

## FILMES DE ESCRITORAS: A PERSONAGEM (PRIVADA) OFUSCA A AUTORA (PÚBLICA)

Paula Sibília\*

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<sup>1</sup>

Este trabalho se inscreve numa pesquisa mais ampla, cuja intenção é destrinchar certos aspectos da subjetividade ocidental que atualmente estariam em mutação: aqueles relacionados com as transformações na idéia de intimidade e com o papel que a interioridade (oculta) e a exterioridade (visível) desempenham na definição do *eu*.

Percebe-se, hoje, um estremecimento no antigo equilíbrio entre os dois âmbitos em que a vida fora encenada no auge da era burguesa: o **privado** e o **público**. Tratar-se-ia de um gradativo apagamento das fronteiras que costumava separá-los? Ou, talvez, de uma redefinição radical de ambas as esferas? E o que mais interessa aqui: quais seriam as implicações dessas mudanças sócio-políticas e culturais na criação de “modos de ser” e nos processos de construção de si no mundo contemporâneo? Para tentar responder – ou, então, para aprofundar – tais questões, recorreremos a uma série de filmes recentes, cujo único ponto em comum talvez seja o fato de cada um deles recriar nas telas contemporâneas a figura de uma escritora moderna e famosa: Virginia Woolf (*As Horas*), Sylvia Plath (*Sylvia*), Iris Murdoch (*Iris*) e Colette (*Becoming Colette*).

A hipótese inicial é a seguinte: nesses quatro filmes, são os dramas pessoais e privados das personagens que entram em cena. Sua condição de escritoras é só um atributo dessas personalidades complexas e intensas; um ingrediente sem dúvida importante da sua subjetividade, porém, apenas um traço isolado entre vários outros que aparecem como sendo ainda mais relevantes no quadro geral. O que interessa destacar aqui é, precisamente, um dado bem significativo: o fato de que a obra seja relegada a um segundo plano. Os textos escritos por estas

artistas simplesmente não interessam aos enredos dos filmes que recriam suas figuras. Salvo algumas poucas linhas lidas em *off*, geralmente acompanhadas por alguma música que contribui para acen-tuar o efeito dramá-tico (ou patético) da cena em questão, todos os quatro filmes poderiam muito bem prescindir das **obras** de suas protago-nistas. O que inte-ressa, nos quatro casos, é outra coisa: é a **vida**. Ou seja, dramas que poderiam ser chamados de “privados”: o sofrimento por uma certa homossexualidade reprimida e as tendências suicidas no caso de Woolf; o desespero pela traição matrimonial e as mesmas tendências 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.

De acordo com esta perspectiva, é possível dizer a respeito destes filmes a mesma coisa que o diretor da peça *Melanie Klein* – atualmente em cartaz num teatro do Rio de Janeiro – disse a respeito da sua heroína (que também não deixa de ser uma mulher escritora): “o público pode acompanhar como pessoas extraordinárias têm vidas tão comuns como as nossas”.<sup>2</sup> Cabe perguntar, entretanto, por que essas cinco mulheres – incluindo, agora, a célebre pioneira da psicanálise infantil – são lembradas hoje em dia e, surpreendentemente, se tornam protagonistas de espetáculos audiovisuais destinados ao grande público. A resposta é simples: ora, porque elas foram extraordinárias! Mas por que elas foram extraordinárias? Pois bem, eis a única resposta possível: porque escreveram obras magníficas... apesar de terem tido “vidas comuns”?

### A PERSONALIDADE ARTÍSTICA COMO UMA OBRA DE ARTE

Essa aparente contradição que subjaz à recriação contemporânea dessas figuras célebres de outrora excede e redimensiona as abordagens clássicas do par vida/obra na Estética e na História



da Arte. Deflagra um efeito paradoxal que merece ser investigado, pois parece exprimir um tópico candente da sociedade atual: a crescente ficcionalização do real e a ansiedade pela auto-estilização de todos os sujeitos como “personagens de cinema”.

