne. “Bad Art”. In: *The Complete Poems*. Boston: Houghton Mifflin, 1982.

<sup>317</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 221.

E dificilmente se admitirá a possibilidade de que uma obra (por excelsa que seja) chegue a superar o valor de uma vida (mesmo da mais desventurada que se possa imaginar), ou que valha a pena sofrer e até morrer por ela. Em meio a um processo de crescente biologização e medicalização das problemáticas que antes eram compreendidas como sendo de origem social, cultural ou psíquica, os conflitos capazes de gerar sofrimento são processados como disfunções que podem (e *devem*) ser corrigidas tecnicamente. A cultura dos sentimentos indomáveis e dos abismos interiores da alma, como vimos, cede terreno para uma cultura das sensações e da visibilidade epidérmica, que se liberta do lastro das tradições e do próprio passado para afirmar-se alegremente na fruição do instante e na prolongação de um presente perpétuo. Nesse contexto, o prazer e a felicidade são legitimados com todo o peso de um imperativo categórico e portanto universal. Embora a depressão, a ansiedade, o pânico e outros fantasmas bem contemporâneos assediem nas bordas desse quadro idílico de estética publicitária, seu centro continua irradiando firmeza e segurança: uma vez inventado o problema, também é inventada a “solução” – ou seja, nada que um Prozac ou um Lexotan não possam resolver (ou, pelo menos, *deveriam*).

A pergunta retorna, então: por que são exumadas, logo agora, aquelas poetisas suicidas, mulheres que sofreram demais, autoras que escreveram em um passado tão longínquo como já inexistente, em outros mundos, enfim, mulheres que *sentiram demais*? Por que o cinema resgata essas figuras *reais*, personagens da História, relíquias da Modernidade, para recriá-las em produtos audiovisuais para consumo das massas em pleno século XXI? E o que é mais importante, refinando a pergunta para começar a delinear alguma possível resposta: *como* elas são apresentadas hoje em dia? Apesar de toda a retórica das “vidas comuns” e muito embora elas tenham sido “pessoas como qualquer um”, de acordo com as estratégias subjacentes à difusão dos filmes, é muito importante o fato de estas artistas terem existido no mundo, que tenham protagonizado *vidas reais*. E, curiosamente, também é fundamental que tenham sofrido e que tenham “(não)resolvido” esses impasses através da escrita de suas obras, exteriorizando assim seus conflitos interiores e criando genuínas obras de arte. Pois, se não tivessem feito isso, hoje não seriam avaliadas como “artistas extraordinárias” e não seriam resgatadas pelo cinema em seus papéis de “pessoas comuns”.

A mesma explicação parece valer para os outros filmes mencionados neste capítulo. Em síntese, trata-se de mais um sintoma do culto ao **autor** na contemporaneidade, porém nem tanto como consequência da admiração pela sua **obra**, mas por conta do enorme interesse que despertam sua **personalidade** e sua **vida privada**. Um mecanismo bem contemporâneo que

constitui uma peça fundamental no argumento defendido nesta tese, acerca do sentido das práticas profissionais que hoje proliferam na Internet.

Mas ainda há algo a mais que convém acrescentar aqui: ao torná-los subitamente “célebres” para o grande público contemporâneo, o ressurgimento cinematográfico ou midiático destes artistas modernos — sobretudo os escritores — confirma a decadência simultânea do **leitor** e da **obra**, sem deixar de reavivar o mito do **autor**. Porque uma vez concluída essa metamorfose que converte o **autor (público)** em **personagem (privado)**, a obra é o que menos interessa. Se reconhecermos que uma obra literária só passa a existir quando é lida — como há muito tempo enunciara Sartre e, junto com ele, toda a estética da recepção—, pois só nesse momento o texto é de fato consumado, então é imensa a responsabilidade do **leitor** em sua realização.<sup>318</sup> Mas hoje esse tipo de leitura parece estar desfalecente, ameaçando a própria existência da obra. O que não impede que o velho mito do autor continue a ser alimentado com os mais diversos recursos ficcionalizantes, através de uma hipertrofia da personalidade no âmbito “privado” e com a ajuda de todo o aparelho midiático contemporâneo.

Isto é exatamente o que ocorre nos filmes aqui comentados: todas essas figuras famosas são resgatadas em seus papéis de “pessoas comuns”, vivendo enredos “privados” que têm pouca ou nenhuma relação com sua condição de artistas extraordinários. Assim, graças a este tipo de estratégias discursivas e mercadológicas, a figura do artista hoje cresce desvinculada da obra. Ou, mais precisamente, no caso dos escritores (que são primordiais no assunto focalizado nesta tese): tanto o brilho como a importância de sua figura prescindem da eventual leitura de sua obra por parte do público.

Vale a pena citar os comentários de Doris Lessing, uma escritora com altíssimas chances de ser espetacularizada desta forma. Convidada em reiteradas ocasiões para que autorizasse a realização de um filme sobre sua vida, a escritora inglesa respondeu com rotundas negativas, e com o seguinte argumento: “como é possível fazer algo assim se a vida do escritor passa pela sua cabeça?”. Não é difícil traduzir o que Lessing denomina “a cabeça” como aquilo que nesta tese nomeamos “interioridade”. Além disso, a escritora avalia como “abomináveis” as obras desse tipo realizadas recentemente. Sobre o filme que recria a vida de Iris Murdoch, por exemplo, afirma o seguinte: “eu a conhecia bem e posso garantir que ela o teria detestado, mas ninguém se importa com isso, nem sequer meus amigos literatos supostamente sensíveis”. Quanto ao filme sobre Sylvia Plath, a colega esclarece que suas

---

<sup>318</sup> Cf. SARTRE, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Ed. Losada, 1967.

ressalvas não se devem tanto ao fato de se tratar de “uma intromissão em sua intimidade”, mas sobretudo à sua péssima qualidade. “Ela não era essa mulher sempre vestida de preto, que reclama e grita sem cessar”. A seguir, escandaliza-se com “o que fizeram com Virginia Woolf em *As Horas*”, pois “parece aí que ela sempre foi uma demente intratável”. Finalmente, a escritora diz ter uma explicação para todos esses desatinos, reforçando ainda mais a recusa de submeter sua própria vida (e seu *eu*) a uma tal ficcionalização audiovisual. “Todos esses retratos incorretos se devem a que adoramos ver mulheres chorando na tela; se você ligar a televisão a qualquer momento, verá: quantas mulheres há com ataques de histeria, chorando, e quantos homens, ao contrário? Isto não é assim na vida real”.<sup>319</sup> E como é na vida real? Cada vez mais, pois, infelizmente para Doris Lessing... como no cinema!

Apesar do encantador desabafo da escritora britânica, a tendência continua e parece mesmo irrefreável. Impregnada pela lógica do espetáculo midiático, as velhas figuras do autor e do artista transmutam em sua versão mais atual: convertem-se em *celebridades*. Ou seja: um tipo particular de *mercadoria*, revestido com certo verniz de “personalidade artística” mas que, como vimos, dispensa toda relação necessária com uma obra. É por isso que os escritores ficcionalizados no cinema constituem bons exemplos desses fenômenos tão contemporâneos: agora podem colher admiradores ou detratores (mas não necessariamente leitores) como **personagens** que protagonizam dramas *privados* — embora publicizados de maneira escancarada nas telas de todo o planeta. Paralelamente, turva-se sua condição de **autores** com influência *pública* no sentido moderno.

---

<sup>319</sup> LESSING, Doris. In: LIBEDINSKY, Juana. “Entrevista con Doris Lessing”. *La Nación*, 13/02/2005. <http://www.lanacion.com.ar/678970>.

# **CAPÍTULO 6**

**EU *real* e os abalos da ficção**

*O que é uma obra? (...) É preciso publicar tudo, de certo, mas o que significa esse “tudo”. Tudo o que o próprio Nietzsche escreveu, de acordo. Os rascunhos de suas obras? Certamente. Os projetos de aforismos? Sim, Também os riscos, notas nas margens do caderno? Sim. Mas... uma conta da lavanderia, é obra ou não é obra? E por que não?*

Michel Foucault <sup>320</sup>

*Aqui, não vou contar a ninguém os ‘dez passos’ para nada, nem vou dar dicas de o que fazer ou não para ter sucesso. Esse vai ser apenas um relato das lições que o mundo e a vida me ensinaram até este momento. Nesta curta, mas intensa trajetória, muita gente fez questão de não me enxergar...*

Bruna Surfistinha <sup>321</sup>

“Quando mais ficcionalizada e estetizada é a vida cotidiana, mais se procura a saída para tornar a experiência real”, constata Beatriz Jaguaribe em suas análises sobre o auge das estéticas realistas na contemporaneidade.<sup>322</sup> São vários os autores que verificam essa *fome de real* na atualidade: uma “paixão pelo real”, como diria Slavoj Zizek, retomando um conceito de Alain Badiou.<sup>323</sup> Trata-se de um anseio por consumir shows da realidade cotidiana e “páginas da vida *real*”; enfim: uma forte ênfase na veracidade dos eventos que se mostram e se relatam por toda parte, mesmo que se trate de espetacularizações dramatizadas da realidade. No entanto, esse excesso de espetacularização que impregna a “(i)rrealidade midiática” em meio da qual transcorre nossas vidas, gera uma desconfiança que alimenta a tal “sede de real”. Procura-se com avidez, então, a realidade mais autêntica, verdadeira, não encenada: realmente *real*.

Os novos gêneros autobiográficos que esta tese focaliza e procura compreender, fazem parte desse movimento, com suas confissões reveladas na Internet por um *eu* que se mostra sempre *real*. Mas é possível detectar as raízes deste “gosto pelo real” já no século XIX, como vimos; não apenas nos gêneros de ficção, como os romances realistas e naturalistas que se converteram no “vício” da época, mas também nas reportagens sensacionalistas que floresceram naqueles tempos e eram devoradas pelos leitores de jornais,<sup>324</sup> e inclusive nos

<sup>320</sup> FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985; p. 14.

<sup>321</sup> PACHECO, Raquel. *O que aprendi com Bruna Surfistinha: Lições de uma vida nada fácil*. São Paulo: Panda, 2006.

<sup>322</sup> JAGUARIBE, Beatriz. “O Choque do Real: estéticas do realismo e cultura midiática”. In: *O choque do Real: estética, mídia e cultura*. São Paulo: Ed. Rocco, 2006; p. 64.

<sup>323</sup> Cf. ZIZEK, Slavoj. *Bem-Vindo ao Deserto do Real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

<sup>324</sup> “Para um contingente condicionado por folhetos vulgares de crimes horrendos, romances sangrentos e melodramas floreados, as notícias eram simplesmente o conteúdo mais emocionante e divertido que um jornal podia oferecer, sobretudo quando desviadas, como era invariavelmente o caso na imprensa barata, para as histórias mais sensacionais”. GABLER, Neal. *Vida, o filme: Como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; p. 62-63.

museus de cera e outros “espetáculos da vida moderna” que se ofereciam nas ruas das cidades, assentando o terreno para o surgimento do cinema com ganchos publicitários do tipo: “não são imitações, nem *trompe l’oeil*”.<sup>325</sup>

Ao longo da era burguesa, então, a arte imitava a vida e a vida imitava a arte. Mas essa crescente ficcionalização do real nas diversas mídias, 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 saíram das páginas impressas dos livros e dos jornais para impregnarem as telas do cinema e da televisão; logo depois, acabariam permeando a vida cotidiana e *real* de todo o mundo e de “qualquer um”. Se não é exatamente a arte contemporânea que imita a vida (e muito menos a vida contemporânea que imita essa arte), hoje em dia vemos como as mídias se tornam gradativamente mais e mais atravessadas pelos imperativos do real, com uma proliferação de narrativas e imagens que retratam “a vida como ela é” em todos os circuitos midiáticos. Enquanto isso, a própria vida se ficcionaliza recorrendo aos códigos midiáticos — especialmente aos recursos dramáticos das mídias audiovisuais, nos quais fomos persistentemente alfabetizados ao longo das últimas décadas.<sup>326</sup>

Em uma sociedade fortemente midiaticizada como a nossa, não surpreende que as fronteiras entre o real e o ficcional tenham se esvaecido. O fluxo é duplo: uma esfera contamina a outra, e a nitidez de ambas as definições fica embaçada. Assim, tornou-se habitual recorrer aos imaginários ficcionais para tecer as narrativas do nosso cotidiano, dando a luz a um feixe de relatos que irão confluir na primeira pessoa do singular: *eu*. Em anos recentes, porém, as narrativas de ficção parecem ter perdido boa parte de sua hegemonia inspiradora na construção de si, com uma crescente primazia de seu suposto contrário: o real. Tudo indica que essa injeção de dramatismo e estilização midiática que tomou conta do mundo, foi nutrindo uma vontade de “acesso a uma experiência intensificada do real”.<sup>327</sup> Se o paradoxo do realismo consistia em *inventar ficções que parecessem realidades*, lançando mão de todos os recursos de verossimilhança imagináveis, hoje assistimos a outro paradoxo: uma ânsia por *inventar realidades que pareçam ficções*. Espetacularizar o próprio *eu* consiste precisamente nisso: transformar nossas vidas privadas e nossas personalidades em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos.

---

<sup>325</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>326</sup> Cf. GABLER, Neal. *Vida, o filme: Como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>327</sup> JAGUARIBE, Beatriz. “Realismo sujo e experiência autobiográfica: Vidas reais e autoria”. In: *O choque do Real: estética, mídia e cultura*. São Paulo: Ed. Rocco, 2006; p. 110.

As novas estéticas realistas surgidas no cinema, na literatura, na fotografia, nas artes plásticas, na televisão e na Internet do final do século XX e inícios do XXI atestam uma necessidade de introduzir novos “efeitos do real”, mais adequados a este novo quadro de saturação midiática em que vivemos.<sup>328</sup> A principal novidade destes recursos realistas é que já não se pautam principalmente na observação empírica tendente a “criar mundos plausíveis” ou a tornar uma ficção verossímil, tal como ocorria nas descrições naturalista dos romances do século XIX ou nos “fluxos de consciência” dos inícios do século XX. Em vez disso, promove-se uma intensificação e uma crescente valorização da própria experiência vivida. O alicerce desses relatos mais recentes tende a residir no próprio *eu* que assina e narra; o *eu* protagonista torna-se uma instância capaz de avalizar o que se mostra e o que se diz. “A autenticidade das obras e, sobretudo, das experiências das quais são portadoras, repousa principalmente sobre a biografia”, ressalta Beatriz Jaguaribe. “É a biografia, o lugar de onde se fala, a trajetória de vida de quem fala e em nome de quem se fala — e não a imaginação, a inspiração ou a experimentação, por exemplo — que constituem o autor e legitimam o seu imaginário”.<sup>329</sup> Essas vivências pessoais e a própria personalidade do *eu* autoral, porém, também são ficcionalizadas com a ajuda da aparelhagem midiática.

À luz destes deslocamentos, algumas de cujas implicações foram delineadas no capítulo precedente — nas complexas relações contemporâneas entre autor e obra, vida privada e personalidade — caberia concluir que hoje estão se generalizando novas estratégias narrativas, que denotam outras relações entre o real e a ficção, cada vez mais distantes dos códigos realistas herdados do século XIX. Em uma época como a nossa, arrasada pelas incertezas e fascinada pelos simulacros, noções outrora mais sólidas como *realidade* e *verdade* foram seriamente estremecidas. Talvez por esse motivo, já não corresponde à ficção recorrer ao real para se contagiar do seu peso e ganhar *veracidade*. Ao contrário, parece como se a realidade tivesse perdido tal peso legitimador: esse *real* que hoje está em auge, já não é mais auto-evidente, sua consistência é permanentemente contestada e colocada em questão.<sup>330</sup> Junto com essa volatilização do real, a ficção também acaba perdendo sua antiga preeminência. Agora, dando uma inesperada volta de parafuso, a realidade começa a impor suas próprias exigências: para ser percebida como plenamente *real*, deverá ser ficcionalizada com recursos midiáticos. E, entre as diversas manifestações da realidade que solicitam esse

---

<sup>328</sup> Sobre o conceito de “efeito do real”, cf. BARTHES, Roland. “El efecto de lo real”. In: *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*. Buenos Aires: Ediciones Lunaria, 2002. p. 75-82.

<sup>329</sup> JAGUARIBE, Beatriz. “Realismo sujo e experiência autobiográfica: Vidas reais e autoria”; p. 113.

<sup>330</sup> Cf. BLACK, Joel. *The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative*. Nova York: Routledge, 2002.

tratamento, torna-se prioritária a vida real do autor / artista: desse *eu* que fala, que narra e se mostra por toda parte.

Em meio a esse “surto de real”, portanto, hoje vemos surgir nas prateleiras das livrarias — ecoando com força nas vitrines midiáticas — lançamentos editoriais como *O rosto de Shakespeare*. Trata-se de um vultoso volume, em cujas páginas abundam os dados jornalísticos, certa análise forense e especulativa, alguns elementos de história da arte e um turbilhão de materiais de pesquisa, tudo com a finalidade de desvendar um “grande enigma” da história ocidental: descobrir, precisamente, qual era o *verdadeiro* rosto do bardo inglês.<sup>331</sup> Logo de William Shakespeare, um autor sobre cuja vida é muito pouco o que de fato se sabe; em uma era tão sedenta de saberes biográficos como a nossa, esse desconhecimento se torna intolerável. Talvez seja interessante lembrar que Virginia Woolf destacou essa falta de informações que hoje temos sobre a vida privada e a personalidade de Shakespeare como um elemento 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: ele é a 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”, é também graças a esse elegante silêncio que “sua poesia brota dele livre e sem empecilhos”, como diz Virginia Woolf. “Se alguma vez um ser humano conseguiu exprimir completamente sua obra, foi Shakespeare”.<sup>332</sup> E isso se deve, também, ao fato de não existirem detalhes extra-literários sobre *quem ele foi realmente* — embora esses dados sejam constantemente procurados, criados e recriados, pesquisados com avidez de provas e citações de fontes; tudo na tentativa de preencher com informações reais essa mudez intolerável que se couraça na mais perfeita ficção e se recusa a dela sair.

Mas a nossa “paixão pelo real” tampouco perdoa outras figuras históricas, que por terem vivido em épocas bem distantes do nosso culto à personalidade espetacularizada, deixaram tão pouco material para as nossas especulações acerca de seus *eus* — deixaram, apenas, suas obras. Um livro recentemente publicado por uma reconhecida especialista na *Divina Comedia*, de Dante Alighieri, por exemplo, trouxe algumas “escandalosas revelações” que a mídia logo noticiou sem duvidar. O livro desvendava “a *verdadeira* origem das visões dantescas” do Inferno e do Paraíso descritas pelo poeta florentino entre os séculos XIII e XIV. Eis a revelação: “para se inspirar, Dante ingeria substâncias estupefacientes como

<sup>331</sup> NOLEN, Stephanie. *O rosto de Shakespeare*. São Paulo: Ed. Record, 2005.

<sup>332</sup> WOOLF, Virginia. *Um cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires: A-Z Editora, 1993; p. 77.

cannabis e mescalina”. Foram apenas algumas poucas linhas referidas ao assunto em um livro de quinhentas páginas sobre a vida e a obra do escritor, mas também é claro que foi somente essa questão que conseguiu despertar o interesse midiático sobre um assunto tão pouco atual. O mais prestigioso caderno literário britânico, por exemplo, o *Times Literary Supplement*, estampou a seguinte manchete na capa: “Dante drogado”.<sup>333</sup>

De modo semelhante, aproveitando o quarto centenário da publicação do *Dom Quixote*, dezenas de livros foram lançados sobre assuntos *reais* ligados ao célebre romance de Miguel de Cervantes Saavedra. Passando por alto o pequeno detalhe de se tratar de uma ficção escrita há quatrocentos anos, o mercado editorial não poupou seus pesquisadores: qual seria o *verdadeiro* povoado do qual o engenhoso fidalgo partira,<sup>334</sup> 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 matéria jornalística dedicada a divulgar o volume sobre a culinária quixotesca adverte que “doze cozinheiros se comprometeram no projeto de fazer um livro de receitas baseado no *Quixote*”, e os comentadores ainda arriscam que a obra “talvez termine sendo traduzida para tantas línguas como o próprio *Quixote*; por enquanto, o Ministério de Agricultura pretende traduzi-la para o inglês e o japonês”.<sup>335</sup> Levando em conta o sucesso da gastronomia na atualidade literária, cumpre acrescentar que tal livro pode mesmo chegar a vender *mais* do que o próprio romance no qual se inspirara.

Certamente, a fictícia Dulcinea del Toboso não está sozinha nesta ansiosa busca atual de realidade. Hoje proliferam, também, 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 pinceis de Leonardo Da Vinci.<sup>336</sup> A popularidade deste último artista, aliás, tem aumentado bastante ultimamente; mas tal incremento no interesse do público não tem nenhuma relação direta com suas famosíssimas obras de arte; deve-se, ao contrário, ao sucesso de um best-seller como *O Código Da Vinci*, de Dan Brown, que já vendeu cinquenta milhões de exemplares em mais de quarenta línguas e transformou seu autor em milionário.<sup>337</sup> O livro conseguiu tirar o máximo proveito da ambigüidade entre as fórmulas da ficção e da não-ficção, dando à luz, inclusive, a outros livros que procuram

---

<sup>333</sup> Cf. REYNOLDS, Bárbara. *Dante: the Poet, the Political Thinker, the Man*. Londres, 2006; PIQUÉ, Elisabetta. "Revelan que Dante se drogaba para tener inspiración". *La Nación*, 31/01/2007. <http://www.lanacion.com.ar/879586>

<sup>334</sup> “Ubican el pueblo donde Don Quijote inició sus aventuras”. *La Nación*. Buenos Aires, 10/01/2005. <http://www.lanacion.com.ar/669965>.

<sup>335</sup> “El Quijote y la cocina española”. *Euroresidentes*, 19/11/2004. <http://www.euroresidentes.com>.

<sup>336</sup> PALLANTI, Giuseppe. *Monna Lisa, mulier ingenua*. Florença: Polistampa, 2004

<sup>337</sup> BROWN, Dan. *O Código Da Vinci*. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 2004.

aprofundar sobre os assuntos tematizados nesse texto e também lideraram, durante vários meses e inclusive 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”, adverte uma matéria sobre o tema publicada em um caderno cultural local, que logo acrescenta: “dois destes livros acabaram de chegar ao Brasil: *Quebrando o Código Da Vinci*, do professor Darrell Bock, e *Revelando o Código Da Vinci*, de Martin Lunn”.<sup>338</sup> Mas não se trata apenas disso, como se sabe: desse celeiro surgiram também guias de turismo e viagens temáticas, cursos e objetos de decoração inspirados no livro, o inevitável filme com estrelas de Hollywood e outros rebentos — talvez, inclusive, também algumas “misteriosas” receitas de cozinha bíblico-conspirativas, por que não?.<sup>339</sup> Todo esse merchandising surgiu sob o amparo desse best-seller, que soube capitalizar muito bem as ambigüidades e perplexidades que assombram as fronteiras entre ficção e não-ficção.

Insistindo com o tema, recentemente, um estudioso da genealogia das famílias de Florença deu uma entrevista ao jornal francês *Le Figaro* a fim de comunicar o resultado de suas pesquisas, notícia que também foi logo reproduzida em outras mídias do planeta. O pesquisador tinha localizado “as últimas herdeiras da Mona Lisa”. Assim, duas jovens italianas que descendem da nobre família Strozzi (que no século XIV foi a grande rival dos Médici), foram fotografadas na porta do Museu do Louvre e cotejadas com o célebre retrato de La Gioconda, que 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 da cidade, que em 1503 teria encomendado o retrato a Leonardo da Vinci. “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>340</sup> Eis toda a relevância desta informação *real*.

---

<sup>338</sup> “Fenômeno Da Vinci”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 09/08/04.

<sup>339</sup> Pelo menos um livro de receitas foi lançado sob o amparo desse sucesso, com considerável repercussão por sua vez: trata-se do *Códice Romanoff*, um manuscrito a partir do qual foram publicadas, recentemente e em várias línguas, as *Notas de Cozinha* atribuídas a Leonardo da Vinci, embora sejam muitas as dúvidas acerca da sua autenticidade — dúvidas escassamente mencionadas nas belas edições da obra. As anotações se referem aos esdrúxulos manjares que Da Vinci mandava preparar em suas funções como Conselheiro de Fortificações e Mestre de Banquetes e Cerimônias da corte de Ludovico Sforza, em pleno século XV. Cf. DA VINCI, Leonardo. *Apuntes de Cocina: Pensamientos, Misceláneas y Fábulas*. Bs. Aires: Distal, 2003.

<sup>340</sup> HAUTER, François. “De la Joconde aux princesses Strozzi”. *Le Figaro*, Paris, 05/02/07.