Emerge, assim, hoje, um certo tipo de *eu* que se propõe como um **estilo** a ser imitado, modulações de uma subjetividade que procura se aproximar do atraente campo magnético das celebridades. Ou, inclusive, de um *eu* que se apresenta como uma **grife** a ser posicionada no mercado, com todo um merchandising subjetivo (e muitas vezes também objetivo) à venda. Seguindo tais modelos e contribuindo grandemente para entronizá-los, a mídia não se cansa de proclamar que “agora qualquer um pode ser famoso”. Para isso, nos é dito que basta aproveitar a profusão de novos gêneros de exposição midiática pessoal como uma ante-sala para atingir o hall da fama – e, com isso, a felicidade: *reality-shows*, *webcams*, *talk-shows*, *blogs*, *fotologs*, etc. Nesse contexto, é claro, a obra é acessória. O importante é o que você é, pois ninguém irá se importar com o que você (não) faz.

Em que consiste, entretanto, esse *ser* alguém? Em que sentido e por que pode dispensar o *fazer* alguma coisa? Para esclarecer o panorama contemporâneo, talvez seja útil sondar brevemente a trajetória histórica percorrida pela construção da figura do artista no mundo ocidental. Na Idade Média, por exemplo, não só não existia como tampouco podia fazer sentido a mera idéia de “personalidade artística”, com sua exaltação da originalidade individual do autor em toda e qualquer obra de arte. Pois naquele período histórico a função explícita do artista consistia em copiar – de uma maneira sempre condenada à imperfeição – a beleza da obra divina. Sua missão não era *criar*, portanto, mas apenas *imitar*; por isso, muitas obras medievais são anônimas. Inclusive, ainda no Renascimento, conforme explica o crítico Jan Mukarovsky, é possível encontrar vestígios dessa modalidade: “a imitação, isto é a renúncia à própria personalidade, não era considerada um defeito

mas, ao contrário, uma vantagem na atividade do artista”. No fim da Idade Média, porém, tal atividade começou a se subjetivar: “a forma artística já não surge da coisa em si e de sua ordem própria... mas da vivência óptica e auditiva provocada pela coisa no sujeito criador”.<sup>3</sup> Entretanto, esse subjetivismo desenvolvido ao longo do Renascimento difere bastante da sua forma moderna, pois mesmo tendo consciência da importância da sua personalidade e do valor da sua arte, o artista daquele período histórico jamais teria considerado a sua obra como sendo um produto do seu “modo de ser”. Ela era, ao contrário, o resultado da sua vontade consciente e da sua habilidade prática, ambas direcionadas para uma captação objetiva e impessoal da ordem natural. A idéia de singularidade individual do gênio criador, portanto, continuava ausente.

Essa conceituação do artista como um gênio, movido pela força espontaneamente criadora de sua personalidade – uma potência concentrada em seu “interior” – só irá surgir com o Romantismo. A partir de então, o artista já não cria mais porque ele quer, mas porque algo misterioso e obscuro que reside dentro de si o leva a



Frida

criar. É no cerne desse movimento estético e cultural de começos do século XIX que o artista passa a se constituir como uma figura *especial* e como uma personalidade *singular*, radicalmente diferente das demais pessoas, com uma individualidade marcante e com uma opulenta “vida interior” que é a fonte da qual emana sua arte. Um ser, enfim, *inspirado*. “A obra aparece de repente como a expressão autêntica da personalidade do autor; como uma réplica ‘material’ de sua constituição psíquica: é um processo tão espontâneo como a formação de uma pérola”, explica Mukarovsky. O artista não busca já a ordem na natureza exterior, que percebe através dos sentidos, mas dentro de si próprio, pois “a imagem da natureza tal como ele a sente em seu interior e como a representa em sua obra é mais autêntica do que o testemunho dos sentidos em sua reprodução mecânica”.<sup>4</sup>

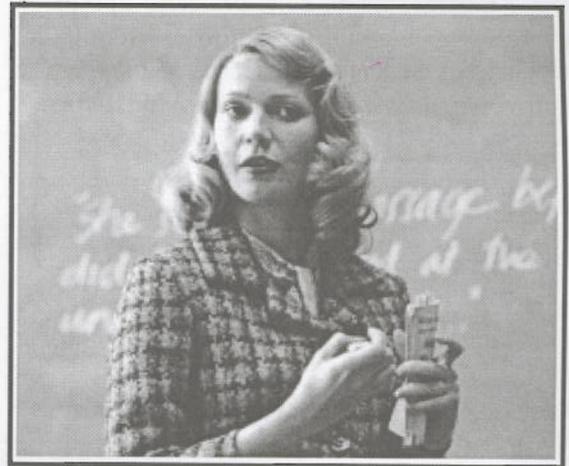
Foi assim como nasceu, há cerca de

duzentos anos, uma maneira de o artista olhar para dentro de si que não existia nas épocas de Leonardo ou de Homero, e que foi desenvolvida minuciosamente nos últimos dois séculos da história ocidental. Foi assim que emergiu a figura do **autor** – aquele que se reivindica como *criador* de um universo: a sua **obra**. A figura do autor envolve, também, uma idéia de apropriação legal ou de atribuição de propriedade sobre o objeto criado, com todas as implicações do caso. Trata-se de uma categoria jurídica, portanto, além de literária ou artística, que só poderia se desenvolver na sociedade ocidental quando duas idéias tivessem amadurecido convenientemente: a de um *indivíduo-criador* e a de uma certa *estabilidade da obra* – como um produto intocável que, no caso do livro, por exemplo, não podia ser modificado pelos leitores.<sup>5</sup> Como relata Bernard Edelman em seu estudo sobre a história dessa categoria jurídica, tal mutação só pôde ser corretamente processada e absorvida com o advento da Revolução Francesa, tecendo todo um conjunto de regras destinadas a estabelecer e zelar os direitos e os deveres dos autores.<sup>6</sup> E, também – convém esclarecer – a regulamentação do estatuto de toda obra como um produto; isto é, como uma **mercadoria**.

Ocorreu, nesse momento histórico, como diria Michel Foucault, uma importante alteração na *função-autor*. Se em épocas mais remotas os discursos científicos eram fortemente apoiados na autoridade de quem falava, enquanto aqueles que hoje considerariamos literários eram colocados em circulação na sociedade sem que a questão do autor fosse levantada, houve uma mudança fundamental por volta dos séculos XVII ou XVIII. Como resultado dessa virada histórica, “os discursos científicos começaram a ser recebidos por si mesmos, no anonimato de uma verdade estabelecida ou sempre demonstrável”, enquanto os discursos literários só passaram a ser admitidos desde que fossem dotados da função-autor. “A todo texto de poesia ou de ficção lhe será perguntado de onde vem, quem o escreveu, quando, em que circunstâncias e a partir de que projeto; assim, o sentido que se lhes concede, o estatuto e o valor que lhes é reconhecido dependem das respostas a estas perguntas”. Desse modo, portanto, com a graça e a lucidez que caracterizam seu pensamento, em um texto que se debruçara com certa polêmica sobre o tema da suposta “morte do autor”, Foucault constata que “**não suportamos o anonimato literário**, só podemos

aceitá-lo como enigma; **a função-autor opera plenamente em nossos dias nas obras literárias**”.<sup>7</sup>

É forte a tentação, no contexto deste trabalho, de sugerir que hoje em dia estaria fora de toda questão essa problemática do



Sylvia Plath

desaparecimento ou do apagamento do autor – um assunto tão discutido nas décadas de 1960 e 1970, em pleno auge dos estudos estruturalistas da linguagem. Talvez o próprio Roland Barthes, um de seus arautos mais entusiastas, possa fornecer a chave dessa mudança histórica e do retorno triunfante desse “tirano”, poucos anos depois de sua morte tão copiosamente anunciada. Em 1968, o crítico francês concluía assim seu famoso artigo 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>8</sup> Hoje, porém, as coisas mudaram: é o próprio **leitor** que parece agonizar, e nesse movimento o mito do Autor renasce ironicamente. Com boa parte da parafernália midiática voltada para a estetização da personalidade artística, a figura do **autor** parece estar mais viva e exaltada do que nunca; no entanto, paradoxalmente, a ameaça de morte não assombra apenas o leitor mas também a sua velha companheira: a **obra**.

Um indício ambigüamente eloqüente desta tendência contemporânea é o succulento mercado internacional de objetos que pertenceram a escritores famosos, um comércio de fetiches extra-literários que chega a beirar o absurdo ou o escândalo, alcançando preços exorbitantes e emanando certo odor de profanação ou até mesmo de exumação de cadáveres.<sup>9</sup> As imagens não são puramente metafóricas, aliás, pois a exumação dos

corpos de pessoas famosas que morreram em tempos menos informatizados (ou menos “curiosos”, em todos os sentidos do termo – inclusive no mais mórbido) tem se tornado uma prática cada vez mais usual nos processos de recuperação de informações sobre as grandes personalidades da história. O poeta italiano Francesco Petrarca integra essa lista fúnebre: seus restos mortais foram desenterrados recentemente por pesquisadores que tentavam descobrir certos segredos acerca da vida do escritor utilizando sofisticadas técnicas paleo-patológicas.<sup>10</sup> A expressão “morte do autor” ganha, aqui, ressonâncias certamente inesperadas...