“É possível que a *Mona Lisa* se pareça com a dama cujo retrato pintou Leonardo da Vinci”, diz o já mencionado Ernst Fischer, crítico de arte. “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”. Uma obviedade capaz de invalidar todo interesse na *verdadeira* (e, pelo visto, intranscendente) Lisa Gherardini; porém, como vemos, não é o caso. “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 vai se revelando paulatinamente uma realidade mais fundamental”.<sup>341</sup> No entanto, não é essa realidade mais fundamental revelada em ocasiões pela arte, o que parece interessar ao ávido público contemporâneo. Em vez disso, há uma sede de saber tudo sobre aquela outra realidade mais rasteira e supostamente mais *real*: interessa saber quem era realmente essa mulher que posou para Picasso, qual era a sua relação com o pintor, como se chamava, como era realmente seu aspecto físico, por que ela estava aí naquele dia, qual era sua verdadeira história familiar, etc. E se tudo isso for narrado em um filme (como de fato já foi), então melhor ainda.<sup>342</sup>

Percebe-se, nesse movimento, uma persistente obsessão por esse nível epidérmico do verdadeiro: uma busca do *real thing*. Segundo Umberto Eco, essa fixação pelo real reside no âmago da tradição cultural dos Estados Unidos — uma cultura que, hoje como nunca, nos compassos da globalização, impregna os mais remotos cantos do planeta. Esse assunto é destrinchado com boas doses de humor e inteligência nos ensaios do crítico italiano sobre o hiperrealismo, redigidos nos inícios da década de 1980. Entre os inúmeros exemplos comentados pelo autor, cabe mencionar aqui 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 aquela dama italiana resgatada pelos pesquisadores florentinos. A *real thing* aparece em uma cena tridimensional e verdadeiramente hiperrealista (ou surrealista?), que recria em cera as figuras do artista e da modelo em plena realização da obra.<sup>343</sup>

Não surpreende, neste contexto, que enquanto continua a crescer essa “fome de real” que incita a consumir vidas alheias e *reais* cada vez mais vorazmente (mesmo que não revelem mais do que uma “realidade rasteira”), os gêneros de ficção tradicionais estejam se

---

<sup>341</sup> FISCHER, Ernst. “El problema de lo real en el arte moderno”. In: *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*. Buenos Aires: Ediciones Lunaria, 2002. p. 68.

<sup>342</sup> *Os amores de Picasso* (James Ivory, EUA, 1996).

<sup>343</sup> ECO, Umberto. “Los pesebres de Satán”. In: *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Ed. de la Flor, 1987. p. 26-37.

hibridizando com os de não-ficção — esse novo gênero um tanto ambíguo, porém hoje triunfante. Cada vez mais, a mídia reconhece e explora o forte apelo implícito no fato de que aquilo que se diz e se mostra é um testemunho vivencial: a ancoragem na “vida real” torna-se irresistível. Mesmo que tal vida seja absolutamente banal – ou melhor: pelo menos em certos casos, especialmente se ela for banal; ou melhor ainda: sublinhando especialmente aquilo que toda vida tem de banal e “rasteiro”.

Assim, as vendas de biografias aumentam em todo o planeta, excedendo os limites de um fenômeno meramente mercadológico para evidenciar uma forte tendência contemporânea: esse crescente fascínio pelas vidas e pelos *eus* reais. Embora não sejam “grandes vidas”, de figuras ilustres ou exemplares; como se vê por toda parte, basta apenas que sejam *reais*, verdadeiras, autênticas, enfim: realmente protagonizadas por um *eu* real. É assim como proliferam certos sucessos editoriais que muitos consideram “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 lançado com grande sucesso em vários países — inclusive no Brasil, é claro.<sup>344</sup> Trata-se de uma espécie de mistura de diário íntimo com reality-show, no qual a autora de dezoito anos de idade relata as profusas experiências sexuais da época em que tinha dezesseis. Os livros desse tipo, que já devem somar centenas em todo o mundo, seguem um filão aberto por *A vida sexual de Catherine Millet*, da francesa Catherine Millet, que vendeu mais de dois milhões de exemplares desde seu lançamento em 2001<sup>345</sup>

Um dos rebentos mais pitorescos desta tendência foi o volumoso misto de autobiografia e auto-ajuda assinado por uma famosa atriz de filmes pornográficos, Jenna Jameson, intitulado *How to make love like a porn-star*. O livro foi um dos maiores sucessos editoriais de 2004 nos Estados Unidos, e atualmente se encontra em processo de pré-filmagem, com a autora- narradora- protagonista encarnada na atriz Scarlett Johansson.<sup>346</sup> O Brasil também teve um equivalente: o fenômeno Bruna Surfistinha. Ex-garota de programa que começou sua carreira de escritora contando em um blog suas experiências *reais* com os clientes, logo se tornou a grande atração da última Bienal do Livro de São Paulo, além de ter sido uma das convidadas especiais da Feira do Livro de Buenos Aires; atualmente, está lançando suas obras na Europa e o próximo passo será Estados Unidos. O primeiro livro autobiográfico desta autora, intitulado *O doce veneno do escorpião: Diário de uma garota de*

---

<sup>344</sup> PANARELLO, Melissa. *Cem Escovadas Antes de Ir para a Cama*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2004.

<sup>345</sup> MILLET, Catherine. *A Vida Sexual de Catherine Millet*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2003.

<sup>346</sup> WYATT, Edward. “Sex, Sex, Sex: Up Front in Bookstores Near You”. *The New York Times*, Nova York, 24/08/2004. <http://www.nytimes.com/2004/08/24/books/24wyat.html?th>

*programa*, combinava trechos extraídos do blog com uma breve biografia da jovem.<sup>347</sup> Não se tratava, é claro, de nenhuma viagem auto-exploratória no estilo do *homo psychologicus*: nada de mergulhos introspectivos, nada de escavações retrospectivas. Apenas super-exposição e espetacularização do *eu* na visibilidade total, sem pretensão alguma de atingir uma “realidade mais fundamental”.

O livro teve um sucesso estrondoso: com pelo menos quinze reimpressões lançadas no país, vendeu mais de 160 mil exemplares no Brasil e pelo menos dez mil em Portugal, permanecendo durante um ano na lista das publicações mais vendidas. A obra já foi traduzida para várias línguas, visando a se tornar um best-seller internacional; talvez funcione, pois a escritora já foi entrevistada até pela rede de TV Al Jazeera, do Oriente Médio — e há quem diga que logo será candidata a uma vaga na Academia Brasileira de Letras. Em todo caso, a autora resolveu abandonar sua antiga profissão para se dedicar exclusivamente às letras e à administração da sua marca. Bruna Surfistinha continua sendo o produto mais importante da sua grife, apesar de ter assinado o segundo livro como Raquel Pacheco (seu nome original), porém, desta vez o principal apareceu no título: *O que aprendi com Bruna Surfistinha: Lições de uma vida nada fácil*. O novo volume combina a receita de sucesso do confessionário com um leve tom de auto-ajuda, e foi amplamente promovido por conter “cinquenta páginas extras de relatos jamais publicados no blog da autora”.<sup>348</sup> Além disso, a jovem acaba de editar um áudio-livro, reunindo uma série de “histórias inéditas e proibidas, narradas por ela mesma”.<sup>349</sup> Atualmente, o famoso blog de Bruna Surfistinha conta detalhes sobre a turnê de apresentação do seu primeiro livro na França, na Holanda, na Espanha, na Alemanha e na Itália.<sup>350</sup> As notícias postadas diariamente da Europa relatam sua participação nos compromissos editoriais junto ao namorado, um ex-cliente que abandonou a família por ela — assunto sobre o qual, obviamente, ambos se ocuparam de que todo o mundo fique sabendo, bem como de todos os detalhes imagináveis do caso também.

A jazida descoberta por esta jovem paulista resultou ser tão rica, aliás, que sobrou espaço e holofotes também para a esposa traída. Esta não perdeu a oportunidade de publicar sua versão do drama, com todo o luxo de detalhes, em um livro intitulado *Depois do escorpião: Uma história de amor, sexo e traição*. O lançamento foi amplamente promovido em todas as mídias, que não se privaram de convidar a mulher para que continue a expor o

---

<sup>347</sup> SURFISTINHA, Bruna. *O doce veneno do escorpião: Diário de uma garota de programa*. São Paulo: Panda, 2005.

<sup>348</sup> PACHECO, Raquel. *O que aprendi com Bruna Surfistinha: Lições de uma vida nada fácil*. São Paulo: Panda, 2006.

<sup>349</sup> SURFISTINHA, Bruna. *O doce veneno do escorpião: Histórias inéditas e proibidas*. São Paulo: Ed. Áudio Livro, 2006.

<sup>350</sup> *O diário de Bruna Surfistinha*, por Raquel Pacheco: <http://www.brunasurfistinha.com/blogs>.

assunto em público. O livro é vendido da seguinte forma: “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”.<sup>351</sup> Nas páginas dessa longa confissão, a ex-esposa em questão, Samantha Moraes, “conta sua história desde o início, quando conheceu seu ex-marido aos sete anos de idade”. O ponto forte 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”. Obviamente, a esposa traída também mantém um blog na Internet, igualmente intitulado *Depois do Escorpião*, inteiramente construído em torno do assunto que a fez famosa e que, de alguma maneira, a converteu em um personagem midiático e em uma celebridade menor.<sup>352</sup> Sua obra, então, 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 procura se recuperar.

A editora de Bruna Surfistinha aproveitou, também, para promover o novo lançamento da autora dizendo que “o namorado da ex-garota de programa, João Paulo Moraes, resolveu romper o silêncio”, relatando ele também sua versão do drama em um 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...”. Espera-se que este novo livro também seja um sucesso de vendas.

As autobiografias deste tipo, um novo gênero editorial com incrível sucesso em todo o mundo, remetem a um caso certamente 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, intitulada *Learning to fly*, com a intenção de “deixar tudo claro” após não ter conseguido evitar 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 da jovem, o tema da autobiografia é “a realidade da fama”, pois o livro conta “como é ser metade do casal mais famoso da Grã-Bretanha e como alguém se sente sendo alvo de tanta adoração e inveja”.<sup>353</sup> A autora “fala abertamente sobre as controvérsias que a cercam,

---

<sup>351</sup> MORAES, Samantha. *Depois do Escorpião: Uma História de Amor, Sexo e Traição*. São Paulo: Ed. Seoman, 2006.

<sup>352</sup> *Depois do Escorpião*, blog de Samantha Moraes: <http://samanthamoraes.blogspot.com>.

<sup>353</sup> BECKHAM, Victoria. *Learning to fly*. Londres: Penguin Books, 2002.

incluindo a verdade sobre o início das Spice Girls, seu casamento e sua saúde”. Em uma das milhares de entrevistas concedidas à imprensa, porém, a autora- narradora- personagem deslizou que jamais lera um só livro sequer em toda sua vida, aduzindo falta de tempo e desinteresse pela leitura. Quando o entrevistador viu-se obrigado a perguntar se a autora tampouco tinha lido sua própria autobiografia, ocorreu um verdadeiro marco do gênero.

Mesmo nas biografias mais tradicionais (ou seja, as de pessoas que fizeram alguma coisa que pode ser chamada de “obra”), que também constituem um fenômeno de vendas na contemporaneidade, boa parte do interesse do público costuma recair nos assuntos “privados”. É o caso da autobiografia de Bill Clinton, por exemplo, cujo lançamento em 2004 foi ansiosamente esperado e marketeiramente orquestrado, ganhando resenhas na mídia do mundo inteiro e vendendo quatrocentos mil exemplares no primeiro dia somente em seu país — dobrando, assim, o recorde anterior no gênero de não-ficção, que estava em mãos da senadora Hillary Clinton com sua obra *Historia viva*.<sup>354</sup> O que muita gente procurava no livro de quase mil páginas do ex-presidente dos Estados Unidos, intitulado *My Life*, era aquilo que também tinham buscado avidamente na autobiografia de sua esposa: o relato do “episódio Mônica Lewinski”, famoso affaire do ex-presidente com sua ex-estagiária, que mereceu apenas uma discreta referência na página 773 da obra.

Voltando às autobiografias de jovens celebridades sem obra alguma, como as mencionadas 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 — privatizadas, intimistas e, sobretudo, sem nenhuma vocação política — desse outro gênero polêmico e igualmente bem sucedido em termos de público e vendas, que teve seu auge nas décadas de 1960 e 70, até os inícios dos anos 1980. Trata-se da literatura-testemunho, cujos rebentos também ostentavam certo tom confessional, realista e documentário, sem maiores méritos em termos literários, apresentando relatos fortemente apoiados em um *eu* quase anônimo que narrava, assinava e protagonizava uma história real. Entre os exemplos mais conhecidos deste gênero, cabe citar *Me llamo Rigoberta Menchú* (1983), da índia maia da Guatemala assim chamada, e no Brasil, *Quarto de Despejo* (1960), da empregada doméstica Carolina Maria de Jesus.<sup>355</sup> Essas obras foram traduzidas para dezenas de línguas e se converteram em verdadeiros ícones da época. Porém, as diferenças entre ambos os gêneros é

---

<sup>354</sup> CLINTON, Bill. *My life*. Knopf, 2004; CLINTON, Hillary. *Living history*. Simon & Schuster, 2003.

<sup>355</sup> MENCHÚ, Rigoberta. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*, México: Siglo XXI, 1983; DE JESUS, Carolina Maria. *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*. São Paulo: Edibolso, 1960.

gritante: enquanto aqueles livros de alguns anos atrás eram explicitamente politizados (e não-intimistas), estes constituem a encarnação da futilidade e da fofoca, sem nenhuma pretensão de afetar a esfera pública para além dos índices de vendas.

Entretanto, esta novíssima vertente da não-ficção, que se desenvolve com toda a força de um *boom* global, uma tendência que poderíamos chamar “autobiográfica e intimista”, não se restringe a esse nicho específico do erotismo explícito em forma de não-romance impresso e blogueiro. Ao contrário, suas ramificações atingem os temas, os tons e as mídias mais diversas. Um exemplo são os livros de não-ficção escritos por jornalistas profissionais, porém destrinchando algum tema ligado às suas vidas privadas, explorando esse tom intimista e testemunhal que está na moda. Assim, por exemplo, abundam as biografias de tios e avôs, retratos pessoais e familiares que apontam a pintar também uma época ou um determinado tema histórico, porém sempre atrelados a um caso concreto, pequeno, íntimo e real. O jornalista argentino Jorge Fernández Díaz é um desses autores: escreveu a história de sua mãe, uma imigrante espanhola como tantas outras, e vendeu cinquenta mil exemplares. “Gera-se uma identificação”, explica Díaz; “quando vemos que o outro fica nu, percebemos que ele é incrivelmente parecido a nós”. Sua colega Gabriela Mochkofsky publicou *Tio Boris*, outra autobiografia familiar, porém ambientada no contexto da Guerra Civil Espanhola. E ainda outro jornalista desse país, Jorge Sigal, lançou suas *Confissões de um ex-comunista*, uma revisão de seus anos juvenis que também procura entender as motivações de toda uma geração. “Creio que se trata de baixar do pedestal no qual subimos nos anos noventa e sermos mais humildes”, diz Sigal. “Não quero contar como foram as coisas, mas como eu as vi”. Na tentativa de entender esta súbita epidemia de histórias pequenas, intimistas e bem mais despolitizadas que em anos anteriores, os especialistas mencionavam não apenas “um novo clima de época, mas também um novo clima midiático que re-valoriza o nome próprio em meio do bombardeio informativo”, um movimento que se acredita alentado pela Internet e, sobretudo, “pela cultura blogueira”.<sup>356</sup>

O fato é que, nos últimos anos, essa tendência tem invadido também o cinema, com o súbito auge dos documentários e, sobretudo, de um subgênero específico: os documentários em primeira pessoa. Os diretores desses filmes se convertem em protagonistas do relato filmado, e o tema sobre o qual a lente se debruça costuma ser algum assunto pessoal, “íntimo”, referido à “vida privada” do cineasta. Já são vários os frutos desta nova fonte. Basta mencionar, aqui, o filme *33*, do brasileiro Kiko Goifman. Ao se aproximar dos 33 anos de

---

<sup>356</sup> DI MARCO, Laura. “En primera persona: del periodismo de investigación al relato testimonial”. *La Nación*, Buenos Aires, 07 janeiro 2007.

idade, o autor — filho adotivo — decidiu registrar com a câmera e o microfone uma viagem de 33 dias em busca de sua mãe biológica, valendo-se de entrevistas e outros métodos ao vivo; inclusive, um blog.<sup>357</sup> Outro exemplo é o filme *Buenos Aires, mi historia*, do argentino Germán Kral, na qual o diretor entrevista seus familiares e empreende uma sondagem audiovisual em sua história pessoal a fim de entender o motivo da separação de seus pais quando ele era criança. Outros filmes inscritos nesta tendência são *Los rubios*, de Albertina Carri, e *Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut.

O mais famoso de todos, porém, provavelmente seja *Tarnation*.<sup>358</sup> Esse filme recria na tela o verdadeiro drama existencial do diretor, Jonathan Caouette, contado por meio de uma alucinada colagem audiovisual de fotografias, filmagens super-8, mensagens de secretária eletrônica, confissões registradas em vídeo e material de arquivo sobre a cultura midiática dos anos 1980. O filme causou grande impacto na crítica e obteve bastante sucesso em festivais internacionais; entre outros motivos, destacou-se o fato de ter sido inteiramente realizado no computador pessoal de Caouette, com um orçamento inferior a duzentos dólares. Outro exemplar do gênero que ganhou as telas internacionais é *Le filmeur*, uma espécie de “diário íntimo” do cineasta francês Alain Cavalier, que condensa material registrado pela sua câmera ao longo da última década.<sup>359</sup> Para concluir esta breve amostragem, um dos filmes mais sintomáticos deste tendência é *TV Junkie*, que mostra a vida real de um “viciado em ser-filmado”.<sup>360</sup> Ao longo de toda sua existência, o protagonista Rick Kirkham acumulou milhares de horas de filmagens de si próprio; a partir desse profuso material auto-centrado, foi realizado este filme.

Acompanhando todo este movimento, outros gêneros de não-ficção continuam a crescer nos diversos meios de comunicação e nos âmbitos mais variados da nossa cultura, enfatizando especialmente a espetacularização da intimidade *real* de quem fala e se mostra. Vale a pena considerar suas reverberações nas artes plásticas, por exemplo, onde também se verifica o fenômeno, especialmente no âmbito da fotografia. São cada vez mais habituais as obras baseadas no auto-retrato, bem como nos registros da vida cotidiana e da intimidade dos próprios artistas. Talvez uma das pioneiras tenha sido a norte-americana Natacha Merrit, que no ano 2000 resolveu colocar na Internet suas fotografias eróticas — nas quais era sempre a

---

<sup>357</sup> 33 (Kiko Goifman, Brasil, 2002); *Buenos Aires, mi historia* (Germán Kral, Alemanha, 1999), *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003) e *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, Brasil/ França/ Hungria/ Bélgica, 2001). Cf. também as cinco obras “foto-autobiográficas” analisadas no artigo já mencionado de DUBOIS, Philippe. A ‘foto-autobiografia’. In: Revista *Imagens*. Campinas, nº4, p. 64-76, abril, 1995.

<sup>358</sup> *Tarnation* (Jonathan Caouette, EUA, 2003).

<sup>359</sup> *Le filmeur* (Alain Cavalier, França, 2005).

<sup>360</sup> *TV Junkie* (Michael Cain e Matt Radecki, EUA, 2005).

autora e, quase sempre, também uma das modelos clicadas. Logo em seguida, a fotógrafa lançou um livro luxuosamente editado e muito bem-sucedido, no qual expunha uma seleção de suas obras e alguns depoimentos. “Não posso separar sexo e fotografia”, confessa no site que ainda mantém na Web, “eles ocorrem ao mesmo tempo... eu não consigo fazer uma dessas atividades sem pensar na outra”.<sup>361</sup>

A moça teve inúmeras imitadoras e sucessoras em todos os cantos do mundo, como delata a proliferação de fotografias eróticas “amadoras” publicadas na Internet pelas próprias autoras e/ou modelos. Uma escola que foi legitimada pela popularização dos blogs e fotologs desse tipo, cada vez mais abundantes em todo o mundo, inclusive no Brasil. Os exemplos são infinitos, de donas de casa e mães de família como *Donybelle* até jovens de estilo arrojado como *Fatal Beauty* e as integrantes do *Movimento das Fotógrafas Supersexies*.<sup>362</sup>

Pioneiro indiscutível deste movimento, porém, foi o site *JenniCam*, montado em 1997 pela webdesigner norte-americana, Jennifer Ringley, na época com 20 anos de idade.<sup>363</sup> A jovem causou certo impacto midiático quando resolveu distribuir várias câmeras de vídeo pelos diversos cômodos da sua casa, apontando para todos os cantos, a fim de que as lentes registrassem e transmitissem pela Internet tudo o que acontecia em seu quarto próprio, sua cozinha, seu banheiro, sua sala, etc. As câmaras nunca eram desligadas, e a vida da jovem parecia transcorrer como se elas não estivessem lá. O site permaneceu no ar durante vários anos, com todas suas câmeras ligadas. “Simplesmente, gosto de me sentir olhada”, explicava, quando sua decisão de exibir a própria intimidade ainda era uma novidade um pouco esdrúxula que demandava explicações.<sup>364</sup> Hoje são milhões os sites deste tipo, e também são milhões os usuários da Internet que costumam assistir a estes espetáculos da vida privada.<sup>365</sup>

O fenômeno aqui focalizado, porém, excede essas novas modalidades do auto-retrato ao vivo, embora sem sair da mais rigorosa “intimidade”. Foram-se os 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, protegidas na privacidade do lar pelas sólidas paredes da casa. A carreira do fotógrafo norueguês Petter Hegre, por exemplo, decolou

---

<sup>361</sup> MERRITT, Natacha. *Digital Diaries*. Nova York: Taschen, 2001. <http://www.digital-diaries.com/intro.html>. Cf. também FUX, Bárbara. “O diário de Natacha”. *Aqui*. Rio de Janeiro, 01/02/2001.

<sup>362</sup> Donybelle (<http://www.donysworld.com>), *Fatal Beauty* (<http://fatalbeauty.com>), *Movimento das Fotógrafas Supersexies* (<http://www.supersexies.org>). Cf. PAMPLONA, Walmor. “Donybelle quer se mostrar”. *No Mínimo*. Rio de Janeiro, 24/02/2005; e ANTUNES, Alex. “As moças que se desnudam”. *No Mínimo*. Rio de Janeiro, 13/07/2004.

<sup>363</sup> *JenniCam*, <http://www.jennicam.org>.

<sup>364</sup> Cf. FUX, Bárbara. “Paixão e traição via webcam”. *Aqui*, Rio de Janeiro, 05/09/2000.

<sup>365</sup> Para acessar webcams do mundo inteiro, convém consultar catálogos como *Camville* (<http://www.camville.com>) e *Earthcam* (<http://www.earthcam.com>).

quando resolveu publicar um livro explicitamente intitulado *My wife*, contendo as fotografias eróticas em que retratara sua esposa, a islandesa Svanborg, de todos os ângulos imagináveis. Depois, Hegre separou-se e casou novamente, desta vez com a ucraniana Luba, de quem também publica profusos nus tanto na Internet como em outras mídias.<sup>366</sup> 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, em uma infinidade de gestos e atitudes que revelam o cotidiano do ex-casal quando ainda era um casal, em certo sentido “igualzinho a qualquer casal”.<sup>367</sup>

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*.<sup>368</sup> Da mesma autora foi lançado, no ano seguinte e de maneira póstuma, outro livro intitulado *Um final feliz*, no qual detalhava sua experiência personalíssima nas sessões de psicanálise e o final do tratamento.<sup>369</sup> Atualmente, sua biografia está sendo filmada.<sup>370</sup>

Há, ainda, casos extremos de “auto-retratos radicais”, como os da francesa Orlan, que há vários anos vem fazendo cirurgias plásticas em seu rosto para se parecer com as damas pintadas por Boticelli, entre outras performances.<sup>371</sup> E, inclusive, o que poderia ser definido como mais uma variante dessa “arte carnal” ou “auto-escultura radical”, presente na mostra *Savon de Corps*, apresentada em meados de 2004 pela artista plástica Nicola Costantino em Buenos Aires. Trata-se de uma série de sabonetes elaborados com a gordura extraída do corpo da artista, por meio de uma cirurgia de lipoaspiração. A mostra incluía, ainda, uma série de materiais gráficos nos quais a autora se apresentava como a garota-propaganda dos “produtos”, posando em fotos sensuais ambientadas em uma piscina.<sup>372</sup>

---

<sup>366</sup> *Hegre-Archives*: <http://www.hegre-archives.com>. Cf. DORIA, Pedro. “O homem que desnuda as mulheres”. *No Mínimo*. Rio de Janeiro, 06/03/2005

<sup>367</sup> HARDY, Nicolás. *Ex*. Buenos Aires: Ed. Asunto Impreso, 2004.

<sup>368</sup> LIFFSCHITZ, Gabriela. *Efectos Colaterales*. Buenos Aires: Ed. Norma, 2003. Cf. também FERRER, Christian. “Explorando um erotismo compassivo”. *Revista Ñ*, Jornal *Clarín*, Buenos Aires, 03/05/2003.

<sup>369</sup> LIFFSCHITZ, Gabriela. *Un final feliz*. Buenos Aires: 2004.

<sup>370</sup> Para mais exemplos desta tendência no auto-retrato fotográfico contemporâneo, cf. o livro já mencionado de GOLDIN, Nan. *I'll be Your Mirror*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1996; e ainda CREUS, Amália. “Sobrevivendo em imagens: um estudo sobre as imagens fotográficas e sua relação com a memória e a afetividade”. Dissertação de Mestrado, ECO-UFRJ, 10/2001.

<sup>371</sup> Orlan: <http://www.orlan.net>; *Carnal Art*: <http://www.film-orlan-carnal-art.com>. Cf. também DERY, Mark. “La política ciborg del cuerpo”. In: *Velocidad de Escape*. Madri: Ed. Siruela, 1998. p. 263.