Parece evidente, portanto, que estaria se deslocando progressivamente para a figura do artista aquela velha “aura” que Walter Benjamim examinara como um atributo inerente a toda obra de arte – fatalmente acuada, já na análise do filósofo alemão, em 1936, devido aos avanços das técnicas de reprodutibilidade mecânica e à suposta desvalorização ou até mesmo desaparecimento do “original”.<sup>11</sup> Mas deixaremos esta discussão para mais adiante. Por enquanto, vale acrescentar que essa hipertrofia da figura do autor glamourizada na mídia, que desloca a obra para um segundo plano e chega até a autorizar sua inexistência, provavelmente seja uma nova modulação da *função-autor* na época contemporânea – uma modulação que merece ser analisada.

Em decorrência dos processos históricos acima mencionados, portanto, foi se instaurando gradativamente uma relação espontânea, direta e necessária entre a personalidade do artista e a obra. Assim, a **personalidade** daquele capaz de *criar* passou a ser valorizada cada vez mais na cultura ocidental, chegando a se converter em um valor em si, muitas vezes em detrimento da obra de fato criada e passando a predominar sobre ela com um grau de insistência crescente. Já no fim do século XIX, a obra começa a ser claramente preterida: o **objetivo principal da criação artística passa a ser a gloriosa personalidade do artista**, pois “a obra só é grande quando a personalidade do criador vive e respira por trás dela”.<sup>12</sup> Em função disso, apesar das pulcras regras de descrição e do rígido decoro burguês que imperavam na época, a **vida privada** do artista se

tornou uma fonte primordial – e, de algum modo, legítima – de informações acerca de sua obra. E o próprio artista, ao ser indagado sobre alguma característica dos objetos por ele criados, começou a “se sentir obrigado a falar sobre os elementos inconscientes da sua criação, sobre sua vida sentimental, etc., confiando absolutamente no valor da personalidade e no enorme alcance de cada estremecimento íntimo”.<sup>13</sup> Nesse contexto, as 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), foram perdendo seu peso e seu sentido, pois a obra passou a ser contemplada como uma *expressão* quase passiva de um enigmático porém impetuoso “ser artista”.

#### **A PERSONALIDADE COMO GRIFE E A OBRA COMO MERCHANDISING**

Ainda persistem entre nós, sem dúvida, fortes ecos desse estereótipo do artista romântico. Cultua-se e cultiva-se com fruição, ainda hoje, 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. Tudo isso pode ser detectado nos filmes sobre escritoras antes mencionados. Consideramos, no entanto, que existem algumas diferenças importantes entre as reações suscitadas ao longo dos séculos XIX e XX e o que ocorre hoje em dia. Essa diferença é bem ilustrada nos filmes aqui estudados. Esmiuçando-a, portanto, talvez seja possível esclarecer alguns aspectos fundamentais do mundo em que vivemos.

Com esse alvo na mira, cabe lembrar ainda que até algumas décadas atrás o escritor era um importante personagem público. Além de protagonizarem suas vidas privadas e de escreverem suas obras lançadas ao

público, os autores literários consagrados costumavam ser figuras ilustres, pessoas destacadas nas sociedades em que viviam e atuavam. Basta citar, como exemplo, uma cena emblemática: a do cortejo fúnebre do romancista francês Victor Hugo pelas ruas de Paris em 1885, que fora acompanhado por dois milhões de pessoas

---

*(...) o artista já não cria mais porque ele quer, mas porque algo misterioso e obscuro que reside dentro de si o leva a criar*

---

– apenas alguns representantes de sua legião de ávidos leitores no mundo inteiro, que também seguiram todos os detalhes do acontecimento através dos periódicos dos cantos mais recônditos do planeta. Não se tratava, convém esclarecer, de um mero reflexo do culto à **personalidade do**



As Horas

**artista** pela população da época – como poderia ocorrer hoje em dia com alguns expoentes dessa curiosa invenção contemporânea que é a **celebridade**. Em casos como este, entretanto, um fator fundamental desse reconhecimento popular era o grau de importância atingido pela **obra** do artista na sociedade que o acolhia; isto é, uma consequência do peso de sua palavra, daquilo que ele de fato escrevera e dera a conhecer a seus leitores.

Agora, no entanto, ocorre algo bem diferente e sem dúvida bastante paradoxal. Levando ao extremo o processo romântico de hipertrofia da personalidade do artista em detrimento da obra, o público passa a conhecer Virginia Woolf, a grande escritora moderna, como quem conhece mais uma personagem... e ela tem o rosto (deformado) da atriz Nicole Kidman. Não é sua **obra** o que se conhece, pois seus livros tornaram-se apenas um atributo – na maioria dos casos, certamente dispensável – da sua **personalidade**. Ou melhor: da sua **vida**, que é o que de fato interessa.

Assim, o eventual contato do público com a obra da escritora seria um mero efeito colateral do filme: os livros passam a integrar o merchandising do lançamento audiovisual, sendo reeditados em grandes tiragens populares<sup>14</sup> e vendidos em todo o planeta como mais um produto integrante da *grife* Woolf-Kidman – e, com certeza, tampouco neste sentido a obra constitui um elemento prioritário no conjunto do *business* em questão. Com menos sucesso, visto que os filmes que as retratam não conseguiram uma cotação

equivalente no mercado global do espetáculo, entretanto, algo semelhante poderia ser dito com relação às obras literárias de Sylvia Plath, Iris Murdoch e Colette. Ornamentos prescindíveis de suas figuras estilizadas na tela, meras reverberações do sucesso de suas personalidades recriadas como “marcas registradas” ou como estilos subjetivos à venda.

Cabe mencionar, aqui, um caso peculiar que não deixa de ilustrar esse mecanismo de produção de merchandising editorial a partir da recriação da figura de um autor *real* nas telas do cinema, e sua consequente transformação em personagem ficcionalizado. Trata-se do último filme de Walter Salles, *Diários de motocicleta*, que recria um breve episódio da vida do líder revolucionário Ernesto Che Guevara com base nos diários escritos por ele próprio aos 23 anos de idade, durante sua primeira viagem pela América Latina. Em decorrência do sucesso do filme, os diários do Che foram relançados rapidamente ao mercado brasileiro, numa edição vistosa e com a inevitável alusão ao filme na capa, além das igualmente inevitáveis fotografias do autor/personagem.<sup>15</sup>

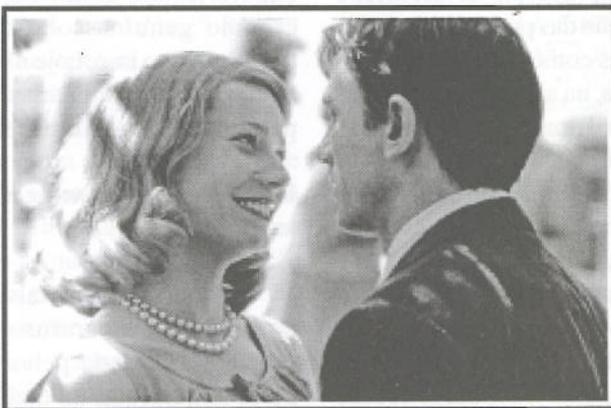
#### PARA QUE POETAS EM TEMPOS SOMBRIOS?

Apesar da posição privilegiada do cinema na propagação de modelos subjetivos na sociedade contemporânea, o fenômeno excede suas margens e contagia todas as mídias. Assim como ocorre com figuras célebres de todos os âmbitos, autores literários que não foram tocados pela mão do Midas midiático hollywoodiano também têm suas vidas cotidianamente vasculhadas, ficcionalizadas e estilizadas como personagens atraentes. Para exemplificar com alguns casos recentemente exumados pela mídia local e internacional, podemos citar a “descoberta de La Maga”, uma mulher de 80 anos de idade que teria inspirado a criação da protagonista do romance *O Jogo da Amarelinha*, de Julio Cortázar, com todas as especulações sobre o relacionamento *real* que teria havido entre ambos na década de 1950.<sup>16</sup> De modo semelhante, diariamente são produzidas e disseminadas notícias, como a do lançamento de um livro dedicado a resgatar a filha de James Joyce, com o intuito 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>17</sup>

Sob a desculpa de enriquecer os sentidos

da obra e aprofundar a sua compreensão, supõe-se que esses mecanismos extra-literários de glamourização da figura de um determinado escritor a partir de “fococas” sobre sua vida privada podem contribuir para aumentar a venda dos livros envolvidos – e, quem sabe, talvez até mesmo poderiam despertar a curiosidade que levaria eventualmente à leitura das obras. Entretanto, é claro que não é isso o que realmente interessa nestes processos. A obra, novamente, é relegada a um segundo plano. O importante é a **personalidade**, é a **vida** do artista.