<sup>372</sup> Cf. BURUCUA, José; LUPO, Tom. “Los límites del arte en la mirada del horror”. *Página 12*. Buenos Aires, 09/08/2004. <http://pagina12.feedback.net.ar/diario/sociedad/3-39387-2004-08-9.html>.

Por toda parte se estendem, então, os domínios da não-ficção auto-centrada: proliferam as narrativas biográficas, a espetacularização da intimidade e as explorações artísticas de todas as arestas do *eu*. De maneira certamente concomitante, 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 nas romances de Balzac do que nos tratados políticos e sociológicos do mesmo período. Dificilmente, porém, alguém diria algo equivalente sobre a literatura de ficção contemporânea. Vejamos, no entanto, o que disseram os editores da revista *Time* que escolheu “você” como personalidade do ano de 2006: “é possível aprender mais acerca de como vivem os americanos apenas olhando os ambientes onde transcorrem os vídeos exibidos no *YouTube* — todos aqueles quartos bagunçados e aquelas salas cheias de brinquedos esparramados — do que assistindo a mil horas de televisão aberta”.<sup>373</sup> Eis um interessante deslocamento dos códigos do realismo: daquelas ficções típicas do século XIX, para os videoclipes caseiros que *eu*, *você* e todos *nós* exibimos na Internet.

Sinal dos tempos? Provavelmente. Em todo caso, a comparação merece ser explorada. Pois seria impossível consumir uma oposição mais eloqüente do que essa, que contrapõe o popular site de filmes amadores do século XXI e um projeto literário como a incomensurável *Comedia Humana* do século XIX. Impossível imaginar um contraste mais acirrado entre os modelos narrativos analisados sob as metáforas arqueológicas de Pompéia, pelo lado dos vídeos do *YouTube*, e Roma, pelo lado da obra de Balzac.<sup>374</sup> A diferença não reside apenas no fato (fundamental) dos primeiros serem *reais*, e esta última uma *ficção*. Além disso, a relação com a temporalidade e com o tipo de subjetividade neles implícita, é completamente diferente em um caso e no outro, e pode servir para iluminar o problema estudado nesta tese.

Para isso, cabe mencionar alguns exemplos prototípicos dos vídeos mais vistos em sites como o *YouTube*, que são tão populares e tão representativos do nosso modo de vida, de acordo com a revista *Times*. Hoje, por exemplo (21 de fevereiro de 2007), o clipe mais assistido do dia é uma peça de três minutos e meio de duração, intitulada *Me singing say it right*.<sup>375</sup> A obra consiste em um primeiro plano de uma jovem sentada em um sofá, olhando para a câmera enquanto faz playback de uma canção popular, cuja versão original toca no aparelho de som da sala. O vídeo foi visto por 280.166 pessoas até o momento, e foi escolhido

---

<sup>373</sup> GROSSMAN, Lev. “*Time*’s person of the year: You”. *Time*. Vol. 168, no. 26, 25/12/2006.

<sup>374</sup> Sobre a oposição entre as metáforas arqueológicas de Roma e Pompéia, ver o Capítulo 4 desta tese, bem como o artigo de DUBOIS, Philippe. A “foto-autobiografia”: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno. In: Revista *Imagens*. Campinas, nº4, p. 64-76, abril, 1995.

<sup>375</sup> *Me singing say it right*, <http://www.youtube.com/watch?v=tUTWKV65OqI>

como “favorito” por mais de mil visitantes. Quando o clipe termina, a jovem lança um beijo para a câmera e a tela fica vazia por um instante. Em seguida, o site nos oferece dezenas de vídeos semelhantes, vários protagonizados pela mesma garota, embora cantando outras músicas e vestindo outras roupas. Todos foram assistidos por dezenas ou centenas de milhares de pessoas. Já no site *Revver*, um dos concorrentes do *YouTube*, um dos clipes mais vistos se chama *Diet Coke – Mentos*.<sup>376</sup> O filme mostra a pequena explosão que ocorre dentro de uma garrafa de Coca-Cola diet quando um homem introduz nela uma bala da marca Mentos; tudo acontece no que parece ser a varanda de uma casa de subúrbio, com um jardim no fundo.

Trata-se, ao que parece, de mais um par de exemplos das narrativas autobiográficas do gênero aqui focalizado, que se estruturam de acordo com a temporalidade implícita na metáfora arqueológica de Pompéia (pílulas de momentos presentes expostos um após o outro), e denotam uma construção de si *alterdirigida* — ou seja: operada sob a lógica da visibilidade e da exteriorização do *eu*. Por outro lado, em cada uma das páginas da *Comédia Humana* vigoram as regras de produção de subjetividades *introduzidas*, bem como aquela outra forma de vivenciar a temporalidade, que nesta tese foi resumida com a metáfora de Roma, como uma imensa cidade em ruínas onde todos os cacos são vestígios de algo e tudo, então, remete a algum sentido mais profundo.

Se aquele “romance absoluto” assinado por Balzac já era desmesurado em 1830, quando foi idealizado, agora a mera idéia de empreender uma tal proeza beira o inconcebível — como já foi dito a respeito da obra de Proust: não apenas a sua escrita, mas até mesmo a sua leitura. O descomunal compêndio balzaquiano fusionava todas as obras daquele escritor incrivelmente prolífico em uma 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 utilizando uma ampla série de recursos de verossimilhança para delinear personagens e situações. Tudo isso, magistralmente recriado no papel graças a um trabalho extenuante desenvolvido na fértil “interioridade” do artista. Uma obra destinada a ser devorada, depois, pelos olhos gulosos dos leitores que viam-se espelhados naquelas ficções. Inclusive Karl Marx, que dizia ter aprendido mais sobre a *vida real* lendo essas páginas fictícias (porém nas quais se entrevia

---

<sup>376</sup> *Diet Coke – Mentos*, <http://one.revver.com/watch/131213>

aquela “realidade mais fundamental” mencionada por Ernst Fischer) do que nas descrições científicas e mais “rasteiras” do real.

Entretanto, como disse Ítalo Calvino, “os romances longos escritos hoje são talvez uma contradição”, visto que a dimensão do tempo foi abalada e sua linearidade estilhaçou-se em uma 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>377</sup> Cada um desses fragmentos é um instantâneo de Pompéia, ou um clipe do *YouTube*, ou um *post* de um blog ou uma imagem de um fotolog. E todos esses fragmentos de vida presentificada são *reais*, se depreendem da realidade mais epidérmica e visível do *eu*.

Estamos longe, então, daquele período no qual o romance moderno vivenciou seu apogeu, justamente, quando a ficção literária era o espelho mais fiel da vida real. Embora ainda prolifere um certo “gigantismo” na prepotência de um nicho específico do mercado, o 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 noção de tempo em que se baseava. Como disse 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>378</sup> Poucos adjetivos definiriam melhor os fragmentos postados nos blogs confessionais, em contraste com aquelas ficções literárias oitocentistas: antes que nada e acima de tudo, são *breves* — e, além disso, *reais*.

Esse declínio da ficção literária foi metabolizada explicitamente por uma das publicações culturais mais influentes do mundo, o *New York Times Book Review*, ao noticiar a implementação de “mudanças drásticas” em sua proposta editorial. As transformações anunciadas têm por objetivo ajudar os leitores a “escolher livros nos aeroportos”. Com esse propósito altamente pragmático, o novo editor do tradicional caderno literário norte-americano 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 informou que “as mudanças assustaram as editoras, pois o *NYTBR* costuma dar o tom para os outros cadernos literários do país e impulsiona as vendas”.<sup>379</sup> Aquela “realidade mais fundamental” que a ficção costumava desvelar, pelo visto, perde cada vez mais terreno, em

---

<sup>377</sup> CALVINO, Italo (1981). Apud: HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1993.

<sup>378</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 206.

<sup>379</sup> “*NYTBook Review* tem mudança drástica”. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!. São Paulo, 14/03/2004.

proveito das realidades epidérmicas (e 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”, explica Virginia Woolf. “Às vezes esse laço é apenas perceptível; as obras de Shakespeare, por exemplo, parecem permanecer suspensas por si sós”, evocando as escassas informações que temos sobre a vida deste ficcionista, que portanto não chegam a perturbar nossa relação quase direta com seus textos. “Mas quando a teia se estica, prende-se do lado, rasga-se ao meio, a gente lembra 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”<sup>380</sup>. De repente, entre nós, 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 por eles construídas; até o ponto de estas últimas se tornarem um mero pretexto para saber mais sobre aquelas. Ironicamente ou não, a própria Virginia Woolf caiu nessas rédeas: a partir do sucesso do filme *As Horas*, no qual a figura da escritora foi recriada como uma personagem de cinema, hoje as penúrias grosseiramente materiais de sua vida têm um público maior do que as suas ficções tão finamente elaboradas.<sup>381</sup>

No mesmo sentido apontam as observações de um jornalista sobre as transformações 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 sai para fazer compras em um 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”.<sup>382</sup> Em todo o mundo, cada vez mais, os eventos desse tipo se tornam festivais midiáticos e mercadológicos, onde as obras literárias (especialmente as de ficção) assomam como um detalhe menor do grande negócio, como já vimos a respeito da emblemática FLIP de Para ti.

Como explicar esse desinteresse pela ficção no mundo atual, acompanhado dessa intensa curiosidade pela vida real e ordinária? Assediados pela sensação de fluidez que ameaça desmanchar tudo no ar, pela falta de auto-evidência que afeta a realidade altamente

---

<sup>380</sup> WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires: A-Z Editora, 1993; p. 59.

<sup>381</sup> *As Horas* (Stephen Daldry, EUA., 2002).

<sup>382</sup> HALPERIN, Fernando. “La Feria, atracción no sólo para lectores”. Buenos Aires, *La Nación*, 2/05/2004.

mediatizada, os sujeitos contemporâneos sentem a pressão cotidiana da obsolescência de tudo quanto é. Inclusive, e sobretudo, a fragilidade do próprio *eu*. Com o desvanecimento da noção de “identidade”, que já não pode mais manter a ilusão de ser fixa e estável, a subjetividade contemporânea perdeu quase todas as âncoras que costumavam sustentá-la na Era Moderna. Além de ter perdido o amparo de toda uma série de instituições tão sólidas como os muros do lar, o *eu* não se sente mais protegido pelo perdurável rastro do passado individual e nem pela garantia de uma intensa “vida interior”. Assim, a diferença com relação ao que ocorria há pouco tempo pode parecer sutil, porém é fundamental: como vimos, já não se pede mais à ficção que recorra ao real para ganhar verossimilhança e consistência. Agora, ao contrário, é esse real ameaçado que precisa adquirir consistência desesperadamente. E ocorre algo curioso: a linguagem altamente codificada das mídias oferece um palco eficaz para ficcionalizar a “desrealizada” vida cotidiana. O real, então, recorre ao glamour irreal — embora inegável — que emana do brilho das telas, para se *realizar* plenamente nessa ficcionalização. Inclusive, e sobretudo, o próprio *eu*.

Até mesmo os ficcionistas de hoje em dia recorrem a esses truques de construção de si, estilizando-se como personagens também dentro das ficções que tecem como autores. É inevitável citar o poema “Borges e eu”, de Jorge Luis Borges, um sagaz precursor dos muitos que viriam depois. Mas é provável que tenha sido Paul Auster quem inaugurou a moda do alter-ego sem muitas sutilezas — ou do heterônimo às avessas — ao inserir em seus romances personagens menores porém homônimos do autor.<sup>383</sup> Hoje, o recurso se espalhou tão amplamente, que seria impossível numerá-los. Um exemplo é o escritor cubano Juan Pedro Gutiérrez, autor de diversos contos e romances, como a famosa *Trilogia Suja de Havana*, de 1998, nos quais o protagonista principal é sempre “um alter ego ficcional Pedro Juan, cujo nome reflete seu espelhamento com o autor”.<sup>384</sup> Entretanto, apesar das nuances e do valor que a obra possa ter em cada caso, é verdade que uma vez realizado o gesto que na ocasião inaugural surpreende e/ou diverte — precisamente por sua capacidade de questionar os limites e as fronteiras entre realidade e ficção, autor e personagem—, ao se repetir o mesmo recurso que outrora fora eficaz, acaba perdendo a novidade e o efeito-surpresa. Junto como eles, escoam também boa parte de sua potência — assim como somente o primeiro urinol de Duchamp tem “valor artístico”; suas incontáveis cópias, homenagens e citações, porém, estarão fatalmente

---

<sup>383</sup> AUSTER, Paul. *Trilogia de Nova York*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>384</sup> Para uma análise deste recurso na obra este autor, cf. JAGUARIBE, Beatriz. “Realismo sujo e experiência autobiográfica: Vidas reais e autoria”. In: *O choque do Real: estética, mídia e cultura*. São Paulo: Ed. Rocco, 2006..

esvaziadas de boa parte daquela força crítica original (para não falar da “aura”).<sup>385</sup> É a maldição da tirania do novo que ainda assombra as artes contemporâneas, precisamente: não adianta repetir a fórmula, pois o “gesto” só valeu pela sua originalidade histórica, e nem tanto por suas qualidades propriamente estéticas. Repetido, então, valerá pouco ou nada.

Mesmo assim, cabe frisar que a tendência continua em auge: cada vez mais, os escritores parecem sucumbir à tentação de se mostrar como personagens, dentro e fora de suas obras, e não apenas pelo uso do nome próprio. Ao se tornarem os glamourosos protagonistas de suas “vidas artísticas”, a sombra inchada e magnética do *eu* autoral solapa os outros rostos do escritor — tais como, por exemplo, seu extinto papel de anônimo narrador de histórias. Para citar apenas outro exemplo entre milhares, vem à tona o caso de Adriana Lisboa, jovem romancista carioca, cujo livro mais recente, *Caligrafias*, motivou o seguinte comentário de quem o resenhara: “em face das doses exageradas e maciças de ‘eu’ em todos os lugares midiáticos, com os quais o leitor-espectador está acostumado, resta à autora a timidez da exposição subjetiva em gêneros confundidos”. Pois nas “pequenas narrativas” de não-ficção apresentadas neste livro, fragmentos de memórias pessoais — “experiências vividas (ainda que, em certo sentido, pobres)” — ou tentativas de “encontrar na realidade pontos de fuga”, ela “escreve, de corpo inteiro, para celebrar a vida e pode ser tomada também como personagem”.<sup>386</sup>

Mas há casos bem menos tímidos e delicados, tais como os romances de Clarah Averbuck.<sup>387</sup> Os livros desta autora constituem uma série de sucessos de vendas, decorrentes dos blogs confessionais da escritora, e daquilo que ela própria denomina “pretensa ficção”, pois sua maior ambição consiste em “fazer da própria vida, arte”.<sup>388</sup> Nesses livros, a autora é sempre a narradora e uma personagem principalíssima dos relatos, que consistem na descrição minuciosa do seu cotidiano. A obra é toda perpassada pelo “realismo sujo” tão na moda hoje em dia, e cravejada de referências (nem tão) ambigualmente autobiográficas. Não surpreende, portanto, que os direitos para levar ao cinema as cenas narradas no primeiro livro tenham sido rapidamente negociados. O inevitável filme está sendo rodado atualmente pelo diretor Murilo Salles, com a atriz Leandra Leal no papel da autora- narradora- protagonista, sob um título bastante eloqüente: *Nome próprio*.

---

<sup>385</sup> Cf. GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.

<sup>386</sup> SÁ, Sérgio de. “Delicadeza de Adriana Lisboa nas narrativas curtas de *Caligrafias*”. *O Globo*, Caderno Prosa & Verso. Rio de Janeiro, 25/12/2004.

<sup>387</sup> *Maquina de Pinball* (Ed. Conrad, 2002); *Das Coisas Esquecidas Atrás da Estante* (Ed. 7Letras, 2003) e *Vida de Gato* (Ed. Planeta, 2004).

<sup>388</sup> *Brazileira! Preta*, <http://brazileirapreta.blogspot.com>; *Dexedrina*, <http://dexedrina.hpg.com.br>.

Convém lembrar, aqui, até que ponto as coisas mudaram ao longo do século XX, especialmente nas últimas décadas. Em 1900, por exemplo, quando Joaquim Nabuco publicara seu livro de memórias intitulado *Minha Formação*, nos moldes do clássico relato autobiográfico “exemplar”, os recatos e pudores da época impediram uma boa recepção da obra. Pois apesar de o autor evitar os personalismos confessionais, de acordo com os parâmetros daqueles tempos não era de bom tom — e até podia ser visto como uma prova de evidente mau gosto — o fato de escrever “todo um livro acerca de si mesmo”. Ao contrário, na alta sociedade brasileira do século XIX e inícios do XX, essa “construção de uma imagem do ‘eu’ triunfante” podia denotar uma falta de decoro flagrante.<sup>389</sup>

Mas isso não ocorria apenas no Brasil, é claro. Aludindo a sua tia-avó em um ensaio de 1905, Marcel Proust dizia que “ela rejeitava com horror que se colocassem temperos em pratos que não o exigiam, que se tocasse o piano com afetação e abuso de pedais, que ao receber convidados se fugisse da perfeita naturalidade e se falasse de si com exagero”.<sup>390</sup> Já hoje, ao contrário, há escritores que aparecem fotografados nas capas de seus livros, com muito mais orgulho e vaidade do que falsos pudores — há quem opte, inclusive, por um “audaz” nu frontal, como é o caso do último romance do colombiano Efraín Medina Reyes, *Técnicas de Masturbação entre Batman e Robin*, traduzido para várias línguas e também publicado no Brasil.<sup>391</sup>

Como outra reverberação destes processos, uma mostra em homenagem ao compositor e escritor Chico Buarque realizada recentemente na Biblioteca Nacional, expunha vários objetos pertencentes ao artista. Entre eles, por exemplo, um bilhete escrito por uma professora da escola primária do cantor, e outros objetos do gênero. Ao que parece, nestes casos, não é o valor artístico ou propriamente estético (e nem mesmo a sua relevância de qualquer ordem) o que interessa resgatar e expor para o público, mas o que se destaca é o fetichismo do *real*. Qualquer coisa que se mostre (mesmo sendo realmente “qualquer coisinha”) tem que ser verdadeira, autêntica, realmente vivenciada por essa personalidade cintilante, misteriosamente tocada pela varinha de condão da Arte — ou, melhor ainda, da Fama e da Mídia. Além disso, ao que parece, quanto mais “comuns” forem esses retalhos do real, tanto melhor. “Há uma demanda cada vez maior para assuntos fúteis”, reclamava o próprio Chico Buarque em uma entrevista: “qualquer coisa parece ser assunto; fulano desceu

---

<sup>389</sup> JAGUARIBE, Beatriz. “Autobiografia e nação: Henry Adams e Joaquim Nabuco”. In: GIUCCI, Guillermo; DIAS DAVID, Maurício (Orgs.). *Brasil-EUA*. Rio de Janeiro: LeViatã Publicações, 1994. p. 109-141.

<sup>390</sup> PROUST, Marcel. *Sobre la lectura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003; p. 13.

<sup>391</sup> MEDINA REYES, Efraín. *Técnicas de Masturbação entre Batman e Robin*. São Paulo: Planeta, 2004.

em Congonhas... isso não é notícia, evidentemente, mas tem que preencher os espaços, tem que botar foto de artista descendo do avião”.<sup>392</sup>

Cabe lembrar, neste contexto, de uma asseveração de Clarice Lispector concedida em uma entrevista de 1997: “a missão do escritor é falar cada vez menos”.<sup>393</sup> Como previsão futurológica, pelo visto, a escritora enganou-se profundamente. A frase soa hoje tão anacrônica como as apostas do crítico de arte Jan Mukarovsky, que em 1944 confiava em uma futura “libertação” dos artistas com relação à triste obrigação de cultivar suas personalidades “como quem cuida de uma flor em uma estufa”.<sup>394</sup> Ou, ainda, tão fora de sintonia com os tempos atuais como a queixa de Doris Lessing ao recusar os convites para ser convertida em um personagem cinematográfico, alegando que a vida de um escritor “passa pela sua cabeça”.<sup>395</sup> A própria Clarice Lispector, aliás, que fazia questão de se considerar “implícita”, recentemente também foi objeto de uma exposição em sua homenagem realizada em um museu, do tipo daquela outra que mostrava objetos de (e sobre) Chico Buarque.<sup>396</sup> Cada vez mais, então, os ficcionistas de hoje e de ontem se convertem em personagens — seja nas próprias obras literárias ou nos textos alheios, ou então no cinema, na televisão ou no circo midiático em geral.

Neste quadro, não surpreende que a jovem escritora Curtis Sittenfeld, autora do romance *Prep* — um best-seller sobre as peripécias de um grupo de estudantes em uma escola dos Estados Unidos — precise se defender na imprensa contra os atuais “imperativos do autobiográfico”, afirmando que seu livro “é uma ficção”. De nada adianta ressaltar, uma e outra vez, que o romance é fruto de vários anos de trabalho e de composição criativa e propriamente literária, que os personagens são inventados e que os acontecimentos não ocorreram *de fato* em sua vida — apesar de existirem certas coincidências biográficas entre a protagonista-narradora do romance e a própria autora.<sup>397</sup> Assim como no caso do poeta no filme *As Horas*, tudo o que as mídias (e os leitores?) parecem querer saber é quem é quem *na realidade*.

---

<sup>392</sup> BARROS E SILVA, Fernando. Entrevista com Chico Buarque: “Querem exterminar os pobres do Rio”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26/12/2004.

<sup>393</sup> LISPECTOR, Clarice. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Nº 17-18, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. Dez. 2004.

<sup>394</sup> MUKAROVSKY, Jan. In: La personalidad del artista (1944). In: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977. p. 290-291.

<sup>395</sup> LESSING, Doris. In: LIBEDINSKY, Juana. “Entrevista con Doris Lessing”. *La Nación*, 13/02/2005.

<sup>396</sup> O Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro montou, em 2005, duas mostras em homenagem à escritora: *A descoberta do mundo*, uma breve fotobiografia e uma seleção das primeiras edições de seus livros; e *Os papéis da escrita*, com manuscritos e datiloscritos de suas obras.

<sup>397</sup> Cf. LEE, Felicia. “Although She Wrote What She Knew, She Says She Isn’t What She Wrote”. *The New York Times*. Nova York, 26/01/2005. <http://www.nytimes.com/2005/01/26/books/26prep.html?8bu>.

É curioso, neste contexto, revisar a história da literatura e constatar que a escrita confessional foi fortemente desacreditada pelas vanguardas modernistas dos inícios do século XX. Cem anos atrás, esses gêneros foram expulsos com desdém para fora do âmbito literário. Acusada de ingenuidade, a suposta vocação de sinceridade que envolvia o gênero em suas origens foi menosprezada como valor estético, chegando a se erigir como o extremo oposto dos artificios e da imaginação, que constituem o âmago da boa literatura. A ancoragem na “vida real”, portanto, foi desprezada energeticamente pelos modernismos artísticos, já que não haveria valor estético algum nessa insistência em tecer relações diretas entre o autor de ficções e suas obras.

Ninguém menos do que Marcel Proust foi um dos autores que se revelaram contra as tiranias da mimese ligadas ao biografismo. Talvez possa parecer curioso hoje em dia, mas o próprio autor de *Em busca do tempo perdido* dedicou a esse assunto seus ensaios críticos publicados sob o título *Contra Sainte-Beuve*.<sup>398</sup> Se a matéria literária emana do *eu* profundo do artista dedicado a criar ficções, esse *eu* das profundezas tem pouco ou nada tem a ver com seu *eu* exterior da sociabilidade e dos dados biográficos. Forçar as conexões entre o *eu* narrador e o *eu* autor é uma banalidade sem sentido algum, e os personagens de qualquer obra literária são claramente inventados. De acordo com o mesmíssimo Proust, portanto, de nada serve conhecer a biografia do escritor para compreender os sentidos de sua obra literária. Eis, de novo, a voz de Doris Lessing “a vida de um escritor passa pela sua cabeça”.<sup>399</sup> Ou ainda melhor, no contexto em que Proust escreve: a potência e o valor de um escritor residem em sua obra, que por sua vez emana do cerne de sua rica interioridade — não de sua vida e nem da sua personalidade, mas daquele espaço interior onde ferve a criação artística.

De todo modo, mesmo tendo falecido há oitenta e cinco anos, em 1922, o próprio Proust está longe de ter permanecido a salvo desta vampirização midiática que hoje assedia o *ser* artista. São vários os filmes que se realizaram (e ainda se realizarão), tanto sobre sua vida como sobre sua obra — sempre com os limites difusos entre ambas. Porém, ainda mais no tom dos tempos que correm, e ainda mais contrário ao espírito do seu ensaio crítico acima comentado, basta consultar os catálogos das agências de viagens que promovem pacotes de “turismo temático” na cidade do Cabourg. Essa vila do litoral da Normandia seria *na verdade* a fictícia Balbec, onde os fictícios personagens de *A sombra das moças em flor* passavam suas fictícias férias. Algo semelhante ocorre com a pequena cidade colombiana de Aracataca, terra

---

<sup>398</sup> PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve*: Notas sobre crítica e literatura. São Paulo, Iluminuras, 1988.

<sup>399</sup> LESSING, Doris. In: LIBEDINSKY, Juana. “Entrevista con Doris Lessing”. *La Nación*, 13/02/2005.

natal de Gabriel García Márquez, que se assume orgulhosa como a *verdadeira* Macondo, famosa vila fictícia onde moravam os personagens fictícios do romance *Cem anos de solidão*.