Nesse sentido, é paradigmático o caso do personagem do poeta no filme *As Horas*. Além das cenas que recriam a Inglaterra vitoriana em que viveu Virginia Woolf, como se sabe, 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



Sylvia Plath

leitora e era fortemente afetada em seu cotidiano e em sua construção subjetiva pela obra literária de Woolf, os personagens contemporâneos retratados na tela lidam com a literatura de uma forma completamente diferente. No contexto atual, apenas duas pessoas diretamente ligadas ao mercado editorial parecem ter contato com o universo das letras: uma editora e um escritor – o poeta. Os demais personagens não escrevem nem lêem, aparentemente; apenas circulam em torno dos efeitos colaterais visíveis do mundo literário: as festas de premiação, as notícias das colunas sociais a elas referidas e, sobretudo, os dados eventualmente ligados à “vida real” do autor e seu meio social; ou seja, referências pessoais, dados privados; enfim, fococas. Por isso, de maneira tão literal como alegórica, não surpreende que o poeta acabe se matando no final. E o veredicto dos poucos que se arriscaram a ler sua obra – todos eles procurando avidamente saborosos detalhes extra-literários – é tão unânime como fatal nos apressados tempos pós-modernos: “o livro é *muito difícil*”.

Talvez seria interessante efetuar aqui uma breve comparação com alguns filmes igualmente recentes que recriam as figuras de pintores como

Frida Kahlo (*Frida*), Jackson Pollock (*Pollock*), e Jean-Michel Basquiat (*Basquiat*). Em todos os casos há uma caracterização semelhante da personalidade do artista – e dos detalhes de suas vidas e de seus “problemas íntimos” de certa forma “comuns”, para além de qualquer circunstância extraordinária. A obra, também nestes casos, é deslocada para um segundo plano. No entanto, há uma diferença interessante que decorre da qualidade visual das artes plásticas. É mais *fácil*, hoje, em todo sentido (lembramos do drama do poeta de *As Horas*) consumir imagens visuais do que longos romances ou complicadas poesias. Por isso, os

quadros de Kahlo, Pollock e Basquiat 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 discretamente. É interessante mencionar o

caso de *Carrington*, filme que recria o tempestuoso relacionamento entre a pintora Dora Carrington e o escritor Lytton Strachey, na Inglaterra de começos do século XX. Neste caso, as obras de ambos os artistas são praticamente emudecidas, pois o drama de suas fogosas personalidades em conflito ocupa a tela inteira.

Por que prestar atenção, hoje, então, a essas figuras esdrúxulas: os poetas? Ou, mais estranho ainda: às poetisas? 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>18</sup> Pois bem, as escritoras recriadas nos filmes aqui estudados fazem jus a essa caracterização. Basta evocar as imagens de Virginia Woolf e Sylvia 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.

Hoje a *vida* constitui um valor absoluto e indiscutível – como há décadas descobrira e denunciara a destemida Hannah Arendt. O suicídio, portanto, assim como o sofrimento, faz cada vez menos sentido. 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, na atualidade qualquer conflito capaz de gerar sofrimento é processado como uma mera disfunção que pode (e *deve*) ser corrigida tecnicamente. A cultura dos sentimentos indomáveis e dos abismos interiores da alma, então, cede terreno a uma cultura das sensações e da visibilidade epidérmica, que se liberta do lastro das tradições e do próprio passado para se afirmar 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.



---

*Hoje, ao contrário, parece haver uma certa “fome de real” que incita a consumir vidas alheias (e reais) cada vez mais vorazmente*

---

A pergunta retorna, então: por que são exumadas, logo agora, essas poetisas suicidas, mulheres que sofreram demais e que escreveram em um passado tão longínquo como 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 da cultura de massa 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 escritoras terem existido no mundo, que elas 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 “mulheres extraordinárias” e não seriam resgatadas pelo cinema em seus papéis de “pessoas comuns”.

#### **DA FICÇÃO APOIADA NO REAL À FICCIONALIZAÇÃO DO REAL**

Agora, porém, talvez seja preciso dar uma nova volta de parafuso. Nesta época em que vivemos, arrasada pelas incertezas e fascinada pelos simulacros, na qual o estatuto do *real* tem sido fartamente desacreditado – ou, no mínimo, bastante abalado –, estaria se generalizando um novo recurso de verossimilhança. **Já não é mais a ficção que precisa recorrer ao real para se contagiar do seu peso e ganhar veracidade**, como vem ocorrendo ao longo da história das estratégias literárias ocidentais. Talvez esse recurso esteja se esgotando na atualidade, atropelado pela aluvião de transformações que sacodem o mundo. Hoje, ao contrário, parece haver uma certa “fome de real” que incita a consumir vidas alheias (e *reais*) cada vez mais vorazmente. Os gêneros de ficção tradicionais, por outro lado, perdem fôlego ou se hibridizam com os denominados gêneros de não-ficção, exprimindo e potencializando a crise da literatura canônica.

Como explicar esses fenômenos? Os sujeitos contemporâneos, ao que parece, vêm-se assediados por uma sensação de fluidez e por uma certa vaporização que tudo permeia, pela ameaça constante de obsolescência de tudo quanto é, e pelo pertinaz esmaecimento das identidades – que, como se sabe, já há tempos perderam a possibilidade de manter a ilusão de serem fixas e estáveis, ancoradas num projeto pessoal ou familiar e amparadas pelas instituições modernas, protegidas pela perdurável presença do passado

individual e pela riqueza de uma intensa “vida interior”. A diferença com relação ao que acontecia há pouco tempo atrás, portanto, é sutil, embora fundamental: **agora é o real que precisa ganhar consistência recorrendo ao glamour irreal – porém incontestável – que emana do brilho das telas.**

Assim, as escritoras que hoje são ressuscitadas nas salas de cinema cedem seu sangue *real* e suas vidas realmente vividas para serem vampirizadas pela indústria cinematográfica, que as engole com sua sede insaciável de realidade e de vitalidade. Ao mesmo tempo em que elas são convertidas em **personagens** de celulóide, tornam-se também mercadorias à venda.<sup>19</sup> Nesse movimento são **ficcionalizadas**, pois, ao se transformarem em personagens de cinema, contagiam-se do brilho da tela e se **realizam** de outra forma. Ganham uma consistência que provém dessa *irrealidade hiperreal* da legitimação audiovisual e passam a habitar o imaginário midiático. Convertem-se numa espécie de grife ou em celebridades: pura personalidade à venda.

Ao se tornarem “conhecidas” para o grande público contemporâneo, o ressurgimento destas escritoras modernas confirma a agonia simultânea do *leitor* e da *obra*, sem por isso deixar de reavivar o mito do *Autor*. Pois, uma vez concluída essa metamorfose que converte a autora (pública) em personagem (privada), a obra é o que menos interessa. Se, como há muito tempo ensinara Sartre, uma obra literária só passa a existir realmente quando é lida, então a responsabilidade do leitor é imensa na sua realização – e hoje esse tipo de leitura parece estar em franco declínio, colocando portanto em perigo a própria existência da obra.<sup>20</sup> Isso não impede, porém, que o velho mito do Autor continue a ser alimentado com recursos ficcionalizantes, pois agora a figura do **artista** cresce e se desenvolve desvinculada da obra (ou, mais precisamente no caso das escritoras aqui consideradas, da eventual *leitura* de sua *obra* por parte do público), numa hipertrofia da personalidade no âmbito “privado”. Assim, inserida na lógica do espetáculo midiático, tal figura transmuta em **celebridade** – isto é, num tipo de mercadoria revestida com um certo *estilo* de “personalidade artística” que dispensa, porém, toda relação necessária com uma obra. Desse modo, as escritoras ficcionalizadas no cinema passam a ser cultuadas como personagens que protagonizam dramas privados (porém, publicados de maneira escancarada nas telas do mundo inteiro), enquanto

é sorrateiramente ofuscada a sua condição de autoras com abrangência pública no sentido moderno. Trata-se, sem dúvida, de mais uma modulação nos atuais abalos do que é **público** e do que é **privado**, insinuando sérias mutações nas construções de si e na criação de “modos de ser” no mundo contemporâneo.