Já o britânico John Keats formulara uma ousadia que soa inaceitável nos dias de hoje: o poeta “não tem personalidade”. Quase duzentos anos depois da sua morte, a personalidade aparece como a única coisa que o artista de fato *tem*. Com essa asseveração, porém, Keats pretendia abrir o horizonte para os artifícios e as máscaras da imaginação, prefigurando o famoso “fingidor” de Fernando Pessoa — aquele poeta que sabe mentir tão bem, tão artisticamente bem, que finge ser real a dor que deveras sente. Nascido em 1795 e falecido ainda muito novo, em 1821, este poeta britânico parece um digno representante daquele século XVIII pintado por Richard Sennett. Perspectivas desse tipo reconhecem, entre outras coisas, que a representação da realidade não é apenas impossível, mas sobretudo é um projeto bem menos interessante que a sua possível recriação na ficção. Pois somente nesse outro plano da invenção literária, da imaginação artística e da humana “criação de mundos”, pode surgir aquela “realidade mais fundamental” de que falava o crítico Ernst Fischer. Nada mais longe, portanto, dos tempos que correm, onde toda e qualquer manifestação da arte (e, sobretudo, do *ser* artista) só parece interessar na medida em que possa demonstrar que é *real*.

Somente em tempos tão peculiares como estes em que vivemos — tão literalmente realistas, tão pouco espirituosos em termos artísticos e tão longínquos dos fingimentos impessoais de Keats como do narrador benjaminiano e daquele teatral século XVIII pintado por Richard Sennett — podem explicar alguns fenômenos que beiram o inacreditável. Vejamos o caso do livro *Fragments: memórias de uma infância 1939-1948*, de Benjamin Wilkomirski.<sup>400</sup> Trata-se de um relato promovido como autobiográfico, onde o narrador conta suas experiências de criança durante a Segunda Guerra Mundial. “Saudado por críticos como um valioso testemunho”, o livro de Wilkomirski foi traduzido para doze línguas e teve inclusive uma edição brasileira, tudo nos anos noventa do século XX. Porém, em seguida o livro foi retirado de circulação, “quando descobriram que, *de fato*, o autor jamais havia passado pelas experiências relatadas”.<sup>401</sup> Gravíssimo erro: o escritor faltara à *verdade*, numa época em que a *autenticidade* da experiência pessoal é um fator fundamental na manutenção da legitimidade do autor.<sup>402</sup> Cada vez mais, pelo visto, inclusive nos territórios da *ficção*,

---

<sup>400</sup> WILKOMIRSKI, Benjamin. *Fragments: memórias de uma infância 1939-1948*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>401</sup> JAGUARIBE, Beatriz. “O Choque do Real e a experiência urbana”. In: *O Choque do Real: estéticas do realismo e cultura midiática*. São Paulo: Ed. Rocco, 2006.

<sup>402</sup> Cumpre esclarecer que algo semelhante aconteceu em 1998 com outro livro desse tipo já mencionado, um verdadeiro clássico da literatura-testemunho. Trata-se de *Me llamo Rigoberta Menchú*, texto publicado em 1983 com muita repercussão em todo o mundo, surgido de uma série de entrevistas concedidas a Elizabeth Burgos e assinado junto com ela pela índia

exigem-se coincidências saborosas entre o autor, o narrador e o personagem da história relatada.

Mas o processo inverso também se verifica: se os escritores *reais* da atualidade são, muitas vezes, tratados nos territórios *realistas* da mídia e até mesmo da sua própria literatura como personagens de *ficção*, de forma parecida — ou exatamente oposta, embora complementar — hoje são ressuscitados em produtos da indústria cultural (como biografias, romances e filmes) outros artistas modernos e famosos. Como vários autores já *mortos* e consagrados pelo cânone, que dessa curiosa forma se tornam 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, Sylvia Plath, Oscar Wilde e Jorge Luis Borges, cedem suas vidas realmente vividas para serem vampirizadas pela indústria cinematográfica, que as devora com sua sede insaciável de vitalidade *real*.

Ao mesmo tempo em que se convertem em personagens (de película ou não), estes artistas transformam-se em mercadorias à venda. Nesse movimento, de algum modo, ficcionalizam-se. Porque ao se transformar em personagens (cinematográficos ou não), o brilho da tela as contagia e então se *realizam* de outra forma: ganham uma consistência que provém dessa irrealidade hiperreal da legitimação audiovisual e midiática. Assim, passam a habitar o imaginário midiático, e com isso parecem virar curiosamente *mais reais*. Pois dessa forma se convertem em marcas registradas, *grifes*, ou naquilo que se deu em chamar de celebridades: pura personalidade exposta nas vitrines midiáticas.

---

maia quiché de Guatemala, Rigoberta Menchú, que em 1983 ganhou o Prêmio Nobel da Paz, em grande parte devido à fama obtida por essa “autobiografia”. Em 1999, porém, o antropólogo norte-americano David Stoll publicou um livro no qual denuncia que “boa parte do que essa obra conta foi inventado, tergiversado ou exagerado”. O livro suscitou certa polêmica, sobretudo quando o jornal *The New York Times* publicou um artigo (assinado pelo jornalista Larry Rother) intitulado “Uma Prêmio Nobel encontra sua história transformada”, com data 17 dez. 1998. Contudo, o prêmio não foi retirado. Cf. STOLL, David. *Menchú y la Historia de Todos los Guatemaltecos Pobres*. Nódulo, 1998. <http://www.nodulo.org/bib/stoll/rmg.htm>

# **CAPÍTULO 7**

**EU *personagem* e o pavor da solidão**

*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 <sup>403</sup>

*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 <sup>404</sup>

Este capítulo pretende fechar o rodeio histórico e reflexivo das páginas precedentes, desenvolvendo a seguinte hipótese: a principal obra que os **autores-narradores** desses novos gêneros autobiográficos produzem é um **personagem** chamado *eu*. O que se cria e recria, incessantemente, nesses espaços, é a própria *personalidade*. De acordo com esta perspectiva, então, boa parte dessas imagens auto-referentes e desses textos intimistas que atordoam as telas dos computadores interconectados, teriam essa meta prioritária: permitir que seus autores se tornem *celebridades* — ou, mais precisamente, personagens decalcados nos modelos midiáticos.

Essas novas formas de expressão e comunicação seriam, neste sentido, mais um conjunto de ferramentas para a criação de si, que agora se encontram à disposição dos usuários da Internet — entendidos como “qualquer um” ou “gente comum”, ou seja, ninguém em princípio extraordinário por ter produzido alguma obra valiosa ou excepcional, nem impelido a fazê-lo. A insistência nessa idéia de que “agora *qualquer um* pode”, no tocante às novas práticas autorais da Internet, encontra-se no cerne do conceito de “liberação do pólo da emissão”, criado por André Lemos e muito recorrente nas análises sobre estes fenômenos efetuadas nos últimos anos, especialmente no âmbito acadêmico brasileiro.<sup>405</sup> E sem dúvida também é essa perspectiva que levou *você* ao ocupar o trono da personalidade do ano de 2006, de acordo com o mencionado veredicto da revista *Time*.<sup>406</sup>

Assim, graças a este poderoso arsenal que hoje de fato está à disposição de qualquer um (*eu, você, todos nós*), as “pessoas comuns” agora também podem criar à vontade aquilo

---

<sup>403</sup> PESSOA, Fernando. Apud: SIMÕES, Fernando Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa*. México: FCE, 1987. p. 7.

<sup>404</sup> BAMBAM, Kleber (ex-participante e vencedor do reality-show *Big Brother Brasil*). In: Revista *Época*, Nº 234. Rio de Janeiro, 11/11/2002. <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT435492-1661,00.html>.

<sup>405</sup> Cf. LEMOS, André. *A arte da vida: diários pessoais e webcams na Internet*. XI COMPÓS. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2002; e *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2002.

<sup>406</sup> GROSSMAN, Lev. “*Time’s* person of the year: You”. *Time*. Vol. 168, no. 26, 25/12/2006.

que seria sua principal e verdadeira *obra*. Isto é: sua própria *personalidade*. Um modo de ser impregnado com alguns vestígios daquele antigo estilo artístico com ares românticos — mesmo que a velha Arte e as belas-artes da era burguesa tenham pouco ou nada a ver com isso. De acordo com esta tese, portanto, é a própria personalidade que se constrói e se cultiva com tanto esmero nesses espaços da Internet tão saturados de *eu*.

Mas o que seria uma personalidade? Sem dúvida, existem várias definições possíveis para esse termo carregado de conotações. Neste contexto, porém, a personalidade é sobretudo *algo que se vê*: uma subjetividade *visível*. Trata-se de um modo de ser particular, que se cultiva para se mostrar. Por isso, a personalidade é um tipo de construção subjetiva *alterdirigida*, em oposição ao caráter *introduzido* característico de outros contextos históricos — como bem mostrara David Riesman em seu livro *A multidão solitária*.<sup>407</sup> Nesse clássico estudo sobre os processos de modernização e urbanização dos Estados Unidos, o sociólogo detectou a crescente importância do consumo e dos meios de comunicação como elementos articuladores dessa organização social, dois fatores que estavam afetando profundamente a sociabilidade e as formas de construção de si. A pesquisa de Riesman procurou inferir, nesse contexto, as mudanças que tais processos acarretaram nessa direção, e foi assim como detectou uma mutação nas subjetividades modernas ocorrida em meados do século XX. Um deslocamento do eixo em torno do qual se edifica *o que se é*: de “dentro” (*introduzidos*) para “fora” (*alterdirigidos*). Enquanto o termo utilizado para nomear o primeiro tipo é **caráter**, esta segunda modalidade de construção de si que se apóia no efeito provocado nos outros denomina-se **personalidade**.<sup>408</sup> No império das subjetividades *alterdirigidas*, então, cada um é o que mostra de si.

Um indício que apoiaria esta idéia de que os novos gêneros confessionais da Internet são utilizados para criar e desenvolver as *obras* mais prezadas de seus usuários — isto é, as suas belas personalidades *alterdirigidas* — é o fato de que tanto seus textos como suas imagens costumam não ter “valor artístico” no sentido moderno. Do ponto de vista estético, a grande maioria do que ali se produz costuma ser (no máximo) inócuo. Embora a Internet tenha se convertido em uma fértil ante-sala para a publicação de livros de todos os tipos e para lançar no mercado “jovens autores”, também é inegável que abundam as críticas impiedosas sobre a falta de competência literária nos “confessionários” da Internet.

---

<sup>407</sup> RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

<sup>408</sup> Seria seguindo esta conceituação que Richard Sennett se refere à “corrosão do caráter” nas novas relações de trabalho decorrentes da globalização dos mercados. SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter*: Conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo, Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.

Por outro lado, apesar da ênfase na *interatividade*, outro ponto fortalece os argumentos aqui expostos: estas novas obras autobiográficas não parecem exigir necessariamente a legitimação dos leitores para consumir a sua existência. Se os comentários deixados pelos visitantes dos blogs e fotologs são fundamentais, todavia, é porque os **autores** precisam desse apoio público — eles, os *sujeitos* criadores, e não suas **obras** entendidas como *objetos* criados. Pois a verdadeira criação que aqui opera é, justamente, subjetiva: são os autores estilizados como **personagens** que precisam (às vezes desesperadamente) dessa legitimação concedida pelo olhar alheio. Como reza a famosa definição de Guy Debord, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediadas por imagens”.<sup>409</sup> A interatividade que atravessa os blogs e os demais gêneros confessionais aqui focalizados seria, portanto, uma das formas do espetáculo.

Também neste caso, os números talvez possam ajudar a compreender a magnitude do fenômeno: em meados de 2004, por exemplo, a Internet albergava cerca de nove milhões de blogs confessionais; já a quantidade de leitores não chegava sequer a duplicá-los: quatorze milhões.<sup>410</sup> Este quadro complementa uma situação mais geral, já comentada, de diminuição dos leitores e aumento dos autores em todo o mundo. “Durante séculos, houve uma separação rígida entre um pequeno número de escritores e um grande número de leitores”, apontou Walter Benjamin em 1935, em seu célebre ensaio sobre a reproductibilidade técnica da obra de arte e a conseqüente morte da aura.<sup>411</sup> Ao longo do século XX, tanto a alfabetização das massas como o incremento das facilidades técnicas fizeram com que esse abismo fosse se encurtando gradativamente, pois o número de autores crescia cada vez mais. Hoje, porém, no século XXI, vemos que não só persiste essa tendência de aumento do número de autores, como paralelamente há uma queda do público leitor. Na Internet, esse processo é mais evidente ainda: os autores de blogs são também os leitores de blogs. Somos *eu, você* e todos *nós* que escrevemos nossos textos autobiográficos, postamos nossas fotos e vídeos na Web 2.0, e somos nós também que interagimos com as criações dos outros e as *realizamos* através de nossas leituras e olhares — lhes concedemos realidade, confirmando a sua presença na esfera do visível.

Assim, portanto, os dados assinalados no parágrafo anterior podem estar indicando algo relevante: para além da qualidade da obra, não é necessário que esta seja realmente lida

---

<sup>409</sup> DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995; tese 4.

<sup>410</sup> “Gente é para brilhar”. *Folha de São Paulo*, Caderno FolhaInformática. São Paulo, 14/07/2004.

<sup>411</sup> BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986; p. 184-185.

— algo que acontece, paradoxalmente, embora cada vez com mais força, também no campo da literatura impressa tradicional. Basta, ao contrário, que se constate sua existência; e se tal constatação for publicada na mídia, pois tanto melhor — já que, como postula a justificativa tautológica do espetáculo: “o que aparece é bom, e o que é bom aparece”.<sup>412</sup> Sobretudo, é importante que por meio destes recursos de exposição e visibilidade seja sublinhada a função-autor e seja construída a *figura do autor*. Esta seria o papel primordial dos comentários interativos deixados pelos visitantes dos blogs confessionais, portanto: confirmar a subjetividade do autor, que só pode ser construída como tal diante do espelho legitimador do olhar alheio — e, no caso dos blogs e suas formas afiliadas, nesse espetacularização garantida pelos comentários alheios.

Nesse gesto de legitimação pelo olhar dos outros, o **autor** deve ser reconhecido como portador de algum tipo de singularidade aparentada com a velha “personalidade artística”. Para se ter acesso a tão prezado fim, a **obra** é sem dúvida um elemento importante, porém de segunda ordem, pois o que realmente importa é a **vida (privada)** do autor-narrador e sua **personalidade**. Em síntese: toda a potência desse *eu* reside em sua “forma de ser” e em seu estilo como **personagem**. Nada mais distante, portanto, daquele artista-artesão anterior à aluvião romântica, para cuja definição a produção de uma obra própria era essencial: importava o que ele *fazia*, não o que ele *era*.

Nada mais distante, também, dos tipos subjetivos característicos da Era Moderna. Lembremos que, no longínquo século XIX, o mundo ocidental fervilhava de relatos. Tanto os romances como as cartas e os diários íntimos vivenciavam seu esplendor, bem como os escritores e os leitores. Naqueles tempos áureos da cultura letrada, também irradiava com todos seus brilhos aquela subjetividade moderna delineada sob a hegemonia burguesa; um modo de ser cinzelado à sombra da personalidade artística dos românticos, dotado de uma opulenta vida interior e de uma história própria que alicerçava seu presente único e singular. Era o império do *homo psychologicus* e das subjetividades *introduzidas*, recorrendo novamente aos conceitos cunhados pelos autores que alicerçam esta tese. Em um mundo como esse, tudo parecia existir para ser contado em um livro, de acordo com a célebre expressão do poeta francês Stéphane Mallarmé. Ou, como teria dito outro poeta, neste caso, o inglês Samuel Taylor Coleridge: “não importa que vida, por mais insignificante que seja... se ela for bem narrada, é digna de interesse”.<sup>413</sup> Sob esta perspectiva, o mero fato de *narrar bem*

---

<sup>412</sup> DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995; teses 12 e 13.

<sup>413</sup> 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. 177-203.

era a chave mágica que permitia tornar extraordinária qualquer vida (ou qualquer coisa), por insignificante que ela fosse na *realidade*.

Um dos romances mais emblemáticos da modernidade, por exemplo, o *Ulisses* de James Joyce, narra todas as peripécias que ocorrem aos protagonistas do relato ao longo de um único dia na cidade de Dublin, o 16 de junho de 1904 — uma longa jornada na qual, a rigor, “nada acontece”. A obra magna em que Marcel Proust recupera seu tempo perdido, por sua vez, narra o dia-a-dia de uma vida que também poderia ser facilmente catalogada de banal. *Madame Bovary* relata com luxo de detalhes a vida ordinária de uma esposa pequeno-burguesa de províncias; e assim por diante... No entanto, o segredo do imã irresistível que a leitura desses relatos representava para seus leitores não residia no *que*, mas no *como*. As belas artes da narração é que tornavam extraordinário o que se narrava (com generosas doses de introspecção, personagens cuidadosamente detalhados, e livre fluir da consciência, dos pensamentos e dos sentimentos).

Além disso, apesar de todas as imensas peculiaridades de cada caso, há em todos estes relatos uma pretensão de criar um universo com vocação de totalidade a partir dos cacos de uma vida, mesmo que seja uma vida minúscula — remetendo, mais uma vez, àquela metáfora arqueológica de Roma, em oposição ao recurso narrativo mais atual que costuma remeter à metáfora de Pompéia. E, também, como causa e efeito de tudo isso, o *como* daquele tipo de narração abrange uma outra ambição desmesurada e igualmente importante: a capacidade de oferecer pistas sobre “o sentido da vida”, como diria Walter Benjamin.<sup>414</sup>

Naquele contexto já definitivamente longínquo — seguindo um caminho inaugurado inclusive bem antes, no século XVI, pelos pioneiros *Ensaio*s de Montaigne — os indivíduos não apenas liam aqueles romances mas também costumavam escrever: nos diários íntimos e nas trocas epistolares, contavam sua própria história e construía um *eu* no papel para fundar a sua especificidade. Como vimos, esses relatos do *eu* eram delicadamente tecidos na solidão e no silêncio do quarto próprio, em intenso diálogo com a própria interioridade. Os diários e as cartas constituía, portanto, úteis ferramentas para a criação de si, pois permitiam edificar a singularidade individual de cada autor- narrador- personagem. Não se tratava mais, portanto, como também vimos, daquelas figuras ilustres das biografias renascentistas: personagens extraordinários cuja ação no mundo era narrada para que sua lembrança fosse preservada na posteridade. Nestes casos, ao contrário, narrava-se para *ser* alguém extraordinário.

---

<sup>414</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 220-221.

Já os tempos que correm são bem menos românticos (e até mesmo menos burgueses, pelo menos neste sentido), e as coisas tornaram a mudar. Não é casual que agora, em vez de parecer que tudo existe para ser contado em um livro, como na época de Mallarmé, cresça a impressão de que só ocorre aquilo que é exibido em uma tela. As diferenças não são tão sutis como poderiam parecer, ou referidas a meras atualizações de suportes tecnológicos ou midiáticos: do livro impresso que outrora reinava absoluto às diversas telas eletrônicas que hoje povoam as nossas paisagens cotidianas. Em muitos sentidos, o meio é a mensagem, pois não há dúvidas que as diversas mídias também geram ou modelam seu próprio “conteúdo”; mas, além disso, é evidente que o mundo mudou muito e continua a mudar. A mutação pode ser sutil, mas é bastante intensa. Antes, *tudo existia para ser contado em um livro* — ou seja, o universo exterior devia ser “processado” pela profusa interioridade do autor, a fim de ser vertido no papel com a ajuda de recursos literários e artísticos: de preferência, daí sairia transformado em uma obra de arte. Agora, *só acontece aquilo que é exibido em uma tela* — ou seja: tudo aquilo que faz parte do mundo real, só se torna “mais real” ou “realmente real” se aparecer projetado em uma tela.

Com essa mutação, não só deixou de ser necessário que a vida em questão seja **extraordinária** (como era o caso das biografias renascentistas), mas tampouco é um requisito imprescindível que ela seja **bem narrada** (como exigiam os ímpetos românticos e burgueses). Agora cabe a tela, ou à mera visibilidade, a capacidade de conceder um brilho extraordinário à vida comum recriada no rutilante espaço midiático. São as lentes da câmera e os holofotes que *criam* e dão consistência ao *real*, por mais anódino que seja o referente para o qual os flashes apontam. A aparelhagem técnica da visibilidade lhe concedera sua aura e, com isso, o *realizará*.

É por isso que a mídia não se cansa de apregoar que agora “qualquer um” pode ser famoso — o que não deixa de ser verdade, considerando a fértil proliferação de celebridades que nascem e morrem sem nada ter *feito* de extraordinário e sem nada ter *bem narrado*, mas apenas por ter conquistado alguma visibilidade. Como uma seqüela destes deslocamentos, os termos “famoso” e “famosa”, tradicionalmente adjetivos qualificativos — que portanto deviam aparecer junto a um digno substantivo que os justificasse (um artista famoso, uma atriz famosa, um famoso político, etc.) — hoje têm se transformado em substantivos auto-justificáveis: um famoso, uma famosa, um grupo de famosos. A celebridade se auto-justifica: ela é tão tautológica como o espetáculo, pois ela *é* o espetáculo.

E, ainda, tanto os genuínos famosos de outrora e de hoje em dia (nos casos em que o termo ainda opera como adjetivo) quanto estes outros que são substantivamente famosos *per*

se e que proliferam cada vez mais, todos costumam ser resgatados pelas mídias contemporâneas em seus papéis de “qualquer um”. Seja nas revistas de celebridades ou naqueles filmes biográficos que hoje estão na moda, famosos e famosas das cepas mais diversas são festejados nesses suportes com esplendor midiático por serem “comuns”, exibindo uma ficcionalização da sua intimidade sob a luz da mais resplandecente visibilidade. Efetua-se, assim, uma superexposição de “vida privada” que, ainda sendo banal — ou talvez precisamente por isso? — resulta fascinante sob a avidez dos olhares alheios.

Em decorrência de todos estes fenômenos, as “vidas reais” contemporâneas são impelidas a se estetizar constantemente, como se estivessem sempre na mira dos *paparazzi*.<sup>415</sup> Para ganhar peso, consistência e inclusive existência, a própria vida deve ser estilizada e ficcionalizada como se pertencesse ao protagonista de um filme. Assim, cotidianamente, os sujeitos destes inícios do século XXI, familiarizados com as regras e as leis da sociedade do espetáculo, lançam mão dos recursos ficcionalizantes disponíveis no mercado para a construção de si, a fim de enfeitar e recriar seus próprios *eus* como se fossem personagens midiáticos. Não é tão difícil assim, pois a mídia oferece um farto catálogo de “identidades descartáveis” que o público pode escolher e emular: pode copiá-las, usá-las e logo descartá-las para poder substituí-las por outras ainda mais reluzentes.

Um complicado jogo de espelhos com os personagens mediatizados dispara processos de identificação efêmeros e fugazes, que promovem as inúmeras vantagens de reciclar regularmente a própria personalidade. Existem, inclusive, profissionais especializados nessa área, que oferecem assessoria para se aperfeiçoar nessa tarefa cada vez mais primordial: são os “consultores de imagem”, cujos serviços até pouco tempo atrás se destinavam às empresas, logo aos políticos e às “figuras públicas” em geral, porém cada vez mais dirigem seus cardápios para os indivíduos “comuns”, aqueles que desejam polir seu aspecto para exibir uma aparência adequada à sua personalidade. Pois afinal, ao que parece, todos queremos ser personagens como aqueles que brilham nas telas.

Nesse sentido, as possibilidades inauguradas pelos meios eletrônicos como a Internet, que permitem a “qualquer um” ser visto, lido e ouvido por milhões de pessoas — mesmo que não se tenha nada específico a dizer — também se colocam a serviço deste fim: a construção da própria imagem. Muitas vezes, porém, vislumbra-se nessa exposição de si uma certa “falta de sentido” que marca algumas experiências subjetivas contemporâneas, edificadas nesse movimento de exteriorização da subjetividade. Essa carência seria uma possível explicação

---

<sup>415</sup> Sobre o extraordinário incremento do mercado desse tipo de fotógrafos de celebridades nos últimos anos, especialmente no Brasil, cf. PAMPLONA, Walmor. “As aves que agouram celebridades”. *No Mínimo*. Rio de Janeiro, 30/10/2004.

para o crescente valor atribuído ao mero fato de se exibir, de ser *visível* mesmo que seja na fugacidade de um instante de luz virtual — como mostra a intensa demanda por participar dos reality-shows da televisão, por exemplo,<sup>416</sup> ou a proliferação de blogs confessionais e as outras mídias desse gênero aqui focalizadas. Algo semelhante acontecia com o jovem protagonista do filme de Todd Solondz, *Storytelling*, um personagem fictício para o qual a única possibilidade de fugir da abulia e da apatia em que sua vida “comum” encontrava-se submersa, era a excitante promessa de “ser famoso” e “aparecer na TV”, sem importar e sem poder sequer imaginar uma razão ou um sentido para essa visibilidade.<sup>417</sup>

Algo disso procura explicar Neal Gabler em seu livro *Vida, o filme*, ao analisar o fenômeno que ele denomina “a transformação da realidade em entretenimento”. Esse impulso teria levado, em um avanço ainda mais radical da “sociedade do espetáculo”, à transformação de nossas próprias vidas em filmes — *lifies*, como ele próprio as denomina, em um trocadilho que fusiona os termos *life* (vida) e *movies* (filmes). De acordo com o levantamento histórico realizado por esse autor, o entretenimento reside no âmago da cultura dos Estados Unidos. Desde os primórdios dessa nação, a cultura popular logo convertida em cultura de massa teria sido uma espécie de bandeira levantada pelo povo norte-americano em oposição às pretensões da alta cultura europeizante, em defesa de valores como a informalidade e a diversão, apresentados como mais democráticos e anti-aristocráticos. Assim, curiosamente, ganha uma potência política ativa aquele “lixo cultural” tão execrado por Theodor Adorno, Max Horkheimer e seus colegas da muito européia Escola de Frankfurt.<sup>418</sup>

Como quer que seja, o desenvolvimento histórico da cultura do entretenimento nos Estados Unidos, segundo Gabler, teria se reforçado e até se consagrado fatalmente com a aparição de uma “arma decisiva”: o cinema. Uma mídia extremamente poderosa, que no final do século XIX caiu nas mãos da indústria do entretenimento e logo seduziria os espectadores de todo o planeta, provocando transformações profundas na sociedade e nos processos de produção de subjetividade. Nas primeiras décadas do século XX, os filmes se converteram em uma verdadeira “força expedicionária”, que rapidamente foi conquistando os imaginários, “enchendo a cabeça do público de modelos a apropriar”. Foi assim como se instalou (e logo se

---

<sup>416</sup> A seleção para participar da sétima edição do reality-show mais famoso da televisão brasileira, o Big Brother Brasil da TV Globo, foi cem vezes mais disputada que o vestibular para estudar Medicina nas universidades públicas do país. *O Globo*, Rio de Janeiro, dez. 2006.

<sup>417</sup> *Storytelling* (Todd Solondz, EUA, 2001).

<sup>418</sup> ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zaharamericana, 1985; p. 113-156; ADORNO, Theodor. “Televisão, consciência e indústria cultural”. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1997, p. 346-354.

espalhou por toda parte) a cultura da visibilidade e das aparências, uma intensa mutação cultural cujas reverberações hoje reconhecemos com tanta clareza nas novas mídias da Internet focalizadas nesta tese. Tudo teria se deslanchado, então, com o cinema, pois essa mídia audiovisual foi treinando seu público ao longo de todo século XX, ao propagar “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”.<sup>419</sup>

Produzir o *efeito* desejado: disso se trata, justamente, na construção de uma subjetividade *alterdirigida* ou “exteriorizada”. É para isso que se edifica uma *imagem* de si: para ser vista, exibida e observada. Para provocar efeitos nos outros. Em uma cultura cada vez mais orientada para a eficácia (isto é, a capacidade de produzir efeitos), costuma-se desdenhar qualquer pergunta pelas *causas* profundas, a fim de focalizar todas as energias na produção de *efeitos* no aparelho perceptivo alheio.<sup>420</sup> Assim, tendo ocorrido uma transformação epistêmica tão notável com relação à Era Moderna, não surpreende que os mecanismos e as ferramentas de construção de si também tenham mudado. Em vez de edificar um *eu introdirigido*, com a espessura interior do seu caráter oculta e protegida face à intromissão dos olhares alheios; ao contrário, o que se procura desenhar no contexto atual é um *eu* visível. Uma subjetividade capaz de se mostrar na superfície da pele e das telas — e, além disso, um modo de ser mutável, passível de mudar facilmente. É assim como o mundo contemporâneo, alicerçado sobre as bases aparentemente ilusórias da cultura de espetáculo e da visibilidade, faz uma pressão cotidiana sobre os corpos e as subjetividades para que estes se desenhem de acordo com esses novos códigos, de modo a se tornarem *compatíveis* com as novas engrenagens sócio-culturais e político-econômicas.

Assim, quase tão longe dos primórdios do cinema na cultura norte-americana de inícios do século XX visitados por Neal Gabler, como dos fervorosos anos 1960 parisienses que inspiraram Guy Debord, neste mundo globalizado e intensamente audiovisual do século XXI, o mercado das **aparências** e o culto à **personalidade** atingem dimensões jamais imaginadas. O fenômeno saiu das salas de cinema para abarrotar todas as telas, inclusive às dos ubíquos telefones celulares, sem contar a Internet e as novíssimas câmeras digitais. Hoje, como nunca, “qualquer um” realmente *pode* (e normalmente *quer*, e talvez inclusive *deva*) ser um personagem como aqueles que incansavelmente se mostram nas telas do cinema.

---

<sup>419</sup> GABLER, Neal. *Vida, o filme*: Como o entretenimento conquistou a realidade. São Paulo: Cia. das Letras, 1999; p.187.

<sup>420</sup> Sobre este assunto, ver as reflexões do Prof. Márcio Tavares D’Amaral sobre a cultura contemporânea. Cf. também SIBILIA, Paula. “Do homo psico-lógico ao homo tecno-lógico: a crise da interioridade”. Revista *Semiosfera* – Identidades e Culturas, Ano 3, Nº 7. Rio de Janeiro: Ed. ECO-UFRJ, 2004. [http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/conteudo\\_mm\\_psibilia.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/conteudo_mm_psibilia.htm).

Ao examinar esse momento crucial do surgimento do cinema em nossa cultura, com um misto de espanto, fascínio, certa apreensão e uma audaciosa esperança, Walter Benjamin observou que os atores da nova mídia não representavam um personagem diante do público. Ao contrário do que ocorrera tradicionalmente no teatro, por exemplo, “o ator cinematográfico típico só representa a si mesmo”. Os melhores resultados filmicos, inclusive, seriam alcançados quando os atores “representam o menos possível”, isto é, quando eles atuam diante da câmera sem encarnar o papel de personagem algum, mas deles próprios. Quando ao invés de representar **personagens** alheios e fictícios, representam na tela suas próprias **personalidades**. Seria justamente por isso que os astros de cinema sempre provocaram uma forte impressão no público: porque eles “parecem abrir a todos, a partir do seu exemplo, a possibilidade de *fazer cinema*”. Teria sido assim, então, como nasceu o sonho de se colocar diante da lente da câmera para ser filmado. “A idéia de se fazer reproduzir pela câmera exerce uma enorme atração sobre o homem moderno”, constata Benjamin, sem desprezar a ousadia de tamanho desejo, pois “a idéia de uma difusão em massa da sua própria figura, de sua própria voz, faz empalidecer a glória do grande artista teatral”.<sup>421</sup> Eis a semente inicial do curioso desejo que constitui o cerne da sociedade do espetáculo, e que hoje parece enfim se realizar entre nós: a glória de *ser visto* por todos, mesmo sendo *qualquer um* — ou justamente por causa disso.

Já nos alvares das filmagens, segundo a interpretação benjaminiana, a nova mídia teria permitido a execução de uma espécie de vingança do homem moderno sobre a violenta alienação técnica da cidade industrial. Pois se durante a jornada de trabalho, era diante de um aparelho técnico que a grande maioria dos sujeitos renunciava a sua humanidade; assim, “à noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas”. O papel daquele ator que não era um artista profissional da atuação representando um personagem, mas apenas alguém que se representava a si próprio, como poderia fazer “qualquer um”, consistia não apenas em “afirmar diante do aparelho a sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores) como colocar esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo”. Assim sendo, como esses espectadores não iriam querer se colocar nesse lugar privilegiado de afirmação de si, para o qual apontavam os holofotes e a lente da câmera? “Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser

---

<sup>421</sup> BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986; p. 181, 182 e 183.

filmado”, concluía Benjamin em meados da década de 1930.<sup>422</sup> Qualquer um *pode*, todos *querem*, logo mais todos e qualquer um *deverá fazê-lo*.

No entanto, apesar desse germe localizado na primeira metade do século XX, com a irrupção triunfante do cinema naquilo que logo se tornaria a espetacularização do mundo, da vida e do *eu*, também é inegável que o fenômeno foi se desenvolvendo ao longo das últimas décadas, atingindo seu ápice provavelmente nos dias atuais. “Não é fácil ser Cary Grant”, queixava-se o ator na época dourada de Hollywood. Ou ainda, como reclamava sua colega igualmente famosa: “o meu lado público, aquele que se chamava Elizabeth Taylor, acabou se transformando em muita encenação e fabricação”.<sup>423</sup> Em meados do século XX, estas estrelas do cinema ainda vivenciavam seus personagens *públicos* como algo separado e de algum modo “exterior” ao núcleo *interior* e real de suas subjetividades. Para sustentar a encenação de ser uma celebridade à moda antiga, como Cary Grant ou Elizabeth Taylor, era necessário efetuar um trabalho enfadonho na arena pública: colocar máscaras sobre seus rostos verdadeiros e tentar proteger o *eu* autêntico longe dos holofotes, no refúgio de uma *privacidade* assediada embora ainda vigente.

Essa dificuldade de conciliar o *eu* público e o *eu* privado, que motivou sérias angústias e até suicídios entre as estrelas midiáticas do século XX, provavelmente esteja se extinguindo hoje em dia. Apesar de se situarem em plena decolagem da sociedade espetacular e de constituírem ícones do universo da visibilidade e da celebridade, essa consternação que preocupava Elizabeth Taylor e Cary Grant remete a outros universos. Evoca mais os cuidados de Eugénie de Guérin e Jane Austen, aquelas damas típicas do século XIX que se viam obrigadas a esconder seus valiosos manuscritos íntimos de olhos estranhos; ou inclusive os “diários secretos” do filósofo Ludwig Wittgenstein, com suas páginas nitidamente divididas em pensamentos públicos discutíveis e dramas privados inconfessáveis. Fronteiras, enfim, entre um *eu* privado (interior, oculto) e um *eu* público (exterior, visível), que hoje são cada vez menos evidentes. Sobretudo, se considerarmos certos episódios de espetacularização da “vida privada” das celebridades contemporâneas que todos os dias somos obrigados a *ver* na mídia: das calcinhas de Juliana Paes e Luana Piovani até o novo escândalo erótico de Daniela Cicarelli ou Paris Hilton, a nova gravidez ou a nova noitada de Britney Spears (ou, a grande notícia de ontem: o fato de ela ter cortado seus cabelos!), o novo estilo encarnado por

---

<sup>422</sup> BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”; p. 179 e 183.

<sup>423</sup> GABLER, Neal. *Vida, o filme: Como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; p. 208-209.

Madonna, o novo amante ou a nova morte de Lady Diana, o novo filho de nacionalidade exótica adotado por Angelina Jolie e Brad Pitt, etc.

Com esse tipo de personagens se mostrando sem pausa nas vitrines midiáticas, não surpreende que hoje prolifere um tipo de *eu* que encena constantemente sua personalidade, porém sem diferenciar claramente entre os âmbitos públicos e privados da existência. A preocupação com os disfarces e o peso da “encenação” não parece afetar essas personalidades midiáticas, e a mesma falta de preocupação nesse sentido se percebe no fenômeno de exposição da intimidade de “qualquer um” na Web. Pois se trata de um tipo de *eu* que se constrói na visibilidade, tanto na exposição de sua “vida privada” como de seu “modo de ser”, e que se propõe como um *estilo* ou uma *atitude* a ser imitada, procurando se aproximar do atraente campo magnético das celebridades. Seguindo tais modelos e contribuindo para entronizá-los, a mídia promete a fama para “qualquer um” que assim o deseje, que brigue um pouco por isso e que também tenha um pouco de sorte, claro. Um bom exemplo é a blogueira Clarah Avervuck, que foi legitimada pela mídia tradicional e não se preocupa por delimitar as fronteiras entre sua vida e a “pretensa ficção” de suas obras.<sup>424</sup> Ou, ainda, seu clone argentino, Lola Copacabana, que percorreu um caminho semelhante e hoje se ocupa de declarar que é “honesta”, que ela é idêntica a seu personagem e que não existe em sua vida “nada inconfessável”, nada que ocultar. Longe dos tormentos que assombravam as estrelas de Hollywood dos anos 1950, o *eu* destas novas celebridades construídas na visibilidade como personagens-de-si, coincide exatamente com tudo o que se vê.<sup>425</sup>

Assim, além dos blogs, hoje são vários os atalhos disponíveis para atingir o hall da fama – e, com isso, a felicidade. Basta aproveitar a profusão de novos gêneros de exposição midiática pessoal: reality-shows, webcams, talk-shows, *YouTube*, *Orkut*, fotologs, etc. Em todos esses espaços, o que conta é *se mostrar*, mostrar o *eu* autêntico e real, enquanto a eventual obra que se possa produzir sempre será acessória: só valerá desde que contribua para ornamentar a própria imagem. O importante é o que você é, o personagem que você encarna na *vida real* e mostra na tela, pois ninguém irá se importar com o que você (não) *faz*.

Em que consiste, entretanto, esse *ser* alguém? Em que sentido, como e por quê pode dispensar o *fazer* alguma coisa? Sem chegar aos extremos de se perguntar o que fazem ou o que fizeram personagens como Daniella Cicarelli, Paris Hilton, Adriane Galisteu, Victoria

---

<sup>424</sup> *Brazileira! Preta*, <http://brazileirapreta.blogspot.com>; *Dexedrina*, <http://dexedrina.hpg.com.br>.

<sup>425</sup> COPACABANA, Lola. In: CASANOVAS, Laura. “Una chica poco formal que saltó del blog al libro con sus diarios” (Entrevista com a blogueira Lola Copacabana). *La Nación*, 16/11/2006. Cf. também o livro COPACABANA, Lola. *Buena Leche: Memorias de una joven (no tan) formal*. Buenos Aires: Ed. Planeta, 2006; baseado no blog *Naughty Bits*, <http://www.justlola.blogspot.com:80>.

Beckham, Bruna Surfistinha e Juliana Gimenes para se tornarem personalidades famosas ou celebridades, voltaremos a atenção para uma das mídias focalizadas nesta tese. O site do *YouTube* é um desses canais midiáticos que hoje permitem *ser* um personagem filmado que se mostra. Visitado diariamente por cem milhões de pessoas, que assistem on-line setenta mil vídeos por minuto, o site é um dos maiores responsáveis pela eleição de *você* como personalidade do ano. Não por acaso, o serviço é promovido com o benjaminiano slogan *Broadcast yourself*, algo assim como “mostre-se para um público de massa”.

Entre o imenso acervo de vídeos caseiros em constante crescimento, enviados por usuários do mundo inteiro, o filme mais visto dos últimos meses chama-se *Evolution of dance*.<sup>426</sup> O vídeo, que tem seis minutos de duração e já foi assistido por mais de quarenta milhões de pessoas, mostra um homem dançando trechos de músicas famosas das últimas décadas, em ordem cronológica, desde o primeiro rock & roll até os trejeitos de John Travolta e Michael Jackson. O homem que dança diante da câmera é um exemplo perfeito do “qualquer um” de que tanto se fala hoje em dia, bem como do *você* que a revista *Time* acabou de condecorar.

Dois anos atrás, antes mesmo do estouro do *YouTube* nos mercados, um vídeo caseiro de um minuto e meio de duração — conhecido como *Numa Numa Dance* — circulou pela Internet e rapidamente se transformou no fenômeno da hora.<sup>427</sup> O jovem norte-americano Gary Brolsma, de dezenove anos de idade, colocara na rede esse breve clipe onde ele mesmo “dançava” uma música pop romena, sem jamais se levantar da cadeira em frente ao seu computador, fazendo caretas e mexendo os braços no alto, enquanto seus lábios faziam a mímica da letra como se fosse um *playback*. O vídeo se propagou a toda velocidade por e-mail e logo foi assistido por dois milhões de pessoas, muitas das quais tentaram imitá-lo, colocando na Internet clipes deles próprios fazendo a mesma coisa. A onda acabou despertando, inevitavelmente, a curiosidade da mídia. O sucesso inesperado convertera o protagonista do clipe em um personagem, um “famoso”, uma celebridade procurada pelos grandes veículos da imprensa tradicional. Brolsma foi entrevistado pelo popular programa de televisão *Good Morning America*, e emissoras como CNN e VH-1 exibiram o vídeo.

O jovem teve ocasião, assim, de demonstrar que realmente não tinha nada a dizer. Pior ainda, porém: sentiu-se assediado e humilhado ao mesmo tempo, tendo encarnado subitamente um fenômeno que todos tentavam explicar sem consegui-lo: “por que dois milhões de pessoas querem ver um sujeito gordinho de óculos balançando os braços e

---

<sup>426</sup> *Evolution of dance*: <http://www.youtube.com/watch?v=QGOMyN75LFQ>.

<sup>427</sup> *Numa Numa*: <http://www.jeffiscool.com/numanuma.html>.

dançando uma música romena?”, perguntava o jornal *The New York Times*. “Houve um tempo em que os talentos vergonhosos eram um assunto puramente privado”, explicava o jornal. “Com a Internet, porém, a humilhação — como tudo mais — tornou-se pública”. Não surpreende, diante desse tipo de reação, que o jovem cancelasse uma apresentação já marcada no programa *Today Show*, da rede de televisão NBC, e que tenha “buscado refúgio na casa de sua família”. O próprio *New York Times* não foi atendido quando tentou localizar a nova celebridade para colher seus próprios depoimentos, recebendo por toda resposta que ele não queria mais falar com a imprensa, que estava “envergonhado” e “de acordo com parentes, ele perambula pela casa”. Assim, o artigo concluía com um desafio para os leitores: “coloque um vídeo de você tocando a flauta com seu nariz ou dançando em roupas íntimas, e as pessoas de Toledo a Turkmênistan poderão assisti-lo”.<sup>428</sup> Sem dúvida, um par de ótimas idéias para aquilo que, dois anos mais tarde, se tornaria a “invenção do ano”, e para todos aqueles que *nos* tornamos “personalidades do ano”.

Em um esforço por medir o grau de fascínio exercido pela súbita estrela da Internet, o famoso clipe foi exibido na escola pública de Nova Jersey onde o próprio Gary estudara quando criança. Surpreendentemente, talvez, a turma de doze ou treze anos de idade não pareceu se impressionar demais com os talentos de seu colega mais velho. “É uma bobagem”, rematou um dos alunos. “O que mais ele faz?”, perguntou outro. Enquanto o terceiro, talvez o mais antenado de todos quanto às novas tendências de espetacularização de si via Internet, extraiu a seguinte conclusão: “eu também deveria fazer um vídeo desses e virar famoso”.

Apesar do turbilhão que quase o arrasara, e apesar da vertigem de toda essa fama inesperada, o sufocado Gary Broolsma se recuperou rapidamente. E, pelo visto, resolveu aproveitar o conselho de seus amigos: “eu lhe disse, ‘Gary, esta é uma oportunidade única que você tem para ser famoso... você deveria abraçá-la’”, relatou um colega entrevistado pelo jornal acima citado. Os autores do artigo e das entrevistas lembraram, ainda, que este não seria o primeiro caso de alguém que pula do anonimato para a celebridade a partir de “um mico” desvendado na Internet — como diria Guy Debord: na sociedade do espetáculo, até mesmo a própria humilhação pode se tornar uma mercadoria. Outro amigo do garoto acrescentou o seguinte: “Ouvi muita gente dizendo que não tinha nada de impressionante, que o clipe não mostrava talento algum, mas quem se importa com isso?”. E um terceiro ainda comentou que “ele sempre foi muito ambicioso”. Pois bem, talvez isso tudo explique que o

---

<sup>428</sup> FEUER, Alan; GEORGE, Jason. “Internet Fame Is Cruel Mistress for a Dancer of the Numa Numa”. *The New York Times*, Nova York, 26/02/2005. <http://www.nytimes.com/2005/02/26/nyregion/26video.htm>

novo clipe do rapaz, *New Numa - The Return of Gary Broolsma!*, de três minutos e meio de duração, já tenha sido visto por quatro milhões de pessoas no *YouTube*.<sup>429</sup>

Evidentemente, o jovem soube capitalizar a súbita fama, “abraçando” a oportunidade que a Internet lhe oferecera. Não apenas com o novo vídeo que deu a conhecer, bem-produtivo e com um tom de auto-paródia algo cínica, mas também através do seu próprio portal denominado *NewNuma.com*.<sup>430</sup> Entre outras coisas, o site exhibe alegremente uma logomarca de cuidado feio, incluindo uma caricatura dele próprio que “explora” habilmente aquilo tudo que tinha sido objeto de deboche. O site anuncia, também, um concurso internacional que estimula a imitação dos talentos de Broolsma, e promete recompensar “o melhor clipe Numa Numa” com um prêmio de quarenta e cinco mil dólares. É claro que *você* é gentilmente convidado a participar. Gary conta ainda com um entusiasta clube de fãs, que mantém um completíssimo site dedicado ao culto de sua figura, o *Garybroolsma.net*, apresentado como “Santuário on-line para Gary Broolsma, celebridade da Internet, famoso por seu *playback* da dança *Numa Numa*”.<sup>431</sup> Além do mais, basta digitar seu nome em uma pesquisa do *Google* para que apareçam centenas de milhares de documentos a ele referidos. Eis um ótimo exemplo de espetacularização de si via Internet: uma verdadeira montagem do *show do eu* que, sem dúvida, faria (e ainda fará) muita escola.

Em todo caso, a popularização das tecnologias e mídias digitais deste tipo parece estar contribuindo para concretizar esses sonhos de auto-estilização imagética: subjetividades construídas diante das câmeras e estampadas na tela. As novas ferramentas permitem registrar todo tipo de cenas da vida privada com facilidade, rapidez e baixo custo, além de inaugurar novos gêneros de expressão e canais de divulgação. Os blogs, fotologs, videologs e as webcams são apenas algumas dessas novas estratégias, assim como os serviços de sites de relacionamentos como *Orkut* e *MySpace* e de compartilhamento de vídeos como *YouTube*, *MetaCafe* e *Revver*, bem como outras incontáveis propostas que todos os dias nascem e se reproduzem velozmente no ciberespaço. Em todos eles, eis a boa notícia que não deixa de ecoar: agora podemos escolher o personagem que queremos ser e encarná-lo livremente, a qualquer momento e sem muito compromisso; depois, se quisermos, bastará simplesmente mudar e começar tudo de novo com uma roupagem identitária renovada.

Somente neste contexto é possível entender uma notícia recentemente divulgada em todo o mundo sob o seguinte título: “Você quer ser eu?”. Refere-se à decisão do australiano

---

<sup>429</sup> *New Numa - The Return of Gary Broolsma!*: [http://www.youtube.com/watch?v=3gg5LOd\\_Zus](http://www.youtube.com/watch?v=3gg5LOd_Zus)

<sup>430</sup> *NewNuma.com*: <http://www.newnuma.com/>

<sup>431</sup> *Garybroolsma.net*: <http://www.garybroolsma.net/>

Nicael Holt, estudante de filosofia e surfista de vinte e quatro anos de idade, que colocou um anúncio no site de subastas *eBay*, oferecendo “sua vida” a quem quisesse comprá-la. O pacote incluía nome e sobrenome, história pessoal, amigos, trabalho, ex-namoradas, telefone, endereço, todas as suas pertences, a prancha de surf, e o direito formalmente assinado e garantido pelo (ex-)proprietário de “ser Nicael Holt”. Houve vários interessados no negócio, que finalmente foi encerrado pelo preço de 5.800 dólares, montante que incluía também o imprescindível cursinho básico de quatro semanas para “aprender a ser Nicael Holt”.<sup>432</sup> O comprador da personalidade à venda não precisa se preocupar com o futuro, pois o vendedor declarou que “ele pode ficar com a minha vida o tempo que quiser, eu vou criar uma nova vida para mim se ele quiser ficar com aquela”.<sup>433</sup>

Embora menos espirituosos ou pitorescos, há outros casos extremos desta tendência de “troca, compra e venda de personalidades”. Um conjunto bastante eloqüente é o daqueles sujeitos que se submetem a violentas cirurgias plásticas para “parecer-se com seus ídolos”, por exemplo, sobretudo os que se inscrevem nos reality-shows que vendem (e exibem) tal promessa.<sup>434</sup> Também se enquadram nesta tendência os reality-shows de transformação em geral, mesmo que a intenção dos candidatos não seja se parecer com ninguém em particular, mas simplesmente “mudar”, abandonando seus *eus* desgastados e tão pouco valorizados no mercado das aparências contemporâneo — trocando uma subjetividade-lixo por uma subjetividade-luxo, como diria Suely Rolnik.<sup>435</sup> Os escolhidos para participar nesses programas de televisão se submetem alegremente, não apenas às cirurgias propostas pela equipe da produção, mas também a uma infinidade de outras técnicas capazes de mudar seu aspecto físico, seja a forma de seus corpos, seus cabelos e dentes, as roupas que vestem, a decoração de suas casas e seus “estilos de vida”.<sup>436</sup>

Nas múltiplas edições deste tipo de programas, produzidos e transmitidos em diversos países do mundo, parece haver uma constante: a idéia de que mudando a própria aparência é

---

<sup>432</sup> “¿Quieres ser yo?”, *El País*, Madri, 24/1/2007.

<sup>433</sup> PANDARAM, Jamie; ALLELY, Sarah. “The eBay site offering Nicael Holt's life to the highest bidder”, *The Age*, <http://www.theage.com.au>, 19/1/2007.

<sup>434</sup> O programa *I Want a Famous Face*, da rede MTV, 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*, Edição 1852. São Paulo, 5/05/2004.

<sup>435</sup> ROLNIK, Suely. “A vida na berlinda: Como a mídia aterroriza com o jogo entre subjetividade-lixo e subjetividade-luxo”. *Revista Trópico*, <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1338.1.shl>.