## NOTAS

\* Doutoranda em “Comunicação e Cultura” pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

<sup>1</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>2</sup> A peça *Melanie Klein*, do autor inglês Nicholas Wright, foi apresentada no Teatro Maison de France do Rio de Janeiro em março/maio de 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.

<sup>3</sup> MUKAROVSKY, op. cit. p. 278.

<sup>4</sup> MUKAROVSKY, op. cit. p. 280.

<sup>5</sup> Cf. CHARTIER, R.; CAVALLO, G. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madri: Taurus, 1998.

<sup>6</sup> EDELMAN, Bernard. *Le Sacre de L'Auteur*. Paris: Ed Seuil, 2004.

<sup>7</sup> FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.

<sup>8</sup> BARTHES, Roland. *A Morte do Autor. O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

<sup>9</sup> Na Feira Internacional do Livro Antigo de 2004, em Paris, 120 livrarias européias e norte-americanas venderam diversos manuscritos, livros e outros objetos que pertenciam 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 o leilão de 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).

<sup>10</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>11</sup> Cf. 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>12</sup> MUKAROVSKY, op. cit. p. 282.

<sup>13</sup> Op. cit. p. 277.

<sup>14</sup> Populares ou luxuosas; como é o caso dos diários íntimos de Sylvia Plath, que foram editados no Brasil de maneira simultânea ao lançamento do filme sobre a 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.

<sup>15</sup> GUEVARA, Ernesto Che. *De Moto pela América do Sul - Diário de Viagem*. São Paulo: Sá Editora, 2003.

<sup>16</sup> O 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", e 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*. Bs. 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>17</sup> Trata-se de uma resenha do livro *Lucia Joyce: To Dance in the Wake*, de Carol Shloss. O artigo 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*. Bs. Aires, 14/12/2003. [http://www.lanacion.com.ar/suples/cultura/0351/sdq\\_554977.asp](http://www.lanacion.com.ar/suples/cultura/0351/sdq_554977.asp).

<sup>18</sup> SEXTON, Anne. Bad Art. In: *The Complete Poems*. Boston: Houghton Mifflin, 1982.

<sup>19</sup> Cf. ROLNIK, Suely. Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer... In: RAGO, M.; ORLANDI, L.; VEIGANETO, A. (Orgs.) *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. São Paulo: DP&A, 2002.

<sup>20</sup> SARTRE, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Ed. Losada.

## FILMOGRAFIA

*As Horas* (Stephen Daldry, EUA, 2002)

*Basquiat* (Julian Schnabel, EUA, 1997)

*Becoming Colette* (Danny Huston, França/Alemanha/Grão Bretanha, 1991)

*Carrington* (Christopher Hampton, Grão Bretanha, 1995)

*Diários de motocicleta* (Walter Salles, EUA/Alemanha/Grão

Bretanha/Argentina, 2004)  
*Frida* (Julie Taymor, EUA, 2002)

*Iris* (Richard Eyre, EUA, 2001)

*Sylvia* (Christine Jeffs, EUA, 2003)

*Pollock* (Ed Harris, EUA, 2002)

## REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea**. Buenos Aires: FCE, 2002.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. **Historia de la vida privada**. Madri: Taurus, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

BEZERRA Jr., Benilton. O ocaso da interioridade. In: PLASTINO, C. A. (org.). **Transgressões**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Post-Scriptum sobre as sociedades de controle**. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 209-226.

FOUCAULT, Michel. **¿Qué es un autor?** México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.

GABLER, Neal. **Vida, o filme: Como o entretenimento conquistou a realidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MUKAROVSKY, Jan. La personalidad del artista (1944). In: **Escritos de Estética y Semiótica del Arte**. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

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

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: Tirarias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SIBILIA, Paula. Os diários íntimos na Internet e a crise da interioridade psicológica. In: **Olhares sobre a Cibercultura**. LEMOS, André e CUNHA, Paulo (Orgs). Porto Alegre: Ed. Sulina, 2003.

TAYLOR, Charles. **As fontes do self: A construção da identidade moderna**. São Paulo: Ed. Loyola, 1997.