<sup>436</sup> Depois do pioneiro *Extreme Makeover* (Sony) veio *The Swan* (Fox), e logo o Brasil teve sua primeira versão local: *Beleza comprada* (GNT).

possível se converter em outra pessoa.<sup>437</sup> Ao transformar os traços *visíveis* da subjetividade, imediatamente o sujeito troca de *personalidade*, “vira outro”. Faz um *upgrade* do lixo para o luxo, pois em todos os casos essa transformação visa à *adequação* dos corpos “desajustados” dos participantes — que se submetem voluntariamente e com todo o entusiasmo de quem ganhou o acesso ao paraíso — aos padrões do modelo de beleza hegemônicos irradiados pela mídia. Em todos os casos, também, o final da história parece ser feliz, como parodia o título de um dos programas: *The Swan*, evocando com certa ironia o clássico conto *O patinho feio*, de Hans Christian Andersen.

O furor ativado por esta curiosa moda, que ainda continua a gerar transformações e audiência, parece preanunciar a possibilidade de aplicação cosmética do polêmico transplante de rosto, um procedimento cirúrgico fartamente publicitado nos últimos meses. Sua primeira realização, porém, demorou a ser executada, apesar de ter sido anunciada como tecnicamente viável com vários meses de antecedência, devido a “problemas éticos e espirituais” ligados ao fato de que o rosto *ainda* está fortemente vinculado à idéia de uma “identidade inalienável” de cada sujeito.<sup>438</sup>

De todo modo, não é necessário recorrer a nenhum desses casos radicais, mesmo sendo sintomáticos deste importante movimento “exteriorizante” da subjetividade. Embora (ainda?) se localizem em seus extremos, tais exemplos fazem parte de um repertório técnico e cultural cada vez mais familiar, que inclui tatuagens, cirurgias estéticas, aplicação de botox, musculação, piercings e diversas estratégias de *body modification*.<sup>439</sup> Todas tentativas de responder a um imperativo cada vez mais insistente e difícil de ser atingido: a obrigação de ser *singular*. Com esse fim, o próprio corpo se torna um objeto de design, um campo de auto-criação capaz de permitir a tão sonhada distinção dos demais exibindo uma “personalidade

---

<sup>437</sup> Cf. FELDMAN, Ilana. “Reality show, reprogramação do corpo e produção de esquecimento”. *Tropico*, Nov. 2004, <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2469.1.shl>.

<sup>438</sup> Os depoimentos pertencem ao cientista francês Laurent Lantier e foram publicados no jornal *Le Figaro* poucos meses antes da realização da primeira cirurgia, que foi considerada “um sucesso”. O médico ainda acrescentou o seguinte: “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. Poucos meses depois disso, 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>. Mais sobre o debate suscitado pela primeira operação desse tipo, cf. “Críticas por el transplante de cara”. *La Nación*, Buenos Aires, 5/2/2005. Cumpre acrescentar que esse sonho tecnocientífico, já realizado em três ocasiões no mundo real (duas na França e uma na China), fora mostrado anteriormente no cinema: no filme *A Outra Face* (John Woo, EUA, 1997), os personagens de Nicholas Cage e John Travolta trocam os rostos.

<sup>439</sup> Cf. ORTEGA, Francisco. “Modificações corporais na cultura contemporânea: Produção auto-engendrada do simbólico e acesso ao corpo vivido”. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 33: Corpo, técnica, subjectividades. Lisboa, junho 2004. <http://www.cecl.com.pt/rel/33/rcl33-17.html>.

autêntica”. Isso, em uma época na qual a identidade de cada sujeito deixou de emanar da sua interioridade, e perdera-se a âncora que costumava amarrar as origens pessoais a um passado tanto individual como coletivo emoldurado nas instituições tradicionais, e a um percurso existencial único e imodificável.

Hoje, contudo, ser *diferente* pode não se apresentar como uma opção entre outras, mas como uma obrigação que não pode ser descuidada. Por isso, é preciso converter o próprio *eu* em um *show*, é preciso espetacularizar a própria personalidade com estratégias performáticas e adereços técnicos, recorrendo a métodos semelhantes aos de uma *grife* pessoal que deve ser posicionada no mercado. Pois a própria imagem é uma marca — das mais valiosas, aliás — e é necessário cuidá-la para se tornar um personagem atraente no competitivo mercado dos olhares e da atenção.

Nesta atmosfera tão turbulenta da nossa contemporaneidade, ganham novo fôlego aquelas “tirânicas da intimidade” denunciadas por Richard Sennett em 1974.<sup>440</sup> O catálogo de táticas midiáticas e de marketing pessoal à nossa disposição, hoje em dia é incrivelmente vasto, e não deixa de se renovar. Essa florescente riqueza contribui para desorbitar o escopo da esfera íntima e, no mesmo movimento, acentua o descrédito com relação à ação política.<sup>441</sup> Enquanto não se solicita à *celebridade* que sua “personalidade artística” produza necessariamente uma obra ou que se manifeste no espaço público à moda antiga — basta apenas que exiba uma atraente personalidade ou uma agitada vida privada —, os limites do que se pode dizer e do que se pode mostrar se alargam compulsivamente, invadindo o velho terreno antes relegado à privacidade. Assim, a noção de intimidade vai se desmanchando: deixa de ser um território onde imperavam (e *deviam* imperar) o segredo e o pudor, para se tornar um palco onde cada um pode (e até mesmo *deve*) encenar o show de sua própria personalidade.<sup>442</sup>

Tudo isto ocorre em uma época na qual o “fetichismo da mercadoria” enunciado por Karl Marx no século XIX, como um componente fundamental do modo de produção capitalista, se estendera pela superfície do planeta, tudo cobrindo com seu verniz dourado e com suas rutilantes “alegrias do marketing”.<sup>443</sup> Absolutamente tudo — inclusive, em certos

---

<sup>440</sup> Cf. SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*: Tirânicas da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>441</sup> Cf. BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

<sup>442</sup> Cf. ALBUQUERQUE, Luciana S.G. *Mídia e transformação da intimidade na atualidade: as implicações subjetivas da exposição da vida íntima nos reality-shows*. Dissertação de Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social. Instituto de Psicologia, UFRJ. Rio de Janeiro, 2004.

<sup>443</sup> A expressão “alegrias do marketing” pertence a Gilles DELEUZE, Gilles. “Post-Scriptum sobre as sociedades de controle”. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 209-226.

casos, até mesmo as próprias relações de produção, como ocorre com alguns “produtos orgânicos” e “ecologicamente corretos”, por exemplo, ou com aqueles que “não recorrem a testes com animais” ou “se baseiam em relações de trabalho justas”. Mas o fetichismo da mercadoria recobre também àquilo que se acreditava pertencer ao núcleo mais íntimo de cada sujeito: a *personalidade*. Como reclamava Benjamin ao se referir ao culto ao estrelato no cinema dos anos trinta: “a magia da personalidade” dos atores era claramente explorada pela indústria cinematográfica, sendo assim reduzida “ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria”.<sup>444</sup> Hoje em dia, porém, mais de setenta anos depois dessas palavras terem sido cunhadas, podemos dizer que o culto à personalidade nos moldes do estrelato cinematográfico extrapolou largamente o ambiente restrito às *stars* de Hollywood. Assim, o caráter de mercadoria estendeu seu clarão putrefato por toda parte, até tocar com sua varinha de condão as personalidades de *você* e de “qualquer um”.

Neste contexto, as subjetividades se tornam “identidades *pret-à-porter*”, perfis padronizados e facilmente descartáveis, como bem diagnosticara Suely Rolnik.<sup>445</sup> Assim como os corpos humanos, os modos de ser também se convertem em mercadorias: pequenos espetáculos lançados aos nervosos vaivens do mercado global. Tornam-se fetiches desejados e cobiçados, que podem ser comprados e vendidos, repentinamente valorizados quando irrompem no espaço visível como novidades cintilantes, e logo descartados como obsoletos, fora de moda, *out*. Por isso, a ansiedade chega aos limites da exasperação: devem ser renovados constantemente, sempre procurando a tão desejada singularidade, autenticidade, originalidade... enfim, algo assim como a velha “aura” definitivamente perdida.

A propósito disso, 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.<sup>446</sup> Curiosamente ou não, a autenticidade é um dos termos aos que Benjamin recorre quando procura definir o que seria a “aura”, aquela singularidade do aqui e agora que tornava única e dotava de qualidades quase sagradas uma obra de arte original.<sup>447</sup> Aquela autenticidade teria se extinguido fatalmente com o desenvolvimento da

---

<sup>444</sup> BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”; p. 180.

<sup>445</sup> ROLNIK, Suely. “Toxicômanos de identidade: Subjetividade em tempo de globalização”. In: LINS, Daniel (org.). *Cadernos de Subjetividade*. Campinas: Papyrus, 1997. p. 19-24.

<sup>446</sup> Pode parecer paradoxal, mas essa demanda de “autenticidade” reaparece não apenas neste contexto, mas também em outros espaços midiáticos da contemporaneidade, com uma peculiar insistência nos produtos destinados aos adolescentes. Cf. FREIRE FILHO, João. “Poder de compra: Pós-feminismo e consumismo nas páginas da revista *Capricho*”. CD-ROM *XIV COMPÓS*, UNESP, Bauru-SP, Junho 2006.

<sup>447</sup> BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”; p. 167

reproductibilidade técnica dos *objetos* artísticos — e, também, provavelmente, poderíamos acrescentar, com o desvanecimento da interioridade psicológica que tornava intrinsecamente únicos os *sujeitos* modernos. A “aura pessoal” também teria se extinguido, então, com a proliferação das cópias, dos simulacros, das falsificações e das subjetividades descartáveis na sociedade do espetáculo e das personalidades *alterdirigidas*. Daí a ansiedade atual por refazer de algum modo essa aura perdida, por se apropriar de qualquer coisa que pareça aparentada com esse halo de unicidade tão difícil de se conseguir. E daí também o já mencionado deslocamento da aura, que tendo abandonado a obra de arte, parte cada vez com mais insistência em direção à figura estilizada do autor.

Neste novo quadro, o corpo e os “modos de ser” constituem superfícies lisas nas quais todo e qualquer sujeito, “qualquer um” (embora convenientemente estilizado como um artista de si) deve exercer sua “arte”, transformando-se em um personagem o mais “aurático” possível, capaz de atrair os olhares alheios. É necessário *ficcionalizar* o próprio *eu* para *realizá-lo*, para lhe conceder *realidade*, como se estivesse sendo constantemente filmado. Pois estas modalidades subjetivas só parecem se tornar *reais* se elas são emolduradas pela auréola luminosa de uma tela de cinema ou de televisão, como se vivessem dentro de um reality-show ou nas páginas brilhosas de uma revista de celebridades, 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*: fazendo da própria **personalidade** um **espetáculo** — isto é, uma criação claramente *alterdirigida*.

“Estamos enjoados de assistir aos atores interpretando emoções falsas”, afirma o sinistro produtor do reality-show montado no filme *O show de Truman*.<sup>448</sup> Grande sucesso cinematográfico de 1998, esse longa-metragem mostrava a vida de um sujeito adotado ao nascer por uma rede de televisão, criado por dois atores que tinham sido contratados para interpretar seus pais, e colocado para levar sua vida “normal” em uma cidade cenográfica semeada de câmeras de televisão que transmitiam tudo o que acontecia (e também o que não acontecia) aos lares do mundo inteiro. O único que ignorava tudo sobre essa encenação e transmissão em tempo real era ele, o personagem de Truman Burbank, que pensava estar vivendo uma “vida normal”. Ele encantava os espectadores justamente por isso: porque não era um ator que interpretava as “emoções falsas” de um personagem fictício, mas simplesmente vivia e mostrava suas emoções reais de personagem real, como explicara seu produtor — e como Benjamin tão bem captara em seu famoso ensaio de 1935. “A realidade

---

<sup>448</sup> *O Show de Truman* (Peter Weir, EUA, 1998).

nua e crua — até mesmo a aparência de realidade nua e crua, sem dramatização — é um entretenimento melhor”, constata Neal Gabler, após comentar o fenômeno da rede Court-TV, uma emissora de televisão por assinatura especializada em transmitir um espetáculo dos mais apreciados pelo público norte-americano: julgamentos reais. Eis o slogan da campanha promocional da emissora: “Drama excelente, sem roteiro”.<sup>449</sup>

Por isso, para ilustrar esta tendência não é necessário recorrer à tragédia quase moderna (e, afinal, **fictícia**) do filme *Truman Show*, cujo protagonista afunda no desespero ao descobrir que sua vida inteira tinha sido um (mero?) espetáculo para os olhares alheios. Recentemente, atendendo a uma convocação da rede de TV alemã RTL, noticiou-se que mais de 26 mil pessoas teriam se inscrito para participar de um reality-show sem previsão de fim, uma espécie de *Truman Show* consentido, eterno e realmente *real*. A decisão da emissora alemã foi tomada em função do persistente sucesso da série *Big Brother* naquele país, cuja edição finalizada em 2005 se mantivera com altos índices de audiência durante quase um ano. “Daí a idéia de computar o ‘breve prazo’ de 365 dias até a vertigem: por que não criar um *Big Brother* que dure décadas, vidas, gerações inteiras?”<sup>450</sup> Assim, foi anunciado que o resto da vida das dezesseis pessoas finalmente escolhidas pela produção do programa iria transcorrer em uma cidade cenográfica, com todas suas ações (e inações) constantemente registradas por dezenas de câmeras que as transmitiriam ao vivo pela televisão.

Parece haver uma forte relação entre todas estas questões tão contemporâneas e o sucesso dos novos gêneros confessionais que se espalham pela Internet: pelo menos, não surpreende que blogs, fotologs, videologs, webcams, *Orkuts*, *MySpaces* e *YouTubes* também procurem dar vazão a essa insistente demanda atual. As novas modalidades autobiográficas da Internet permitem que “qualquer um” se torne **autor e narrador** de um **personagem** atraente, alguém que cotidianamente faz de sua intimidade e sua “vida privada” um espetáculo destinado a milhões de olhos curiosos de todo o planeta. Esse personagem se chama *eu*.

Mas o que caracteriza mesmo um *personagem*? Qual seria a diferença com relação a uma pessoa *real*? Ana Bela Almeida, crítica literária de origem portuguesa, fornece uma resposta instigante, que talvez possa nos ajudar a esclarecer alguns sentidos destas curiosas práticas contemporâneas. A diferença residiria na solidão.<sup>451</sup> E, sobretudo, na capacidade de estarmos a sós — cada vez mais rara, como constata o romancista Jonathan Franzen em seu

---

<sup>449</sup> GABLER, op. cit.; p. 86.

<sup>450</sup> CORREA, Sergio. “Gran Hermano de por vida”. *La Nación*. Bs. Aires, 08/02/2005. <http://www.lanacion.com.ar/677963>

<sup>451</sup> ALMEIDA, Ana Bela. Entre o Homem e a Personagem: uma Questão de Nervos. *Ciberkiosk*. <http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/almeida.html>.

livro de ensaios intitulado *Como estar só*, que apesar de constituir uma espécie de lamentação da cultura letrada contra os inevitáveis avanços da sociedade do espetáculo, a editora hispânica o catalogou apressadamente como sendo um volume “de auto-ajuda”.<sup>452</sup> Se ao longo dos séculos XIX e XX proliferaram as ardorosas reivindicações da solidão que constatamos em capítulos anteriores — seja para ler, como o jovem Marcel Proust, seja para que as damas pudessem escrever em seus “quartos próprios”, como pregara Virginia Woolf — hoje também os romancistas escrevem ensaios sobre o tema.<sup>453</sup> Alguns, como Franzem, perguntam desesperadamente já desde o título: *Como estar só*.<sup>454</sup> Outros, como Piglia, também gritam suas penúrias na capa, dedicando seus escritos a *O último leitor*.<sup>455</sup> Alberto Manguel, ainda, defende a leitura como um ato de “rebeldia” e “resistência”.<sup>456</sup>

Mas, voltando às diferenças entre pessoa e personagem, voltemos à instigante resposta de Ana Bela Almeida: ao contrário do que ainda teima em ocorrer com os comuns mortais, os personagens jamais estão sozinhos. Sempre há alguém para observar o que eles fazem, acompanhando com avidez todos seus atos, seus pensamentos, sentimentos e emoções. “Há sempre um leitor, uma câmera, um olhar sobre a personagem que lhe tira o caráter humano”, constata a crítica literária com toda a astúcia. Já no nosso heroísmo (e, também e sobretudo, nas nossas misérias) de cada dia, não costuma haver ninguém como testemunha. Normalmente, ninguém nos olha. Que importa, então, se em algum momento fomos bons e belos, únicos, singulares, quase imortais? Ou, então, meramente “comuns”, como *eu e você*? Se ninguém nos viu, neste contexto cada vez mais dominado pela lógica da visibilidade, poderíamos pensar que simplesmente *não fomos* (não existimos?).

É nessa solidão, então, nesse isolamento íntimo e privado que foi tão fundamental para a construção subjetiva de um “modo de ser” histórico (o *homo psychologicus* da Modernidade), onde residiria o grande abismo que ainda teima em nos separar das personagens. Pois essas figuras quase humanas, que muitas vezes também parecem estar na mais completa e terrível solidão, na verdade sempre estão “à vista”, pois tudo acontece “sob os holofotes atentos da leitura”.<sup>457</sup> Ou melhor ainda: das câmeras de Hollywood ou da TV Globo — ou, pelo menos, nem que seja de uma modesta webcam caseira.

---

<sup>452</sup> FRANZEN, Jonathan. *Como estar solo*. Buenos Aires: Ed. Seix Barral.

<sup>453</sup> PROUST, Marcel. *Sobre la lectura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003; WOOLF, Virginia. *Um cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires: A-Z Editora, 1993.

<sup>454</sup> FRANZEN, Jonathan. In: *Como estar solo*. Buenos Aires: Ed. Seix Barral.

<sup>455</sup> PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

<sup>456</sup> MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>457</sup> ALMEIDA, op. cit.

É interessante notar que, há dois anos, a rede Globo editou uma norma segundo a qual os participantes dos reality-shows produzidos pela emissora, tais como o popular *Big Brother Brasil*, passariam a ser tratados legalmente como **personagens**.<sup>458</sup> Seu estatuto legal mudara: daí em diante, os participantes seriam equivalentes aos heróis ou vilões fictícios das novelas. A nova regra contradiz abertamente um dos princípios básicos do reality-show como gênero, que supostamente mostra na tela “situações reais” vivenciadas por “pessoas reais”. Mas a norma não foi muito divulgada e nem discutida, tinha apenas fins comerciais: proibir os anúncios publicitários em que os participantes explorem “os personagens que encarnam na ficção”. O que é no mínimo paradoxal, pois supostamente não se trata de ficção alguma, mas neste caso os personagens que encarnam estes “personagens” são eles próprios. Ao tratar os participantes dos reality-shows como personagens, porém, a emissora procurou “proteger a imagem” que a empresa cria deles, e que entende ser da sua propriedade. O que não deixa de fazer sentido, considerando a tese aqui desenvolvida: se é apenas a visibilidade que concede realidade a estas construções subjetivas, então a própria tela é a única proprietária dessas imagens. Pois sem a visibilidade concedida pela tela e pelas câmeras, os “personagens” dos reality-shows simplesmente *não existiriam*.

Vale a pena retornar ao problema da solidão, que talvez resida no âmago dessa ânsia atual pela construção de personalidades *alterdirigidas*, subjetividades construídas nos moldes dos personagens midiáticos. Aquilo que Walter Benjamin aludira como a “extinção da experiência” na modernidade refere-se às conseqüências do modo de vida instaurado pelo capitalismo urbano e industrial, que dinamitou as condições de uma experiência coletiva realmente partilhada: uma tradição fortemente sedimentada no grupo.<sup>459</sup> Do mesmo modo, também teriam eclodido as possibilidades de vivenciar experiências pautadas pela transcendência. Esse distanciamento tanto da tradição como da transcendência, que alimentou as enormes possibilidades abertas pelo individualismo contemporâneo, também fechou outras portas. No saldo negativo, seria necessário anotar a solidão. “Se não há um chão comum de vivências, memórias ou tradições, se nossa vida é permanentemente influenciada pelos imaginários postos em circulação pelos meios de comunicação e instituições”, pergunta Beatriz Jaguaribe, “como forjar conexões de significados que rompam o casulo da

---

<sup>458</sup> CASTRO, Daniel. “Para Globo, ‘big brother’ é personagem”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21/03/05. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2203200504.htm>.

<sup>459</sup> BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 114-119.

solidão?”.<sup>460</sup> Parece cada vez mais intenso esse fechamento na solidão individual. Nesse contexto, estas novas práticas que permitem “tornar o individual público” ofereceriam uma maneira de “expor a experiência que marca a vida dos anônimos, embora, justamente, essa experiência não possua lastros totalizantes e nem coletivos”.<sup>461</sup>

Em uma sociedade aterrorizada com os perigos e com a (falta de) segurança no espaço público, que estimula um crescente isolamento individual, inclusive um verdadeiro insulamento por trás dos muros dos “condomínios fechados” das megalópoles, de algum modo não surpreende que se multiplique esse convite ao público para que acompanhe em detalhe os aspectos mais íntimos e triviais das próprias rotinas domésticas. Essa novidade poderia sugerir, portanto, que mais do que uma intromissão, o olhar alheio poderia implicar uma presença reconfortante. Longe da tão falada *invasão* da privacidade, como vimos, tratar-se-ia de uma verdadeira vontade de *evasão* da própria intimidade, um desejo de ultrapassar os velhos limites para abrir múltiplas infiltrações naqueles antigos muros divisores. Ecoam, aqui, os desejos de “transparência total” de autores de blogs como Lola Copacabana, quem confessa viver fazendo um esforço constante para que não existam na sua vida “coisas inconfessáveis”.<sup>462</sup> Vêm à tona, também, as reflexões de um dos arquitetos das “casas não-privadas” expostas em 1999 no MOMA de Nova York, Michael Bell, quem se perguntava no catálogo da exposição: “por que um grupo invisível de pessoas escolheria viver por de trás de paredes, em vez de revelar suas vidas?”.<sup>463</sup> Uma pergunta absolutamente contemporânea.

Observada sob esta perspectiva, então, esta repentina ânsia de visibilidade, essa ambição de fazer do próprio *eu* um *espetáculo*, seria uma tentativa mais ou menos desesperada de satisfazer um velho desejo humano, demasiadamente humano: afugentar os fantasmas da solidão. Uma meta especialmente complicada quando florescem estas subjetividades exteriorizadas, projetadas na visibilidade, que parecem estar perdendo aquela forte âncora fornecida pela “vida interior”: aquele espaço íntimo e denso, oculto aos olhares alheios, que justamente precisava da solidão e do silêncio para se auto-construir. Nesta sociedade tão fascinada pelo exibicionismo e pelo voyeurismo, atomizada por um individualismo narcísico que precisa *ver* sua bela imagem refletida no olhar alheio para *ser*,

---

<sup>460</sup> JAGUARIBE, Beatriz. “Realismo sujo e experiência autobiográfica”. In: *O choque do Real: estética, mídia e cultura*. São Paulo: Ed. Rocco, 2006; p. 112.

<sup>461</sup> JAGUARIBE, op. cit.; p. 112.

<sup>462</sup> COPACABANA, Lola (blogueira). Entrevistada em: VALLE, Agustín. “Los blooks y el cambio histórico en la escritura”, Revista *Debate* N° 198, Buenos Aires, 29/12/2006, p. 50-51.

<sup>463</sup> FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. “Reconfigurações do público e do privado: mutações da sociedade tecnológica contemporânea”. *Famecos*, Porto Alegre: PUC-RS, v. 15, ago. 2001; p. 42.

esfacelam-se certos laços sociais que permitiriam ultrapassar as “tirantias da intimidade”. Uma renovação desses laços cortados pela experiência moderna, talvez possibilitaria enxergar o outro como *outro*, por exemplo, algo que costumava ocorrer no antigo espaço público, em vez de fagocitá-lo no inchaço do próprio *eu* sempre privatizante. Esse movimento de ultrapassagem das “tirantias do *eu*” permitiria enxergar, talvez, no horizonte, algum sonho coletivo: uma transcendência, um futuro diferente, algo que se projete para além das mesquinhas contrições de um *eu* presente fantasiado de personagem visualmente atraente — talvez, enfim (por quê não?), até mesmo algo tão antiquado como uma obra.

# **CONCLUSÕES**

***EU espetacular e a gestão de si como uma grife***

*Se a evolução futura da arte e da situação do artista for libertá-lo de alguma coisa, esperamos que essa coisa seja a triste obrigação de cuidar da sua individualidade e da sua personalidade como quem cuida de uma flor numa estufa.*

Jan Mukarovsky (1944) <sup>464</sup>

*Uma artista grega, que vai participar da Bienal de São Paulo, pediu que se providenciassem para sua apresentação dois tonéis de óleo queimado de carro. Já um japonês solicitou a compra de três toneladas de argila vermelha. Enquanto o impressionista Claude Monet era obrigado a pôr no prego o cordão de ouro de sua mulher, doente, pouco antes de ela morrer, os “rebeldes” de hoje, filhinhos mimados da burguesia, têm suas audácias custeadas pelas instituições oficiais. E pensar que isso começou com a abjuração dos valores burgueses no final do século passado! Pois se é assim, eu também vou me candidatar à próxima Bienal. Solicitarei à instituição que providencie, para minha performance, uma tropa de dois mil burros montados por anões! É uma idéia chocante ou estarei sendo tímido?*

Ferreira Gullar (1991) <sup>465</sup>

Quando Guy Debord publicou seu livro *A sociedade do espetáculo*, em 1967, não se preocupou por assinalar quando aquilo tudo teria começado. Nas duzentas e onze teses vociferadas no texto, o fenômeno é apresentado como uma verdadeira mutação histórica, associada com o capitalismo e a cultura de massa, e também destinada a ser “ultrapassada” graças à luta revolucionária. Em um artigo dedicado a situar no tempo o surgimento da sociedade espetacular, o historiador Jonathan Crary faz esse exercício especulativo a fim de preencher essa data que o autor francês deixara em branco, e constata que muitos elementos desse modo de vida construído na visibilidade já estavam presentes no final do século XIX, ou inclusive antes.<sup>466</sup> São conhecidos os quadros que pintam as ruas daquelas metrópoles européias fervilhantes de novidades, como palcos para a encenação cotidiana do “espetáculo da vida moderna”. Já estavam ali, ao que parece, tanto as festas do consumo, da publicidade e dos meios de comunicação, como a proliferação de imagens e a promoção da felicidade eminentemente visível; tudo se instalando ruidosamente no imaginário e nas realidades desses sujeitos modernos do século XIX.

Cabe, então, formular aqui a seguinte pergunta: por acaso já operava, naquele universo, a espetacularização da própria personalidade que nesta tese denominamos “o show do eu”? Apesar das evidentes continuidades que é possível detectar, a nossa resposta será

---

<sup>464</sup> MUKAROVSKY, Jan. In: La personalidad del artista (1944). In: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977. p. 290-291.

<sup>465</sup> GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993; p. 33.

<sup>466</sup> CRARY, Jonathan. “Espectáculo, atención, contramemoria”. In: KRAUSS, Rosalind (Org.). *October, the Second Decade, 1986-1996*. Cambridge: MIT Press, 1997. p. 414-425.

negativa. Os fenômenos de “exibição da intimidade” que hoje são tão habituais, não teriam sido possíveis ou sequer imagináveis naquele universo, pois a despeito de todas as vertigens e turbulências — que sem dúvida logo desembocariam na situação atual — ainda imperavam, nesses cenários, as rígidas separações entre os âmbitos públicos e privados da existência. Era precisamente no trânsito dessa fronteira bem delimitada entre ambos os espaços, que as subjetividades modernas se construía. Portanto, podemos afirmar que o fenômeno aqui analisado é estritamente contemporâneo, e por tal motivo é muito o que tem a dizer sobre nós, sobre o que somos e sobre o que estamos nos tornando — e, ainda mais importante, sobre o que gostaríamos de nos tornar.

Quando Debord escreveu suas teses sobre a “sociedade do espetáculo”, então, isto que agora vivenciamos plenamente estava ainda se delineando no horizonte. É por isso, também, que são tão valiosas suas observações acerca das relações mediadas por imagens; bem como da passagem do *ser* para o *ter*, e deste último para o *parecer*, na ascensão de um tipo de subjetividade essencialmente visível. Um modo de vida inteiramente baseado nas aparências e na transformação de tudo em mercadorias. Surpreende, porém, até que ponto nosso presente foi além na consumação de todas essas tendências tão argutamente vislumbradas nos longínquos anos sessenta.

O que aconteceu com o próprio Guy Debord pode nos ajudar a compreender este aprofundamento na sociedade contemporânea dessa espetacularidade por ele entrevista. Alguns anos antes do seu falecimento, ocorrido em 1994, Debord tomou uma decisão drástica: resolveu proibir a exibição de todos seus filmes. Cabe lembrar que o autor se considerava, antes de tudo e entusiastamente, um cineasta. A decisão de silenciar sua obra, porém, se enquadra perfeitamente na lógica do seu pensamento, com um grau de coerência que pode até parecer digno de outros tempos ou de outros mundos. Cumpre lembrar que o autor jamais tinha dado uma entrevista em vida, nem aparecido na televisão ou em qualquer outra mídia. O motivo que disparou a decisão de não mostrar nunca mais sua produção cinematográfica, entretanto, foi o assassinato de Gérard Lebovici. Grande amigo, produtor, editor e mecenas, Lebovici chegou até a comprar uma sala de cinema no Quartier Latin de Paris, só para passar os filmes de Debord dia e noite, ao longo de vários anos, sem parar um segundo e sem nenhuma expectativa de gerar um centavo com essa exibição compulsória — algo que parece, também, digno de outros tempos ou de outros mundos. O que reveste uma atualidade gritante, porém, é o fato de que a obra completa de Guy Debord acaba de ser editada, agora, em uma luxuosa embalagem que inclui todos seus filmes no formato DVD, alguns de seus escritos e, sobretudo, muito material biográfico: documentos sobre os eventos

situacionistas promovidos por seu grupo e dados sobre suas obras, mas também muitas fotos de seus amigos, namoradas, colegas, inclusive algumas imagens dele próprio quando criança, trechos de suas cartas, etc.<sup>467</sup>

Para além da irrefutável chance que esta edição oferece, de termos novamente à nossa disposição a obra deste importante artista e pensador do século XX, cabe aqui também uma reflexão sobre esta ironia histórica. Ocorreu, evidentemente, algo que talvez fosse inevitável: a sutil fabricação do personagem Guy Debord como uma mercadoria espetacularizada. Pois é sobretudo isso o que se vende neste luxuoso pacote preto, que inclui quatro pequenas caixas para os filmes e uma bela publicação com material sobre sua vida e sua trajetória. As obras, é claro, também estão incluídas no pacote, mas de algum modo parecem um acessório do elemento fundamental oferecido nessa charmosa embalagem: a figura de Guy Debord. Sua personalidade emerge como um atraente produto a ser consumido e até mesmo imitado — discretamente e apenas no “estilo”, é claro. Debord é retratado como uma espécie de maldito simpático e, portanto, virtualmente anulado em sua potência realmente “maldita”. Ironias da sociedade espetacular: seu sagaz detrator também virou um *personagem* convertido em *mercadoria*, uma imagem brilhosa para alimentar subjetividades alternativas. Como ele próprio disse, lucidamente: “a própria insatisfação hoje tornou-se mercadoria”.

Dissemos, antes, resgatando a célebre frase de Mallarmé, que no século XIX tudo existia para ser contado em um livro, enquanto hoje cresce a impressão de que só acontece aquilo que é exibido em uma tela. Neste contexto, aqueles “quinze minutos de fama” previstos por Andy Warhol como um direito de qualquer mortal na era midiática, exprimem uma intuição visionária porém ainda atrelada a outro paradigma: aquele dominado pela televisão e pelos meios de comunicação de massa no esquema *broadcasting*. É possível concluir, então, para fechar o itinerário percorrido nesta tese, que as redes informáticas estariam cumprindo — do seu jeito e, talvez, de um modo mais radical daquele que Warhol jamais poderia ter previsto — essa promessa que a TV não pôde satisfazer. Como convida, sedutoramente, a *vous*, *eu* e todos *nós*, o site do YouTube: *broadcast yourself!*

Contudo, o resultado de tamanha conquista pode ser desapontador. “A vida privada, revelada pelas *webcams* e diários pessoais, é transformada em um espetáculo para olhos curiosos, e este espetáculo é a vida vivida na sua banalidade radical”, constata André Lemos em seu ensaio sobre o surgimento destas novas ferramentas de exposição de si na Internet. “Não há histórias, aventuras, enredos complexos ou desfechos maravilhosos; na realidade

---

<sup>467</sup> DEBORD, Guy. *Oeuvres cinématographiques complètes*. Paris: Gaumont, 2005.

nada acontece, a não ser a vida banal, elevada ao estado de arte pura.”. Os autores, narradores e protagonistas desses relatos parecem dizer o seguinte, sem pudores e até mesmo com certo orgulho: “minha vida é como a sua, logo tranquilize-se, estamos todos na banalidade do cotidiano”.<sup>468</sup> Isso equivale a dizer algo assim como: está tudo maravilhosamente bem, você foi escolhido a personalidade do ano de 2006 pela revista *Time*... que honra! No entanto, talvez caberia resgatar aquele espírito realmente maldito que permeia as teses de Guy Debord e perguntar: e daí? Ou ainda, como perguntaria seu colega espiritual Gilles Deleuze: a que somos levados a servir?<sup>469</sup>

Ninguém pode negar que a democratização das mídias possibilitada por todos estes dispositivos é uma novidade histórica de dimensões ainda incomensuráveis, que pode vir a mudar a face do mundo. No entanto, também é difícil negar que a imensa maioria do que se faz, se diz e se mostra nesses palcos virtuais não tem valor algum: é *digital trash* — um grande gênero sem pretensões, como delata sua explícita denominação, sobre o qual já se organizam congressos acadêmicos, inclusive aqui no Brasil, se escrevem teses, artigos, livros e outras instâncias de legitimação oficial. Não se trata de obras de arte, não pretendem e nem sequer gostariam de sê-lo; apresentam-se simplesmente, como o que são: pequenos espetáculos descartáveis, entretenimento meio bobo e sem maiores ambições, ou então celebrações da vulgaridade mais medíocre.

Vale lembrar, porém, que essa tranquilidade conformista que festeja a própria banalidade e, sobretudo, que reconhece na banalidade alheia a própria mediocridade — e, com isso, apazigua toda incômoda inquietação e permite “suportar melhor a existência”<sup>470</sup> — nem sempre foi um valor incontestável. O forte interesse que essas histórias pequenas conseguem despertar talvez seja a outra face de um fenômeno bem debatido em anos recentes: a decadência dos grandes relatos que organizavam a vida moderna, e a queda do peso inerte das figuras ilustres e exemplares plasmadas nos relatos biográficos canônicos.

Por isso, convém não esquecer que se trata de uma questão fortemente política, que contradiz de modo flagrante outras propostas históricas às quais parece homenagear, de acordo com discursos bastante habituais como o de André Lemos acima citado. Basta lembrar que a bandeira de “a vida como obra de arte”, por exemplo, foi levantada de maneira inflamada e entusiasta, em condições bem diferentes das atuais e com outros objetivos. Tanto

---

<sup>468</sup> LEMOS, André. “A arte da vida: diários pessoais e *webcams* na Internet”. *CD-ROM XI COMPÓS*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2002.

<sup>469</sup> DELEUZE, Gilles. “Post-Scriptum sobre as sociedades de controle”. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 226.

<sup>470</sup> LEMOS, op. cit.

as vanguardas estéticas e políticas, como certas correntes filosóficas que marcaram a Modernidade, propunham esse tipo de valores como uma forma de mudar os rumos da história, em luta ativa contra as trivialidades e misérias cotidianas, e em férrea oposição ao conformismo da acolchoada “sensibilidade burguesa”, em prol da criação de novos mundos e novas formas de ser.

É claro que, nas condições atuais, não só é extremamente difícil definir o que seria “arte”, para pensar em uma eventual transformação da vida de acordo com esse espelho, mas também proliferam outras miragens. A comparação entre os modos de subjetivação espetacularizados de hoje em dia e os *dandies* dos séculos XVIII e XIX, por exemplo, é outro deslocamento anacrônico desse tipo, que se detém apenas nas aparências supostamente similares de dois fenômenos históricos completamente diferentes. Embora seja verdade que o *dandy* de antigamente recorria a formas de se vestir e a uma estilização de si que hoje poderíamos chamar “espetacularizadas”, seus fundamentos e seus objetivos eram muito distintos daqueles que hoje levam *você, eu* e todos *nós* a sermos “diferentes” obedecendo a um slogan publicitário. Basta evocar rapidamente os personagens históricos que se enquadravam nessa categoria, de Lord Byron a Oscar Wilde, passando por Charles Baudelaire e por tantos outros que não tiveram igual sorte nos reconhecimentos da fama póstuma. Todos eles, porém, com maior ou menor sucesso, apoiavam suas excentricidades na solidez que implicava a produção de uma obra. Todos eles, também, tinham um objetivo explícito para extremar a visibilidade de suas extravagâncias: escandalizar a burguesia, *épater les bourgeois*. Criticar, rejeitar e de preferência fazer implodir toda a mediocridade e a banalidade da vida que estas novas formas de espetacularização de si pretendem, ao contrário, celebrar e confirmar.

Parece evidente, entretanto, que tais modos de subjetivação e tais vontades políticas pertencem a outras épocas. Tempos idos que, como vimos, instavam à escrita minuciosa de diários íntimos na solidão do “quarto próprio” e ao estabelecimento de densos diálogos epistolares, alimentados pela distância e pelos ritmos cadenciados de outrora. Esses textos íntimos eram escritos e lidos em espaços claramente privados, nitidamente opostos ao mundo público que estava lá fora; textos, enfim, nos quais a interioridade dos autores era pacientemente vertida, zelosamente cultivada e pudicamente protegida. Apesar de seu notável parentesco com essas antigas práticas, os novos gêneros autobiográficos que hoje inundam a Internet assinalam outros processos e inauguram outras tendências, revelando a emergência de novos modos de ser: subjetividades afinadas com uma sociedade e uma cultura cada vez mais distantes do tempo em que fomos e devíamos ser absolutamente modernos.

Como acabamos de insinuar, o fascínio suscitado por esta multidão de histórias pequenas, todos esses micro-relatos vivenciais expostos nas telas que iluminam (e ofuscam) o mundo contemporâneo, talvez seja uma consequência da extinção dos grandes relatos que davam sentido à vida moderna, tanto em nível coletivo quanto individual. Assim, acompanhando os deslocamentos dos eixos em torno dos quais as subjetividades modernas se construíam, vemos que a multiplicação dos emissores possibilitada pelas novas mídias eletrônicas permite a “qualquer um” ser visto, lido e ouvido por milhões de pessoas. O paradoxo, porém, é que isso ocorre mesmo que toda essa multidão não tenha nada específico para dizer. Surge, assim, uma multiplicação de vozes que *não dizem nada* – pelo menos, “nada” no sentido moderno do termo. Tudo ocorre como se aqueles grandes relatos que eclodiram nas últimas décadas, tivessem deixado um enorme vazio ao se estilhaçarem. Nesse vazio que remanesceu, então, foram surgindo todas estas pequenas narrativas vivenciais, que muitas vezes não fazem mais do que celebrar e afirmar esse vazio, esse sem-sentido, essa flagrante falta de sentido que marca muitas experiências subjetivas contemporâneas.

Como interpretar estes processos? Por um lado, parece haver uma libertação. Há sem dúvida um alívio nesse abandono do peso enorme das tradições, inclusive do próprio passado individual e de toda a carga que implica ter uma *verdade* hospedada no âmago da própria interioridade — de ter que descobri-la e interpretá-la constantemente, e de estarmos condenados para sempre a possuir uma identidade fixa e estável. Há uma libertação, então, com relação a essa condenação a ser para sempre um *eu* que foi se engendrando ao longo de toda uma vida, na qual *tudo* significa alguma coisa. Por outro lado, paralelamente e em decorrência desse múltiplo corte de amarras, também é certo que algo se fragiliza ao se perderem essas referências e todas essas âncoras que sustentavam a subjetividade moderna. Não é só aquele espaço interior da alma e aquela espessura semântica do passado individual que se perdem, não apenas toda aquela bagagem capaz de dar inteligibilidade e *identidade* ao *eu* presente. Junto com essas duas dimensões em torno das quais as subjetividades modernas se construíam, perdemos também outras coisas: o amparo dos sólidos muros das instituições modernas, a proteção do Estado e da família, as paredes do lar... toda uma série de laços e ancoragens que se vêm cada vez mais debilitados. Perderam-se e continuam a se esfacelar boa parte dessas referências, essas âncoras e proteções que amparavam o *eu* moderno, que o protegiam e guarneciam dos perigos exteriores, e que ao mesmo tempo lhe davam sentido — além de, é claro, motivos de sofrimento, angústias, culpas e outros pesares. Ao se perder tudo isso, todavia, abrem-se as portas para uma libertação inédita das subjetividades.

No entanto, também é verdade que o desafio pode ser grande demais, e que é preciso estar à altura para enfrentá-lo — algo que nem sempre acontece. É considerável o risco de que, livres de todas as velhas amarras, proliferem subjetividades extremamente vulneráveis. Se em vez de aproveitarmos as imensas possibilidades que se abrem para construirmos novos territórios existenciais, expandir o campo do possível a fim de criar novos modos de ser e novos mundos para sermos, a insaciável avidez do mercado pode capturar esses espaços que agora ficaram vazios e neles se instalar. No forcejar dessa negociação, as subjetividades podem se tornar mais um tipo de mercadoria, um produto dos mais prezados, como grifes que é preciso colocar em circulação, comprar e vender, descartar e recriar seguindo os ritmos das modas. Daí a fragilidade e a instabilidade desse *eu* visível, exteriorizado, *alterdirigido*: daí os perigos que também assombram essas subjetividades construídas na deslumbrante espectacularização das vitrines midiáticas.

Ao concluir suas reflexões sobre as mutações no individualismo ocorridas ao longo dos séculos XVIII e XIX, Georg Simmel afirmou que as transformações por ele apontadas provavelmente não seriam “as últimas palavras do individualismo”, pois os sujeitos não cessariam de produzir “novas formas de afirmação da personalidade e do valor da existência”.<sup>471</sup> Ao que parece, cem anos depois da análise do sociólogo alemão, hoje vivenciamos mais uma dessas transições. Sabemos que não se trata, evidentemente, dos primeiros deslocamentos nos modos de produção subjetiva, e sem dúvida não serão os últimos. Como costuma ocorrer em toda crise, porém, o momento atual abre as portas para a mudança e para os questionamentos, oferecendo preciosas oportunidades que não convém desprezar.

Como Benjamin advertira em seu belo ensaio “Experiência e Pobreza”, junto com as evidentes novas riquezas, uma nova forma de miséria teria surgido com “esse monstruoso desenvolvimento da técnica” que tomou conta do mundo ocidental nos últimos séculos. Daí o ingresso da humanidade em uma nova barbárie, que segundo Benjamin exigiria dos homens uma prova de honradez: admitir e confessar a nossa pobreza.<sup>472</sup> O filósofo alemão insinuava que, apesar da catástrofe, essa sacudida também podia implicar um proveitoso desafio, pois impelia a “começar de novo” a partir dessa tabula rasa do patrimônio cultural. Construir algo novo a partir da terra arrasada. Talvez convenha reivindicar aqui, como fez esse autor há quase cem anos, uma saudável desilusão radical com o século, porém ao mesmo tempo uma

<sup>471</sup> SIMMEL, Georg. “O indivíduo e a liberdade”, in: SOUZA, Jessé; OËTZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília, Editora UnB, 1998, p.117.

<sup>472</sup> BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 117.

total fidelidade a esse século, um compromisso radical com o presente e com as possibilidades que ele abre. Assim como Walter Benjamin aludia às misérias do século XX com um otimismo que aflorava da mais áspera melancolia, provavelmente jamais teria imaginado até onde poderia chegar aquela barbárie que ele tão argutamente identificara, mas tampouco até onde poderia clamar seu desafio. Pois nós também falamos “uma língua inteiramente nova”, e hoje como nunca parece necessário ouvir essa voz que convidava a se dirigir “ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época”. Trata-se de *você, eu* e todos *nós*... e quem disse que o fato de termos sido eleitos as personalidades do ano não pudesse ser, apesar de tudo, uma boa notícia? Tudo irá depender, provavelmente, do que resolvermos *fazer* com isso.

*Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua própria alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem.*

Walter Benjamin <sup>473</sup>

*... e pensei como é desagradável que se fechem as portas e ser obrigado a ficar do lado de fora; e pensei que talvez fosse pior ficar trancado do lado de dentro..*

Virginia Woolf <sup>474</sup>

---

<sup>473</sup> BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. (Primeira versão). *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986; p. 196.

<sup>474</sup> WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires: A-Z Editora, 1993; p. 38.

# **BIBLIOGRAFIA**

- ADORNO, Theodor. “Lukács y el equívoco del realismo”. In: *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*. Buenos Aires: Ediciones Lunaria, 2002. p. 25-50.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985; p. 113-156.
- ADORNO, Theodor. “Arte, Sociedad, Estética”. In: *Teoría estética*. Madri: Orbis, 1984.
- ADORNO, Theodor. “Televisão, consciência e indústria cultural”. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1997, p. 346-354.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.
- ALBUQUERQUE, Afonso. “Os desafios epistemológicos da comunicação mediada pelo computador”. XI COMPÓS. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2002.
- 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. Rio de Janeiro, 2004.
- ALMEIDA, Ana Bela. Entre o Homem e a Personagem: uma Questão de Nervos. *Ciberkiosk*. <http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/almeida.html>.
- ARAÚJO SCHITTINE, Denise. Blogs: Comunicação e escrita íntima na Internet. Dissertação de Mestrado. ECO/UFRJ, 12/09/02.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Bs. As.: FCE, 2002.
- ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus, 1991.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BANNON, Mara; MUSLIP, Eduardo. *Cartas marcadas: Antología del género epistolar*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
- BARTHES, Roland. “A Morte do Autor”; “Deliberação”. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, Roland. “El efecto de lo real”. In: *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*. Buenos Aires: Ediciones Lunaria, 2002. p. 75-82.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização. As conseqüências humanas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BÉJAR, Helena. *El ámbito íntimo: Privacidad, individualismo y modernidad*. Madri: Alianza Universidad, 1988.
- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. (Primeira versão). *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986; p. 165-196.

- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. (Segunda versão). In: COSTA LIMA, Luis (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; p. 222-254.
- BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”, e “O narrador”. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; p. 114-119; 197-221.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BEZERRA Jr., Benilton. “Seremos sujeitos amanhã?”, *Cadernos de Psicanálise*, n. 21. Rio de Janeiro: CPRJ, 1999.
- BEZERRA Jr., Benilton. “O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica”. In: PLASTINO, C. A. (Org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002; p. 229-239.
- BEZERRA Jr., Benilton. “A retomada do futuro: tempo e utopia na subjetividade contemporânea”. In: JOBIM, S.; SOUZA (orgs.). *Mosaico, imagens do conhecimento*. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos, 2000.
- BLACK, Joel. *The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative*. Nova York: Routledge, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. “El diario íntimo y el relato”. *Revista de Occidente*, Nº 182-183, Madri, Jul-Ago 1996. p. 47-55.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*, Ed. Objetiva, 2001.
- BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. “La biblioteca de Babel”; “Funes, el memorioso”; “El Aleph”. In: *Obras completas*, v. 1., Buenos Aires: Emecé, 1999; p. 465-471; p. 483-490; p. 617-630.
- BORGES, Jorge Luis. “El libro de arena”. In: *Obras completas*, v. 3. Bs. As.: Emecé, 1996; p. 68-71.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. São Paulo: Ed. Bertrand Brasil, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Madri: Taurus, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, M. e AMADO, J. (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FG, 1998.
- BROOK, James; BOAL, Ian (org.). *Resisting the virtual life: The Culture and Politics of Information*. San Francisco: City Lights, 1995.
- BRUCK, Carlos; HEUSER, Carmen; PEREZ, Carlos (Orgs.). *La escritura en escena*. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1994.
- BRUNO, Fernanda; PEDRO, Rosa. Entre ser e aparecer: tecnologia, espetáculo e subjetividade contemporânea. *INTERCOM 2004 - XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. PUC-RS, Porto Alegre, 2004.
- BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. *COMPÓS 2004 - XIII Congresso da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. UESP, São Bernardo do Campo-SP, 2004.
- BRUSS, Elizabeth. *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- BURKE, Peter. “A invenção da biografia e o individualismo renascentista”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, n.19, 1997.

- BURKE, Peter. *A arte da conversação*. São Paulo: UNESP, 1995.
- BURKE, Peter; BRIGGS, Asa. *Uma história social da mídia: De Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- BURY, John. La doctrina de la degeneración: los antiguos y los modernos. In: *La idea de progreso*. Madri: Alianza Editorial, 1971.
- CABRAL LIMA, Rossano. *Somos todos desatentos? O TDA/H e a construção de bioidentidades*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2005.
- CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CANDIDO, Antônio. (Org.) *O personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- CAPISTRANO dos SANTOS, Messias Tadeu. “A sensibilidade artificial: cinema, percepção e tecnologias da visão”. Dissertação de mestrado defendida no IACS-UFF, Niterói, 2002.
- CASTEL, Robert. *La gestión de los riesgos*. Buenos Aires: Anagrama, 1995.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.
- CELES, Luiz Augusto. “A psicanálise não contexto das autobiografias românticas”. In: *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: PUC-SP, v. 1, n. 2, Set/Fev 1993. p. 177 a 203.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. vols. 1 e 2. 3ª ed. Petrópolis, Vozes, 1998.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CHARTIER, Roger; CAVALLO, Guglielmo. (Orgs.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madri: Taurus, 1998.
- CHARTIER, Roger. *Sociedad y escritura en la Edad Moderna: La cultura como apropiación*. México: Instituto Mora, 1995.
- CHARTIER, Roger. “Las prácticas de lo escrito”. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *Historia de la vida privada*, v. 5: “El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII”. Madri: Taurus, 1991.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène”. In: *Forumdoc.bh.2001*, Belo Horizonte, nov. 2001.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Les hommes ordinaires, la fiction documentaire”. In: *Voir et pouvoir*, Paris: Verdier, 2004; p. 50-51.
- CORBIN, Alain; PERROT, Michelle. El secreto del individuo. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *Historia de la vida privada*, v. 8: “Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada”. Madri: Taurus, 1991. p. 121 a 203.
- COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura: Corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2004.
- COSTA, Mario. *O Sublime Tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.
- COSTA, Mario. Por uma estética das redes. In: PARENTE, André (Orgs.). *Tramas da Rede*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2004. p. 248-254.
- COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A literatura e o leitor: Textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Londres: The MIT Press, 1992.

- CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, 2001
- CRARY, Jonathan. “Espectáculo, atención, contramemoria”. In: KRAUSS, Rosalind (Org.). *October, the Second Decade, 1986-1996*. Cambridge: MIT Press, 1997. p. 414-425.
- CRARY, Jonathan; KWINTER, Stanford. *Incorporaciones*. Madri: Ediciones Cátedra, 1996.
- CRAVERI, Benedetta. *La cultura de la conversación*. Buenos Aires: Ed. FCE, 2004.
- CROCI, Paula. Redes epistolares. VIII ABRALIC. Belo Horizonte (UFMG): Julho 2002.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995.
- DELEUZE, Gilles. “Controle e devir”; “Post-Scriptum sobre as sociedades de controle”. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 209-226.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- DERY, Mark. *Velocidad de Escape*. Madri: Ed. Siruela, 1998.
- DESCARTES, René. *Meditaciones metafísicas*. Navarra: Folio, 1999.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.
- D’ONOFRIO, Diego; RUSSO, Edgardo (Orgs.). *Como se escribe la carta de amor*. Buenos Aires: El Ateneo, 1995.
- DUBOIS, Philippe. A “foto-autobiografía”: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno. In: Revista *Imagens*. Campinas, nº4, p. 64-76, abril, 1995.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en Occidente*. Madri: Taurus, 1996.
- DUMONT, Louis. *Ensayos sobre el individualismo*. Madri: Alianza Universidad, 1987.
- ECO, Umberto. “A diferença entre livro e filme”. Revista *Entrelivros*, São Paulo, nov. 2005; p. 98.
- ECO, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Ed. de la Flor, 1987.
- ECO, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Ed. de la Flor, 1988.
- EDELMAN, Bernard. *Le Sacre de L’Auteur*. Paris: Ed Seuil, 2004.
- EHRENBERG, Alain. “O sujeito cerebral”. *Esprit*, 309, Novembro 2004, p. 130-155.
- EHRENBERG, Alain. *La fatigue d’être soi: Depression et société*. Paris: Editions Odile Jacob, 2000.
- EHRENBERG, Alain. *L’individu incertain*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
- FELDMAN, Ilana. “Reality show, reprogramação do corpo e produção de esquecimento”. *Tropico*, Nov. 2004, <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2469.1.shl>
- FELINTO, Erick. “Materialidades da Comunicação: Por um Novo Lugar da Matéria na Teoria da Comunicação”. In: *Ciberlegenda*, n. 5. Niterói: UFF, 2001.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FERREIRO, Emilia. *Pasado y presente de los verbor leer y escribir*. Buenos Aires: FCE, 2003.
- FERRER, Christian. *Mal de Ojo: Crítica de la violencia técnica*. Barcelona, Octaedro, 2000.
- FERRER, Christian. Prólogo: “El mundo inmóvil”. In: DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995; p. 11-37.
- FERRER, Christian. La curva pornográfica: El sufrimiento sin sentido y la tecnología. In: *Artefacto, pensamientos de la Técnica*, Buenos Aires: UBA, v. 5, primavera 2003.
- FISCHER, Ernst. “El problema de lo real en el arte moderno”. In: *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*. Buenos Aires: Ediciones Lunaria, 2002. p. 51-74.

- FISCHER, Gustavo. Relações sujeito-tempo nos diários *online*: o “armazenamento de agoras”. In: CD-ROM do XXVI Encontro INTERCOM, Núcleo de Tecnologias da Informação e da Comunicação. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003.
- FISCHER, Gustavo Daudt. “Diários on-line e estratégias identitárias: o contar-se de sujeitos no ambiente comunicacional da internet”. Dissertação de mestrado. UNISINOS, 2002.
- FOSTER, Hal. *The Return of the real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *¿Qué es um autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *Tecnologias del yo*. México: Paidós, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. México: FCE, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo, Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Brasília: Forense Universitária, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade III: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.
- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Ed. Nau, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: História da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- FOUCAULT, Michel. L'Écriture de Soi. In: *Dits et Écrits, 1954-1988*, v. II (1976-1988). Paris: Gallimard, p. 1234-1249. (A escrita de si. In: *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992. p. 129-160).
- FOUCAULT, Michel. Une esthétique de l'existence. In: *Dits et écrits*. Vol. IV, pp. 730-735. Paris: Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel. “Sexualidad y soledad”. *Zona Erógena*. Buenos Aires, v. 8, 1991
- FOUCAULT, Michel e SENNET, Richard. “Sexualidad y soledad”. In: ABRAHAM, Tomás. *Foucault y la ética*. Buenos Aires: Ed. Biblos, 1988.
- FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. Nietzsche: O bufão dos deuses. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.**
- FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. Platão: As artimanhas do fingimento. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.**
- FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. Nove variações sobre temas nietzschianos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.**
- FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. “Reconfigurações do público e do privado: mutações da sociedade tecnológica contemporânea”. *Famecos, Porto Alegre: PUC-RS, v. 15, p. 29-43, ago. 2001.***
- FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. “Tecnologias, memória e esquecimento: da modernidade à contemporaneidade”. *COMPÓS 2005 - XIII Congresso da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. UFF, Niterói, 2005.
- FRANZEN, Jonathan. “Dormitorio imperial”. In: *Como estar solo*. Buenos Aires: Ed. Seix Barral; p. 49-66.
- FREIRE FILHO, João. “Poder de compra: Pós-feminismo e consumismo nas páginas da revista *Capricho*”. CD-ROM *XIV COMPÓS*, UNESP, Bauru-SP, Junho 2006.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Madri: Ed. Biblioteca Nueva, 1948.

- GABLER, Neal. *Vida, o filme: Como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GAY, Peter. Fortificación para el yo. In: *La experiencia burguesa, de Victoria a Freud*, v. 1: “La educación de los sentidos”. México: FCE, 1992. p. 374 a 426.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. São Paulo: UNESP, 1992.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1985.
- GROETHUYSEN, Bernard. *La formación de la conciencia burguesa en Francia durante el siglo XVIII*. México: FCE, 1973.
- GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 177-191
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- GUMBRECHT, Hans; PFEIFFER, Ludwig. *Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.
- HABERMAS, Jurgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HARDT, Michael. A sociedade mundial de controle. In: *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 357-372.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. São Paulo, Paz e Terra, 2000.
- HUYSSSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). *Valores, Arte, Mercado, Política*. Belo Horizonte: UFMG/Abralic, 2002.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JAGUARIBE, Beatriz. Autobiografia e nação: Henry Adams e Joaquim Nabuco. In: GIUCCI, Guillermo; DIAS DAVID, Maurício (Orgs.). *Brasil-EUA*. Rio de Janeiro: LeViatã Publicações, 1994. p. 109-141.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do Real: estética, mídia e cultura*. São Paulo: Ed. Rocco, 2006.
- JAKOBSON, Roman. El realismo artístico. In: *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*. Buenos Aires: Ediciones Lunaria, 2002. p. 83-91.
- JAY, Martin. *Downcast eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface: Como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- JOHNSON, Christopher. *Derrida: A cena da escritura*. São Paulo, UNESP, 2001.
- KAFKA, Franz. *Cartas a Milena*. Buenos Aires: Alfaguara, 1980.

- KATZ, Elihu. A multiplicação dos *media* e a segmentação social. In: MENEZES MARTINS, Francisco; MACHADO DA SILVA, Juremir (Orgs.). *A genealogia do virtual: Comunicação e tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2004. p. 108-126.
- KHEL, Maria Rita. “Nós, sujeitos literários” in *Textura: Revista de Psicanálise*. Ano I, N. 1. São Paulo: Reuniões Psicanalíticas, 2001.
- KOZAK, Claudia. “Escritura urgente: mediación tecnológica y género epistolar”. VIII ABRALIC. Belo Horizonte (UFMG): Julho 2002.
- LEICESTER, R. *Demonio Episodio Amaestrado*. Buenos Aires: Ed. Simurg, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe. *Chér écran: Journal personnel, ordinateur, Internet*. Paris: Seuil, 2000
- LEMLE, Marina. Teclar ou escrever, eis a questão. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 27 set. 2001.
- LEMONS, André. *A arte da vida: diários pessoais e webcams na Internet*. XI COMPÓS. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2002.
- LEMONS, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2002
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.
- LICKLIDER, J.C.R.; TAYLOR, Robert. “The computer as a communication device”. In: MAYER, Paul (org.) *Computer Media and Communication: a Reader*. Oxford (NY): Oxford University Press, 1999; p. 97-110.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Nº 17-18, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. Dez. 2004.
- LOPES, Denilson. “Poética do Cotidiano”, *Galáxia*. Revista Interdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC/SP, no. 8, 2004.
- LUKÁCS, Gyorgy. Realismo: ¿experiencia socialista o naturalismo burocrático?. In: *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*. Buenos Aires: Ediciones Lunaria, 2002. p. 9-24.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MARTINS, Hermínio. Hegel, Texas: temas de filosofia e sociologia da Técnica; Tecnologia, Modernidade e Política. *Hegel, Texas e outros ensaios de teoria social*. Lisboa: Edições Século XXI, 1996.
- MATLOCK, Jann. Censoring the realist gaze. In: COHEN, Margaret; PRENDERGAST, Christopher (Orgs.). *Spectacles of Realism: Body, Gender, Genre*. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press. p. 28-65.
- MAYER, Paul (org.) *Computer Media and Communication: a Reader*. Oxford (NY): Oxford University Press, 1999.
- McLUHAN, Marshall *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- McLUHAN, Marshall *La galaxia Gutenberg: Génesis del “Homo Typographicus”*. Madri: Ed. Aguilar, 1969.
- MEIRE CARVALHO DE OLIVEIRA, Rosa. Diários públicos, mundos privados: diário íntimo como gênero discursivo e suas transformações na contemporaneidade. Dissertação de mestrado. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2002. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-rosa-meire-diarios-publicos-mundos-privados.pdf>.

- MEIRE CARVALHO, Rosa. Diários íntimos na era digital: diário público, mundos privados. In: LEMOS, André; PALÁCIOS, Marcos (Orgs.). *Janelas do ciberespaço: Comunicação e Cibercultura*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2001. p. 234-254.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MILANI DAMIÃO, Carla. *Sobre o declínio da 'sinceridade'*. Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo, Ed. Loyola, 2006.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Brasília: UNB, 1987.
- MUKAROVSKY, Jan. La personalidad del artista (1944). In: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- MUMFORD, Lewis. *Técnica y civilización*. Madri: Alianza Editorial, 1994.
- MUMFORD, Lewis. *El mito de la máquina I*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1969.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 483-520.
- MURDOCH, Iris. *El fuego y el sol: Por que Platón desterró a los artistas*. Bs. Aires: FCE, 1982.
- MURRAY, Janet H. *Hamlet on the Holodeck: the Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1997.
- NEGROPONTE, Nicholas. *Ser digital*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1995.
- NEGROPONTE, Nicholas. El profeta digital (Entrevistadora: Paula Sibilia). *Internet Magazine*, Buenos Aires, v. 6, p. 34-38, nov. 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: Como alguém se torna o que é?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NOCHLIN, Linda. *Realism*. Baltimore: Penguin, 1971.
- OLNEY, James (Org.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- ONG, Walter J. *Oralidad y Escritura: Tecnologías de la palabra*. México, Ed. FCE, 2006.
- ORBE, Juan. (Org.). *La situación autobiográfica*. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1995.
- ORTEGA, Francisco. “Da ascese à bio-ascese, ou do corpo submetido à submissão ao corpo”. In: ORLANDI, Luiz; RAGO, M. e VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzchianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002; p. 9-20.
- ORTEGA, Francisco. “Modificações corporais na cultura contemporânea: Produção auto-engendradora do simbólico e acesso ao corpo vivido”. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 33: Corpo, técnica, subjectividades. Lisboa, junho 2004.
- ORVELL, Miles. *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture 1880-1940*. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press.
- PARENTE, André. (Org.). *Imagem Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. Sulina, 1993.
- PAULS, Alan. (Org.). *Como se escreve el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- PROUST, Marcel. *Sobre la lectura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.
- PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve: Notas sobre crítica e literatura*. São Paulo, Iluminuras, 1988.

- PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Buenos Aires: Ed. Santiago Rueda, 1947.
- RECUERO, Raquel da Cunha. “Warblogs: Os Blogs, a Guerra no Iraque e o Jornalismo Online”. In: CD-ROM do XXVI Encontro INTERCOM, Núcleo de Tecnologias da Informação e da Comunicação. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003.
- REYES, Alfonso (Org.). *Literatura epistolar*. Madri: Oceano, 1998.
- REZENDE, Beatriz. “Ah, eu quero receber cartas”. In: *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- RIBEIRO, José Carlos. “Um breve olhar sobre a sociabilidade no ciberespaço”. In: LEMOS, André; PALÁCIOS, Marcos (Orgs.). *Janelas do ciberespaço: Comunicação e Cibercultura*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2001. p. 140-151.
- RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- RIFKIN, Jeremy. *A era do acesso: A transição de mercados convencionais para networks e o nascimento de uma nova economia*. São Paulo: Makron Books, 2001.
- ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade: Subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, Daniel (org.). *Cadernos de Subjetividade*. Campinas: Papirus, 1997. p. 19-24.
- ROLNIK, Suely. “Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer...”. *São Paulo Perspectivas*, São Paulo, v. 15, n. 3, 2001.
- ROLNIK, Suely. “A vida na berlinda: Como a mídia aterroriza com o jogo entre subjetividade-lixo e subjetividade-luxo”. Revista *Trópico*. <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1338,1.shl>.
- ROMANO de SANT’ANNA, Affonso. *Desconstruir Duchamp: Arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Editora Vieira & Lent, 2003.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Las confesiones*. Madri: Alianza, 1997.
- ROUSSET, Jean. “Le journal intime, texte sans destinataire?”. In: *Poétique* 56. Paris: Seuil, 1989.
- RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: Historia de una idea*. Buenos Aires: Emece, 1991.
- SAFATLE, Vladimir. “Depois da culpabilidade: Figuras do supereu na sociedade de consumo”. In: AIDAR PRADO, José Luiz; DUNKER, Christian. *Zizek crítico: Política e psicanálise na era do multiculturalismo*; p. 119-139.
- SALMITO, Ricardo. Obra, aura, autor e outras “heresias”. In: LEMOS, André; PALÁCIOS, Marcos (Orgs.). *Janelas do ciberespaço: Comunicação e Cibercultura*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2001. p. 220-233.
- SARTRE, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Ed. Losada, 1967.
- SARTRE, Jean Paul. *Las palabras*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1964.
- SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da Arte*. São Paulo, Edusp, 2001.
- SCHILLER, Friedrich. *Textos sobre o Sublime, o Belo e o Trágico*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.
- SCHOLLHAMER, Karl Erik. À Procura de um Novo Realismo. Teses sobre a Realidade em Texto e Imagem. In: OLINTO, Heidrun e SCHOLLHAMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro/São Paulo, PUC- Rio/Loyola, 2002.
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik e LEVY, Tatiana Salem. Os Novos Realismos da Cultura do Espetáculo. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 2, pp. 13/23, 2002.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2001.

- 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; 337-360.
- SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1997.
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: Tirantias da Intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: Conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.
- SEVIGNÉ, Mme. Cartas. Buenos Aires: Biblioteca Básica Universal, 1982.**
- SIBILIA, Paula. O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.**
- SIBILIA, Paula. O Pavor da Carne: Riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo. Tese de Doutorado defendida em maio de 2006. Orientador: Prof. Dr. Benilton Bezerra Jr., IMS-UERJ .**
- SIBILIA, Paula. Novas tendências em marketing na Internet: confissão e controle?. In: IX COMPÓS, 2000, Porto Alegre: PUC/RG.**
- SIBILIA, Paula. Os diários íntimos na Internet e a crise da interioridade psicológica. In: LEMOS, André e CUNHA, Paulo (Orgs). *Olhares sobre a Cibercultura*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2003.
- SIBILIA, Paula. Filmes de escritoras: a personagem (privada) ofusca a autora (pública). *Sessões do Imaginário*, Nº 11. Porto Alegre: EDIPUCRS, Ago. 2004. p. 10-18.
- SIBILIA, Paula. Blogs, fotologs e webcams: El show del yo via Internet. In: HERNÁNDEZ, Iliana (Org.). *Relaciones entre estética, ciencia y tecnología*. Bogotá: Ed. Pontificia Universidade Javeriana, 2005.
- SIBILIA, Paula. Do homo psico-lógico ao homo tecno-lógico: a crise da interioridade. Revista *Semiosfera – Identidades e Culturas*, Ano 3, Nº 7. Rio de Janeiro: Ed. ECO-UFRJ, 2004. (ISSN 1679-0995). [http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/conteudo\\_mm\\_psibilia.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/conteudo_mm_psibilia.htm).
- SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- SIMMEL, Georg. *Sociologie et Épistémologie*. Paris, PUF, 1981.
- SIMMEL, Georg. “O indivíduo e a liberdade”. In: SOUZA, Jessé; OËTZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília, Editora UnB, 1998; p.109-117.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- TAYLOR, Charles. *As fontes do self: A construção da identidade moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1997.
- TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- TURKLE, Shirley. *Life on the screen: Identity in the age of the Internet*. Nova York: Touchstone Books, 1997.
- VAZ, Paulo. Esperança e excesso. In: PARENTE, André (Orgs.). *Tramas da Rede*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2004. p. 189-208.
- VAZ, Paulo. Mediação e tecnologia. In: MENEZES MARTINS, Francisco; MACHADO DA SILVA, Juremir (Orgs.). *A genealogia do virtual: Comunicação e tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2004. p. 216-238.

- VIRILIO, Paul. Do super-homem ao homem superexcitado. *A arte do Motor*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- WARHOL, Andy. *Mi Filosofia de A a B y de B a A*. Barcelona: Editorial Tusquets, 1998.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1999.
- WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: Estudos sobre a Estrutura e Psicologia da Transcendência*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1994.
- WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço, de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- WHITAKER, Reg. *El fin de la privacidad: Como la vigilancia total se está convirtiendo en realidad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and cultural form*. Londres e Nova York: Routledge, 2005.
- WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Ed. Presença, 2002.
- WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires: A-Z Editora, 1993.
- WOOLF, Virginia. *Diário*. Lisboa: Bertrand, 1987.
- ZERZAN, John; CARNES, Alice. *Questioning Technology: A critical anthology*. Londres: Freedom Press, 1988.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-Vindo ao Deserto do Real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

# **FILMOGRAFIA\***

---

\* Não tendo descoberto um critério melhor, a filmografia foi organizada (ou desorganizada) conforme a ordem de aparição dos filmes no texto.

*Minority Report* (Steven Spielberg, EUA, 2002).  
*Amnésia* (Christopher Nolan, EUA, 2000).  
*O homem sem passado* (Aki Kaurismäki, Alemanha/ Finlândia/ França, 2002).  
*Spider* (David Cronenberg, Canadá / França/ Grã-Bretanha, 2002).  
*Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (Michel Gondry, EUA, 2004).  
*O Vingador do Futuro* ou *Total Recall* (Paul Verhoeven, EUA, 1990).  
*Johnny Mnemonic* (Robert Longo, EUA, 1995).  
*eXsistenZ* (David Cronenberg, EUA, 1999).  
*Estranhos prazeres* (Kathryn Bigelow, EUA, 1995).  
*Matrix* (Andy e Larry Wachowski, EUA, 1999).  
*As Horas* (Stephen Daldry, EUA., 2002).  
*Sylvia* (Christine Jeffs, EUA., 2003).  
*Iris* (Richard Eyre, EUA, 2001).  
*Becoming Colette* (Danny Huston, França/ Alemanha/ Grã-Bretanha, 1991).  
*Diários de motocicleta* (Walter Salles, EUA/ Alemanha/ Grã-Bretanha/ Argentina, 2004).  
*A história de Adèle H.* (François Truffaut, França, 1975).  
*Balzac* (José Dayan, França/ Itália/ Alemanha, 1999).  
*1492: A conquista do paraíso* (Ridley Scott, EUA/ Grã-Bretanha/ França/ Espanha, 1992).  
*Danton* (Andrzej Wajda, França/ Polônia/ Alemanha, 1983).  
*Capote* (Bennett Miller, EUA, 2005).  
*Infamous* (Douglas McGrath, EUA, 2006).  
*Um amor de Borges* (Javier Torre, Argentina, 2000).  
*Wilde* (Brian Gilbert, Grã-Bretanha/ Alemanha/ Japão, 1997).  
*Em busca da Terra do Nunca* (Mark Forster, EUA/ Grã-Bretanha, 2004).  
*O desaparecimento de García Lorca* (Marcos Zurinaga, Espanha/ França/ EUA, 1997).  
*Shakespeare apaixonado* (John Madden, EUA/ Grã-Bretanha, 1998).  
*Antes do anoitecer* (Julian Schnabel, EUA, 2000)  
*Kafka* (Steven Soderbergh, EUA/ França, 1991).  
*Eclipse de uma paixão* (Agnieszka Holland, Grã Bretanha/ França/ Bélgica/ Itália, 1995).  
*Frida* (Julie Taymor, EUA, 2002); *Pollock* (Ed Harris, EUA, 2002).  
*Os amores de Picasso* (James Ivory, EUA, 1996).  
*Basquiat* (Julian Schnabel, EUA, 1997).  
*Camille Claudel* (Bruno Nuytten, França, 1988).  
*Modigliani* (Mick Davis, EUA / França / Romênia, 2004).

*Goya* (Carlos Saura, Espanha/ Itália, 1999).

*Moça com brinco de pérola* (Peter Webber, Grã-Bretanha/ Luxemburgo, 2003).

*Cazuza: o tempo não pára* (Sandra Werneck, Brasil, 2004).

*Ray* (Taylor Hackford, EUA, 2004).

*Sid e Nancy* (Alex Cox, EUA/ Grã-Bretanha, 1986).

*Villa-Lobos, Uma Vida de Paixão* (Zelito Vianna, Brasil, 2000)

*O segredo de Beethoven* (Agnieszka Holland, EUA/ Alemanha, 2006).

*Selena* (Gregory Nava, EUA, 1997).

*The Doors* (Oliver Stone, EUA, 1991).

*Bird* (Clint Eastwood, EUA, 1988).

*De-Lovely: A Vida e os Amores de Cole Porter* (Irwin Winkler, EUA/ Grã-Bretanha, 2004).

*Uma mente brilhante* (Ron Howard, EUA, 2001).

*Garrincha, a estrela solitária* (Milton Alencar, Brasil, 2005).

*O Aviador* (Martin Scorsese, EUA/ Alemanha/ Japão, 2004).

*Tucker, um homem e seu sonho* (Francis Ford Coppola, EUA, 1988).

*Mar adentro* (Alejandro Amenábar, Espanha, 2004).

*Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, EUA, 2000).

*Hoffa* (Danny De Vito, EUA/ França, 1992).

*O diabo veste Prada* (David Frankel, EUA, 2006).

*Kinsey* (Bill Condon, EUA/ Alemanha, 2004).

*Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, Brasil, 2006).

*Olga* (Jayme Monjardim, Brasil, 2004).

*Rosa Luxemburgo* (Margarethe von Trotta, Alemanha/ Polônia, 1986).

*Malcolm X* (Spike Lee, EUA, 1992).

*Evita* (Alan Parker, EUA, 1996).

*A paixão de Cristo* (Mel Gibson, EUA, 2004).

*Alexandre* (Oliver Stone, EUA/ Grã-Bretanha/ Alemanha/ Holanda, 2004).

*A queda* (Oliver Hirschbiegel, Alemanha/ Itália/ Áustria, 2004).

*Promeneur du Champs de Mars* (Robert Guédiguian, França, 2005).

*Maria Antonieta* (Sofia Coppola, EUA, 2006).

*Nixon* (Oliver Stone, EUA, 1995).

*Lutero* (Eric Till, Alemanha, 2003).

*The Queen* (Stephen Frears, Grã Bretanha, 2006).

*O último rei de Escócia* (Kevin Macdonald, EUA, 2006).

*Carrington* (Christopher Hampton, Grã-Bretanha, 1995).  
*33* (Kiko Goifman, Brasil, 2002).  
*Buenos Aires, mi historia* (Germán Kral, Alemanha, 1999).  
*Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003).  
*Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, Brasil/ França/ Hungria/ Bélgica, 2001).  
*Tarnation* (Jonathan Caouette, EUA, 2003).  
*Le filmeur* (Alain Cavalier, França, 2005).  
*TV Junkie* (Michael Cain e Matt Radecki, EUA, 2005).  
*Storytelling* (Todd Solondz, EUA, 2001).  
*A Outra Face* (John Woo, EUA, 1997).  
*O Show de Truman* (Peter Weir, EUA, 1998).

*Este es un texto sin sentido del humor, impresentable y locuaz hasta el silencio de los otros. Esto no es bueno, pero es solo un efecto, uno más, y es lo que se busca: que al menos una vez la gente se guarde sus pavadas para escuchar las mías.*

R. Leicester<sup>475</sup>

---

<sup>475</sup> LEICESTER, R. *Demonio Episodio Amaestrado*. Buenos Aires: Ed. Simurg, 2003; p. 175.